

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARIA DO ROSÁRIO SILVA LEITE

THE PENELOPIAD:
A RECONSTRUÇÃO DO MITO POR MARGARET ATWOOD

João Pessoa
2010

MARIA DO ROSÁRIO SILVA LEITE

THE PENELOPIAD:
A RECONSTRUÇÃO DO MITO POR MARGARET ATWOOD

João Pessoa
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

THE PENELOPIAD:
A RECONSTRUÇÃO DO MITO POR MARGARET ATWOOD

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.
Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Liane Schneider.

FICHA CATALOGRÁFICA

LEITE, Maria do Rosário Silva. *The Penelopiad*: a reconstrução do mito por Margaret Atwood. João Pessoa, UFPB, 2010. (132 p.)

Dissertação intitulada *The Penelopiad*: a reconstrução do mito por Margaret Atwood, de Maria do Rosário Silva Leite, defendida e _____ no dia _____ como condição para obtenção do título de Mestre em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dr^a Liane Schneider – UFPB/PPGL (orientadora)

Prof^a Dr^a Sudha Swarnakar – UEPB (examinadora)

Prof^a Dr^a Marta Pragana Dantas – UFPB/PPGL (examinadora)

Prof. Dr. Michael Harold Smith – UFPB/DELEM (suplente)

A minha avó-mãe, pelo apoio incondicional.



Penelope

In the pathway of the sun,
 In the footsteps of the breeze,
 Where the world and sky are one,
 He shall ride the silver seas,
 He shall cut the glittering wave.
 I shall sit at home, and rock;
 Rise, to heed a neighbor's knock;
 Brew my tea, and snip my thread;
 Bleach the linen for my bed.
 They will call him brave.

Dorothy Parker

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela inspiração e sustento em todos os momentos.

À Profa. Dra. Liane Schneider, minha orientadora, pelo incentivo, apoio e orientação.

Aos meus familiares, pelo apoio, torcida e compreensão.

Ao Fórum de Mulheres da UFPB, pelo incentivo às leituras feministas.

Aos amigos, pela ajuda e carinho.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

Aos professores e funcionários do PPGL da UFPB.

RESUMO

O presente trabalho analisa *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus* (2005), da autora canadense Margaret Atwood, traduzida para a língua portuguesa, como *A Odisséia de Penélope* (2005), narrativa caracterizada como recriação do mito homérico. Tal romance proporciona ao leitor um retorno à Grécia antiga, agora com Penélope como protagonista e narradora, abrindo o leque de representações desta figura da mitologia clássica para além da criação de Homero. De acordo com a narrativa homérica, afinada com a construção de um masculino bastante fortalecido à época, a mulher, especialmente a grega, caberia a maternidade e o enclausuramento no gineceu, atividades cumpridas à risca por Penélope, o que reconhecemos na personagem homérica. Porém, na reconstrução e releitura da épica desenvolvida por Atwood, Penélope convida-nos a espiar por entre as névoas de seu passado para ouvirmos a orquestração das falas de toda a sua vida. É nesse contexto que este trabalho pretende apresentar a Penélope de Atwood, reconhecendo uma outra possibilidade criada por esta autora canadense de contar a história clássica, desconstruindo a versão apresentada por Homero em diversos momentos. Portanto, examinando, pois, as “lacunas” ou espaços intersticiais da narrativa homérica, Atwood reconstrói a personagem, ou o mito, concedendo a sua protagonista o direito de se pronunciar sobre o que no texto original passará em silêncio, revelando seu olhar, sua opinião e suas explicações sobre o desenrolar dos fatos.

Palavras-chave: Penélope; Homero; Atwood; relações de gênero.

ABSTRACT

The present work analyses the novel *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus* (2005), by the Canadian author Margaret Atwood, translated into Portuguese as *A Odisséia de Penélope* (2005), a narrative characterized as a recreation of the homeric myth. This novel offers its reader an opportunity of coming back to Greece, now having Penelope as a protagonist and narrator, opening the possibilities of representing this figure of classical mythology beyond Homer's representations. According to Homer's narrative, in tune with patriarchal understanding of gender relations, women, specially Greek women, should become mothers and remain inside the gineceu, what his Penelope did. However, in the reconstruction and rereading of this epic text presented by Atwood, Penelope invites us to look through the brumes of the past in order to listen to possibly different arrangements about the story of her life. It is in this context that our work intends to present and discuss Atwood's Penelope, recognizing other possibilities of retelling this classic text, deconstructing Homer's view at different points and aspects. Thus, by examining the brackets, the interstitial spaces of the homeric narrative, Atwood reconstructs the character and the myth, enabling her Penelope to speak about everything that was silenced in the homeric text, revealing her view, opinion and explanation about those events.

Palavras-chave: Penelope; Homer; Atwood; gender relations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.12
1 O MITO, O TEXTO ÉPICO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO	p. 18
1.1 – DA ORIGEM DO MITO	p. 18
1.2 – UM BREVE OLHAR SOBRE A ÉPICA HOMÉRICA: ONDE ESTARIAM OS SUJEITOS FEMININOS?.....	p. 25
1.3 – RELAÇÕES DE GÊNERO: ANTIGUIDADE E CONTEMPORANEIDADE	p. 34
2 MARGARET ATWOOD E SUA PENÉLOPE: AS URDIDURAS DE UMA ESPARTANA	p. 55
2.1 – BREVE HISTÓRICO SOBRE A AUTORA	p. 55
2.2 – PENÉLOPE SOB O OLHAR DE MARGARET ATWOOD	p. 59
2.3 – PENÉLOPE: PRINCESA DE ESPARTA	p. 69
3 FIANDO HISTÓRIAS DE MULHERES: PENÉLOPE, HELENA E AS ESCRAVAS	p. 78
3.1 – CONTAR HISTÓRIAS OU FIAR HISTÓRIAS: A ARTE MENOR DE PENÉLOPE	p. 78
3.2 – AS ESPIÃS DE PENÉLOPE: UMA VOZ COLETIVA	p. 104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 120
REFERÊNCIAS	p. 123

INTRODUÇÃO

A literatura detém os mais variados perfis humanos, aglutinados, em sua maioria, em um mundo onírico marcado pelo masculino. Desde as mais remotas narrativas, deusas, sacerdotisas, rainhas, mães, esposas, enfim, mulheres, foram construídas de acordo com um perfil de feminilidade hegemônico, este instaurado pelo patriarcado. Assim, a mulher ficcionista, por volta do século XVIII, passa a buscar sua própria voz literária e, desta forma, a própria recriação no mundo ficcional do conceito de mulher.

Inicialmente, tal qual Eco, a mulher escritora reverberava em seus escritos, as vozes masculinas do discurso falocrático, suas nuances e expressões, num exercício mimético, fazendo inclusive uso de pseudônimos masculinos. Contudo, já no século XX a situação foi amplamente modificada e, entre tantos outros textos produzidos por mulheres a partir de perspectivas inovadoras, nos chega *The Penelopiad: the myth of Penelope and Odysseus* (2005), da autora canadense Margaret Atwood, foco de nosso estudo. Originalmente figura emblemática da fidelidade, do silêncio e da obediência feminina, Penélope, esposa de Odisseu, abstém-se de tais características no texto atwoodiano, revelando fatos, pensamentos e opiniões, tudo sob um novo prisma – menos nebuloso e contido. Tal procedimento de recontar, a partir de pontos de vista diferenciados, histórias e estórias consagradas, foi largamente empregado a partir das décadas de 70 e 80, com a releitura ou reinterpretação por parte de mulheres escritoras de antigos mitos e arquétipos femininos consagrados na cultura patriarcal e que cristalizaram imagens femininas como estereótipos de feminilidade universal.

Na tradição literária ocidental, em sua maior parte criada por homens escritores, as imagens estereotipadas das mulheres são criadas como boas ou más, num processo de

coisificação. Segundo afirma Ruth Silviano Brandão (2006, p. 31): “A solução da narrativa, se idealiza a mulher dentro de um certo modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador”. Frequentemente tais representações destacam a mulher como a indefesa mocinha esperando ser salva ou como um mero auxílio ao herói sábio e dinâmico. Mantidas à margem das narrativas, é com a escrita feminina que estes estereótipos fixos, apreendidos por gerações, que circularam como “verdade” por séculos de produção literária, começam a sofrer modificação, convidando a uma revisão dos cânones e reivindicando novas posições para a mulher ficcionalizada. Sabe-se que o mundo literário permite-nos pensar a “realidade” de outra forma, ou seja, nos instrumentaliza para perceber o mundo a partir de outros paradigmas.

É também sabido que, através da escrita, a mulher apropriou-se de instrumentos significativos, iniciando uma busca por uma identidade distinta da criada pelo outro que fixou traços em um “eterno feminino”, sempre caracterizado pela voz alheia. Nesta procura por uma literatura feita por mulheres, os estudos de gênero desenvolveram um discurso crítico que rompe com o binarismo, concedendo à mulher o posto de sujeito que busca formar a sua identidade própria, opondo-se à idéia de passividade e repetição de um discurso antigo que lhe fora imposto por séculos.

Nosso trabalho de pesquisa nos impõe circular entre o antigo e o moderno, o normativo e o inovador. Neste sentido, faremos aqui um percurso sobre os lugares ocupados pelo feminino ao longo da história, sem pretender cobrir todas as questões basilares da área, mas buscando um quadro geral de debate que nos auxilie nas análises literárias que apresentaremos. No romance analisado retornamos à antiguidade grega através do olhar da protagonista, que em seu discurso rememora os principais fatos de sua vida. Já que se encontra no Hades, a morada dos mortos, Penélope dispõe das condições adequadas para recontar os fatos sob seu prisma, ou seja, sem a opressão que

lhe fora imposta em vida. Trabalharemos com o texto de Homero a fim de estabelecer relações entre o que é novo e o que se mantém do original em Atwood, especialmente no que se refere a Penélope.

Desta maneira, com o ideal de resgatar a fala feminina dantes silenciada, acreditamos que a autora resgata, nesta personagem, símbolo cristalizado pela conduta patriarcal no texto homérico, esta outra mulher - crítica, astuciosa e que tece a sua trama sob o véu da conduta imposta pelo masculino. Nosso estudo propõe, portanto, demonstrar as mudanças no que concerne à representação de Penélope, que estabelece diálogo com outras vozes femininas pertinentes, como a de suas escravas e sua prima Helena. Identificando os estereótipos de outrora, muitos deles ainda em vigência conforme o senso comum das sociedades contemporâneas, a autora se apropria do texto clássico para transformar os conceitos canônicos do discurso masculino, no intuito de reafirmar o valor e a destreza do feminino que por séculos fora eclipsado. A protagonista – narradora póstuma, nos encaminha para o passado da antiguidade grega e, ao mesmo tempo, nos integra das mudanças no mundo, revelando as táticas e a experiência feminina que a libertam das amarras do passado.

No primeiro capítulo, intitulado “O mito, o texto épico e as relações de gênero” iniciamos nossa jornada com uma introdução aos primórdios da criação mítica, no que concerne a necessidade do ser humano de inteligenciar os acontecimentos inexplicáveis ao seu derredor, bem como a importância deste para si. Segundo afirma Nelly Novaes Coelho (2003, p. 89), “[...] não existe o mito sem a palavra literária, e complementaríamos, não existiria a literatura sem o mito e a capacidade do ser humano de criar e desenvolver por meio do fantástico, traços de uma coletividade”. Nessa direção, pretendemos, a partir da discussão do papel do mito, desde as civilizações primitivas, compreender sua importância e função, enfocando brevemente como ele é

construído, na *Odisséia*, de Homero, para afluirmos, com mais pertinência na literatura de Margaret Atwood e em sua releitura da *Odisséia*. Posteriormente, abordaremos a escrita homérica e como o feminino é apresentado na obra do aedo. Trataremos também da questão de gênero, buscando verificar os caminhos seguidos ao longo da história pelo feminino, outrora fonte de ligação entre os deuses e os homens, buscando verificar de que maneira esta conexão foi rompida com o advento da doutrina patriarcal. Para tal, discutiremos as adaptações dos mitos e de sua simbologia que antes privilegiava o feminino.

Em nosso segundo capítulo, intitulado “Margaret Atwood e sua Penélope: as urdiduras de uma espartana”, discutimos um breve histórico da autora canadense Margaret Atwood, suas obras e a diversidade de temas e gêneros que esta escritora desenvolve, a fim de localizá-la no mundo editorial contemporâneo. Em seguida, partimos para a apresentação de sua personagem e as relações desta com a épica homérica. Após esta discussão, nosso olhar dirige-se para a Lacedemônia ou Esparta, terra natal da protagonista, para compreendermos a formação desta estrategista singular dentro do possível contexto em que foi criada.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “A *Odisséia* de Penélope: a voz do feminino”, enfocaremos com ainda maior ênfase o próprio romance, analisando o discurso de Penélope, que, em sua arte “menor”, desenvolve uma trama de crítica à condição feminina de outrora e que ainda apresenta traços sobre as mulheres na contemporaneidade. Juntamente com Penélope, as escravas surgem em forma de coro para denunciar a injusta morte, ao mesmo tempo em que reforçam a crítica ao masculino apresentada pela protagonista, o que analisaremos mais detalhadamente neste momento.

Neste olhar reconstrutor do feminino representado e apresentado por estas mulheres/personagens atwoodianas, a autora, por meio da voz narrativa, vem criticar de modo irônico as imposições do passado e divulgar o “novo” feminino que, ainda marcado por hábeis urdiduras, constrói e/ou consolida novos papéis sociais atribuídos ao feminino. Nosso trabalho pretende acompanhar tal consolidação das discussões literárias que revisam construções de gênero do passado, garantindo, assim, sua justa inscrição na linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, ‘Memória e produção cultural’.

CAPÍTULO I

Há os que partem
E os que tecem,
Na urdidura das sombras
É Penélope
Mais astuta que Ulisses?

Myriam Fraga

1- O MITO, O TEXTO ÉPICO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO

1.1 - Da origem do mito

Singrando por entre os primevos da humanidade, uma consciência mítica nos revela a tentativa do homem primitivo em elucidar, *a priori*, uma mediação simbólica entre o ser humano e a natureza, buscando, assim, estabelecer sentido ao mundo. De acordo com Mircea Eliade (2007), o mito de origem se deu, pela manifestação e a não compreensão dos “poderes sagrados”, estes diretamente relacionados ao que ele denomina de “Entes Sobrenaturais” (fenômenos da natureza). Seguindo esta concepção, nas sociedades de épocas remotas havia a necessidade de se inteligenciar tais fenômenos inquietantes porque inexplicáveis e foi à mercê de tais forças que o ser primitivo concebeu respostas aos eventos além de seu entendimento.

Para Mircea Eliade o mito nas sociedades primitivas exerce uma função indispensável, pois integrativa de seus membros, codificando e exprimindo as crenças, os códigos morais, além das regras práticas e sociais para o uso humano. Assim, ele considera esse discurso como elemento essencial ao desenvolvimento cultural e social da humanidade:

Nas civilizações primitivas, o mito exerce uma função indispensável: ele exprime, realça e codifica as crenças; salvaguarda os princípios morais e impõe-os; garante a eficácia das cerimônias rituais e fornece regras práticas para uso do homem. O mito é, pois, um elemento essencial da civilização humana; longe de ser uma vã fabulação, é, pelo contrário, uma realidade viva, à qual constantemente se recorre; não é uma teoria abstrata nem uma ostentação de imagens, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. (ELIADE, 2007, p. 23)

Observando a complexidade na qual se funda a narrativa mítica, qualidade esta própria a esse discurso, ele o conceberia como *fábula, invenção e ficção* (2007, p. 7),

enquanto ressalta as inúmeras dificuldades, principalmente em nosso tempo, para a conceituação do mítico, estudado pelos mais variados campos de pesquisas e disciplinas. Nessa compreensão, tal estudioso do discurso mítico opta por uma definição de sentido mais amplo, por lhe parecer menos sujeita aos equívocos e imprecisões, ao mesmo tempo em que nos chama a atenção para o caráter sagrado das elaborações mitológicas:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares. Pessoalmente, a definição que me parece menos imperfeita, por ser a mais lata, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos ‘começos’. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma ‘criação; descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. (ELIADE, 2007, p. 11)

Seguindo esta concepção do discurso mítico, Eliade assinala que, nas sociedades primitivas, o ser humano concebeu respostas aos eventos considerados inexplicáveis, inquietantes, graças à mediação simbólica do discurso fabular, que o dota de uma consciência mítica reveladora de si e do mundo circundante.

Em sua obra *Breve história do mito*, a mitóloga inglesa, Karen Armstrong, apreende o discurso mítico de maneira aproximada àquela apresentada por Mircea Eliade. Em tal aproximação, destaca a atividade mitológica como inerente aos homens, surgida da necessidade humana de compreensão de si e de seu universo.

A mitologia foi, portanto, criada para nos auxiliar a lidar com as dificuldades humanas mais problemáticas. Ela ajudou as pessoas a encontrarem seu lugar no mundo e sua verdadeira orientação. (ARMSTRONG, 2005, p. 11)

Voltando aos estudos de Mircea Eliade, mais especificamente para o texto que trata da estrutura dos discursos míticos, observamos que este estudioso, de maneira mais

geral, considera que o mito nas sociedades primitivas ou arcaicas constitui-se como uma história verdadeira das ações dos seres sobrenaturais, vivida de forma ritualística, como experiência religiosa, conforme se comprova a seguir:

De um modo geral, podemos dizer que o mito, tal como é vivido pelas sociedades arcaicas, 1º constitui a história dos atos dos Seres Sobrenaturais; 2º que essa história é considerada absolutamente *verdadeira* (porque se refere a realidades) e *sagrada* (porque é obra dos Seres Sobrenaturais); 3º que o mito se refere sempre a uma criação, conta como algo começou a existir, ou como um comportamento, uma instituição ou um modo de trabalhar foram fundados; é por isso que os mitos constituem os paradigmas de todo ato humano significativo; 4º que conhecendo o mito, conhece-se a origem das coisas e, desse modo, é possível dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento exterior, abstrato, mas de um conhecimento que é vivido ritualmente, quer narrado cerimonialmente o mito, quer efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação; 5º que de uma maneira ou de outra, vive-se o mito no sentido em que se fica imbuído da força sagrada e exaltante dos acontecimentos evocados reatualizados. Viver os mitos implica, portanto, uma experiência verdadeiramente religiosa. (ELIADE, 2007, p. 21-22)

Nesta confluência sagrada, realizando rituais que apaziguassem a fúria das forças além de seu entendimento ou simplesmente para descrever a manifestação do sagrado, o homem primitivo criava, assim, seus mitos. Por conseguinte, se estabelece a relação sincrônica entre mito e rito, ambos indissociáveis e complementares, numa conjunção com o sobrenatural e a necessidade do homem em apreender algum sentido para o mundo. Por meio da recriação deste saber primordial, evocado pela ação contida no rito, o homem pode apreender sobre a sua presença no mundo e, conseqüentemente, sobre a sua finitude. Desta forma, os mitos auxiliavam os seres a confrontar, como nos afirma Armstrong (2005, p. 38), “[...] as realidades inexoráveis da vida e da morte”, ou ainda, nas palavras de Eliade (2007, p. 128):

Graças ao mito, o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas

“revelações” engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma “história sagrada”.

Considerada, portanto, uma “realidade viva”, transmitida oralmente nas culturas do passado, a história mítica ou sagrada nos apresenta uma cosmogonia análoga entre os povos da antiguidade, tanto em cerimônias quanto em rituais. Segundo Caillois (1979), “o rito realiza o mito e permite a sua vivência”, estabelecendo, assim, a idéia de renovação e retorno à origem. Através da narrativa mítica, o regresso aos primórdios em cada cultura faz com que a existência humana no mundo adquira sentido ou pelo menos que este seja esboçado ou perseguido.

Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. (ELIADE, 2007, p. 11)

Na tentativa de reproduzir a ação das forças da natureza (a força sobrenatural), imitando-as em conjunção com a repetição ritualística, o rito nos revela a durabilidade transcendente do mito de origem, dada a função de modelo exemplar das atividades humanas mais significativas, “tanto a alimentação, como o casamento, o trabalho, a educação”, como complementa Eliade (2007, p.13), auxiliando, assim, o sujeito a organizar o mundo ao seu redor. Segundo Jung (1989, p.300), “foi este o significado vivo do mito, o de explicar ao homem desorientado o que acontecia em seu inconsciente, que não o largava”, obviamente, sem dissipar a névoa que encobre as “realidades do universo e do humano”. Portanto, os diversos mitos difundidos pela humanidade, com o intuito primordial de conceber uma lógica ou fundamento para a existência humana e aos elementos que cercavam o ser primitivo, fizeram, por sua vez, uso de uma simbologia diversificada e pungente, de acordo com o contexto para o qual esta foi criada.

Quando queriam buscar o sentido último e o significado de suas existências, quando procuravam aliviar seu desespero ou explorar as regiões profundas de sua personalidade, eles entravam nos domínios do mito. (ARMSTRONG, 2005, p. 99)

Nesta confluência entre mito, rito e a simbologia ritual engendrou-se uma história exemplar revitalizada a cada repetição ritualística, preservando o retorno ao tempo sagrado, um reduto de gestos criadores que revivem uma realidade original, como modelo para séculos posteriores.

Os mitos são como ondas do inconsciente coletivo, que vêm dar nas praias de todos os séculos, chegando a nós sempre os mesmos, mas reinventados, e despertando sentimentos contraditórios, uma espécie de memória do já vivido, mas também a surpresa do inédito que nos atinge como revelação. Os mitos são feitos de agora e de outrora. (OLIVEIRA, 1989, p. 52)

Além disso, passando de uma vivência sagrada para uma secular, e dado o advento da escrita, as narrativas míticas se consolidaram, tornando as múltiplas versões que persistiram, antes oralmente, agora de forma mais homogênea, transmitidas de geração a geração em narrativas. A narrativa mítica é e sempre foi, portanto, um sistema de significação e o alicerce do ser humano para o entendimento do desconhecido, sendo posteriormente vinculado à manutenção da ordem social; como elemento organizador de uma coletividade cultural, na qual, o mito adquiriu estatuto de matéria-prima; segundo Lévi-Strauss (2008), o mito firma o pensamento humano como análogo ou dependente do pensamento mítico, reconhecendo neste o reflexo de estruturas sociais dos povos primitivos. Portanto, em decorrência deste conhecimento coletivo, são agrupados os primeiros aspectos das civilizações - o que conhecemos por História, sendo que por meio da arqueologia será comprovado ou não o que nos fora legado pelas narrativas míticas.

Possuidor de uma natureza ambígua, o mito oscila entre “verdade” e “ficção”, sendo também desta forma que o mesmo é apreendido pelas populações. Entre

os povos primitivos, como vimos anteriormente, os mitos garantiam uma “verdade sagrada”; entre os gregos, se consolida como uma consciência justificadora das ações de todo um panteão. Se, a princípio, ele era, de fato, uma “história sagrada”, segundo Eliade (2007, p. 8), a partir de Xenófanés (565-470), o “*mythos* acabou por designar tudo ‘o que não pode existir realmente’”. Relegados, assim, à ação do *logos* e à filosofia, que passou a questionar a materialidade de sua natureza, o mundo mítico fascinante do Olimpo e os feitos heróicos foram transplantados ao teatro grego e seu drama trágico. Porém, o mito ainda fornecia um leque simbólico e imagético aos estudiosos de então.

Os gregos continuaram a oferecer sacrifícios aos deuses, participar dos mistérios eleusinos e celebrar seus festivais até o século VI da era cristã, quando sua religião pagã foi reprimida à força pelo imperador Justiniano e substituída pelo *mito* da Cristandade. (ARMSTRONG, 2005, p. 88)

Paulatinamente, em sua natureza representativa, os mitos da antiguidade confluíram pela mente do homem medieval, que se acercava dos antigos deuses, considerando-os demônios, sendo que, sob a tutela do cristianismo, o mito manteve uma essência ambígua. Se por um lado “ficção”, de acordo com uma visão laica, por outro, uma “verdade absoluta”. No período Renascentista estes mesmos demônios medievais tomaram a forma de uma fé astrológica, passando a fornecer temas e enredos, e como parte de uma educação humanística, posteriormente, o mito regressa permeando a imaginação dos poetas.

Nesta direção, promovendo o contínuo desenvolvimento social, podemos, assim, verificar que o mito, em sua multiplicidade cultural e funcional, sendo uma “verdade” entre “verdades” primordiais e anteriores à consciência humana, pode ser considerado uma fonte revigorante de todo um depósito cultural, com seus símbolos e arquétipos. O mito seria uma caminhada do inconsciente para o consciente, das trevas

para a luz, constituindo o conhecimento coletivo, ou seja, as informações fundadoras dos povos; diríamos que ele assume o papel de um porto seguro, para o qual retornamos no intuito de nos reabastecermos para a iminente expansão cultural em territórios desconhecidos.

Dotadas, conseqüentemente, de uma verdade histórica e cultural, as narrativas míticas fomentam a criação de obras que possuem ares universais. Deste modo, com um olhar circunspecto, aportamos no ancoradouro da civilização grega e seu legado literário, que até hoje influencia a literatura ocidental. Do Olimpo à *Pólis*, emerge o panteão grego e sua cultura, com a mitologia resguardando a identidade de sua civilização. E em Homero, o exemplar dos poetas, a gênese do que viria a ser o romance.

Compondo, então, o pensamento mítico e a conservação desta história significativa em sua essência mitológica, que na modernidade constitui-se na temática de prosas narrativas para, assim, fornecer um espírito sistematizador que filia o mítico à obra romanesca, vemos que “o destino de um está amarrado ao de outro” (R. Ruthven, 1997, p. 72). Em suma, a atividade mitopoética e suas releituras de mitemas (parte essencial do mito) pertinentes à condição humana encontram-se em pleno desenvolvimento no mundo contemporâneo, em suas artes e expressões, com novos desdobramentos que suas releituras permitem na atualidade.

1.2 – Um breve olhar sobre a épica homérica: onde estariam os sujeitos femininos?

A exemplo das primeiras obras escritas produzidas na Grécia antiga, a *Ilíada* e a *Odisséia*, que tiveram destaque e, devido a sua perenidade, adquiriram destaque como fonte de inspiração para tragediógrafos e poetas, na atualidade ambas narrativas, continuam a servir de tema para diversas obras, sendo percebidas como fontes históricas das antigas civilizações gregas. Desde a Antiguidade Clássica, ficção e realidade aparecem como partes constituintes do que se entende por História, já que os estudiosos acabavam por misturar em seus textos acontecimentos “reais” (tidos como verídicos) com fatos concernentes à mitologia, como nos afirma Junito Brandão (2007, p. 116): “um fato, porém, parece definitivo: uma realidade histórica está subjacente ao mito na epopéia homérica”, devido a seu caráter doutrinador da sociedade vigente. Implícitas nesta concepção temos as epopéias como produções resultantes de séculos de história; na verdade, cerca de quatro séculos, de acordo com Albin Lesky (1995) e Jacqueline de Romilly (2001). Homero, vale lembrar, pertence ao século VIII/IX a.C., enquanto que a guerra de Tróia narrada pelo aedo ocorre por volta de 1200 a.C.. Apesar das disparidades encontradas entre as epopéias *Ilíada* e *Odisséia*, Homero foi provido de figuras literárias, através de mitos e lendas sobre a temática do herói que parte para a guerra, deixando o seu lar em rumo a uma empreitada, passando por lugares exóticos, ausentando-se por tanto tempo que é dado como morto; no entanto, este acaba retornando sob disfarce, a tempo de impedir que sua esposa contraia novo matrimônio. Eis aí em poucas linhas um breve sumário do enredo que constitui a *Odisséia* de Homero. Justapondo-se à travessia do herói, nos defrontamos, enquanto leitores, com monstros, deusas, feiticeiras, sereias, situações de perigo que este enfrenta ao longo de sua trajetória de retorno à terra natal e à esposa Penélope, que resiste às investidas dos

pretendentes, aguardando pacientemente pelo retorno de “dileto”, “judicioso” esposo, para que este assuma sua posição como senhor do *oikos*.

At a general level, the Odyssey is organized around the hero's repeated arrival on an island where He confronts both hostile men and a potentially dangerous woman. The main plot of the Odyssey follows a familiar folk-tale pattern: the hero, absent so long that he is assumed to be dead, returns in disguise just in time to prevent his wife's remarriage. (SCODEL, 2004, p. 49)¹

Sendo o senhor dos *aedos*, Homero apresentava à aristocracia grega militar e política um quadro do panteão grego adaptado à realidade social vigente. Para tal, apropriando-se dos mitos, o poeta relaciona os deuses à real natureza humana, estabelecendo uma manipulação entre intimidade e contraposição, e segundo Albin Lesky (1995, 87-89), justapondo também “proximidade e distância”, “favor e crueldade” e, por fim, “arbitrariedade e justiça” como características comportamentais dos deuses, estes se diferenciando dos homens apenas pelo estatuto da imortalidade.

Com uma épica de caráter “cinematográfico”, de acordo com Erich Auerbach (1971), os poemas homéricos marcam o final da tradição oral e o começo da literatura grega escrita. Dos séculos obscuros à época micênica, a saga heróica grega encerra em seus mitos um núcleo de realidade histórica: evolui da esfera do sagrado para a esfera da narrativa, partindo de adaptações religiosas e lingüísticas, tomando o canto secular e adaptando-o à recitação (e, assim, condensando-o à forma da epopéia). Com recuos narrativos e vários planos convergentes, a narrativa decorrente no tempo presente, de forma homogênea, tutorava as leituras dos jovens gregos na antiguidade clássica, gerenciando a reflexão e a imaginação, estas ligadas a uma formação espiritual.

¹ De maneira geral, a *Odisséia* está organizada em torno da repetida chegada do herói a uma ilha na qual ele se confronta com homens hostis e mulheres potencialmente perigosas. O enredo principal da *Odisséia* segue um conhecido modelo de conto popular: o herói, ausente por tanto tempo que se supõe estar morto, retorna sob disfarce a tempo de impedir que sua esposa se case novamente. (Tradução nossa).

Tal modelo funcionou antes do desenvolvimento da filosofia, que instaurou uma racionalidade que confrontava o “pensamento mítico”; o estilo homérico, utilizando vocabulário apurado, tinha por propósito descrever aspectos inerentes a deuses e mortais, com descrição pormenorizada, principalmente em relação ao herói em foco, exprimindo de forma imediata seus sentimentos mais profundos e suas reações, sempre sob a cúpula da bravura. Em Homero, os personagens agem por meio de sentimentos valorosos e, quando em perigo ou em uma situação extrema, o uso de artifícios e as ações realizadas são justificadas como uma necessidade imanente, de acordo com Romilly (2001, p. 92): “e se é verdade que Ulisses mente por astúcia, nenhum herói mentiria por cupidez, duplicidade ou traição”. Os heróis homéricos são suplantados diante de nós, podemos sentir, ver e ouvir neles e através deles de forma espontânea, sentimentos estes que, segundo Romilly (2001, p. 56) “são simples e vivos: a cólera, a piedade, o prazer ou ‘uma dor atroz’. E traduzem-se imediatamente em jogos de fisionomias e palavras”. As mulheres, por outro lado, são descritas com certa economia de palavras pelo discurso épico do período, como lemos abaixo:

Repito que, em relação às mulheres mortais, porém, chamem-se elas Helena, Penélope ou Andrômaca, Homero é sempre recatado, poupando detalhes(...). Já em relação aos heróis, o poeta sente-se um pouco mais à vontade, fazendo seguidos elogios à nobreza do porte, à imponência da altura, aos cabelos louros, aos pés brilhantes, às sandálias. (SOUZA, 2001, p. 245)

Mesmo relegadas a um “segundo plano” descritivo, ou simplesmente tidas como coadjuvantes, devemos ressaltar, contudo, a acentuada presença das mulheres na *Odisséia*. Contentemo-nos, todavia, a examinar a presença do feminino no contexto da obra, com destaque para uma duplicidade que se intercala em duas vertentes distintas. Primeiramente, a de um feminino receptivo e acolhedor, representados, por exemplo, pelas feiticeiras/semideusas Circe e Calípo, pela deusa Atena e por Penélope; por outro

lado, o feminino seria periclitante e mortal, representado pelos monstros femininos Cila e Caríbdis. Ademais, tais sujeitos seriam retratados como “intermediárias entre dois mundos”, segundo conclui Vidal-Naquet (2002, p. 80). Considerando, pois, a presença feminina na *Odisséia*, como nos afirma A. J. Graham (apud COHEN, 1995, p. 3) “If we include the goddess and semidivine women, the *Odyssey* presents a great panorama of womanhood”². Representadas em duas instâncias a narrativa confere ao leitor averiguar as relações e associações entre homens e mulheres do período homérico.

Essa visão da condição da mulher grega é reflexo direto da sociedade que Homero queria representar; ou seja, uma realidade histórica centrada no masculino, fato este que concerne o papel feminino da épica homérica, como nos relata Xenofonte (1999, VII, p. 34-35) em sua obra *Econômico*, ao resumir da seguinte forma o considerado “agente silencioso do *oikos*: que visse o mínimo, ouvisse o mínimo e falasse o mínimo”. Condicionada a viver e realizar-se na reclusão, a personagem feminina torna-se, na história, um elemento que serve para os intuitos do protagonista, como destaca Atwood:

Essa qualidade de força natural, boa ou má, essa qualidade de coisificação, aparece com mais freqüência em histórias a respeito de heróis, especialmente do tipo que viaja, como Ulisses. Em tais histórias, as figuras femininas são acontecimentos que ocorrem com o herói, aventuras em que ele é envolvido. As mulheres são estáticas; o herói, dinâmico. Ele vivencia a aventura, bem como uma paisagem de aspectos geográficos característicos. (ATWOOD, 2009, p. 45)

Nota-se que não importava a natureza ou posição da mulher, fosse ela deusa, semideusa ou meramente mortal; na imposição patriarcal da narrativa homérica ela torna-se um suporte (que dá apoio, que auxilia) aos projetos centrados no herói.

² Se incluirmos as deusas e semideusas, a *Odisséia* apresenta um excelente panorama do ser mulher.

Homeric women are expected to display moral responsibility in their own sphere of the household and to enforce moral standards, such as those relating to hospitality, in the absence of their menfolk. (COHEN, 1995, p. 95)³

Sendo, pois, de caráter fundamental, a presença feminina nas narrativas míticas, segundo nos relata Mircea Eliade (2000, p.56), esta “é o de auxílio, guia e arrimo. Curam os heróis feridos, ressuscitam-nos, predizem-lhe o futuro, informam-nos de perigos iminentes, etc., tal como no mito, um ser feminino ajuda e protege o Herói”. Mediante este papel auxiliar, como citado anteriormente, a respeito das deusas/feiticeiras Circe e Calíпсо, até mesmo em relação à Penélope, todavia, a presença feminina na Odisséia não se restringe a meros adornos da narrativa. Na realidade, essas mulheres são agentes silenciosos, fundamentais e diretos na promoção da realização dos intentos do herói. E dentre tantas provedoras, lançamos um olhar sobre Penélope, no intuito de observarmos as “lacunas” propiciadas pela épica homérica no que lhe diz respeito, questionadas no romance atwoodiano, para, assim, fazer-se jus à paciente esposa de Odisseu, que se revela muito mais do que apenas a senhora do *oikos* (lar grego) relegada ao silêncio, o que, de toda forma, era considerado por Aristóteles como a glória para a mulher.

Como representação da sociedade grega daquele período, a épica homérica nos permite investigar a perspectiva, ainda que timidamente, de Penélope, mais precisamente os indícios em sua fala que nos deixam a par de suas reais intenções, demonstrando uma outra face, uma ambigüidade na esposa de Odisseu, duplicidade esta necessária para execução de seu plano e como forma de ludibriar os pretendentes. Tal estratégia tornou-se característica do feminino na literatura posterior, como se observa

³ Das mulheres homéricas é esperado que mostrem uma responsabilidade moral nas suas esferas domésticas e reforcem padrões morais, tais como aqueles relacionados à hospitalidade na ausência de seus homens. (Tradução nossa).

na passagem a seguir, indicando a dubiedade do papel feminino em representações do mundo grego:

A literatura grega construiu para a mulher imagens com alguns traços significativos: às vezes ela vê como um ser que não controla as suas paixões, fraca diante do apelo de uma parte inferior da alma; outras, em que mostra um valor, transforma-a em uma virago: se fala ou age bem, dela se diz que falou ou agiu como um homem; se se destaca, é porque ultrapassou o padrão feminino de conduta e ingressou no universo do homem à medida que atingiu seus valores. (BARROS, 1997, p. 52)

Se analisarmos mais de perto, como dito anteriormente, Penélope se destaca por sua argúcia, comparada a da deusa Atena, sendo esta até mesmo superior a de seu esposo. Responsável direta pela manutenção do trono de Ítaca, fato que deve ser levado em conta, pois por meio de uma ambigüidade sugestiva, conforme John Miles Foley indica (2007, p.182) “[...] for Penelope’s trademark intransigence (ambiguity is a powerful weapon for this sort of heroine)”⁴, e apoiada por sua *métis* (do grego, inteligência prática), esta princesa espartana revela-se uma estrategista singular, subvertendo os pretendentes sob o véu da obediência e da submissão, prerrogativas pertinentes à mulher durante o patriarcado da Grécia Antiga, estas impostas por seu filho Telêmaco em sua primeira aparição no canto I, como segue o diálogo:

Volta a teus aposentos, ocupa-te de teus misteres, do tear e da roca, e manda tuas servas pôr-se ao trabalho; a palavra de ordem compete a homens, principalmente a mim, pois que a mim cabe a autoridade nesta casa.

Ela, tomada de espanto, voltou a seus aposentos; tinha acolhido em sua alma a sábia ordem do filho. Subiu com as suas aias para os aposentos de cima; em seguida, pôs-se a chorar a Odisseu, o amado esposo, até que Atena de olhos verde-mar lhe esparziu nas pálpebras um doce sono. (HOMERO, 2006, P. 16)

⁴ Devido à intransigência como marca registrada de Penélope (ambigüidade é uma arma poderosa para este tipo de heroína).

Embora tenha acolhido a “sábia” ordem do filho, Penélope demonstra não vê-la com naturalidade, já que fora “tomada de espanto”. Esta mesma atitude vem a repetir-se no canto XXI. Segundo observa Brandão (1992, p. 315) “Penélope aparece, bastante retocada na *Odisséia*”. O autor, porém, não nos deixa a par do que procede em detalhes no íntimo da rainha de Ítaca. E tais indícios lacunares provenientes deste aparente silêncio prosseguem: por exemplo, na afirmação de Antínoo, um de seus pretendentes. O pretendente a sua mão revela-nos a astúcia de Penélope, ao descobrir os ardis em seu plano de tecer uma mortalha para Laertes, executando tal tarefa durante o dia e desfazendo-a durante a noite. Se retomarmos o casamento de Penélope, é devido à ausência de seu esposo, com o filho declarando-se adulto, que a rainha de Ítaca se vê em um dilema – caso decidisse se retirar da casa do esposo e retornar para Esparta, Penélope rompe os laços com o *oikos* de Odisseu. Portanto, conseqüentemente, delegaria poder ao filho Telêmaco, que por sua vez sofreria retaliação por parte dos pretendentes, ansiosos pela decisão da rainha que tece a mortalha no intuito de ludibriá-los até a volta do marido ou até que possa definir seu destino. A metáfora do tear, essa arte historicamente tão ligada ao universo feminino, do criar e recriar a trama que dá forma aos fios entrelaçados foi freqüentemente ligada, por analogia, à manipulação, por meio do entrelaçamento dos fios do destino, de acordo com propósitos específicos, o que em Penélope torna-se prova da engenhosidade, característica que seria um prolongamento de sua personalidade.

The feminine associations of plotting are often expressed through metaphors of weaving, an activity pursued by women ideally to the advantage of their households but sometimes in service of their own private and subversive schemes. (COHEN, 1995, p. 64)⁵

⁵ As associações do feminino à conspiração são freqüentemente expressas através das metáforas do tecer, uma atividade realizada pelas mulheres idealmente para a melhoria de suas casas, mas, às vezes, a serviço de seus próprios esquemas particulares e subversivos. (Tradução nossa).

Outro fator lacunoso ocorre no canto XVII, no qual Penélope enseja em seu discurso a volta de Odisseu e a punição aos pretendentes; neste momento seu filho Telêmaco se manifesta por meio de um espirro, trazendo a confirmação de acontecimentos posteriores. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier, a simbologia contida no espirro corresponde a uma confirmação, ou seja, “[...] espirrar quando uma pessoa está falando significa: Gueno (Deus) aprova. O espirro simboliza uma manifestação do sagrado para aprovar ou punir, devido à sua brusquidão, que marca uma ruptura do *continuum* temporal”. Isto nos permite constatar a dissimulação em Penélope que, sorrindo, devido ao “bom augúrio”, nos propicia interpretar sua comunhão aos intentos do marido; em contrapartida, nos cantos seguintes esta prossegue em seus lamentos, como se desconhecesse o retorno do esposo à Ítaca, ou seja, confirma a utilização constante de sua *métis* (astúcia).

Com base em seus ardis, em seu ensaio intitulado, “Penelope as Moral Agent”, Helen Foley (1995) atribui à Penélope a responsabilidade não apenas em relação a seu destino como rainha, mas para com seu povo. As decisões da esposa de Odisseu teriam reflexo em toda Ítaca e, sendo a *Odisséia* considerada um poema de cooperação social entre membros familiares. Temos em Penélope a capacidade moral vinculada a seu papel social, no qual a decisão feminina corresponde aos valores do sistema instaurado, cuja finalidade é a restituição do *oikós*; por meio da virtude, Penélope preserva o reino de Ítaca e uma conduta social honrosa sua e, conseqüentemente, de seu esposo, fato este primordial para a aristocracia na qual Odisseu estava inserido.

Em seu ensaio intitulado *Le jeu de Pénélope* (2001), Jean Bollack, utilizando-se desses espaços narrativos concedidos por Homero, propõe que a esposa de Odisseu forjara o flagrante ao ato de desfazer a mortalha. O autor prossegue afirmando

que esta estava ciente da presença e das intenções do marido; sendo assim, ela o auxiliou a executar seus intentos. Prudente, se mostra cética em relação às revelações sobre o esposo, feitas por Teoclímeno, utilizando de sua inteligência estratégica (*métis*), que, de acordo com Ferraz (1999, p. 81), teria a seguinte qualidade: “a *métis* procede de maneira oblíqua, indo direto a seus fins pelo caminho mais curto, quer dizer, pelo desvio”. Oblíqua e/ ou dissimulada, esta grega com ares de Capitu - personagem da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis - articula cada passo, seja inspirada por Atena, em seus sonhos, ou agindo por conta própria.

A todos entretém com esperanças, a cada qual faz promessas, mandando-lhes recados, mas em seu íntimo acalenta outros planos. [...]

Tua própria mãe, ardilosa demais. Faz três anos e logo serão quatro, que ela vem iludindo o coração no peito dos aqueus. [...] cônica, em seu coração, de ter sido superiormente dotada por Atena da habilidade em belíssimos trabalhos e de um coração inteligente e astucioso, quais jamais ouvimos das mulheres antigas – [...], nenhuma jamais das quais tinha idéias iguais às de Penélope. (HOMERO, 2006, p. 21)

Nesse sentido, dotada de uma postura estratégica, a protagonista da obra atwoodiana preserva o reino e o lar do dileto esposo, tal qual a sua versão homérica, que como agente silencioso e apesar de sofrer com as lacunas de detalhes descritivos, demonstra suas habilidades nas entrelinhas, sob a tutela da introspecção. Estes fatos apresentados corroboram para a possibilidade de uma reconstrução narrativa, com o foco centrado na heroína e, se as epopéias destacaram os apanágios e façanhas dos grandes heróis, a literatura contemporânea feita por mulheres vem destacar e compor a outra história, que resgata o feminino, estimulando, desta forma, a posterior reconstrução do mito, pela autora canadense Margaret Atwood, reconstrução essa que é foco de nosso trabalho.

1.3 Relações de Gênero: Antiguidade e Contemporaneidade

Sabemos que a arte, especialmente a arte religiosa ou mítica, reflete não apenas a atitude dos povos, mas também sua forma particular de cultura e organização social. A arte centrada na deusa que vimos examinando, com sua impressionante ausência de imagens de dominação masculina e guerra, parece refletir uma ordem social na qual as mulheres desempenhavam papel central, primeiro como líderes de clã e sacerdotisas e mais tarde em outras importantes funções, e uma ordem social onde homens e mulheres trabalhavam juntos em parceria para o bem comum.

Riane Eisler, *O Cálice e a Espada*

De acordo com a epígrafe, no início da formação das primeiras civilizações, tempo em que os povos nômades peregrinavam por sobre a terra, percebemos, por meio dos resquícios arqueológicos, um período matriarcal, regido pela Grande Deusa (Mãe Terra) encarnada em imagens e símbolos, estes, representações de uma força maior geradora da vida, configurações que ainda resistem apesar de todos os novos paradigmas que se tornaram mais predominantes ao longo dos séculos. Como afirma Eisler (2007, p. 60), “em toda parte – murais, estátuas, e figuras votivas – encontramos imagens da deusa. Encarnada como Donzela, Ancestral ou Criadora, Senhora das águas, dos pássaros e das trevas, ou simplesmente Mãe divina embalando seu filho divino nos braços”. Nesse sentido, com a valorização da mulher como intermediária e provedora da fertilidade, as relações primordiais entre homens e mulheres eram, de certo modo, igualitárias, pois, segundo Stearns (2007, p. 31) ambos os sexos partilhavam “um sistema de considerável igualdade”, baseado na caça e na coleta, com contribuição mútua para o sustento.

Assim, em meio às ações aparentemente inexplicáveis da natureza, os seres humanos criaram seus mitos e uma relação com a Deusa, que se dava por meio da

intercessão de suas sacerdotisas e chefes (mulheres) dos clãs. Como tratado no primeiro capítulo, os mitos estavam conectados a rituais, em sua maioria, coletivos, sendo, portanto, de importância social e cultural. Os mitos reforçavam “as regras” ou a conduta a ser seguida, como fortalecimento de uma doutrina religiosa e, conseqüentemente, social e comunitária, a mitologia apresentava uma idéia, um significado, uma tendência. Estas características intrínsecas às narrativas primordiais, sutilmente seriam reinventadas posteriormente pelo olhar masculino, que se tornaria ciente de seu poderio dentro de um sistema patriarcal, o qual habilmente eclipsava a influência da Grande Deusa. Um dos grupos culturais do antigo Ocidente que manteve, até certo ponto, traços do matriarcado e que se configurou, numa fase aparentemente pacífica (mas não utópica) em uma possível espécie de sociedade mais justa, regida por uma Deusa, foi Creta. Além disso, por volta de 2000 a. C., como nos esclarece Eisler (2007, p. 76) “foi em Creta que pela última vez na história escrita prevaleceu um espírito de harmonia entre mulheres e homens enquanto participantes iguais e jubilosos da vida”.

Embora nessas sociedades a descendência fosse traçada pela linha materna, e as sacerdotisas e chefes de clãs desempenhassem papéis de liderança em todos os aspectos da vida, há pouca indicação de que a posição dos homens nesse sistema social fosse em qualquer aspecto comparável à repressão feminina característica dos sistemas de dominação masculina que o substituíram. (EISLER, 2007, p. 67)

Portanto, Creta indicava não apenas, segundo o autor, ser um lugar onde as mulheres não eram exatamente oprimidas, mas tampouco onde a opressão seria compensada e depositada em outro grupo gendrado - o dos homens. É óbvio que havia a diferença de classes, sendo que talvez os escravos de ambos os gêneros fossem alvo da maior opressão e abuso físico.

Assim, a civilização cretense destacou-se por dominar o Mar Mediterrâneo, prosperando técnica e culturalmente; sua arte captou o “espírito feminino” em vasos e

esculturas, conforme aponta Eisler (2007, p. 41): “a arte expressa alguma forma incipiente de religião, na qual figuras e símbolos femininos ocupam posição central”. As sacerdotisas, de fato, desempenhavam papel central nos rituais e a participação geral feminina era permitida em todos os eventos. Como sintetiza Brandão (2007, p. 58), “a religião cretense estava centrada no feminino, representado pela Grande Mãe, cujas hipóstases principais, em Creta, foram Réia e a Deusa das Serpentes”.

Contudo, após este período de aparente comunhão entre homens e mulheres em determinado momento da história grega, os primeiros traços do patriarcado passam a se tornar mais explícitos. Essa forma de organização social que se estrutura propriamente com o advento da agricultura, com os povos nômades se fixando em definitivo, o que beneficiou o domínio masculino, já que, com o aumento das taxas de natalidade, o auxílio feminino de outrora (na coleta) se tornou quase restrito à maternidade, como observamos na citação abaixo:

As taxas de natalidade eram relativamente baixas e mantidas assim em parte pelo aleitamento prolongado. Em consequência disso, o trabalho das mulheres de juntar grãos e nozes era facilitado, pois os nascimentos muito freqüentes e cuidados com crianças pequenas seriam uma sobrecarga. A agricultura estabelecida, nos locais em que se espalhou, mudou isso, beneficiando o domínio masculino. (STEARNS, 2007, p. 31)

Os mitos, que anteriormente foram criados ou imaginados como forma de compreender o inexplicável pelos primeiros povos, foram reinventados para auxiliar na implantação do “novo” sistema, agora sob dominação masculina. A mulher que antes participava ativamente dos eventos, em especial dos religiosos, estava fadada ao enclausuramento. A voz feminina dantes reveladora das ações divinas, a intermediária entre deuses e homens, seria silenciada. De seu lugar central, a Grande Deusa tornou-se coadjuvante das deidades masculinas, sendo transplantada para o posto de esposa, mãe

ou irmã de algum deus. Assim, sacerdotisas e representantes de clãs aos poucos ocupavam a margem da sociedade.

Designada, portanto, no passado à submissão e ao silêncio como forma de expiação dos pecados outorgados desde a sua criação, a mulher, por aprovação divina, tem sua raiz sagrada dissipada, sendo que o grupo social passa a dar destaque à conduta do patriarca e senhor absoluto. Como ameaça aos preceitos religiosos, considerada a serpente da dissimulação, a mulher tornou-se um dos maiores contingentes discriminados da história - uma imagem vinculada ao demônio, seus cabelos, rosto e língua como desencadeadores da tentação. Responsáveis diretas pela fraqueza que provocavam no homem, as mulheres deveriam ser mantida nas sombras.

A cabeça pelo menos era a sede do mínimo de razão que a mulher pudesse ter. Daí para baixo seu corpo não era mais do que o parque de diversões do diabo, ‘sempre que uma mulher entra no banho’, proclamou Maóme, ‘o diabo está com ela’. (MILES, 1989, p. 122)

Se pensarmos na Idade Média, o conhecimento de ervas e poções tornaram as filhas de Eva, feiticeiras, título atribuído devido a seu “comportamento de exceção”; nos séculos subseqüentes o inconformismo se manifestaria e seria interpretado como atrelado a uma histeria generalizada, com o feminino passando do posto de bruxa para o de louca. A simbologia, principalmente a religiosa de cunho cristão, também foi utilizada como marca do poder feminino ou do que seria visto como o Mal, a serpente sendo sua principal representante. Como indica Eisler (2007, p. 141-142):

É flagrante que a serpente era um símbolo do poder da Deusa por demais importante, sagrado e universalmente disseminado para ser ignorado. Se a mentalidade antiga precisava ser remodelada para se coadunar às exigências do novo sistema, a serpente deveria ser apropriada como um dos emblemas da nova classe dominante – ou então derrotada, distorcida e desacreditada.

Concomitantemente, com o declínio da civilização cretense, a Grécia antiga adquiria destaque com as epopéias *Iliada* e *Odisséia*, de Homero, considerado um educador dos jovens gregos e auxiliar na representação da sociedade emergente. De seu mundo épico, Homero trouxe à tona, literariamente, uma realidade histórica. Assim, antes de abordarmos com maior ênfase a reconstrução de Penélope, devemos observar o modo como a Grécia clássica conduzia e (de)limitava a vida das mulheres gregas. Segundo consta na *Paidéia*, de Werner Jaeger (1973, p. 42), a virtude, “a *arete* própria da mulher é a formosura [...], as suas virtudes são, a este respeito, o sentido da modéstia e o desembaraço no governo do lar”. Portanto, sob a tutela patriarcal as civilizações se desenvolveram, e, por meio dos mitos, emergiram as bases social, política e religiosa, atribuindo-se à mulher um papel secundário.

Deste modo, os mitos cosmogônicos nos quais as sociedades fundaram sua base primeva passam a ser reordenados, agora, pela matriz patriarcal, que atribuiu a “inferioridade” ao feminino. Na Grécia antiga, dentre tantos mitos que indicavam tal compreensão, destacamos o de Pandora, que, segundo Chevalier (2007, p. 681) “[...] simboliza a origem dos males da humanidade: eles vêm através da mulher”. Assim, de deusa amável e fecunda, a mulher tornou-se um perigo iminente ao homem, e, portanto, deveria ser controlada. Com uma posição, em alguns aspectos, semelhante à do escravo, a mulher grega permaneceria confinada no gineceu, ou seja, relegada ao domínio do *oikos*, em sociedades como as retratadas nas epopéias homéricas e, portanto, tradicionalmente heróica e aristocrática, cuja manutenção, enriquecimento e continuidade (geração de filhos), bem como o cuidado com os membros familiares em geral, eram de sua responsabilidade. Essas mulheres regiam a estrutura com ordem e fundamento religioso de culto ao panteão liderado por Zeus; as mais abastadas dispunham de pátios e jardins e só poderiam sair acompanhadas por uma escrava, para

fazer compras ou participar de um determinado evento ou comemoração. Estas exerciam certa autoridade sobre seus escravos e subordinados, cuidavam dos filhos, da conservação do lar e dos bens do esposo e senhor (*basileus*). As de origem humilde tinham mais liberdade, dado que também eram provedoras de seu sustento, garantido pelas vendas nos mercados da época. Já as jovens solteiras abastadas permaneciam na casa paterna, participando dos festejos religiosos (uma oportunidade para a vida social), das procissões e dos coros religiosos, que envolviam canto e dança. Enfim, sabe-se que a vida da mulher grega era regida pela tríade: casamento, maternidade e vida religiosa.

Como primeiro ponto, temos, portanto, o casamento - uma união com base na *koinonia*, uma parceria entre marido e mulher que, unidos, coordenavam os interesses da família: o homem externamente ao *oikos* e a mulher, internamente. A cerimônia do matrimônio consistia de três etapas: separação, transição e integração; a jovem passava da condição de solteira (*parthenos*) para a de mulher casada (*gynê*) mudando de *oikos* (já que a mulher era considerada uma “riqueza móvel”), indo da tutoria do pai para a do esposo, abdicando dos deuses cultuados por sua família para adentrar em outra casa e cultivar os deuses do esposo. Como parte do processo de separação, ainda na casa dos pais, a jovem realizava um ritual de sacrifício, posteriormente recebendo alguns objetos que simbolizam sua vida após o casamento, como nos exemplifica Zaidman (1990, p. 445):

Outros objetos simbólicos designam o papel específico atribuído à nova esposa na perpetuação desta vida cultivada que o casamento significa: a sertã para torrar a cevada que ela tem de levar nesse dia, o crivo que uma criança a seu lado segura, o pilão do almofariz que será pendurado em frente do quarto nupcial. Os cereais e os utensílios culinários para a sua preparação representam Deméter, indiretamente presente, e o laço que ela estabelece entre agricultura, fecundidade e vida social.

Um cortejo parte, portanto, para a casa do noivo, com base no “rapto de Core”; a noiva é “raptada” do carro que a conduz, sendo acolhida pelos pais de seu futuro esposo junto à lareira - local central e símbolo do enraizamento do *oikos*. Todo o discurso fundador das relações entre homem e mulher obedecem a um contrato, no qual a esposa preserva e garante a continuidade do regime patrilinear grego. Sendo assim, criada para o silêncio e ações domésticas, de acordo com Xenofonte, no *Econômico* (III, p. 13) “a jovem grega era criada de forma a ver, ouvir e falar o menos possível”. Uma agente invisível e resguardada “à soleira da porta”, sendo caracteres como discrição e sutileza adjetivos da “sábia” esposa neste mundo controlado pelos homens. Segundo Barros (1997, p. 19), “no *oikos*, a mulher faz o que os deuses determinaram que fizesse; essas tarefas são reconhecidas e prescritas pelas leis humanas e o juiz dela é o marido”, segundo os preceitos patriarcais. Responsáveis pelo “celeiro” (um dos principais compartimentos onde eram guardados os bens preciosos, em especial os alimentos) e pela ordem dentro do *oikos*, à mulher grega cabia ter cuidados físicos e espirituais do esposo; era responsável por manter o fogo sagrado, “através do qual eram invocados os deuses e cultuados os antepassados”. (SOUZA, 2001, p. 262), sendo os ritos funerários uma extensão dos seus trabalhos domésticos.

Nas sociedades homéricas descritas na *Ilíada* e na *Odisséia*, a casa possui caráter simbólico, com a lareira ao centro, como citado anteriormente, testificando a raiz patrilinear, o cerne do lar grego. Assim, as sociedades homéricas incentivavam dois tipos de matrimônio, o “casamento de genro” e o “casamento de nora”. O primeiro consistia na conservação de um genro para o sogro, ou seja, na existência apenas de filhas, o futuro noivo não oferece presentes, e sim adquire as riquezas por meio da noiva, como, por exemplo, o rei Alcínoo, que oferece a Odisseu a mão de sua filha e seu reino, para que ele permanecesse sob sua custódia, sob parentesco fraternal. Neste caso,

em decorrência da boda, a mulher gozava de maior autonomia em relação ao esposo. Por outro lado, no “casamento de nora” ocorre o inverso, e em Penélope temos o maior exemplo deste. Durante a celebração, os pretendentes à mão da jovem devem trazer presentes dos mais variados e oferecer dádivas (*dôra*) resplandecentes, que concedem ao noivo a posse da jovem e conseqüente autoridade. Sob ela, esta torna-se filha do esposo, desvencilhando-se do pai. Por fim, com as dádivas entregues por seu pai, uma aliança é realizada entre as casas. Após as bodas, a maternidade configura a mulher como procriadora de futuros guerreiros e senhora do *oikos*, estatuto este alcançado apenas pelo nascimento de um filho, o que garantiria, assim, a confiança do esposo, como resume François Lissarrague (1990, p. 230), “[...] o confronto entre dois estatutos, masculino e feminino: para os homens a guerra, para as mulheres os filhos”.

Considerando-se que as mulheres eram excluídas da vida política, é na vida religiosa que elas se destacam como “senhoras da relação com os deuses”. De Canéforas a sacerdotisas, a função sagrada pertence ao feminino, uma presença constante no Oráculo de Delfos. Por toda a Grécia antiga a sua presença é constante e em especial na passagem da adolescência para a fase adulta, que é marcada por festivais e celebrações a divindades como Ártemis e Apolo, nos quais as mulheres cantam, dançam e oferecem libações. Acerca destes diversos eventos religiosos, um é propriamente de cunho feminino e diz respeito às Tesmofórias (festa das sementeiras), em honra a Deméter, no qual as mulheres realizavam os rituais, sacrifícios e jejum, durante três dias, sob a promessa da deusa em fecundar o solo, valorizando, assim, a função geradora da mulher.

O sacerdócio feminino concede à mulher o posto de administradora dos fundos para os rituais e celebrações, sendo atribuídas as mesmas honras do domínio religioso, que são direcionadas aos sacerdotes, todavia são escolhidas pelos homens – cidadãos,

como nos esclarece Zaidman (1990, p. 456): “Eleitas ou tiradas à sorte como os sacerdotes, elas ocupam em certos casos um lugar de primeiro plano e recebem, como eles, a sua parte de honra na partilha que se segue ao sacrifício”.

Senhoras da casa e zeladoras da morte, os cuidados acerca do morto eram de responsabilidade feminina, como nos relata Zaidman (1990, p. 451): “A lei enumera a mãe, a esposa, as irmãs, as filhas e cinco mulheres pertencentes à parentela mais próxima, definida pela lei”, que preparavam o corpo, asseguravam os ritos e realizavam as libações; os homens realizavam as suas homenagens à distância, cabendo às mulheres a manutenção do túmulo e as relações com o morto. Legitimada, portanto, como intermediárias do sagrado e de seus esposos, a mulher grega conduz os eventos responsáveis pelo calendário festivo e político, que ordenavam as sociedades guiadas pela religiosidade doutrinada pelo panteão.

Nesta retomada dos mitos e das epopéias como introdutores dos exemplos sociais que se configurariam por séculos, o lugar do feminino tornar-se-ia, cada vez mais interno, resguardado e descentralizado. As justificativas para tal subordinação permeiam a ciência e a religião e, se avançarmos no tempo, partindo da antiga Grécia, como viemos comentando, período durante o qual a figura de Penélope está inserida, perpassando pelas mudanças históricas e sociais do papel do feminino, é notório o transmigrar da estrutura patriarcal inteiramente mantida, com nova roupagem, mas com os mesmos elementos subordinatórios.

A mulher, por sua vez, sendo definida como um ser frágil, sensível e dependente, características que provam sua inocência e bondade naturais, expressas no exercício da maternidade a que ela está destinada por sua própria ‘natureza’, tem como espaço próprio a casa, o espaço doméstico, privado. (KOSS, 2004, p. 166)

Considerada como uma criação histórica, de acordo com Gerda Lerner (1986), foi inicialmente por meio da condição biológica que a supremacia masculina chancelou

o destino da mulher ao papel do Outro, este, por sua vez, dependente e subordinado; assim, tiveram sua história escrita pelos homens, que compunham a melodia dogmática da “boa conduta” feminina, construto das relações sociais e, portanto, das relações de gênero.

Com o cristianismo, a mulher teve seu destino selado; os mitos seriam reformulados para enaltecer a sua debilidade, o seu descontrole e sua periculosidade. A exemplo da primeira mulher criada pelo Deus judaico-cristão, temos Lilith, que segundo Martha Robles (2006, p. 33):

É ímpeto sexual, mulher emancipada e em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens; é igualmente a mais remota concepção feminina, que transmigrou para o judaísmo pós-bíblico a partir da mitologia da antiga Suméria como a primeira mulher de Adão, como ele criada do pó e insuflada com o sopro divino para fundar nossa espécie sem que houvesse aparente superioridade do homem sobre a mulher, até enfrentar no leito o desafio da submissão, o que provocou uma retificação mitológica por meio da suposta debilidade de Eva.

Por sua transgressão, Lilith se torna um demônio, perturbadora da ordem, uma sedutora, imagem esta criada para desqualificar o feminino como algo que deva ser domado e doutrinado. É neste momento que o mito de Eva complementa os atributos de irreflexão e submissão, pois, em oposição a Lilith, Eva fora criada da costela de Adão e, portanto, seria uma pequena parte de uma unidade maior ou superior. Contudo, o mito apresenta uma dupla imagem de Eva - em primeiro lugar, a de uma mulher facilmente manipulável e fraca, subserviente a sua sensualidade. Em contrapartida, Eva decide, por seu “raciocínio eletivo”, superior ao de Adão, conhecer “o bem e o mal”. A partir disto, o feminino passa a estar vinculado à culpa pela perda do Paraíso, às dores e à morte.

Eva caminha para a liberdade de tomar suas próprias decisões. É ela, em seu renascimento como a primeira mulher representativa, quem explora uma experiência espiritual vivificante e profana, mas autenticamente sua. É Eva que também carrega a peculiaridade de dispor de um caráter pensante que, mesmo predisposto ao emprego de artimanhas e

com poder suficiente para escolher por sua própria força moral, desobedece a ordenação divina e assume o direito de viver entre o bem e o mal. (ROBLES, 2006, p. 37-38)

Tais elementos que marcaram a organização patriarcal no Ocidente ao longo dos séculos, obviamente determinando lugares mais apropriados e menos apropriados para sujeitos femininos, também marcaram o acesso das mulheres ao mundo literário. Sob o véu de pseudônimos, a escrita feminina passa a almejar por maior espaço de representação, algo que lhe fora negado pelo discurso falocrático.

O conhecimento passava a ser a estrada principal para o poder e, para as mulheres, a pena tinha uma grande vantagem sobre a espada: ela cabia perfeitamente bem em punho feminino de qualquer tamanho, idade, credo ou país do mundo. (MILES, 1989, p. 149)

Certamente o dogmatismo literário, com seus cânones já predefinidos, tornava-se uma barreira para a produção feminina, já que imagens delineadas pelo discurso masculino marcavam fortemente toda a vivência feminina, as mulheres estando cientes de que o campo das letras poderia ser bastante útil para a criação e construção de um novo perfil de mulher capaz de transcender o discurso estereotipado sobre os gêneros através de uma ótica patriarcal. Vale, neste momento, citar uma passagem de Marini (apud Helène Cixous, 1991, p.376) “é preciso que a mulher escreva sobre a mulher e que traga as mulheres para a escrita, da qual foram tão violentamente afastadas, como o foram de seus corpos”. Percebe-se um claro vínculo entre escrever e existir neste pensamento de Cixous, ou seja, ser visível literariamente é existir de fato.

Ainda percorrendo os períodos da história, é por volta dos séculos XVII e XVIII, com o surgimento do pensamento liberal, aliadas às idéias da Revolução Francesa, que as mulheres têm oportunidade de reivindicar, ainda que tenuemente, seus direitos, fomentados em parte pelas idéias do Iluminismo e sua participação em revoluções

políticas. Estas tiveram suas causas inicialmente bem defendidas por Condorcet, filósofo que considerava essencial a paridade entre homens e mulheres e exigia o direito de voto e outras condições jurídicas para o feminino em sua obra *Sur l'admission des femmes ou droit de cité* (1790). Posteriormente outras reivindicações seriam postas pela inglesa Mary Wollstonecraft, que, em 1792, com sua obra *Vindication of the Rights of Women* (Uma reivindicação pelos direitos da mulher - tradução 1832), denunciou a opressão, suscitando direitos sociais para as mulheres, e uma reforma social que promovesse a participação igualitária entre homens e mulheres, todos seres humanos. Já no século XIX, o marxismo também defendia a igualdade social, tendo sido apropriado por algumas prefeministas para tratar da condição feminina, ou seja, da estrutura de classes. Assim, em meio ao sufrágio, surgem as escritoras que desembocam no século XX com as discussões dos papéis sociais e as teorias de gênero, as quais evoluem e se desdobram a partir da década de 1980.

Deveremos considerar que, já por volta do início do século XIX, especialmente na Europa, o número de mulheres escritoras aumentaria gradativamente. Deixamos claro que não estamos desconsiderando a produção feita por homens das letras, inclusive porque, como bem coloca Elaine Showalter (1989), ao discutir sobre o “terreno selvagem” ligado ao feminino, o masculino está em toda parte, é a norma. Contudo, partimos da localização e focalização no feminino, que adquire destaque e que subverte os elementos tradicionalmente estabelecidos principalmente a partir do século XX. O que se torna fato é que a escrita feminina ou literatura feminina, segundo afirma Cristina Pinto (1990, p. 25) “diz respeito à mulher e expressa a realidade de um ponto de vista da mulher e em função daquilo que ela vivencia”, ou seja, naquele momento busca resgatar a importância do feminino relegado a segundo plano, declarando desejos

e vontades não padronizadas, criticando o sistema imposto e, sobretudo, alçando vôos sobre uma criatividade silenciada.

Portanto, mesmo condicionada ao posto de espectadora, se pensarmos na historicidade feminina, o posto social atribuído à mulher não a impediu de produzir artisticamente, seja em seu quarto, tecendo ou bordando. Entre as confidências e questionamentos mais amplos, a partilha e parceria entre mulheres firmou o “saber feminino” no “silêncio” da reclusão, como observamos na citação abaixo:

Minha própria geração, posterior à Segunda Guerra Mundial, cresceu numa época em que as mulheres eram infantilizadas e tratadas como propriedade. Elas eram mantidas como jardins sem cultivo [...] mas felizmente sempre chegava alguma semente trazida pelo vento. Embora o que escrevessem fosse desautorizado, elas insistiam assim mesmo. Embora o que pintasse não recebesse reconhecimento, nutria a alma do mesmo jeito. As mulheres tinham de implorar pelos instrumentos e pelo espaço necessário às suas artes; e, se nenhum se apresentasse, elas abriam espaço em árvores, cavernas, bosques e armários. (ESTÉS, 1994, p. 17)

Em atividades aparentemente de “menor” valor, desenvolvia-se uma construção identitária transformadora, que, na literatura, por sua vez, permite a eclosão dos mais variados perfis femininos, indicando que as mulheres são muitas, com experiências bastante particulares, ainda que ao longo da história tenha sido muito repetida a idéia de que as mulheres são o que são pontuadamente. Desde as mais remotas narrativas, deusas, sacerdotisas, rainhas, mães, esposas, enfim, mulheres, emergem do modelo do silêncio e da submissão, construídas de acordo com um perfil delimitado por um “modelo de feminilidade”, este instaurado pelo patriarcado.

Tal qual Eco, de fato, a mulher escritora, a partir do século XVIII, passa a criar, ainda que inicialmente reverberando em seus escritos as vozes masculinas do discurso falocrático, suas nuances e expressões, num exercício mimético. Até mesmo o uso de pseudônimos masculinos inicialmente fez-se necessário para que fossem ouvidas ao

longo de suas tentativas por uma fala própria e transformadora dos dogmas estabelecidos.

Na troca de classe, na troca de nome, muitas trabalharam com o gênero. Nomes bem conhecidos na historiografia amadora, que soavam masculinos como Daniel Stern e Blaze de Bury, eram de mulheres, e assim suas obras passaram a ser um local onde moldava-se uma identidade ambivalente, com gênero. Os críticos literários têm em geral interpretado a adoção de pseudônimos masculinos pelas mulheres como uma forma de proteger sua feminilidade de classe média. (SMITH, 2003, p. 113)

Contudo, imagens fluem da Antiguidade até os nossos dias, de musas a criaturas monstruosas, representadas como sendo fora do padrão aceito. O temor e a fascinação permeiam as narrativas sobre mulheres, das Evas ludibriadas às Medéias traídas, das virginais Marias às Luzia-homem guerreiras: são aquelas que seduzem, corrompem e fascina, a ‘cabeça de Górgona’ de olhar fatal e fulminador, “esta terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo.” (*Dicionário de mitos literários*, p. 623).

A crítica literária passaria, somente no século XIX, a resgatar a obra destas mulheres pioneiras do passado. Partindo das respostas codificadas deste mesmo século, segundo aponta a crítica feminista, o controle histórico, político e cultural gendrado pelo masculino suscitou o estudo dos padrões de dominação que reforçavam o estereótipo da fragilidade e da inferioridade femininas. Via estudos feministas, portanto, pode ser reconhecida a contribuição da escrita feita por mulheres para a literatura, partindo-se, então, das vozes marginalizadas, no intuito de constituir uma relação complementar entre a história escrita pelo dominante e a história das mulheres. Ampliando, portanto, o seu espaço dentro do dogma, a escrita feminina, sob o olhar da crítica feminista, revisou os conceitos universais para restaurar e ampliar o ponto de vista da mulher, seu conhecimento e sua contribuição. Já em meados do século XX, graças aos

desdobramentos dos estudos de gênero é que as representações das relações sociais viabilizam um olhar revisionista, recuperando histórias e figuras que foram apagadas da história cultural mundial com base na diferença sexual.

Ao romper o silêncio em que sempre foi colocado, o 'feminino' iguala-se também com o revolucionário, o subversivo, porque se propõe a sair da posição secundária em que se achava. Esse processo de subversão dá-se, pois, através de recursos narrativos como ironia, o humor, o texto em palimpsesto. (PINTO, 1990, p. 26)

Sabe-se que os estudos de gênero tomaram impulso a partir da década de 80, buscando discernir o papel feminino na sociedade em suas relações com o masculino, reivindicando uma história das mulheres e a reapropriação simbólica do que era antes regido pela visão masculina. A cultura marcadamente masculina e que se perpetuou por séculos, graças às pesquisas teóricas do feminismo, dos estudos de gênero, bem como dos movimentos sociais dos séculos XIX e XX no que se refere às lutas femininas, foram criando os meios de identificar o padrão canônico estabelecido pelo discurso falocrático. Assim, a voz feminina silenciada por gerações concebe uma releitura de uma história contada pelo outro, como nos diria a historiadora Joan Scott (1990, p. 75): “o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens”, um torna-se reflexo do outro “e implica no estudo do outro”.

Caracterizada como um oposto inferior e desapropriada de seu status ligado a Grande Deusa, o feminino, dantes ponto de convergência social e política, sofrera um revés imposto pelo masculino em ascensão. A inspiração divina anteriormente feminina foi catalisada para o masculino, a simbologia que refletia o feminino como peça fundamental da criação tornou-se motivo de soerguimento do homem, passando a mulher para o papel de mero peão a serviço dos intentos do senhor, doutrinadas de acordo com as relações de poder instituídas pelo monoteísmo.

Instituir uma cisão irreduzível, uma distinção entre nós e eles ou elas, estigmatizar em nome de um conjunto de representações e de normas dadas como verdades “naturais” e universais para melhor particularizar e, especialmente, excluir do espaço social onde se elaboram as decisões relativas ao contrato social, faz parte do arsenal dos modos de dominação. Tornar o outro invisível, tornar crível a idéia de que ele não é mais do que um simples caso particular, que por isso mesmo não pode ser considerado um interlocutor válido, garante por tabela que o dominante ocupe legitimamente a posição de representante do universal. Esse é o preço da prática da dominação, a desapropriação do outro, posto em situação de tutela, como a apropriação do corpo das mulheres. (HITARA, 2009, p. 78)

Sendo assim, desprovida de *um teto todo seu* e de uma escrita toda sua, a mulher escritora, numa tentativa de aproximação do cânone, buscou adequar-se aos padrões literários do dominante, suas personagens teriam finais felizes convencionais ou, se por outro lado transgredissem, teriam um final trágico.

Insegura quanto à sua situação como *autora*, quanto à sua *autoridade* para afirmar e expressar determinada(s) realidade(s), a mulher que escreve demonstra, com poucas exceções, certa dificuldade em definir-se pessoal e textualmente. [...] Essa indefinição reflete-se inclusive na criação das suas personagens e no fato de que tantas vezes a conclusão da narrativa expressa, ainda que só inconscientemente, conformidade social. (PINTO, 1990, p. 23-24)

Conjuntamente aos símbolos, conceitos, relações sociais e identidade, as discussões sobre a relação histórica entre masculino e feminino pertinentes, continua a gerar novos impasses.

[...] nossas propostas sobre as “mulheres” não são baseadas numa realidade dada qualquer, mas que elas surgem de nossos lugares na história e na cultura; são atos políticos que refletem os contextos dos quais nós emergimos e os futuros que gostaríamos de ver. (NICHOLSON, 2000, p. 38)

Se os estudos feministas abarcaram o inconformismo da desigualdade entre os sexos, lutando por condições e direitos semelhantes entre homens e mulheres, os estudos de gênero buscaram entender o sistema de gênero, relações onde tanto homens

como mulheres tinham lugares predeterminados, independentemente de sua inserção social. Assim, do silêncio privado para as discussões sociais, as mulheres tornaram-se agentes de transformação de uma massa enraizada no solo dos ditames falocráticos. Sendo, pois, o gênero um construto social e cultural dos conceitos de masculinidade e feminilidade, a literatura que se diz feminina irá subverter tais papéis, concedendo voz ao sujeito marginal, bem como dando visibilidade a novos conceitos e reformulando ou abalando estereótipos.

A literatura feminina se caracteriza também como subversiva ao adaptar ou reescrever temas e enredos tradicionalmente masculinos, invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade. Ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal – não com letra maiúscula, de forma absoluta, mas como uma história feita de histórias – em que o público e o pessoal se unem. (PINTO, 1990, p. 27)

Com os estudos culturais, já a partir da década de 60 do século XX, buscou-se uma prática para verificar os discursos constituintes da história, de suas representações e convenções instituídas pelos grupos hegemônicos, marcadamente brancos e masculinos, no intuito de detectar as possibilidades discursivas e sociais de grupos até então oprimidos por diversas razões. Nesta busca por um sujeito desprovido de uma imagem “real”, é que a crítica contemporânea reflete sobre as narrativas, não em busca apenas das diferenças, mas de uma diferença identitária, seja em relatos pessoais ou culturais; ou seja, avança-se da concepção do papel social da mulher (sua função) para a concepção de sua identidade (o seu significado) dentro do contexto social. Para tal, as questões de gênero vão além do binarismo instituído pelo patriarcado, englobando a pluralidade feminina de todas as classes sociais; trata-se aqui de relações sociais que, na

contemporaneidade, abordam e lidam com as diferenças entre as mulheres, seres plurais, que nesta multiplicidade inventam e se reinventam como sujeitos sociais.

A Mulher – e a experiência – não podem ser mais vistas como entidades homogêneas e empíricas, mas como categorias discursivas historicamente construídas e permeadas por diversos vetores diferenciais. De um discurso sobre a igualdade nos deslocamos para a defesa da pluralidade e para a tentativa de embasarmos, empírica e teoricamente, uma epistemologia da diferença. (COSTA, 1996, p. 52)

Assim, a crítica feminista se tornaria um lugar de revalorização e de contestação, e, segundo afirma Susana Bornéo Funck (1994, p. 18-19), poderíamos encará-la, em primeiro lugar, “como disciplina intelectual e acadêmica [...] que se preocupou em desmascarar a misoginia da prática literária”; em segundo lugar, ela se concentra “na descoberta e na investigação de uma literatura feita por mulheres” e, por fim, através dela, quebram-se as fronteiras culturais, enfatizando “a análise da construção do gênero e da sexualidade dentro do discurso literário”. De modo que a escrita representaria, para a mulher, a possibilidade de reinvenção de si mesma e de desconstrução dos estereótipos anteriormente impostos, tornando-se, portanto, um *locus* de contestação e mudança de valores.

Obviamente os conceitos de mulher e gênero vêm dialogando em estudos acadêmicos de cunho feminista. Não obstante, segue-se a desconstrução dos códigos universalizantes, em contestação aos moldes femininos de outrora, que apontam para a apresentação das diversas facetas femininas, elucidando os fatores sociais imbuídos pelo patriarcado e suas modificações a cada momento histórico. Portanto, vale mencionar que a desconstrução tornou-se ferramenta essencial ao feminismo contemporâneo:

Gender, isto é, as relações entre os sexos, vistos não como algo inscrito na eternidade de uma natureza inacessível, mas como produtos de uma construção social que é importante, justamente, desconstruir. (DUBY E PERROT, 1990, p. 14)

A desconstrução do discurso falocrático, deste sistema tendencioso à perpetuação de uma linguagem que exerce poder, aos poucos seria tomada pelo feminino em busca de novas referências, em meio a uma história contada pelo outro.

O desejo imperativo em organizar e classificar a literatura feminina tem se mostrado, em nossa cultura, como uma reivindicação das mulheres, que advogam para si mesmas o trabalho de resgatar, em antologias ou dicionários, os nomes das que contribuíram para a constituição de um novo cânone literário. (PAIXÃO, 1996, p. 28)

De sua escrita emerge a crítica literária feminista, de relevante papel para a análise e questionamento das representações tradicionais do discurso falocrático. Portanto, a condescendência em relação à hegemonia masculina e a imposição patriarcal, fatores antes tomados como irrelevantes para a crítica tradicional ou canônica, tornam-se elementos-chave para a crítica feminista. Disposta em três fases, a primeira, por volta de 1840, dá-se à imitação do cânone como forma de aceitação dentro dos padrões ditados pela sociedade e permitidos a uma escritora. A segunda, por volta de 1880, parte de protestos contra os valores patriarcais e da reivindicação dos direitos da mulher e, por fim, a terceira fase, a partir da década de 20 do século passado, se refere à busca por uma identidade feminina desapegada dos estereótipos cristalizados desde a antiguidade, num processo de afirmação e das formas de representação deste feminino, não mais fixado quanto ao sexo biológico, mas como uma identidade cultural baseada no gênero.

O gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2008, p. 20)

Diante do que vimos discutindo ao longo deste capítulo, acreditando que o contexto marcou e marca o maior ou menor acesso que as mulheres tiveram à autoria

literária ao longo da história, buscaremos, com base nos estudos de gênero, e por meio estudo das relações sociais e políticas implicadas na construção sociocultural do indivíduo (seja este homem ou mulher), identificar a voz de tantas mulheres silenciadas nas reverberações do discurso desta “nova” Penélope construída pela hábil escrita da autora canadense Margaret Atwood. Acreditamos que a experiência que Margaret Atwood concede a sua Penélope, de falar e contar tudo pelo seu prisma, é de fundamental importância para o fortalecimento de um imaginário feminino e feminista.

CAPÍTULO II



Margaret Atwood

Tecer, infinitamente

Tecer

Até que venhas ou

Nunca, nunca mais...

...e sempre

Myriam Fraga

2. MARGARET ATWOOD E SUA PENÉLOPE: AS URDIDURAS DE UMA ESPARTANA

2.1 – Breve histórico sobre a autora

As imagens vêm de fora, e elas estão lá, elas são as coisas com que vivemos e com que precisamos lidar. Mas os julgamentos e as ligações (o que isso significa?) têm de ser feitos dentro da cabeça de cada um, e eles são feitos com palavras – boas, más, de desgosto – e atos – embora ou ficar, se continuar vivendo ali. Para mim isso é, em parte, o que é escrever: uma exploração da realidade onde vivo.

Margaret Atwood, *Buscas Curiosas*

Aos dezoito de novembro de 1939, em Ottawa, no Canadá, nascia Margaret Eleanor Atwood, que viria a se tornar escritora, crítica literária, ambientalista, defensora dos direitos da mulher, ou seja, uma canadense interessada nas temáticas e culturas contemporâneas. Suas obras exploram temas como a identidade canadense e a condição da mulher, estando traduzida em mais de trinta idiomas. Atwood foi presidente do *The Writers' Union of Canada*, de maio de 1981 a maio de 1982, e presidente do *International P.E.N., Canadian Centre (English Speaking)*, de 1984-1986. Sua arte, como aponta Coral Ann Howells (2006, p. 1), “[...] illustrates the combination of high seriousness and witty ironic vision which is the hallmark of Atwood’s literary production”⁶. Atwood iniciou sua produção aos cinco anos (seu pai, um entomologista, tinha seus livros como companhia constante durante as viagens aos recantos naturais do Canadá), dando uma pausa a tal atividade dos oito aos dezesseis, fase considerada por ela como “a dark period” (um período obscuro) no que se refere a sua produção literária. Por volta dos dezesseis anos, momento em que “se tornou poeta”, tendo já algumas

⁶ Ilustra a combinação da extrema seriedade e esperta visão irônica, marcas da produção literária de Atwood. (Tradução nossa).

publicações no jornal da *Leaside High School*, Atwood definiu seus escritos como prioridade em sua vida.

Na década de cinquenta, no Canadá, o incentivo à publicação era praticamente inexistente, já que o país ainda desconhecia a dimensão de sua própria produção literária. Assim, os escritores canadenses tinham como única alternativa publicar em outro local, geralmente nos Estados Unidos. Intrigada por este fato, Atwood passou a refletir sobre o seu país, como vemos em sua fala, citada por Staines (2006, p. 15) “It [Harvard University] was the place where I started thinking seriously about Canada as having a shape and a culture of its own”⁷. Foi, portanto, ao sentir-se como estrangeira, na Harvard, que Atwood pensou sobre sua própria identidade e de seu país. Contudo, esta realidade mudaria e o Canadá se tornaria referência dentre as grandes literaturas, desenvolvendo-se no que se refere ao mundo editorial ao longo do século XX.

Demonstrando aparentemente um comprometimento com o resgate e a divulgação da cultura de seu país, Atwood dá início a seu intento através de uma produção literária bastante diversificada, escrevendo romances, contos, poemas ou contos de fada e revelando uma posição crítica no que diz respeito aos questionamentos políticos e sociais contemporâneos. Com destaque para as suas obras guiadas pela voz feminina, a autora discorre sobre as questões de gênero, a condição e o papel da mulher numa sociedade patriarcal, em busca de uma identidade nacional e pessoal, defende a dignidade das mulheres e denunciando as situações de injustiça, marcando, assim o seu território, como nos esclarece Staines (2006, p. 19): “As Atwood discovered her voice as a Canadian writer of poetry, fiction and literary criticism, she helped the country

⁷ Foi na Universidade de Harvard o local onde eu comecei a pensar seriamente sobre o Canadá, como tendo um perfil e cultura próprias. (Tradução nossa).

discover its own life as a literary landscape”⁸. A autora promove uma teorização cultural acerca do gênero e, fazendo uso da ironia e da crítica aos estereótipos atribuídos à imagem feminina, Atwood constrói e desconstrói as narrativas de forma que elas não se tornem essencializantes no que se refere às representações dos sujeitos. O reconhecimento de seu talento e contribuição à divulgação da literatura canadense ocorreriam primeiramente em 1966, ano em que lhe foi concedido o mais elevado prêmio da poética canadense, o *Governor-General’s Award*, pelo livro *The Circle Game* (publicado pela Cranbrook Academy of Art (USA), 1964). Em 1969, tem seu primeiro romance publicado no Canadá, *The Edible Woman*, que coincidiu com o surgimento de um feminismo mais consistente na América do Norte e o fortalecimento da temática feminista. Atwood tratou de tais temáticas dentro do contexto canadense das relações entre os gêneros e das perspectivas do casamento para homens e mulheres na década de 60. Sob uma perspectiva mais otimista, publica, em 1972, seu segundo romance, *Surfacing*, e, de acordo com a própria autora, conforme cita Staines (2005, p. 18) “The Edible Woman is a circle and Surfacing is a spiral”⁹. Sendo assim, em *Surfacing* a protagonista tem a possibilidade de um recomeço, o oposto do que ocorre em *The Edible Woman*, considerado um romance de tom pessimista, apesar dos claros insights vividos pela protagonista. Neste mesmo ano, Atwood publica *Survival: a thematic guide to Canadian literature*, nos apresentando a literatura de seu país e suas particularidades pela perspectiva da crítica, como nos relata a própria autora, citada em Staines (2006, p. 19): “The book is ‘an attempt to say, quite simply, that Canadian literature is not the same as American or British literature’”¹⁰.

⁸ Assimn como Atwood descobriu sua voz como escritora canadense de poesia, ficção e crítica literária, ela também ajudou o país a descobrir sua própria vida como terreno literário. (Tradução nossa).

⁹ *A mulher comestível* se constitui em um círculo, e *Surfacing*, em uma espiral. (Tradução nossa).

¹⁰ O livro tenta dizer, muito simplesmente, que a literatura canadense não é igual à literatura americana ou inglesa.

Em sua multiplicidade, Atwood torna-se cartunista da *The Magazine*, uma espécie de historiadora do Canadá em *Days of the Rebels*, contista em *Dancing Girls and Other Stories* (1977), *Bluebeard's Egg* (1983), *Murder in the Dark* (1983), *Wilderness Tip* (1991), *Good Bones* (1992), *Good Bones and Simple Murders* (1995), *The Tent* (2006), *Moral Disorder* (2006); escritora infantil, com *Up in the Tree* (1978), *Anna's Pet* (1980), *For the Birds* (1990), *Princess Prunella and the Purple Peanut* (1995), *Rude Ramsay and the Roaring Radishes* (2003) e *Bashful Bob and Doleful Dorinda* (2004); roteirista em *Snowbird*. Posteriormente, Atwood coloca em foco a Toronto contemporânea em sua ficção; em 2000, é premiada com o *Booker Prize* pela obra *The Blind Assassin* (2000); em 2008, é a primeira mulher a receber o prêmio Príncipe de Astúrias das Letras, pelo conjunto de sua obra literária, que, mais uma vez, se destacará em seu livro mais recente, intitulado *The Year of the Flood*, com lançamento em setembro de 2009.

2.2 – Penélope sob o olhar de Margaret Atwood

*So I'll spin a thread of my own*¹¹

Margaret Atwood, *The Penelopiad*

Assim como lemos na epígrafe, a Penélope de Atwood passa a costurar sua história. Como aponta Mircea Eliade (2000), na rememoração ou recapitulação de uma narrativa, “as personagens do mito tornam-se presentes e passa-se a ser seu contemporâneo”, e é por via da renomada autora canadense Margaret Atwood, que Penélope adquire voz e faz o seu relato via epopéia recriada. Nesta resignificação do mito, nos tornamos contemporâneos da rainha de Ítaca e retornamos à Grécia antiga sob o olhar desta mulher conhecida por sua fidelidade, paciência e, claro, por ser a esposa do dileto Odisseu. Na obra intitulada *The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus*, Atwood concede à Penélope o posto de protagonista e narradora autodiegética da sua odisséia, fazendo-nos um convite a espiarmos por entre as névoas do seu passado para acompanharmos a orquestração das falas de toda a sua vida. Neste relato da memória, Atwood propõe uma estilização do cânone, ou seja, um desvio tolerável, uma “reforma” que propõe uma reconstrução. Como “arqueóloga” literária, Margaret Atwood realiza as escavações textuais em detrimento de sua protagonista, se apropriando das entrelinhas homéricas e dos indícios de outras leituras para compor a fala de sua Penélope.

Se eu crio uma personagem mulher, gostaria de poder mostrá-la com as emoções que todos os seres humanos têm – ódio, inveja, despeito, luxúria, raiva e medo, bem como amor, compaixão, tolerância e alegria –, sem que ela seja condenada como sendo um monstro, desprezível, injuriosa, ou um mau exemplo. Também gostaria que ela fosse esperta, inteligente e astuta, se

¹¹ Portanto, vou tecer minha própria narrativa. (ATWOOD, 2005, p. 17)

necessário para a trama, sem que fosse rotulada de deusa sacana ou um exemplo gritante de desonestidade das mulheres. Por muito tempo, os homens na literatura têm sido vistos como indivíduos, as mulheres apenas como exemplo de um gênero. (ATWOOD, 2009, p. 50)

Como fica claro neste texto “Buscas Curiosas” de Atwood, a autora defende liberdade em sua representação, buscando fugir de estereótipos fixos, inclusive por parte de seu/sua possível leitor(a). A partir disso, se o mito nos conta “verdades”, Atwood nos narra outras “verdades” sobre Penélope, que não as apresentadas por Homero. Sendo assim, examinando, as “lacunas” da narrativa homérica, a autora reconstrói a personagem, ou o mito, concedendo a Penélope o direito de se pronunciar, nos revelando mediante seu olhar, sua opinião e as explicações sobre sua conduta “silenciosa”, provavelmente por ter sido representada na literatura de acordo com a perspectiva masculina, como observa Brandão (1989, p. 19): “a voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina ondulação da ilusão que a faz existir”. A exemplo das primeiras obras literárias de todo o mundo, inspiradas na mitologia, seja esta grega ou não, houve uma manutenção de traços de sociedades estruturadas segundo uma perspectiva patriarcal, sistema que configurou grande parte das sociedades bem como das obras, conferindo um posto de coadjuvante ao feminino, tratado como algo desconhecido, perigoso ou simplesmente sem grande função. Sendo assim, é por meio da proposta inovadora de Atwood que podemos repensar criticamente o papel do feminino inspirado no texto de Homero, bem como as categorias de gênero que se perpetuaram na tradição patriarcal.

Nesta perspectiva, levando em conta as palavras de Orlandi (2007, p. 42) quando afirma que “o silêncio não fala, ele significa”, podemos afirmar que o silêncio de Penélope se torna o fio condutor de sua trama, este sendo usado como repositório de seus ensejos que, somados à sua astúcia, tornam-se os pontos principais formadores de seu ato de tear. Se alguns acreditam que no silêncio não há sentido e que calar seria apenas uma forma de permanecer neutro, contrariamente afirmamos que no silêncio os

sentidos se multiplicam. O silêncio, como nos aponta Orlandi (2007, p. 45), “não é o vazio” e, para percebermos seu sentido, é necessário observá-lo, como ressalta o autor, “indiretamente, por métodos (discursivos) históricos, críticos, desconstrutivistas”.

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante” [...] Paralelamente, aprofundamos a análise dos modos de apagar sentidos, de silenciar e de produzir o não-sentido onde ele mostra algo que é ameaça. (ORLANDI, 2007, p. 14)

Portanto, nesta releitura e reconstrução narrativa, verificamos o feminino não mais como mero auxílio (silencioso) prestado ao articulador central. A autora narra, por meio da voz helênico-contemporânea de sua protagonista, o que, segundo Souza (2001, p. 27), significa “reinventar tradições, romper com a cômoda atitude do senso comum, reprodutora fiel do discurso alheio”. Atwood executa essa alternância de vozes e enfoques com maestria e, de posse destes espaços intersticiais da narrativa, a autora nos traça um novo perfil de sua protagonista, ainda dedicada ao tear, função atribuída às mulheres ao longo da história. Símbolo e relicário da esposa ideal, esta hábil tecelã destaca-se por sua dissimulação e astúcia, fazendo de sua arte seu estratagema. Em Homero, Penélope age de forma sutil, contudo já deixando-nos pistas de seus reais intentos, estes reconstruídos pela autora canadense de forma inovadora.

Os relatos das epopéias apregoam que na sociedade do período homérico as mulheres eram obrigadas à fidelidade conjugal (porém, não necessariamente seus maridos) e quase que sepultadas no *oikos*.

O conceito grego da mulher, na Idade Clássica, ficou para sempre expresso em uma frase famosa que lemos em Demóstenes (contra Neera): temos cortesãs por amor ao prazer; concubinas para a saúde diária de nossos corpos e esposas para nos dar rebentos legítimos e serem as fiéis zeladoras das coisas do interior da casa. (SOUZA, 2001, p. 253)

Nesse sentido a protagonista atwoodiana rompe com essas imposições e abre a “caixa de Pandora” ou, como denominado na própria narrativa, “o saco”, este contendo as palavras de toda a sua existência, aberto diretamente do Hades (terra dos mortos), onde Penélope se encontra; ou seja, ela está morta ao iniciar sua narrativa via Atwood. Assim, nada lhe escapa, agora tudo está às claras.

Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to keep the winds in, but each of these sacks is full of words – words you’ve spoken, words you’ve heard, words that have been said about you. Some sacks are very small, others large; my own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband. What a fool he made of me, some say. It was a specialty of his: making fools. He got away with everything, which was another of his specialties: getting away. (ATWOOD, 2005, p. 1-2)¹²

Segundo os relatos de Homero, o casamento arranjado de Penélope foi mais um dos planos ardilosos do esposo dileto, em favor de Tíndaro (tio de Penélope), fato que tem relação com o casamento de sua prima Helena, algo que apenas ampliava as disparidades entre as duas mulheres (que será melhor detalhada mais adiante), já que Odisseu tinha, na verdade, interesse em casar-se com Helena. Contudo, desprovido financeiramente em relação aos concorrentes, a ele restou Penélope, como nos esclarece Souza (2001, p. 195-196),

Com relação ao casamento de Helena, Tíndaro ficou sem saber o que fazer. Temia que, escolhendo um, provocasse a ira dos demais e os levasse a uma guerra intestina. Pediu então ao engenhoso Ulisses que encontrasse uma fórmula hábil. Através de um emissário, Ulisses sugeriu-lhe propor aos pretendentes que aceitassem a escolha pessoal de Helena, garantissem a posse do eleito e jurassem socorrê-lo em caso de discórdia. Fez, porém, uma exigência: que Tíndaro intercedesse junto a seu

¹² Aqui todos chegam com um saco igual aos usados para guardar os ventos, mas todos os sacos estão cheios de palavras – palavras que a pessoa disse, palavras que foram ditas a seu respeito. Alguns sacos são muito pequenos; outros, grandes; o meu tem tamanho razoável, mas boa parte das palavras ali se refere a meu distinto marido. Ele me fez de tola, alguns dizem. Era sua especialidade: fazer os outros de tolos. Ele se safava de todas. Outra de suas especialidades: safar-se. (ATWOOD, 2005, p. 15-16)

irmão, Icário, para que este lhe desse a filha Penélope como esposa. Homem prático e sem fortuna que pudesse comparar à dos demais, Ulisses renunciou logo ao sonho de casar-se com Helena.

Por fim, segundo a protagonista atwoodiana, após trapacear, colocando uma droga na bebida de seus concorrentes, retardando-os durante uma corrida proposta por Icário, pai de Penélope, como seria de se esperar, Odisseu vence a prova. “Now he was competing for what was at best only second prize”¹³. (ATWOOD, 2005, p. 35). Com o seu destino passando das mãos do pai para as do esposo segundo a tradição grega patriarcal, Penélope percebe que Odisseu, na verdade, não tinha nada de divino. Isso fica claro quando ela expõe suas “pernas curtas”, reconhecendo, porém, que este dispunha de uma retórica capaz de convencer até o mais incrédulo cidadão. Era um artífice das palavras; Penélope confessa que nem mesmo ela ficou imune a este dom de Odisseu.

He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters. Even I believed him, time to time. I knew he was tricky and a liar, I just didn't think he would play his tricks and try his lies on me. (ATWOOD, 2005, p. 2)¹⁴

Somos então, enquanto leitores, guiados pela ironia sagaz de Atwood, cuja protagonista mergulha em uma análise não apenas da sociedade em que estava inserida, mas, como meta-personagem, dando opinião sobre seu aparente silêncio na *Odisséia* homérica. A própria protagonista justifica seus momentos de silêncio, bem como seu constante sono providencial em momentos decisivos, tais como antes da partida do filho

¹³ Agora ele disputava o que seria, no máximo, o prêmio de consolação. (ATWOOD, 2005, p. 40)

¹⁴ Ele sempre foi muito convincente. Muita gente acreditava que sua versão dos acontecimentos era verdadeira, talvez algo a mais, algo a menos, alguns assassinatos, algumas lindas mulheres seduzidas e vagos monstros de um olho só. Até eu acreditava nele, de vez em quando. Sabia que era ardiloso e mentia, mas não imaginava que fosse capaz de me enganar e de me contar mentiras. (ATWOOD, 2005, p. 16)

Telêmaco, ou antes, da execução dos pretendentes. Em sua nova odisséia, a Penélope atwoodiana desvela a audácia do filho como sendo uma afronta a seu estatuto de rainha, e novamente faz uso da dissimulação para não revelar sua fonte de informações, no caso, as escravas. Consideremos que, na *Odisséia* de Atwood, o arauto Medonte revela os planos dos pretendentes em eliminar Telêmaco, só que a rainha de Ítaca já estava ciente do intento, não devendo deixar transparecer tal conhecimento,

It's true that the Herald Medon revealed this plot to me as well, just as the songs relate. But I already knew about it from the maids. I had to appear to be surprised, however, because otherwise Medon – who was neither on one side nor the other – would have known I had my own sources of information. (ATWOOD, 2005, p. 122)¹⁵

Ao longo do romance, as vozes das escravas manifestam-se como na tragédia grega, na forma de um coro que, de quando em quando, intervém, o que analisaremos no último capítulo; muitas vezes as vozes dessas assumem papel ao denunciar alguma “injustiça” cometida. De toda a forma, elas mantinham a rainha de Ítaca informada: “They were my most trusted eyes and ears in the palace” (ATWOOD, 2005, p. 114) ¹⁶. Além disso, no cumprimento da ordem de sua rainha, as escravas eram também estimuladas a mentir e a difamar seus senhores diante dos pretendentes, para manter as aparências.

Refutando, pois, as brechas na narrativa homérica e revisitando o contexto histórico apresentado nela, vislumbramos artifícios supostamente utilizados pelas mulheres na antiguidade, que aparecem na trama de Atwood. A Penélope da “nova odisséia” desvela a utilidade de certos “serviços femininos”, utilizados para escapar a

¹⁵ É verdade que o arauto Medon também revelou o plano, conforme consta nas canções. Mas eu já sabia de tudo, graças às escravas. Precisava demonstrar surpresa, todavia, caso contrário Medon – que não apoiava nem um lado nem outro – perceberia que eu tinha outras fontes de informação. (ATWOOD, 2005, p. 103)

¹⁶ Elas serviam como meus olhos e ouvidos dentro do palácio. (ATWOOD, 2005, p. 97)

alguma situação desconfortável ou constrangedora, estabelecendo comparações entre o momento presente e a visão do ocorrido, que ela comenta a partir do Hades.

Atwood nos faz refletir acerca do papel social de Penélope, que não levou “mil navios ao mar”, como fez sua prima Helena, mas habilmente restitui a identidade da protagonista através de uma narrativa de justificação. É “desconstruindo” o cânone e suas figuras consagradas, entre elas a de Homero e Odisseu, que Atwood o reconstrói, demonstrando aquilo que Derrida (2005) chama de “jogo do mundo”: cria conexões, correlações e contextos, fomentando novas interpretações e novas leituras. É, pois, retornando ao passado grego representado literariamente que observaremos a releitura dos saberes homéricos, agora aliados aos saberes contemporâneos da autora canadense, o que permite a interação entre passado e presente.

A reflexão sobre manifestações culturais do presente ou do passado requer a escolha de uma estratégia comparativa capaz de problematizar certezas e apontar contradições [...]. Leituras desconstrutoras têm o mérito de deslocar saberes consolidados. (SOUZA, 2008, p. 27)

Para tal, Atwood propõe uma apropriação e posterior estilização do cânone, o que, segundo Sant’Ana (1985, p. 41), implica na “estilização [que] reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura”; ou seja, *The Penelopiad* “reforma” o discurso da epopéia grega, deixando-nos a par dos intentos de Penélope, esmaecendo a conduta patrilinear e dando destaque à voz feminina. Deve-se ressaltar que os valores da civilização grega continuam imbuídos na protagonista, a modificação na realidade dizendo respeito às revelações, críticas ao sistema e dúvidas. No entanto, Penélope não subverte a estrutura nem perverte o sentido, como se fosse uma paródia, pois, apesar do humor concedido e permitido pela autora, a obra não deforma o cânone, mas se apropria do espaço intervalar, as lacunas existentes no texto

original, atribuindo outras perspectivas, conectadas intertextualmente ao enredo original.

Como todo relato (...) o que há é sempre reconstrução, novo sentido, que aparece na encruzilhada da enunciação, a leitura nunca atingindo o sentido único e indiscutível. Como no processo psicanalítico, o que há é confluência de enunciações, nascidas da escavação discursiva, criadoras de novas pontuações, com diferentes ritmos e inesperadas releituras. (BRANDÃO, 2006, p. 52)

Diante de tal percepção, esclarecemos que a desconstrução do mito não se apropria aqui de um sentido negativo, como sinônimo de apear ou destruir, mas sim, de gerar uma nova possibilidade, uma reconstrução ou recriação deste mundo ficcional. Isto pode, de fato, ser observado em *The Penelopiad*, onde a autora reverte posições hierárquicas masculinas (Odisseu) e femininas (Penélope), atribuindo à protagonista de sua odisséia uma autonomia antes pertencente a seu esposo (na epopéia homérica). Todavia, isso garante que a entidade anterior não pode reapropriar-se da ordem “deposta”, o que reforça a prova de que não há reconstrução sem desconstrução.

Em vista desta reorganização, é notório relacionarmos as etapas do casamento na Grécia antiga, a tríade matrimonial presente na obra de Atwood. Em primeiro lugar, a **separação**, ou seja, a obra desvencilha-se da imagem consagrada do herói grego, concedendo uma abertura à voz narrativa feminina, através de uma linguagem atual, irônica e dotada de humor, mas sem romper com a estrutura na qual a protagonista está inserida, e, assim, desmistificando o mito. No processo de **transição**, a narrativa desloca-se do âmbito masculino para o feminino, com o foco narrativo passando de Odisseu para Penélope, que se torna regente da narrativa; por fim, chega-se à **integração** dos elementos contemporâneos aos da antiguidade, os quais Atwood compara observando e destacando as mudanças significativas de uma sociedade a outra,

as invenções tecnológicas, a criação dos museus e, no que diz respeito à mulher, sua conduta diferenciada da antiguidade para os dias de hoje.

Se considerarmos visões mais contemporâneas sobre o poder do discurso, de acordo com Perrot (2005, p.10), “a impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser ou, ao menos, o que se pode saber dele”. Assim, a reconstrução desta figura feminina em *The Penelopiad* concede à protagonista o direito de compor a sua identidade, de falar sobre si mesma, relatando os fatos por seu prisma, o que em Homero fora cristalizado segundo os arquétipos do “eterno feminino”, apresentando uma Penélope mais afinada com padrões gregos da época. Atwood desconstrói tal arquétipo, mostrando-nos, além da imagem ideal da esposa tecelã, os ardis da mulher como artífice na arte do discurso velado e conseqüente sobrevivência em meio à norma patriarcal, o que talvez já estivesse sugerido nas lacunas do texto de Homero, ao que Atwood, contudo, dá um importante destaque. Atualizada ao século XXI, é a partir do Hades que o conspícuo discurso de Penélope anuncia a vida camuflada pelo véu do patriarcado grego, nos descrevendo a sua odisséia constituída de outros perigos e tentações além daqueles da primeira epopéia.

Por fim, fundamentado na diferença e no reconhecimento da alteridade, a desconstrução realizada em *The Penelopiad* busca representar a identidade de sua protagonista e de tantas outras mulheres silenciadas e relegadas à margem desde a antiguidade. Neste sentido, vale considerar as palavras de Jonathan Culler (1997, p. 247), quando este defende que “a desconstrução envolve a atenção ao marginal”. Portanto, a Odisséia de Atwood, ao desmontar a narrativa original, traz para o foco central o que antes passava imperceptível. Ao promover uma releitura de sua figuralidade discursiva, que emerge das repetições dos aspectos relativos à cultura grega patriarcal e dos “desvios” ou modificações sociais da contemporaneidade, Atwood

constitui tal reconstrução em relação a pontos anteriormente renegados ou considerados de menor importância (a exemplo da fala feminina marginal). Portanto, revelando-nos a existência de elementos e fragmentos dos espaços intersticiais ocultos no interior de um todo (o texto de Homero), que, saltando para primeiro plano na releitura de Atwood, por meio de sua protagonista, acabam por nos revelar outra identidade, feminina, que se permite dialogar com a antiguidade clássica representada pela *Odisséia*, de Homero. Assim, por meio da ação comparativa, como observa Carvalhal (1992, p. 63), “cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance”. Atwood, nesse sentido, busca rastrear os pontos nos quais a épica grega silenciou a mulher, no caso, Penélope. Claro que este silêncio deve ser compreendido dentro de seu contexto específico, pretendendo conceber uma releitura do feminino grego, aos olhos de uma nova Penélope, que tece, por vias contemporâneas, um olhar sobre os fatos que Homero relatou por outro prisma. Nossos tempos são marcados pelo impulso de contar como as histórias “poderiam” ter sido e nos parece que é neste sentido que Atwood coloca sua imaginação em movimento.

2.3 - Penélope: princesa de Esparta

Quanto à educação do sexo feminino em Esparta, note-se que estava subordinada a preocupações de eugenia: a mulher espartana devia dar à luz crianças vigorosas.

Mário Giordani

Resguardada por entre imponentes montanhas e assentada no terreno mais fértil da antiga Grécia, o estado espartano, situado no sudoeste da península do Peloponeso, se destacou por um regime político-militar alicerçado no ideal heróico de devoção à pátria (ideal homérico da *Arete* (virtude)). Sob uma organização política oligárquica baseada nas leis do lendário Licurgo, Esparta, ou Lacedemônia, era regida por uma diarquia real, política e religiosa, que compartilhava o poder conjuntamente ao Conselho de Anciãos ou Gerúsia, com os Éforos (composto por cinco cidadãos responsáveis pela conduta fiscal) e convocação da Assembléia dos cidadãos ou Apela, formando, desta forma, o sistema estatal subdividido em três classes: a dos cidadãos ou Esparciatas, os Periecos, homens livres, sem direitos legais, e os Hilotas, escravos do estado. Sendo a fundação de Esparta atribuída aos descendentes de Héracles (Hércules) e seguindo um padrão dórico, os lacedemônios eram direcionados para a manutenção e sustentabilidade do estado, com recursos comuns para todos e uma vida simples. Nesse sentido, com o foco na atividade militar, a educação espartana era voltada para os interesses do estado, conduzindo, portanto, sob férrea disciplina, homens e mulheres, que recebiam treinamento semelhante, afluindo nos ideais patrióticos.

Segundo os estudiosos, já aos sete anos os meninos espartanos iniciavam o ciclo de treinamentos, que perdurariam até os trinta anos, conforme as determinações e os preceitos do estado. Como resume A. Maior (1975, p. 74) “o espartano era, sobretudo um soldado e sua existência constituía um constante preparar-se para a guerra.”

Ressaltando o orgulho à pátria e trajados de acordo com a grandiosidade de um verdadeiro guerreiro, tinham por um de seus símbolos o galo, que, de acordo com Chevalier (2007, p. 457), é figura que conflui com os ideais da conduta do soldado de Esparta. O estado lacedemônio tornou-se, para os gregos, um exemplo de disciplina, austeridade e virtudes cívicas. Se comparado com o galo, pode-se considerar o que segue:

Seu aspecto geral e seu comportamento fazem-no apto a simbolizar as cinco virtudes: as virtudes civis, uma vez que a crista lhe confere um aspecto mandarínico; as virtudes militares, devido ao porte de esporas; a coragem, em razão de seu desempenho em combate [...]; a bondade por dividir sua comida [...]; a confiança, pela segurança com que anuncia o nascer do dia.

Com base nesta afirmação e, portanto, num estado militar masculino, nos perguntamos, e as mulheres espartanas? Qual o seu papel numa sociedade regida pela força da guerra?.

De acordo com os questionamentos acerca da mulher lacedemônia, há muitas contradições, pois, devido à limitada documentação, o que gera uma história fragmentada, as singularidades de Esparta são o expoente para as divergências nos discursos sobre seus costumes, conduta e as infindas comparações com Atenas, que obviamente refletiam a visão masculina do sistema político relativo às cidades gregas; assim, estes fatos tendem a apenas deflagrar as oposições, o que gerou a chamada “miragem” de Esparta, um estado caracterizado como o Outro, algo semelhante à caracterização de um objeto estranho, uma contraparte que incomoda. No entanto, não nos cabe discutir as divergências discursivas e sim, a sua representação como *polis* belicosa, regida pela eugenia, além do papel social e político da mulher lacedemônia.

Apesar das disparidades entre Atenas e Esparta, as mais influentes *polis* da antiguidade grega fazem parte do mesmo cunho cultural que, por sua vez, estabelecem

traços semelhantes e identitários. No que diz respeito às mulheres gregas, conforme já apontado, via de regra estas estavam submetidas aos maridos, aos cuidados do *oikos* e à geração de filhos; o diferencial na espartana se dá pela maior “liberdade”, tanto sexual, como social, pois lhe era permitido exercitar-se em público e herdar terras. Segundo declaram os antigos estudiosos, as mulheres de Esparta foram a pedra angular na estabilidade daquela sociedade, pois disseminavam e geravam os filhos que seguiriam os valores militares, a base do estado lacedemônio, sem tornarem-se totalmente omissas em outros setores. Sendo aristocratas ou plebéias, estavam submetidas ao regime estatal e primavam pelo cumprimento do mesmo, o código espartano. Deve ficar claro que não se trata de um estereótipo, mas sim, de uma determinação efetivada com rigor pelos preceitos de Licurgo, seguindo a base austera do estado lacedemônio.

La mujer espartana seguramente gozó de un buen número de libertades, incluyendo algunas de carácter legal, que fueron negadas sistemáticamente a sus coetâneas atenienses, pero eso no debe significar que fueran mujeres liberadas del todo. (RUIZ, 2004, p. 142)

Na história geral percebemos a formação da identidade do feminino em Esparta como uma rede de articulações produzidas pela cultura vigente na época; vale salientar que a “liberdade” era direcionada para a finalidade da eugenia, ou seja, era articulada segundo as necessidades sociais do estado, já que antes do casamento a jovem espartana poderia circular pelos locais públicos livremente, realizar exercícios, estudar música e participar dos festejos, mas, a partir do momento em que se casava, seu espaço restringia-se, de forma semelhante à que vivenciavam as atenienses, ao *oikos*, sua administração e os cuidados com os filhos.

A respeito da administração do lar, as espartanas possuíam uma autonomia e certa emancipação, sendo, então, consideradas as mais livres de todas as mulheres da antiguidade, já que havia a preparação para as guerras iminentes e longos períodos de ausência do esposo, inevitáveis, fato que as tornou responsáveis pela manutenção do

estado espartano, bem como pela própria sobrevivência. Reportando-nos ao feminino lacedemônio, teremos mulheres aptas à participação nas decisões políticas e demais interferências junto ao seu cônjuge ou rei, segundo as leis determinadas por Licurgo, como podemos observar na citação abaixo, na qual Gorgó, filha de Cleomenes, rei de Esparta, ainda criança aconselha seu pai:

Aristagoras foi até lá com um ramo de oliveira na mão, e entrando como suplicante implorou a Cleomenes que o ouvisse depois de haver mandado para outro aposento a criança que estava perto dele; tratava-se da filha de Cleomenes, chamada Gorgó; ela era sua única filha e tinha na época oito ou nove anos de idade. Cleomenes o convidou a dizer o que desejava sem se sentir constrangido com a presença da criança. Então Aristagoras começou [...] chegando a prometer cinquenta talentos; nesse momento a criança gritou: “O estrangeiro te corromperá, pai, se não fores para longe dele!” Cleomenes gostou do conselho da criança e passou para outro aposento. (HERÓDOTOS, 1988, p. 272)¹⁷

Em outro momento, Gorgó destacou-se como rainha de Esparta e novamente demonstrou ter instrução semelhante ao homem esparciata, desvendando uma mensagem oculta em uma plaqueta de madeira enviada por Demáratos, a respeito da decisão de Xerxes em atacar a Hélade, fato este que enfatiza os predicados atribuídos às espartanas. Sua participação e inteligência enfatizam a *metis* (astúcia) espartana regimentadas pelas Leis Licúrgicas.

Quando Xerxes decidiu realizar a expedição contra a Hélade, Demáratos, presente em Susa e conhecedor do plano, quis levá-lo ao conhecimento dos lacedemônios. Não tendo outro meio de adverti-los, pois se arriscava a ser surpreendido em flagrante, ele imaginou o seguinte ardil: munuiu-se de uma plaqueta dupla de madeira, removeu a cera de sua superfície e gravou na madeira a decisão do rei; isso feito espalhou novamente a cera [...]. Por ocasião da chegada da plaqueta à Lacedemônia, os lacedemônios não sabiam o que pensar até o momento em que, segundo me contaram, Gorgó, filha de Cleomenes e mulher de Leônidas,

¹⁷ Cf. Heródotos, livro V, 51.

descobrimo sozinha o ardil, sugeriu que a cera fosse raspada. (HERÓDOTOS, 1988, p. 407)¹⁸

Sendo, pois, servas do deus Apolo e responsáveis pela organização do festival, tido por mais importante do calendário lacedemônio, a conexão das mulheres às revelações dos oráculos, em especial o de Delfos, demonstram sua importância como senhoras do sagrado. Acentuando, pois o seu valor aos olhos do estado lacedemônio, as mulheres esparciatas eram preparadas para alcançar a plenitude física, cultural e intelectual, no intuito de assumir as responsabilidades dentro de uma sociedade belicosa. De poetisas, como Megalostrata, a rainhas de beleza divinal, as esparciatas configuram-se semelhantes às Amazonas, destemidas e prudentes em suas estratégias, como observamos em meio às narrativas homéricas, nas quais as singularidades de Esparta se fazem notar em suas representantes femininas, como Penélope, filha de Icário e sua prima Helena, filha de Tíndaro, ambos reis na diarquia de Esparta. As princesas lacedemônias demonstram, em suas atitudes, características de uma educação em particular. Se os guerreiros fazem uso de táticas, a mulher de Esparta é uma estrategista, a tal ponto de influenciar nas questões e decisões políticas, até mesmo no usufruto da interpretação de vaticínios divinos. Em Helena, os apanágios, por exemplo, relatam uma participação ativa nas decisões políticas junto ao seu esposo Menelau, como observamos em uma passagem, na qual Telêmaco chega a Esparta para ter com Menelau e saber notícias do pai (Odisseu). Neste momento entra Helena e participa ativamente da conversa, como se vê na citação:

Helena sentou-se com um escabelo sob os pés e logo se pôs a falar, tudo indagando do marido:

- Sabemos, Menelau progênie de Zeus, quem se prezam de ser estes senhores que vieram a nossa casa? Devo calar ou dizer a verdade? Meu coração me incita a dizer. Asseguro que jamais vi – e maravilho-me de vê-lo – varão ou mulher parecer tanto

¹⁸ Cf. Heródotos, livro VII, 239.

quanto este moço parece ser filho do altivo Odisseu, Telêmaco [...].

Disse-lhe em resposta o louro Menelau:

- A parecença que observas, mulher, eu também estou notando. (HOMERO, 2006, p. 44)

Num segundo momento, Helena usa de uma estratégia para aliviar o pranto e angústia decorrentes do diálogo sobre as perdas na guerra de Tróia, e o faz entornando no vinho uma droga que apazigua a dor, como se pode observar na seguinte citação:

Então, outra idéia ocorreu a Helena, nascida de Zeus; sem demora, deitou no vinho que bebiam uma droga que dissipa o sofrimento e a indignação e faz esquecer todo infortúnio; quem a ingere na cratera não deixa, por todo um dia, cair das faces uma lágrima, embora lhe morram a mãe e o pai, embora em sua presença assassinem com a espada de bronze seu irmão ou seu filho e o veja com seus próprios olhos. (HOMERO, 2006, p. 45-46)

Em suas intervenções, Helena procede com sabedoria ao executar seus intentos, sempre no momento mais crucial. As espartanas são conhecidas por uma conduta diferenciada: diríamos serem dinâmicas, fortes e incisivas, principalmente as que gozam de mais alta posição social, mas também as não esparciatas (não cidadãs). Sabe-se que na antiguidade, segundo apregoa P. Vidal-Naquet, a cidade era um “clube dos homens”. Contudo, em Esparta, o estatuto entre homens e mulheres mantinha um circunstancial equilíbrio constituído com base na geração dos futuros guerreiros espartanos, tão caros ao estado militar imposto. Desta maneira, a mulher como mantenedora e produtora da sociedade era associada à política cidadina.

Sendo, pois, através da *metis* (astúcia) característica da mulher lacedemônia que, suscitada em Penélope permite que esta desenvolva sua própria estratégia de vida, que se dá por meio de uma função dita “menor”; é através do tear que a trama de ludibriar seus pretendentes perdura por quase quatro anos; com o marido ausente, cabe à rainha de Ítaca a administração do que lhe fora legado. Sendo também mulher espartana, cultura em que os sujeitos femininos cuidavam da manutenção do estado em épocas de

guerra, Penélope estava por travar a sua própria batalha, pois, caso cedesse, perderia sua posição real e seu status como “viúva temporária”. Então, para manter sob seu “jugo” tudo que ocorria a sua volta, é por meio de sua trama, seu jogo elocucional comedido, fazendo uso das armas do feminino, estas desprezadas ou não detectadas pelo masculino, que esta espartana mantém sua posição intacta. Segundo a *Odisséia*, de Homero, Penélope nem repelia, nem mesmo confirmava um parecer, apenas tornava estagnada a ação dos pretendentes, agrilhoando-os sob o seu domínio.

Este ambíguo comportamento, no qual uma certa tradição viu indícios de deleites menos fiéis, mostra ao contrário, uma imensa e ardilosa habilidade, pois o que Penélope faz, num outro, é fiar e desfilar as esperanças, nem as definhando até a extinção, o que certamente desencadeia uma brutal reação, nem as conduzindo até a consumação do casamento, o que representava para si a perdição. Os pretendentes são mantidos a distância ideal, a única possível, nem excluídos, nem aceites; e assim se alargava a trama de Penélope. (SERRA, 2003, p. 20)

Na releitura do eu feminino, no caso de Penélope, segundo narra Margaret Atwood em *The Penelopiad*, a autora redefine, por meio de sua voz narrativa, a sua história, uma dentre tantas histórias de mulheres redescobertas, fazendo-nos tomar posse desse passado privatizado (silencioso), que passa a crescer em importância temática. Penélope, a exemplo de suas compatriotas, influencia e constrói, por suas ações e discurso, meios de sustentar a sua posição. Semelhante às táticas utilizadas pelo exército, a rainha de Ítaca antecipa certos desígnios, de modo que possa calcular os seus movimentos. Por fim, salientamos a importância destes esclarecimentos acerca da mulher de Esparta para melhor compreendermos as hábeis atitudes da protagonista, foco de nossa análise. Portanto, após termos revisitado o contexto apresentado na *Odisséia* de Homero, iremos analisar mais detalhadamente o que muda e quais as consequências de tais mudanças no que se refere especialmente ao feminino em Atwood.

CAPÍTULO III

Hoje desfiz o último ponto
A trama do bordado.

Myriam Fraga

3. FIANDO HISTÓRIAS DE MULHERES: PENÉLOPE, HELENA E AS ESCRAVAS

3.1 – Contar ou fiar histórias: a arte “menor” de Penélope

Suponhamos que eu esteja escrevendo uma novela. Primeiro: Quantos pontos de vista terá esta novela? Se tiver somente um, será este de um homem, de uma mulher ou de uma gaivota? Agora, suponhamos que a minha novela tenha apenas um, e que os olhos por meio dos quais vemos o mundo da novela se desdobrar serão os de uma mulher. Imediatamente segue-se que as percepções de todos os personagens no livro deverão passar pelo aparelho perceptivo dessa personagem principal, e que a personagem principal não será, necessariamente, correta nem justa.

Margaret Atwood, *Buscas Curiosas*

No romance *The Penelopiad: the myth of Penelope and Odysseus*, a voz narrativa nos relata os acontecimentos, como já mencionado, a partir do Hades, terra dos mortos. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (2007, p. 505), o Hades era “entre os gregos (...) o invisível”, tornando-se, portanto, o local ideal para fazer ressoar a voz de Penélope - de lá, para o mundo dos vivos. Devemos convir que estar no Hades é, de certa forma, uma condição libertadora, pois não há aí imposição social que impeça Penélope de se pronunciar. Há aqui uma situação bastante diferente de toda invisibilidade sócio-política imposta às mulheres ao longo de séculos no espaço público de diversas culturas, inclusive no que se refere às espartanas casadas. Apenas neste reduto de ecos e sombras pós-morte Penélope traz seu relato; porém, mesmo aí, enfrenta novas dificuldades para expressar-se: “the difficulty is that I have no mouth through which I can speak. I can’t make myself understood, not in your world, the world of

bodies, of tongues and fingers”(ATWOOD, 2005, p. 4)¹⁹. Somente daí Penélope pode tecer a sua narrativa.

What can a woman do when scandalous gossip travels the world? If she defends herself she sounds guilty. So I waited some more. Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making. I owe it to myself. I've had to work myself up to it: it's a low art, tale-telling (...) but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here. (ATWOOD, 2005, p. 3-4)²⁰

No caso da protagonista de Atwood, o Hades lhe dá uma invisibilidade permissiva para efetivar seu relato, que, mesmo após uma vida à sombra do dileto esposo, permite que esta consiga formular sua versão dos fatos por ótica própria, mostrando-se a senhora de mil ardis, que toma posse do indizível e do invisível no mundo mortal para pronunciar sua fala “real”. Penélope expõe a condição feminina de séculos de repressão e imposição de silêncio recebendo, assim, o direito de contar sua versão dos fatos. Contudo, deixa claro que o faz por estar morta, estado que, segundo a narrativa, não é afetado pela opinião pública.

De seu posto de narradora-protagonista póstuma, Penélope rememora os acontecimentos de sua vida através de um relato de memória, de tom quase confessional, de modo que narra os fatos pregressos como uma testemunha de seu tempo no intuito de esclarecer e até mesmo sanar os impasses que ficaram obscuros durante sua existência mortal. Ao mesmo tempo em que remonta ao passado, direcionando suas ações, a voz narrativa em Penélope de Atwood está ciente do tempo presente, de seus acontecimentos e decorrentes mudanças, tais como o advento dos

¹⁹ “A dificuldade é não ter boca pela qual falar. Não consigo que me compreendam, não as pessoas do mundo de vocês, do mundo dos corpos, das línguas e dos dedos”. (ATWOOD, 2005, p. 17)

²⁰ “O que uma mulher pode fazer quando mexericos escandalosos percorrem o mundo? Se ela se defende, soa culpada. Por isso esperei mais um pouco. Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato. Devo isso a mim mesma. Tive de me esforçar para contar o caso. Contar histórias é uma arte menor (...) mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública. A opinião de quem está aqui”. (ATWOOD, 2005, p. 17)

museus, invenções, até mesmo no campo tecnológico, que revolucionaram a sociedade e que criaram novos “deuses”.

I was very interested in the invention of the light bulb, for instance, and in the matter-into-energy theories of the twentieth century. More recently, some of us have been able to infiltrate the new ethereal-wave system that now encircles the globe, and to travel around that way, looking out at the world through the flat, illuminated surfaces that serve as domestic shrines. (ATWOOD, 2005, p. 19)²¹

[...]

Endless processions of people in graceless clothing file through these palaces, staring at the gold cups and the silver bowls, which are not even used any more. Then they go to a sort of market inside the palace and buy pictures of these things, or miniature versions of them that are not real silver and gold. (ATWOOD, 2005, p. 26)²²

Em suas lembranças, rompendo o recalque, do silêncio imposto, Penélope é testemunha e protagonista de sua história num desdobramento entre a condição de narrador e personagem, conforme é apontado por Oscar Tacca (1983, p.127), com base em Jean Rousset e o *duplo registro*, que ocorre quando “o personagem converte-se num observador da sua sorte [...] conta fatos do seu passado, mas contemplados com o relativo alheamento que o tempo impõe. Mantém-se, naturalmente, o apego da própria identidade, mas há o desapego da distância temporal” (TACCA, 1983, p. 127).

Sendo assim, no primeiro capítulo do romance de Atwood, Penélope resume a situação do feminino e seu lugar na Grécia Antiga, dando inclusive preciosos conselhos: “Don’t follow my example”. (ATWOOD, 2005, p. 2)²³. Como protagonista, a esposa de

²¹“Eu me interessei muito pela invenção da lâmpada elétrica, por exemplo, e pelas teorias sobre a energia e a matéria do século XX. Mais recentemente, alguns de nós conseguiram se infiltrar no novo sistema de comunicações que envolve o planeta inteiro, e viajar por ele, vendo o mundo através das telas iluminadas que servem de altares domésticos”. (ATWOOD, 2005, p. 29)

²² “Cortejos intermináveis de pessoas malvestidas se enfileiravam nesses palácios para ver taças de ouro e tigelas de prata que nem sequer eram usadas. Depois iam a uma espécie de mercado, dentro do palácio, para comprar imagens dessas coisas, ou versões em miniatura que não eram de ouro e prata”. (ATWOOD, 2005, p. 34-35)

²³ “Não sigam o meu exemplo”. (ATWOOD, 2005, p. 16)

Odisseu desconstrói os padrões estabelecidos na antiguidade, seguidos por séculos, para, reformando-os, contar a sua história; assim, abrindo literalmente “o saco” que continha tudo que foi dito ao longo de sua vida, ou seja, o retrato de uma história contada e composta por diversos discursos. Os fragmentos destes vários discursos, liberados do receptáculo (“saco”), são o suporte da narrativa, utilizados na recomposição da história de Penélope. Nesta versão, direcionada pelo seu foco narrativo e desvelada segundo seu ponto de vista, o feminino representado por Penélope passa de eu-narrado para um eu-narrador.

Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to keep the winds in, but each of these sacks is full of words – words you’ve spoken, words you’ve heard, words that have been said about you. Some sacks are very small, others large; my own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband. (ATWOOD, 2005, p. 1-2)²⁴

A protagonista, em Atwood, se torna sujeito-narrador, distanciando-se do perfil feminino tradicionalmente empregado na escrita masculina, que moldava a identidade feminina segundo uma imagem de fragilidade e recato. Penélope é enfática em seu discurso, revelando-nos o outro lado da história. Ao nos relatar sobre seu nascimento e infância, a narradora desconstrói o discurso de seu “amoroso” pai, que, prezando a causa própria, por meio de uma má interpretação de um oráculo, lança a filha ao mar, temendo que esta fosse tecer sua mortalha:

When I was quite Young my father ordered me to be thrown into the sea. I never knew exactly why, during my lifetime, but now I suspect he’d been told by an oracle that I would weave his shroud. Possibly he thought that if he killed me first, his

²⁴ Aqui todos chegam com um saco igual aos usados para guardar os ventos, mas todos os sacos estão cheios de palavras – palavras que a pessoa disse, palavras que ouviu, palavras que foram ditas a seu respeito. Alguns sacos são muito pequenos; outros, grandes; o meu tem tamanho razoável, mas boa parte das palavras se refere a meu distinto marido. (ATWOOD, 2005, p. 15-16)

shroud would never be woven and he would live forever.
(ATWOOD, 2005, p. 7)²⁵

Num segundo momento, já adulta, Penélope esclarece a conduta de seu pai, que, na verdade, a queria próxima de si apenas para manter suas riquezas. No entanto, a protagonista parte com o esposo para a ilha de Ítaca.

You've probably heard that my father ran after our departing chariot, begging me to stay with him, and that Odysseus asked me if I was going to Ithaca with him of own free will or did I prefer to remain with my father? It's said that in answer I pulled down my veil, being too modest to proclaim in words my desire for my husband, and that a statue was later erected of me in tribute to the virtue of Modesty. There's some truth to this story. But I pulled down my veil to hide the fact that I was laughing. You have to admit there was something humorous about a father who'd once tossed his own child into the sea capering down the road after that very child and calling, "Stay with me!" (ATWOOD, 2005, p. 49)²⁶

Em seu novo lar, porém, a acolhida não seria das melhores. A sogra de Penélope, Anticléia, a repele, ignorando-a por completo, enquanto que a criada Euricléia a supervisionava incessantemente; Porém, mesmo assim, a criada torna-se pouco a pouco mais simpática. Penélope revela em sua fala pós-morte o que realmente pensava sobre a sogra, algo que não poderia ter feito em vida, pois, mesmo casada, nenhuma mulher poderia sentir-se segura, já que, à margem da sociedade como viviam, qualquer deslize recairia numa punição; não haveria aliados.

My mother-in-law was circumspect. She was a prune-mouthed woman, and though she gave me a formal welcome I could tell

²⁵ Quando eu ainda era muito pequena meu pai ordenou que me atirassem ao mar. Eu nunca soube o motivo exato, enquanto vivi, mas hoje suspeito que um oráculo o avisou que eu teceria sua mortalha. Ele provavelmente pensou que, se me matasse primeiro, sua mortalha jamais seria feita e ele viveria para sempre. (ATWOOD, 2005, p. 20)

²⁶ Todos provavelmente já ouviram falar que meu pai correu atrás de nossa carroça, após a partida, implorando para que eu permanecesse com ele, e que Odisseu perguntou se eu ia a Ítaca por livre e espontânea vontade e se queria ficar com meu pai. Consta que ergui o véu em sinal de resposta, sendo modesta demais para proclamar em palavras o desejo pelo meu marido, e que mais tarde ergueram uma estátua a mim, um tributo à virtude da Modéstia. Há alguma verdade no relato. Mas oculte o rosto com o véu para disfarçar, pois estava rindo. É preciso admitir que há certa comichão num pai que certa vez jogara a própria filha no mar revolto e agora corria pela estrada atrás da mesma filha, gritando: "Fique comigo!" (ATWOOD, 2005, p. 51)

she didn't approve of me. She kept saying that I was certainly very young. (ATWOOD, 2005, p. 60)²⁷

Da eternidade do Hades, deste lugar/não-lugar, Penélope revisa o passado e observa o futuro, fato este que se torna, na narrativa, a gênese de sua condição como narradora autodiegética que, em seu discurso de memória, expõe suas impressões e seu desabafo, depondo, assim, a fala do outro - o simulacro produzido apenas pelo registro masculino, segundo afirma Lúcia Castello Branco (1989, p. 17). Penélope busca agora constituir e reconstruir sua “verdade”. Poderíamos aqui considerar que esta voz narrativa, munida das ferramentas de seu tempo, faz exercícios revolucionários a partir das possibilidades que a criação literária lhe oferece. Entre o século XX e XXI,

Um dos principais efeitos da crítica desconstrutiva tem sido romper o esquema histórico que contrasta a literatura romântica com a pós-romântica e vê a última como uma sofisticada ou irônica desmistificação dos excessos e enganos da primeira. (CULLER, 1997, p. 284)

Dada a dinâmica textual adotada por Atwood, voltada a traços narrativos moderno-contemporâneos, vale observar, por sua riqueza de significados, as interpelações do coro que compõem a narrativa, atuando como uma operação transformadora, tradutora, criadora, onde o original, já reduzido a apenas um traço no momento de sua inscrição, será reinventado. Sendo assim, é pelo preenchimento das lacunas da memória e a revelação do que fora obliterado, reunindo elementos das diversas falas liberadas por Penélope que é tecida uma “nova” narrativa no liame entre sua história passada e o seu presente no Hades. Deste modo, de acordo com o vocábulo desenvolvido por Jung (1954), a narrativa atwoodiana pode ser considerada arquetípica, já que se processa conforme os “resíduos psíquicos” acumulados no inconsciente da

²⁷ Minha sogra era circumspecta, uma velha de boca enrugada como ameixa seca, e embora me houvesse recebido com uma saudação formal, não aprovava a minha presença. Não parava de dizer que eu era realmente muito jovem. (ATWOOD, 2005, p. 58)

protagonista e que vão de encontro à dinâmica textual da epopéia, desconstruindo os valores heróicos e contínuos na obra.

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se a prova, para encontrar a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopéia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, mas isto nunca é posto em dúvida; os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios. (LUKÁCS, 2000, p. 91)

Durante o seu relato de memória, as incisões relativas ao tempo, oscilando entre presente e passado, e o mundo dos vivos e dos mortos, auxiliam na interpretação, crítica ou mesmo na aferição do comportamento e formação do sujeito feminino, a exemplo de alguns artifícios femininos esquecidos ou menosprezados pela contemporaneidade, valiosos aliados na jornada da mulher na antiguidade; ou seja, vemos como isto é retratado na epopéia clássica e como Atwood o recria.

The teaching of crafts to girls has fallen out of fashion now, I understand, but luckily it had not in my Day. It's always an advantage to have something to do with your hands. That way, if someone makes an inappropriate remark, you can pretend you haven't heard it. Then you don't have to answer. (ATWOOD, 2005, p. 8)²⁸

Portanto, também nos papéis mais tradicionalmente femininos há elementos que podem ser bastante estratégicos para determinadas situações – vide a arte de bordar e tecer aqui mencionadas. Aliás, a experiência da mulher grega, principalmente a de Penélope, na obra de Atwood adquire a voz despreendida das amarras sociais pelas quais esteve submetida anteriormente, enquanto personagem homérica. De acordo com a narrativa clássica, a rainha de Ítaca agia conforme as imposições sociais da época,

²⁸ Ensinar prendas domésticas às moças saiu de moda, sei disso, mas felizmente o costume ainda vigorava no meu tempo. É sempre vantajoso ter algo com que ocupar as mãos. Se alguém profere um comentário inadequado, a gente pode fingir que não escutou. Isso nos desobriga a responder. (ATWOOD, 2005, p. 21)

resguardada no privado, como reforça Agenita Ameno, em seu livro *Crítica à tolice feminina* (2001, p. 43), “A vontade feminina está casada à expectativa social. E a mulher corresponde fielmente a essa expectativa. Faz, na maioria das vezes, o que os outros querem ou o que esperam que ela faça”. Pode-se, de fato, perceber tal atmosfera na fala de personagens de alguns romances do passado, como por exemplo:

Queria gostar também. Leio um pouco por dever, mas não me diz nada que não me irrite ou me desgaste. As discussões de papas e reis, com guerras e pestes, em cada página, e os homens, todos tão bons por nada, e **difícilmente uma mulher**. (AUSTEN, 2009, p. 120)

Deste modo, fazendo uso da ironia, Atwood configura o mundo grego de acordo com as necessidades da protagonista e suas intenções de desopressão, desconstruindo o sujeito mítico-heróico, criticando as imposições sociais e a submissão do feminino, frequentemente através do humor. Sobre o uso da ironia, que aponta o uso deste princípio tão frequente na escrita atwoodiana, sendo que, via Penélope, a ironia cria uma perspectiva de mundo alheio que permite um tomar posse deste espaço exterior sem torná-lo uma paródia, recheando-o com o tempero irônico:

Como constituinte formal da forma romanesca, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência. (LUKÁCS, 2000, p. 74-75)

Portanto, recriando um texto épico no formato de um romance moderno, obviamente a subjetividade de uma narradora/protagonista seria mais destacada em Atwood do que em Homero, ou pelo menos as formas de apresentar tais personagens sofrem enormes variações de um para outro.

Assim, podemos inclusive imaginar que o conselho que nos foi dado por Penélope, ao nos dizer que não devemos seguir seu exemplo, nos convida a pensar o

ícone grego de forma outra – levando-nos a segui-la, sim, em seus (des)caminhos, estabelecendo uma outra perspectiva desta história monoliticamente construída pelo viés masculino, que tentou subtrair a mulher de seus discursos. Na releitura do eu feminino, no caso de Penélope, segundo a voz narrativa, a mulher redefine, por meio de sua fala, sua história dentre tantas histórias redescobertas e que fazem parte de uma das tendências de leitura propostas pela crítica feminista, fazendo-nos tomar posse de um passado silenciado, com o feminino antes centrado no privado, tornando-se mais e mais público com o passar do tempo. Segundo afirma Coral Ann Howells (apud Charles Bronfman²⁹ 2003, p. 25) “We live in a period in which memory of all kinds, including the sort of large memory we call history, is being called into question”.³⁰

A Penélope de Atwood passa a nos apresentar os acontecimentos que não consegue esquecer, como afirma: “I’ll never drink the Waters of Forgetfulness”³¹ (ATWOOD, 2005, p. 188). É dela que ouvimos a história reconstruída, sendo importante reconhecer seu papel fundamental na apresentação da narrativa:

É como no caso do narrador-protagonista, a limitação a um centro fixo. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente. (LEITE, 2002, p. 54)

Conforme esclarece Antonio Candido (2005, p. 60), o romance moderno e, poderíamos acrescentar, o contemporâneo, “foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens”, tratando-as de duas maneiras:

1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados duma vez por todas com certos traços que os caracterizam;
2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode

²⁹ *In search of Alias Grace*, University of Ottawa Press, 1997.

³⁰ Nós vivemos num período, no qual, as memórias de todos os tipos, incluindo uma espécie de vasta memória, a que chamamos história está sendo colocada em questão. (tradução nossa).

³¹ Eu jamais beberia da fonte do esquecimento. (ATWOOD, 2005, p. 149)

jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. (CANDIDO, 2005, p. 60)

Nesta confluência de traços delimitáveis e abismos interiores, Atwood compõe, a nosso ver, sua Penélope como “complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização” (CANDIDO, 2005, p. 59-60).

Retomando os caracteres de Esparta e, com base nos respectivos predicados espartanos de austeridade, rigor, resistência e de poucas palavras, Penélope fora educada para ser auto-suficiente, como nos relata a voz narrativa (ATWOOD, 2005, p. 11): “You can see by what I’ve told you that I was a child who learned early the virtues – If such they are – of self-sufficiency. I knew that I would have to look out for myself in the world”³².

Desse modo, através da *metis*, astúcia característica da mulher lacedemônia, Penélope desenvolve sua estratégia pragmática - o ato de tear. Sua estratégia é finalmente desmascarada por umas das escravas.

I set up a large piece of weaving on my loom, and Said it was a shroud for my father-in-law, Laertes, since it would be impious of me not to provide a costly winding sheet for him in the event that he should die. Not until this sacred work was finished could I even think of choosing a new husband, but once it was completed I would speedily select the lucky man.

[...]

No one could oppose my task, it was so extremely pious. All day I would work away at my loom, weaving diligently, and saying melancholy things like, “this shroud would be a fitter garment for me than to Laertes, wretched that I am, and doomed by the gods to a life that is a living death”. But at night I would undo what I had accomplished, so the shroud never got any bigger. (ATWOOD, 2005, p. 112-114)³³

³² “Pelo que narrei dá para ver que eu aprendi muito cedo as virtudes da auto-suficiência, se é que existem. Entendi que precisaria cuidar de mim sozinha, no mundo”. (ATWOOD, 2005, p. 23)

³³ Iniciei a confecção de uma peça grande em meu tear, informando que se tratava de uma mortalha para meu sogro Laertes, pois seria ímpio de minha parte não providenciar um manto magnífico para ele quando falecesse. Até o término dessa sagrada tarefa eu nem admitiria pensar em escolher um novo marido, mas assim que acabasse eu selecionaria rapidamente o afortunado. [...] Ninguém poderia se opor a tarefa extremamente pia. Eu passava o dia trabalhando em meu tear, tecendo diligentemente enquanto dizia coisas como “Esta mortalha seria mais apropriada para mim do que para Laertes, pois estou desconsolada e condenada pelos deuses a uma vida que é como a morte”. Mas de noite eu desfazia o que

Portanto, com o marido ausente, cabe à rainha de Ítaca a administração do que lhe fora legado. Da mesma forma que as espartanas cuidavam da manutenção do estado em épocas de guerra, Penélope, mesmo em outro território, estava por travar a sua própria batalha, pois, caso cedesse e se casasse novamente, perderia sua posição real e sua liberdade, marcada pela sua pseudo-viuvez. Segundo a *Odisséia*, Penélope nem repelia, nem mesmo confirmava qualquer aproximação. Apenas postergava e tornava estagnada a ação dos pretendentes.

Da maneira pela qual reflete a condição feminina na sociedade grega, Atwood sinaliza a estrutura patriarcal que perduraria ao longo dos séculos posteriores e, via Penélope, a voz narrativa descreve os recônditos do pensamento, os questionamentos e revelações que jamais poderia a protagonista fazer em vida. A exemplo de sua opinião e suas críticas acerca dos deuses, vistos pela nova Penélope como ingênuos:

The gods wanted meat as much as we did, but all they ever got from us was bones and fat [...] only an idiot would have been deceived by bad cow parts disguised as good ones, and Zeus was deceived; which goes to show that gods were not always as intelligent as they wanted us to believe. I can say now because I'm dead. I wouldn't have dared to say it earlier [...] I sometimes doubted their existence, these gods. But during my lifetime I considered it prudent not to take any risks. (ATWOOD, 2005, p. 39-40)³⁴

Eis os qualitativos repassados por gerações, que obviamente chegam até Penélope, e dos quais ela sabe livrar-se (ATWOOD, 2005, p. 21): (...) that seems to be what I was known for: being smart. That, and my weaving, and my devotion to my

tecera, para que a mortalha jamais fosse terminada. [...] Infelizmente, uma delas me traiu o segredo de meu tecer interminável. (ATWOOD, 2005, p. 96-98)

³⁴ Os deuses queriam carne tanto quanto nós, mas só lhes dávamos os ossos e a banha. [...] só um idiota seria logrado com um saco de partes ruins de boi disfarçadas de partes boas, e Zeus foi enganado; isso mostra que os deuses nem sempre possuíam a inteligência que alardeavam para nós. Posso dizer isso agora porque estou morta. Antes, não teria coragem. [...] Por vezes eu duvidava da existência desses deuses. Mas, durante a vida terrena, preferi por prudência não correr riscos. (ATWOOD, 2005, p. 44-45)

husband, and my discretion³⁵, o protótipo do futuro estereótipo que havia de cristalizar o ideal feminino da “boa mulher”. Contudo, de uma imagem aparentemente estática e subserviente, emerge a solerte rainha de Ítaca, que nos relata, sem os excessos prodigiosos da épica, a sua odisséia, desconstruindo a imagem do herói e seus apanágios, reconfigurando o texto homérico para, assim, expor aspectos não revelados, o que, pelo palimpsesto feminino de outrora, ressurgiu pela interpretação dos espaços intersticiais gerados pelo silêncio e aparente conformismo. Nessa reconfiguração do discurso mítico, ensinamento histórico de determinações sociais fundamentais para pôr sob controle o feminino, na atualização de Atwood é outorgado um retorno a sua significância temática, agora com o feminino como foco.

Se pensarmos na *Odisséia* homérica, teremos a figura do solerte Odisseu como um semideus envolto na proteção da deusa Palas Atena, que entorna graças sobre o protegido.

Depois que se lavou todo, se untou de óleo e vestiu as roupas que lhe dera a jovem donzela, Atena, nascida de Zeus, fê-lo parecer mais alto e entroncado e que os cabelos tombassem de sua cabeça em anéis, como a flor do jacinto. Como um hábil artífice, que aprendeu com Hefesto e Palas Atena uma arte onímoda, executa trabalhos graciosos debruando a prata e o ouro, assim ela verteu graça na cabeça e nos ombros de Odisseu. (HOMERO, 2006, p. 76)

Em contrapartida, na narrativa de Atwood o divino Odisseu se destaca por predicados bem menos épicos, a sua conduta afamada desde o berço: “Ulisses (Odisseu) nasceu de Laertes e de Anticléia, filha de Autólico. Por artimanhas do pai, que era mestre em ladroeiras, ela já havia sido engravidada por Sísifo, outro mestre em ladroeiras” (SOUZA, 2001, p. 229), de modo que se tornou o herdeiro de um forte pendório para o logro. Além da habilidade para os enganos, o seu porte, como descreve Penélope, não tinha nada de divino.

³⁵ Inteligente, porém; considerando a época, muito inteligente. Parece que me tornei conhecida pela inteligência. E por mortalhas, devoção ao marido e discrição. (ATWOOD, 2005, p. 30)

“Not very fast, on those short legs of his”, said one maid unkindly. And indeed the legs of Odysseus were quite short in relation to his body. It was all right when he was sitting down, you didn’t notice, but standing up he looked top-heavy. (ATWOOD, 2005, p. 31-32)³⁶

I kept my eyes downcast, so all I could see of Odysseus was the lower part of his body. Short legs, I kept thinking, even at the most solemn moments. (ATWOOD, 2005, p. 38)³⁷

Ressaltar as pernas curtas do marido nos remete a uma diminuição em seu tamanho – ele não só era baixo, como portador de pernas curtas, o que implicaria numa crítica ao porte do herói grego e a estética deste, diminuindo sua condição de semideus proposta por Homero. Deste modo, tenderia a movimentar-se de forma mais lenta, devendo utilizar de artifícios para se sobrepôr aos outros e se destacar, pelo que tornou-se conhecido.

De acordo com a *Odisséia* de Homero, Penélope estava sob a influência constante da deusa Palas Atena, recebendo inspiração e um oportuno sono insuflado em momentos providenciais. No entanto, Atwood, por meio de sua protagonista, desvanece esta concepção homérica, ao revelar que a própria Penélope arquitetou o ardil “I kept trying to think of a way to postpone the Day of decision, without reproach to myself. Finally a scheme occurred to me”³⁸ (ATWOOD, 2005, p. 112), expondo o seu estratagema de continuar fiando e desfiando a mortalha para Laertes, seu sogro, ganhando precioso tempo, no qual o fio narrativo “é o tempo contado, que termina inexoravelmente” (CHEVALIER, 2007, p. 782). Com o retorno de seu filho, Telêmaco, após a empreitada para descobrir o paradeiro de seu pai, este traz um mensageiro à sua mãe com notícias sobre Odisseu. O homem maltrapilho, na verdade, era Odisseu

³⁶ “Não deve ser, com aquelas pernas curtas”, uma das escravas comentou, maldosa. Realmente, as pernas de Odisseu eram curtas em relação ao corpo. Não fazia diferença quando ele estava sentado, a gente nem notava, mas de pé ele parecia truncado. (ATWOOD, 2005, p. 38)

³⁷ “Mantive os olhos baixos, só consegui ver de Odisseu a parte inferior do corpo. *Pernas curtas*, eu pensava, mesmo nos momentos mais solenes”. (ATWOOD, 2005, p. 43)

³⁸ “Eu pensava num meio de adiar o dia da decisão, sem me comprometer. Finalmente pensei num ardil”. (ATWOOD, 2005, p. 96)

disfarçado, que, ardiloso, avaliava a situação, algo que Penélope logo percebeu e detectando a oportunidade de tornar seus argumentos ainda mais verossímeis aos olhos do marido (disfarçado), habilmente pôs-se a descrever o seu sofrimento e lamúrias pela ausência do esposo e conclui sabiamente, sugerindo uma prova aos pretendentes, prevendo a vitória do dileto Odisseu que retornara secretamente.

I didn't let on I knew (...). Also, if a man takes pride in his disguising skills, it would be a foolish wife who would claim to recognize him: it's always an imprudence to step between a man and the reflection of his own cleverness. (ATWOOD, 2005, p. 137)³⁹

[...]

I describe my sufferings at length, and my longing for my husband – better he should hear all this while in the guise of a vagabond, as he would be more inclined to believe it. (ATWOOD, 2005, p. 138)⁴⁰

[...]

Now you've heard the plain truth. I knew that only Odysseus would be able to perform this archery trick. I knew that the beggar was Odysseus. There was no coincidence. I set the whole thing up on purpose. (ATWOOD, 2005, p. 139)⁴¹

É rompendo com a estrutura do cânone épico que a autora rompe com a relação hierárquica. Em relação à *Odisséia*, de Homero, Atwood reproduz do enredo original a ida e retorno de Odisseu da guerra de Tróia devido à fuga/rapto de Helena com/por Páris e ao acordo realizado pelo próprio Odisseu como favor ao rei Tíndaro, de Esparta, pai de Helena, através do qual recebera Penélope. A longa espera pelo retorno e a chegada dos pretendentes que se acumulavam dentro do palácio, a mortalha para

³⁹ “Não mostrei que sabia (...). Além disso, se um sujeito se orgulha de sua capacidade de disfarce, seria tolice da esposa alegar que o reconhecia: é sempre uma temeridade colocar-se entre um homem e o reflexo de sua esperteza. (ATWOOD, 2005, p. 113)

⁴⁰ “Descrevi detalhadamente meus penares e a saudade que sentia de meu marido – melhor que ele escutasse tudo fantasiado de vagabundo, pois estaria mais inclinado a acreditar”. (ATWOOD, 2005, p. 114)

⁴¹ Agora proclamo a verdade. Eu sabia que só Odisseu seria capaz de tal façanha com o arco. Sabia que o mendigo era Odisseu. Não houve coincidência. Preparei tudo de propósito. (ATWOOD, 2005, p. 115)

Laertes e por fim, o arco de Odisseu como prova final, ambos os planos arquitetados por Penélope, também são reconstruídos por Atwood.

Dando continuidade a análise comparativa que desenvolvemos, vejamos trechos da *Odisséia* homérica intercalados pela escrita atwoodiana. Como primeiro ponto, a voz narrativa nos revela a habilidade cuidadosa de sua protagonista, desconstruindo a imagem do favorecimento contínuo da deusa Palas Atena, que retira de Penélope o mérito de sua própria engenhosidade; segundo narra a *Odisséia* homérica, um deus inspirou Penélope na concepção do ardil que lhe concederia tempo, na verdade uma deusa, Palas Atena matrona das tecelãs e protetora de Odisseu, suscitou em seu íntimo a feitura da mortalha:

Eles me pressionaram para que me case e eu venho tecendo enganos; para começar, um deus suscitou-me a idéia de instalar em meus aposentos um grande tear e pôr-me a tecer um pano delicado e demasiado longo. (HOMERO, 2006, p. 225)

Contudo, a própria narradora moderna justifica esta atribuição ao plano divino, como forma de desviar qualquer culpa ou prepotência de sua parte.

Finally a scheme occurred to me. When telling the story later I used to say that it was Pallas Athene, goddess of weaving, who'd given me this idea, and perhaps this was true, for all I know; but crediting some god for one's inspirations was always a good way to avoid accusations of pride should the scheme succeed, as well as the blame if it did not. (ATWOOD, 2005, p. 112)⁴²

Por entre os campos Elíseos, Penélope se depara com um dos pretendentes assassinados, chamado Antino, e, iniciando o diálogo, busca esclarecimentos sobre o cerco dos pretendentes ao reino de Ítaca. Durante a conversa a protagonista lembra ao ex-pretendente de que estão mortos e que as falsas lisonjas podem ser dispensadas.

⁴² “Finalmente pensei num ardil. Quando contava a história, depois, eu costumava dizer que Palas Atena, deusa dos tecidos, dera a idéia, e talvez fosse verdade, pelo que sei; creditar aos deuses uma inspiração era sempre um bom modo de evitar acusações de orgulho indevido, se o esquema desse certo, bem como de culpa, caso fracassasse”. (ATWOOD, 2005, p. 96)

“Greethings, Antinous”, I said to him. “I wish you’d take that arrow out of your neck”.

It is the arrow of my love, Penelope of the divine form. [...] I wear it in remembrance of the great passion I bore for you, and carried to my grave.

“Come now, Antinous”, I said. We’re dead now. You don’t have to blather on in this fatuous manner down here. (ATWOOD, 2005, p. 99-102)⁴³

Tanto assim que ela procede com o diálogo, questionando os motivos reais para a permanência dos pretendentes por tão longo tempo. Sem lisonjas, o ex-pretendente é enfático em sua resposta “We wanted the treasure trove, naturally”⁴⁴ e reporta-se a Helena, enfatizando sua beleza, uma característica desejada na mulher, tema do qual Atwood se apropria para destacar em Penélope outra característica, considerada inapropriada à condição feminina, o intelecto desenvolvido.

You weren’t exactly a Helen, but we could have dealt with that. The darkness conceals much! [...] You didn’t really think we were maddened by love for you, did you? You may not have been much to look at, but you were always intelligent. (ATWOOD, 2005, p. 102)⁴⁵

A voz narrativa em Atwood retira o recalque pertinente das personagens femininas de outrora no intuito de desmistificar o “eterno feminino”, a mulher naturalmente doce, bela e submissa, formulando uma nova identidade, fundamentada não mais no fruto de um sistema de representações viris. Como nos apontariam autores interessados nas representações e relações de gênero mais recentes, o que se busca, através de tais questionamentos, seria abrir novos caminhos para sujeitos femininos:

Não se trata aqui da criação de uma identidade feminina; é, antes disso, de sua destruição, da destruição de toda imagem da natureza feminina ou de toda categoria de mulher definida por

⁴³“Saudações, Antino”, falei a ele. “Gostaria que você removesse a flecha do pescoço”. “Esta é a flecha do meu amor, Penélope de divina forma. Eu a porto como lembrança da grande paixão que nutro por você, e a levei comigo ao túmulo. “Deixe isso para lá, Antino”, falei. “Estamos mortos. Você não precisa arengar mais aqui, com seus modos fátuos. (ATWOOD, 2005, p. 88)

⁴⁴ “Queríamos o tesouro, naturalmente”. (ATWOOD, 2005, p. 89)

⁴⁵ Você não era nenhuma Helena, mas dava para encarar. A escuridão esconde muita coisa! [...] Você não acreditou que estávamos todos loucamente apaixonados por você, não é? Talvez não fosse a mulher mais linda do mundo, mas era bem inteligente. (ATWOOD, 2005, p. 89)

sua diferença ou por sua oposição à categoria dos homens. A libertação das mulheres não seria completa se não as libertasse de toda referência ao seu ser próprio, à sua natureza ou à sua “psicologia”. A construção de si pelas mulheres é fundada sobre aquilo que resiste à sua identidade social, isto é, sobre uma natureza que não se reduz a uma cultura ou a uma organização social. É assim que as mulheres vão se erguendo até chegar à afirmação da singularidade e à liberdade de escolher sua própria vida, definida por oposição a toda definição imposta de fora. (TOURAINÉ, 2007, p. 47)

Além destas considerações no que se refere à construção social do sujeito feminino, em outro momento peculiar das narrativas que vimos discutindo, observamos que na *Odisseia*, de Homero, no canto XIX (HOMERO, 2006, p. 231), a serva Euricléia reconhece o seu senhor Odisseu, devido a uma cicatriz em sua perna, adquirida durante uma caçada com seu avô, Autólico; no entanto, a deusa Palas Atena interfere para que a sua senhora, Penélope, não perceba a descoberta. Já na obra atwoodiana, a esposa de Odisseu narra o acontecido de forma bem diferente, destacando a astúcia de sua protagonista. Vejamos as duas perspectivas – de Homero e de Atwood, respectivamente:

Quando a velha Euricléia segurou a perna na concha da mão, reconheceu a cicatriz pelo tacto e largou o pé; a perna bateu na bacia, o bronze ressoou e logo entornou para um lado, derramando a água no chão.

(...)

- Tu és, não há dúvida, Odisseu.

Disse e lançou os olhos para o lado de Penélope, querendo avisá-la da presença do esposo querido, mas esta não podia cruzar o olhar com o dela e compreendê-lo, porque Atena lhe desviara a atenção. (HOMERO, 2006, p. 232)

I then proposed old Eurycleia for the task, a woman whose feet were as lacking in aesthetic value as his own. Grumbling, she set to work, not suspecting the booby trap I'd placed ready for her. Soon she found the long scar familiar to her from the many, many times she'd performed the same service for Odysseus. At this point she let out a yelp of joy and upset the basin of water all over the floor, and Odysseus almost throttled her to keep her from giving him away.

The songs say I didn't notice a thing because Athene had distracted me. If you believe that, you'll believe all sorts of

nonsense. In reality I'd turned my back on the two of them to hide my silent laughter at the success of my little surprise. (ATWOOD, 2005, p. 140)⁴⁶

Como podemos perceber, a Penélope de Atwood não apenas reconhece a identidade do esposo como usa de artifícios para fingir que nada sabe. A ironia e a presença de espírito são, portanto, elementos que certamente compõem esta “nova” Penélope.

Em outro momento, ao nos contar sobre o seu casamento, Penélope nos deixa a par das articulações políticas envoltas na futura união, demonstrando que a mulher não passava de um bem material; no caso de Penélope, uma recompensa por tão afortunado acordo, segundo afirma Cláudio Mello e Souza (2001, p. 195-196):

Com relação ao casamento de Helena, Tíndaro ficou sem saber o que fazer. Temia que, escolhendo um, provocasse a ira dos demais e os levasse a uma guerra intestina. Pediu então ao engenhoso Ulisses que encontrasse uma fórmula hábil. Através de um emissário, Ulisses sugeriu-lhe propor aos pretendentes que aceitassem a escolha pessoal de Helena, garantissem a posse do eleito e jurassem socorrê-lo em caso de discórdia. Fez, porém uma exigência: que Tíndaro intercedesse junto a seu irmão, Icário, para que este lhe desse a filha Penélope como esposa.

Em oposição a um sonho idealizado, o tema do casamento é estabelecido como uma negociação bem delineada entre a aristocracia, segundo afirma a protagonista (ATWOOD, 2005, p. 39) “and so I was handed over to Odysseus, like a package of meat”⁴⁷. Não sendo suficiente, pois, esta transmutação para outro status social (a de mulher casada), ainda lhe era imbuído um terror por suas escravas no que dizia respeito

⁴⁶ “Sugeri Euricléia para a tarefa, uma mulher idosa cujos pés equivaliam aos dele em termos de valor estético. Resmungando, ela obedeceu à ordem, sem suspeitar que eu lhe preparara uma armadilha. Logo ela encontrou a cicatriz comprida, muito familiar, pois lavara incontáveis vezes os pés de Odisseu. Ao vê-la emitii um grito de alegria e derramou a água da bacia no chão. Odisseu quase a esganou para impedir que divulgasse o segredo. As canções dizem que não percebi nada, pois Atena desviara minha atenção. Quem acreditar nisso acredita em qualquer absurdo. Na verdade, dei de costas aos dois para disfarçar meu riso silencioso, provocado pelo êxito de meu stratagem”. (ATWOOD, 2005, p. 116)

⁴⁷ “Fui assim entregue a Odisseu, como um naco de carne”. (ATWOOD, 2005, p. 44).

à noite de núpcias. Assim, antes de oscilar para o mundo sexuado, este legitimado pelo masculino, Penélope nos confessa a sua apreensão:

I wasn't just nervous, I was really afraid. The maids had been filling my ears with tales about how – once I was in the bridal chamber - I would be torn apart as the earth is by the plow, and how painful and humiliating that would be. (ATWOOD, 2005, p. 42)⁴⁸

Poderíamos aqui considerar que Atwood indica a seus leitores o quanto o social conduz o sujeito – feminino ou masculino – a comportamentos e informações já previamente estabelecidas. As escravas seriam aqui responsáveis por reforçar o medo da sexualidade, dos mistérios que Penélope desvendaria a partir das núpcias.

Na *Odisseia*, de Homero, o leito torna-se, ao final, o teste para a confirmação de que o forasteiro que executou os pretendentes era realmente Odisseu, já que apenas ele e sua fiel esposa conheciam a forma de feitura daquela cama, como percebemos abaixo. Penélope sabiamente articula com Euricléia sobre a mudança de lugar do leito construído por seu esposo; contudo, Odisseu retruca, afirmando que apenas um deus seria capaz de ter movido o leito, já que fora confeccionado ao redor de um tronco de oliveira:

Pois bem, Euricléia, estende para ele, fora da bem construída alcova, o leito maciço, aquele por ele mesmo fabricado. Depois de tirardes para ali o leito maciço, estendei nele roupas de cama, coxinilhos, mantos e cobertas brilhantes.

[...]

- Mulher, penosas demais são as palavras que proferiste! Quem mudou de lugar o meu leito?

[...]

Há uma particularidade importante na construção desse bem fabricado leito, que eu mesmo fiz sozinho. Crescera dentro do pátio o tronco duma oliveira de longas folhas, forte e grosso; tinha a largura duma coluna. Foi sempre em redor dele, até o

⁴⁸ “Eu não estava apenas nervosa, estava apavorada de verdade. As escravas encheram meus ouvidos com relatos a respeito da suíte nupcial, onde eu seria rasgada como a terra pelo arado, e do quanto isso seria doloroso e humilhante”. (ATWOOD, 2005, p. 46-47)

fim, que construí minha alcova de compacta alvenaria. (HOMERO, 2006, p. 272)

Já na narrativa atwoodiana, a protagonista nos revela que o leito, na verdade, seria mais uma imposição a uma fidelidade forçada, uma forma de fustigar e manter o feminino sob controle, ou seja, controlar Penélope, como observamos na citação.

Odysseus had made a special bed in it, one post of which was whittled from an olive tree that had its roots still in the ground, that way, He Said no one would ever be able to move or displace this bed. [...]. This bedpost of his was a great secret: no one knew about it except Odysseus himself, and my maid Actoris – but she was dead now – and myself. If the word got around about his post, said Odysseus in a mock-sinister manner, he would know I'd been sleeping with some other man, and then – he said, frowning at me in what was supposed to be a playful way – he would be very cross indeed, and he would have to chop me into little pieces with his sword or hang me from the roof beam. (ATWOOD, 2005, p. 73-74)⁴⁹

Portanto, o leito matrimonial, em ambos textos, tem um papel considerável – é pesado, sólido, fixo, não permitindo permutações de lugar e usuários. Em ambas narrativas fica claro que qualquer quebra dessa regra implicará em morte – obviamente de Penélope.

No decorrer da narrativa, a protagonista ainda lança um olhar inquisidor e sentencioso sobre as atitudes de sua prima Helena, configurando a relação de oposição e competição estabelecida entre as duas. Temos em Penélope referências principalmente ao privado; já em Helena, ao público, se pensarmos na disposição das duas personagens em Atwood. Penélope encontra-se no limiar entre a reivindicação de uma identidade

⁴⁹ Odisseu fizera uma cama especial, uma das colunas fora lavrada na oliveira cujas raízes permaneciam fincadas no solo. Assim, ele declarou, ninguém seria capaz de mover a cama. [...] Aquela coluna da cama era seu grande segredo: ninguém sabia nada a respeito, exceto Odisseu e eu, e minha aia Actória, que já havia falecido. Se a história da coluna se espalhasse, Odisseu disse de modo comicamente sinistro, ele saberia que eu havia dormido com outro homem, e então – ele disse, olhando para mim com o que deveria ser uma expressão jocosamente ameaçadora – ele ficaria muito contrariado e teria de me picar em pedacinhos com a espada ou me enforcar na viga do telhado. Fingi sentir medo e disse que nunca sequer pensaria em trair o segredo do pé da cama. A bem da verdade, fiquei mesmo apavorada. (ATWOOD, 2005, p. 68)

distinta da que lhe fora atribuída, a da esposa silenciosa, paciente e submissa, e a de uma mulher que se identifica com a liberdade expressiva atrelada frequentemente à Helena. Mesmo reconhecendo certa competição entre as duas mulheres, podemos utilizar tal oportunidade para dissecar o mito da figura feminina, desconstruindo e reconstruindo o feminino, da antiguidade para a contemporaneidade, colocando em xeque o dimorfismo social e cultural impregnado na mulher pelo patriarcado. Assim, podemos questionar os artifícios e manobras pertinentes numa ambigüidade característica da mulher grega, a exemplo de Helena, que “é um perfeito exemplo do arquétipo grego: uma mulher ambígua, simultaneamente *chiaroscuro*” (HUGHES, 2009, p. 216), tal qual sua compatriota Penélope.

Vale aqui mencionar que, historicamente, características como doçura, intuição, passividade e masoquismo têm sido predicados pertinentes à conduta feminina, estes formadores do “eterno feminino”, determinados pelo patriarcado, moldado pelo cosmo do decoro e das concordâncias, numa constante confluência de predeterminações comportamentais. Neste processo emulativo, a personagem-protagonista atwoodiana impõe sobre si mesma uma frustração a respeito de sua capacidade de manter a atenção de seu esposo, que, como todos os homens das epopéias homéricas, estavam presos aos encantos de Helena. Esta sim, pela formosura gratuita, já cumpria as principais expectativas em relação ao seu sexo. Ao longo de *The Penelopiad*, Penélope se compara à prima, utilizando-a como medida para seus feitos, ainda que em outros terrenos que o da aparência.

My policy was to build up the estates of Odysseus so he'd have more wealth when He came back than when he'd left. [...] I had such a clear picture in my mind – Odysseus returning, and me – with womanly modesty – revealing to him how well I had done at what was usually considered a man's business. On his behalf of course. Always for him. How his face would shine with pleasure! How pleased He would be with me! **“You're worth a**

thousand Helens”, He would say. (ATWOOD, 2005, p. 88-89)⁵⁰

Odysseus was pleased with me. Of course he was. “Helen hasn’t borne a son yet”, he said, which ought to have made me glad. And it did. But on the other hand, why was he still – and possibly always – thinking about Helen? (ATWOOD, 2005, p. 64)⁵¹

Portanto, mesmo vendo seu sucesso em determinadas ações, Penélope não consegue livrar-se das comparações com Helena, já que esta compunha o ideal do feminino – para os outros e até para si mesma.

Em termos comportamentais, as primas Penélope e Helena, na obra de Atwood, entram em combate constante. Helena, consciente de seu poder, por sua beleza explícita e sexualidade afluída usufrui do uso dos mesmos; já Penélope, que em sua reclusão alimenta o desejo de ser como Helena, reconhecendo nela o eu feminino aprovado socialmente, vive tentando mostrar diferenças positivas em relação àquela. Se Helena consegue maior liberdade, é graças a sua beleza. Ao considerarmos Helena, verificaremos que pelos numerosos pretendentes ela mesma pode escolher o marido, algo único na tradição grega e, apesar das narrativas afirmarem a influência de Afrodite sobre sua fuga com Páris para Tróia, episódio em que Helena tornou-se adúltera, esta nunca foi punida segundo os trâmites da época.

Já que Homero, principal cronista da vida de Helena que conhecemos, deixa incerto o seu fim, não há um relato que seja o preferido, mas sim, milhares de teorias. Para alguns, ela vive satisfeita como rainha de Esparta até o fim de seus dias. O poeta romano Ovídio a imagina finalmente apanhada pelo tempo, lamentando-se ao ver “as rugas da idade no espelho, e em lágrimas se pergunta por que foi duas vezes vítima de um

⁵⁰ Minha política priorizava o aumento da riqueza de Odisseu, para que ele ao voltar estivesse mais rico do que ao partir. [...] Eu imaginava a cena claramente. Odisseu voltava e eu – com feminina modéstia – lhe revelava meu sucesso nas atividades consideradas masculinas. Para o bem dele claro. Sempre para ele. Seu rosto brilharia de alegria! Ele ficaria contente comigo! “Você vale mais que mil Helenas”, diria. (ATWOOD, 2005, p. 79-80)

⁵¹ Odisseu estava contente comigo. Claro. “Helena ainda não teve filhos”, disse, o que deveria me dar prazer. E deu. Por outro lado, por que ele ainda pensava em Helena – talvez o tempo todo?(ATWOOD, 2005, p. 61)

amante”. Outros autores a descrevem exilada e solitária, sofrendo morte horrível e violenta. Três idéias aparecem constantemente. A primeira é a de que essa adúltera, que tem atrás de si um passado de sangue, não acaba castigada no mundo das trevas, mas entre os eleitos, no Elísio. O segundo é que Helena recebe certa punição por todos os sofrimentos que causou antes de sua jornada final ao encontro de seus criadores. E a terceira é que ela atinge esplêndida imortalidade – ninguém quer perder Helena, ninguém quer que ela morra. (HUGHES, 2009, p. 235)

Penélope poderia, sim, ser considerada, como define Bolen, uma mulher tipo Hera. Vejamos o que isto significa, lembrando que o impulso para tal posição está em sociedades que estabelecem competições entre mulheres a fim de que estas se garantam no meio em que se inserem:

As mulheres tipo Hera julgam as outras mulheres e as punem – usualmente excluindo-as ou ostracizando-as com seus filhos – por não viverem segundo os padrões de Hera. Tais mulheres são árbitros sociais. São especialmente hostis à Afrodite. Toda vez que podem, excluem as mulheres atraentes, sensuais, ao redor das quais os homens congregam. (BOLEN, 2005, p. 227)

Já Helena é personagem que sai da coxia para o palco principal, mostrando-se atraente e dotada de talentos e encantos, chamando naturalmente a atenção para si e exercendo, desta forma, uma crítica à dualidade feminina, que detém em si uma pluralidade cultural. Segundo a teórica contemporânea Judith Butler (2008, p. 206), a cultura a tudo define e, sendo o sujeito feminino sem identidade estática, este passa pelas intempéries das mudanças culturais. “O sujeito culturalmente enredado negocia suas construções, mesmo quando estas constituem os próprios atributos de sua própria identidade”.

Em seu primeiro comentário acerca da prima, mesmo depois de morta, Penélope relata sobre a constante fama de Helena, sua implacável formosura que sempre garantiu seu sucesso no mundo patriarcal.

I was famous, yes – ask – anyone – but for some reason they didn’t want to see me, whereas my cousin Helen was much in demand. It didn’t seem fair – I wasn’t known for doing anything

notorious, especially of a sexual nature, and she was nothing if not infamous. Of course she was very beautiful. (ATWOOD, 2005, p. 20)⁵²

Entrelaçadas e imersas, portanto, em relações de gênero que as colocam em constante competição, Penélope e Helena não conseguem negar a oposição que existe entre elas, nem mesmo na narrativa criada por Atwood. Penélope, ao referir-se a Helena durante o seu relato de memória, emprega em seu discurso traços moralistas que refletem a postura inquiridora do discurso falocrático. É notória a mágoa e, diríamos até, a inveja que sente em relação a sua prima pela condição de maior autonomia daquela. Penélope seria, segundo Cleonice Furtado de M. Van Raij o “tipo feminino convencional: mulher dignificada, por gestos comedidos na demonstração de carinho, quase passiva diante das manifestações da vida” (2003, p. 59), e, em contrapartida, Helena representa a mulher instável, de acentuada sexualidade, mas que partilha da mesma acuidade mental que a protagonista do romance.

The part of the story she enjoyed the most was the number of men who'd died in the Athenian war: she took their deaths as a tribute to herself. The sad fact is that people had praised her so often and lavished her with so many gifts and adjectives that it had turned her head. She thought she could do anything she wanted, just like the gods from whom – she was convinced – she was descended. (ATWOOD, 2005, p. 76)⁵³

O meio faz com que Helena sinta-se quase uma deusa, graças a sua aparência. Em outro momento da narrativa, a sensata esposa de Odisseu aponta tal ardil utilizado por sua prima: o da aparência. Sendo considerada a própria encarnação de Afrodite,

⁵² “E eu era famosa, sim – perguntem a qualquer um – mas, por motivos obscuros eles não queriam me ver, enquanto minha prima Helena era muito requisitada. Não acho justo – não ganhei fama por atos escandalosos, principalmente de natureza sexual, e ela só se destacou pela infâmia. Claro que era linda de morrer”. (ATWOOD, 2005, p. 29)

⁵³ A parte da história de que ela mais gostava referia-se ao número de homens mortos na guerra ateniense: considerava tais perdas um tributo a sua pessoa. O mais triste é que as pessoas a elogiavam com tanta frequência e a cobriam de tantos presentes e elogios que aquilo virava a cabeça dela. Ela pensava que poderia fazer qualquer coisa que lhe apetecesse, exatamente como os deuses de quem – estava convencida – descendia. (ATWOOD, 2005, p. 69)

Helena se refestela em sua volúpia voluntariosa, sendo caracterizada como tendo capacidade sobrenatural de fascinar os homens.

Anyway, the magicians insisted on seeing Helen, and she was willing to oblige. It was like a return to the old days to have a lot of men gawping at her. She liked to appear in one of her Trojan outfits, over-decorated to my taste, but *chacun à son gout*. She had a kind of slow twirl she would do; then she'd lower her head and glance up into the face of whoever had conjured her up, and give one of her trademark intimate smiles, and they were hers. Or she'd take on the form in which she displayed herself to her outraged husband, Menelaus, when Troy was burning and he was about to plunge his vengeful sword into her. All she had to do was bare one of her peerless breasts, and he was down on his knees, and drooling and begging to take her back. (ATWOOD, 2005, p. 20-21)⁵⁴

Sabe-se que a transgressão a uma norma ou costume em afirmação de seu eu próprio, sobrepujando o limite estabelecido à conduta feminina, acaba gerando uma punição, que exige uma retratação. Porém, Penélope parece não acreditar que, após a fuga com outro homem, Helena, já adúltera, não seja punida. Temos, pois mais um exemplo da apropriação da voz narrativa para expor a revolta de Penélope, que apresenta o discurso que perdurou e ainda configura o comportamento cabível ao feminino:

Helen was not punished, not one bit. [...] You'd think Helen might have got a good whipping at the very least, after all the harm and suffering she caused to countless other people. But she didn't. (ATWOOD, 2005, p. 22)⁵⁵

De sua condição póstuma, a voz narrativa deixa transparecer o eu feminino que narra e expõe o consolidado discurso masculino, para aluí-lo, apontando as diversas

⁵⁴ Seja lá como for, os magos insistiam em ver Helena, e ela adorava corresponder. Servia como uma volta aos velhos tempos, ter um monte de homens deslumbrados a sua causa. Ela gostava de aparecer vestida de troiana, espalhafatosa demais para o meu gosto, mas *chacun à son goût*. Gostava de girar lentamente, abaixar a cabeça e olhar direto no rosto de quem a chamara, brindando a pessoa com um dos sorrisos sedutores que eram a sua marca registrada, e pronto, virava o centro das atenções. Ou assumia o modo como se apresentou ao marido Menelau quando Tróia queimava e ele estava a ponto de enfiar a vingativa espada em seu corpo. Ela só precisou desnudar um seio perfeito e ele caiu de joelhos, babando, implorando para levá-la de volta. (ATWOOD, 2005, p. 30)

⁵⁵ Helena jamais foi punida, por nada. A gente imaginaria que Helena levaria pelo menos uma boa surra no final, depois de causar tantos males e sofrimentos a milhares de pessoas. Mas não levou. (ATWOOD, 2005, p. 31)

máscaras e moldes impostos ao eu feminino. Penélope e Helena se contrapõem no sentido de reconstruir os estigmas que marcaram e marcam o comportamento feminino, fazendo-nos repensar as imagens binárias e os predicados de beleza, santidade, bondade, transgressão, para propor uma refiguração estético-literária dos mesmos, desafio este, que as mulheres da contemporaneidade, em especial as escritoras mulheres prosseguem buscando, no intuito de formar uma identidade elocucional e social.

3.2 - As espiãs de Penélope: uma voz coletiva

Ao longo do romance de Atwood analisado, não apenas a voz de Penélope em sua onisciência seletiva adquire reverberações, mas também as de suas escravas que, vez por outra, surgem em forma de coro, tal qual, outrora esses compunham as tragédias gregas (forma posterior à épica homérica). Porém, não mais seguindo a poesia épica e o uso do hexametro datílico, Atwood, na realidade, introduz formas literárias variadas, através de canções e idílios, fato este que reforça o discurso das escravas como conclamadoras de olhares diversos, contrapondo-se ao discurso hegemônico patriarcal. Portanto, em sua releitura do ícone Greco-homérico, Margaret Atwood dá destaque, em seu romance, à fala feminina, num espaço de maior liberdade discursiva, ecoando um processo de busca por uma identidade diversificada, não mais baseada no “eterno feminino”.

O “eterno feminino” dos poetas, que alimentou certezas de permanência e envolveu as mulheres com um véu diáfano e perfumado de a-historicidade, dissipou-se ao contato do calor dos novos tempos e, ao dissipar-se, revela a efervescência do indefinido. (OLIVEIRA, 1989, p. 18)

É nesta efervescência que a autora se apropria de gêneros como a lamentação, a balada, o poema, a canção, para inserir a voz anteriormente reclusa manifestando em tom melodioso e uníssono as injúrias marginalizantes, rasgando assim, o diáfano véu do patriarcado. Não é por acaso que, em forma de coro, as escravas compõem um movimento, tornando-se integrantes de um discurso renovador, reapropriando-se do discurso masculino através da entoação de um canto congregacional, unindo as vozes soturnas para, num *fortíssimo*, propagar suas identidades, transgredindo o discurso e molde patriarcais. “Dar voz e oferecer escuta ao feminino em desorganização geradora de novas versões de si mesmo justifica que nos situemos no eixo da transgressão” (OLIVEIRA, 1989, p. 21).

Assim, complementando a voz feminina da protagonista, o coro surge como conselheiro da personagem principal – às vezes, de forma semelhante à própria consciência ou, em outros momentos, como testemunha de uma falta cometida por esta. Deste modo, reforçando na narrativa o caso de seu enforcamento, declaram-se assassinadas sem justa causa e, do Hades, exigem uma reparação. “O coro deve estar ao mesmo tempo mais interessado do que qualquer outro no resultado dos acontecimentos” (ROMILLY, 1997, p. 29). Podemos, então, considerar que o coro, no romance atwoodiano em questão, atuaria como *images agentes*, segundo descreve Frances A. Yates (2007, p. 103):

As *images agentes* precisaram adquirir um cunho moral, transformando-se em belas ou horríveis figuras humanas, concebidas como “similitudes corporais” dotadas de *intentiones* espirituais – ganhar o Paraíso e evitar o Inferno -, e memorizadas por meio de uma disposição ordenada em alguma construção “solene”.

Para tanto, o coro como representação desta “consciência” de sua senhora, em aparição primeva intitulada *A Rope-Jumping Rhyme*⁵⁶, denunciam o seu enforcamento injusto, por ordem de Odisseu, executado por Telêmaco. De acordo com o *Dicionário de Símbolos* (CHERVALIER, 2007, p. 371) o enforcamento significa “o pagamento de dívidas, a punição”, mas segundo o coro uma execução sem justa causa:

We are the maids
The ones you killed
The ones you failed

We danced in air
Our bare feet twitched
It was not fair

[...]

We scrubbed the blood
Of our dead
Paramours from floors, from chairs

⁵⁶ *Canção para pular corda* (ATWOOD, 2005, p. 18)

From stairs, from doors,
We knelt in water
While you stared (ATWOOD, 2005, p.5-6) ⁵⁷

Nas estrofes acima percebemos a denúncia e a confirmação explícita e irônica da violência, no caso, do ato do enforcamento das escravas, através do qual a voz narrativa associa o balançar e o dançar no ar ao movimento dos corpos dos condenados, segundo retratado na *Odisséia*, de Homero (2006, p. 266):

Começai a remover os corpos, pedindo ajuda às mulheres; em seguida, limpai as belas cadeiras e mesas com água e esburacadas esponjas. Quando tiverdes posto em ordem a casa toda, levai as servas para fora do bem construído salão, entre o celeiro e a implacável cerca do pátio, e golpeai-as com espadas pontiagudas, até que a todas tenhais tirado, com a vida, a lembrança dos amores que desfrutaram entregando-se às escondidas aos pretendentes.

Assim falou Odisseu. As mulheres chegaram em bando, numa lamentação terrível, derramando grossas lágrimas. Primeiro removeram os corpos dos mortos, depositando-os sob o pórtico, no bem cercado pátio, uns sobre os outros; o próprio Odisseu as dirigia e apressurava, e elas tinham de carregá-los. Depois, limparam as belas cadeiras e mesas com água e esburacadas esponjas.

[...]

Com essas palavras, prendeu numa alta coluna o calabre de um barco de escura proa, enrolou-o no celeiro, esticando-o bem alto, para que nenhuma alcançasse o chão com os pés.

Por sua vez, no capítulo IV de título *Kiddie Mourn, A Lament by the Maids*⁵⁸, o coro expressa um lamento ou uma elegia (treno), sendo, pois, “um poema lírico de

⁵⁷ Somos as escravas
Que vocês mataram
Que vocês traíram

Dançamos leves
Pés descalços no ar
No injusto balançar
[...]
Limpamos o sangue
De nossos amantes
Do chão, das mesas

Das escadas e portas;
Ajoelhadas na água
Enquanto olhavam (ATWOOD, 2005, p. 18-19)

lamentação ou canto fúnebre em memória dos mortos”, segundo afirma Moisés (2004, p. 451). Atwood muda a forma apresentada por Homero, da tradição poética ou mesmo a versão em prosa acrescida dos apanágios ao herói grego, para um poema em prosa, concedendo o foco ao feminino, ao qual acresce os peculiares ardis apreendidos pelas servas como forma de sobreviver em um meio hostil, regido pelo “poder” masculino e pela violência que se impunha fortemente sobre as mulheres (escravas) via posse de seus corpos. A autora, na realidade, se apropria do gênero ‘lamento’ para incorporar à subversão feminina as “artimanhas” atribuídas às mulheres, conforme dita o discurso falocrático, tornando-as sedutoras, ingênuas e atrevidas.

As we grew older we became polished and evasive, we mastered the secret sneer. We swayed our hips, we lurked, we winked, we signaled with our eyebrows, even when we were children.

[...]

We drank the wine left in the wine cups. We spat onto the serving Platters. Between the bright hall and the dark scullery we crammed filched meat into our mouths. We laughed together in our attics, in our nights. We snatched what we could. (ATWOOD, 2005, p. 14)⁵⁹

Portanto, o grupo de mulheres “coro” aparece aqui representado como esperto, matreiro, nada ingênuo, diferentemente do que é imaginado por aqueles que detêm o poder.

Por sua vez, no capítulo VIII, surge uma canção de cunho popular, que, segundo Moisés (2004, p. 62), “limita-se com o folclore e a música, e não apresenta moldes definidos”, denominado *If I was a Princess, a Popular Tune*⁶⁰. Em sua primeira estrofe, proclamada pela primeira escrava, temos a manifestação de uma imposição social à

⁵⁸ *Choro de criança, um lamento* (ATWOOD, 2005, p. 24)

⁵⁹ “Crescidas nos tornávamos gentis e ambíguas, aprendíamos o esgar secreto. Mexíamos os quadris, espreitávamos, piscávamos, alertávamos com um erguer de sobrancelhas, desde pequenas. [...] Tomávamos o resto de vinhos nas taças. Cuspíamos nos pratos antes de servi-los. Entre o salão iluminado e a cozinha escura, enchíamos a boca de carne furtada. Ríamos juntas nos sótãos, de noite. Pegávamos o que fosse possível”. (ATWOOD, 2005, p. 25)

⁶⁰ *Se eu fosse princesa, uma canção popular*. (ATWOOD, 2005, p. 52)

mulher: o casamento. Este aparece como única opção/condição para a realização feminina e elevação social, suscitada pelas escravas como única salvação. Na segunda parte, o coro interfere ao se referir a sua senhora (Penélope) e uma expressão em particular se destaca: “and maybe you’ll sink in your little blue boat”⁶¹. Partindo da representação da cor azul, segundo aponta Chevalier (2007), temos em destaque o estado de imaterialidade de Penélope, sua aparente passividade quanto ao assassinato de suas escravas em meio a sua travessia pela eternidade, fato este suscitado como um dos motivos para a feitura do romance, conforme a própria Atwood (2005) manifesta na introdução deste, “after any close reading of *The Odyssey*: what led to the hanging of the maids, and what was Penelope really up to?”⁶²

First Maid:

If I was a princess, with silver and gold,
And loved by a hero, I’d never grow old:
Oh, if a young hero came a-marrying me,
I’d always be beautiful, happy, and free!

Chorus:

Then sail, my fine lady, on the billowing wave
The water below is as dark as the grave,
And maybe you’ll sink in your little blue boat
It’s hope, and hope only, that keeps us afloat. ⁶³(ATWOOD, 2005, p. 51)

Em outra interferência do coro, intitulada *The Birth of Telemachus, an idyll*⁶⁴ a voz narrativa, valendo-se da comparação entre o nascimento de um varão real

⁶¹ Que engolirá talvez o seu barco azulado. (ATWOOD, 2005, p. 52)

⁶² Duas questões se destacam numa leitura atenta da *Odisséia*: o motivo do enforcamento das escravas e o real propósito de Penélope. (ATWOOD, 2005, p. 12)

⁶³ Primeira escrava:

Se eu fosse princesa, cheia de prata e ouro,
Amada por um herói, jamais envelheceria;
Ou, se um jovem formoso me desposasse,
Linda, feliz e livre eu sempre seria!

Coro:

Siga então, senhora, por longas vagas
Sobre a água fria feito cova escura
Que engolirá talvez seu barco azulado,
Pois à tona nos mantém só nossa fé mais pura. (ATWOOD, 2005, p. 52)

⁶⁴ *O nascimento de Telêmaco, uma pastoral*. (ATWOOD, 2005, p. 62)

(Telêmaco) e o de uma filha de escrava, por meio de um idílio, “designando todo poema dialogado ou não, em que se processa uma relativa dramatização, dada pela ação e pelo delineamento psicológico das personagens”. (MOISÉS, 2004, p. 231). Ressalta, assim, o sofrimento e a impotência do feminino em relação à posição ocupada pelo homem no decorrer da história.

Nine months He sailed the wine-red seas of his mother's blood.

[...]

And we, the twelve who were later to die by his hand
At his father's relentless command,
Sailed as well, in the dark frail boats of ourselves
Through the turbulent seas of our swollen and sore-footed
mothers
[...]

After the nine-month voyage we came to shore,
Beached at the same time as he was, struck by the hostile air,
Infants when he was an infant, wailing just as he wailed,
Helpless as he was helpless, but ten times more helpless as well,
(ATWOOD, 2005, p. 66)⁶⁵

Em suas pequenas embarcações as escravas navegaram insignificantes em oceano semelhante (ou idêntico) ao de seus senhores, numa mesma trajetória, contudo, submetidas a intempéries mais hostis, atracando rumo a um destino determinado por força alheia. Poderíamos aqui pensar no paralelo: a vida de Telêmaco e a das escravas seguindo por trilhas semelhantes, enquanto gerados no ventre materno, com etapas e

⁶⁵ Por nove meses ele singrou os mares rubros do sangue materno.

[...]

E nós, as doze que morreríamos por suas mãos

Sob o comando de seu pai implacável,

Navegamos também nos escuros botes frágeis de nós mesmas

Pelos mares turbulentos de nossas mães inchadas de pés lanhados.

[...]

Após a viagem de nove meses chegamos ao porto,

Atracamos ao mesmo tempo que ele, fustigadas pelo ar hostil,

Bebês quando ele era bebê, chorando justamente como ele chorava,

Impotentes como ele, mas dez vezes ainda mais impotentes. (ATWOOD, 2005, p. 62-63)

fases comuns, porém, as delas mais cheias de turbulências, devido à marca negativa embutida desde a sua concepção por serem filhas de escravas.

Seguindo, portanto, a trama teatral, o coro assume a identidade da tripulação de Odisseu para, assim, narrar à trajetória do “astuto capitão” no poema *The Wily Sea Captain, A Sea Shanty*⁶⁶, ao mesmo tempo em que desconstroem a imagem de semideus instituída por Homero, em sua *Odisséia*. Fazendo uso da ironia, o coro proclama, ao final de algumas estrofes, os predicados atribuídos ao judicioso rei de Ítaca de forma jocosa.

With his lies and his tricks and his thieving.
[...]
Twas I, Odysseus, the prince of deceiving!
[...]
Odysseus, the saltiest seaman!
[...]
Odysseus, that epical he-man!
[...]
Odysseus, that crafty old codger!
[...]
Odysseus, the artfullest dodger!
[...]
Not Odysseus, that master disguiser! (ATWOOD, 2005, p.93-98)⁶⁷

Dando prosseguimento, o coro reaparece no capítulo XVII intitulado *Dreamboats, a balad*⁶⁸, em forma de uma balada de tendência agremiativa que, segundo Moisés (2004), vai direto ao ponto e emprega escassos detalhes. Portanto, de modo

⁶⁶ O capitão astuto, uma nau precária (ATWOOD, 2005, p. 83)

⁶⁷[...]

Sempre a mentir, a roubar e a iludir

[...]

De se gabar, porém: “Sou Odisseu, rei dos logros!”

[...]

Contra Odisseu, o mais salgado marujo!

[...]

Odisseu, o épico masculino!

[...]

Odisseu, o velho rabugento ardiloso!

[...]

Odisseu, o mais esperto dos trapaceiros!

[...]

Nem Odisseu, um mestre em disfarces!(ATWOOD, 2005, p. 83-85)

⁶⁸ *Delícias, uma balada*. (ATWOOD, 2005, p. 105)

pontual, o coro das escravas afirma que o único momento repleto das possibilidades inalcançáveis ao seu estado de escravidão ocorre durante o sono, que atraca no porto dos sonhos, permitindo que estas mulheres, em seus barcos dourados de alegrias amorosas, se ergam do plano inferior, mesmo que o alvorecer lhes anuncie o retorno ao plano real de obrigações e atos hostis, se prolongando até que o próximo sono as liberte, mesmo que temporariamente, das mazelas da escravidão.

Sleep is the only rest we get;
It's then we are at peace:
We do not have to mop the floor
And wipe away the grease.

We are not chased around the hall
And tumbled in the dirt
By every dimwit nobleman
Who wants a slice of skirt.

And when we sleep we like to dream;
We dream we are at sea,
We sail the waves in golden boats,
So happy, clean and free.

In dreams we all are beautiful
In glossy crimson dresses;
We sleep with every man we love,
We shower them with kisses.

They fill their nights with song,
We take them in our golden boats
And drift the whole year long.

And all is mirth and kindness,
There are no tears of pain;
For our decrees are merciful
Throughout our golden reign.

But then the morning wakes us up:
Once more we toil and slave,
And hoist our skirts at their command
For every prick and knave. (ATWOOD, 2005, p. 125-126)⁶⁹

⁶⁹ Nosso único descanso, o sono;
Só então encontramos a paz:
Não precisamos limpar o chão
Nem do piso a gordura tirar.

Não somos caçadas no salão
Nem jogadas no solo encardido
Por qualquer nobre cretino

De seu “cantar de feição narrativa” (Moisés, 2004, p. 49), as escravas retornam à interpretação, à arte dramática rimada para, no capítulo XXI, *The perils of Penelope, a drama*⁷⁰ invocarem a deusa Rumor para iniciarem as suas indagações sobre Penélope e sua omissão no que diz respeito ao enforcamento das escravas que compunham o seu stratagemma. No prólogo recitado por Melanto temos a menção ao mito de Pã, fruto dos supostos atos levianos de Penélope, estes relatados por Robert Graves (1960); pelo rumor, as escravas supõem o motivo de seu enforcamento como resultando de ordem de Penélope, que busca esconder suas supostas aventuras amorosas com os pretendentes, acercando-se do apoio de Euricléia. Nesta interpretação, Penélope expressa em seu discurso uma crítica à liberdade sexual do homem, representado na figura de Odisseu, que longe de seu reino foi embalado nos braços de diversas mulheres, enquanto que sua esposa deveria permanecer “casta”, sem mesmo saber se aquele estaria vivo ou morto.

As befits the goddess Rumour,
Who's sometimes in a good, or else bad, humour.

Que quer levantar uma saia.

Quando dormimos queremos sonhar;
Sonhamos que estamos no mar,
Singramos as ondas em barcos dourados,
Tão livres, tão lindas, tão limpas.

Nos sonhos todas nós somos belas
Em vestidos vermelhos rodados;
Dormimos com os homens que amamos,
E os enchemos de beijos gostosos.

Eles preenchem nossos dias com farra,
Nós alegamos suas noites com sons,
Chamamos os homens a nossos barcos dourados
E navegamos até o ano acabar.

E tudo são beijos e abraços,
Não há lágrimas de dor;
Nossas ordens são amorosas
Em todo reino de amor.

Mas a manhã nos acorda,
Novamente trabalhamos, escravas,
E levantamos as saias se mandam,
A qualquer patife ou safado. (ATWOOD, 2005, p. 105-106)

⁷⁰ *Os perigos de Penélope, um drama* (ATWOOD, 2005, p. 120)

Word has it that Penelope the prissy
Was – when it came to sex – no shrinking sissy!

[...]

By which promiscuous acts the goat-god Pan
Was the conceived, or the fable ran.

[...]

And now, dear Nurse, the fat is in the fire –
He'll chop me up for tending my desire!
While he was pleasuring every nymph and beauty,
Did he think I'd do nothing but my duty?
While every girl and goddess he was praising,
Did he assume I'd dry up like a raisin?

[...]

You are the only one of us he'll trust.
Point out those maids as feckless and disloyal.
Eurycleia: We'll stop their mouths by sending them to Hades.

[...]

Blame it on the maids!
Those naughty little jades!
Hang them high and don't ask why –
Blame it on the maids! (ATWOOD, 2005, p. 147-152)⁷¹

⁷¹ Como convém a nossa deusa Rumor,
Que pode estar de bom ou mau humor.
Comentam por aí que Penélope, a puritana
Era – quando se tratava de sexo – bela sacana!
[...]
E o resultado de tantos atos promíscuos,
Diz a lenda, foi o nascimento de Pã, o deus.
A verdade senhoras e senhores numa é certa.
[...]
E agora cara ama, a banha está no fogo –
Ele me matará por satisfazer meu desejo!
Enquanto ele se divertia com ninfas e beldades,
Pensava que eu não faria nada além do dever?
Enquanto ele satisfazia moças e deusas à vontade,
Imaginava que eu ia secar quieta, feito uma passa?
[...]
E só em você, de todas nós, ele confia.
Acuse as escravas de libertinas e desleais,
Euricléia: Vamos calar-lhes as bocas, mandá-las ao Hades –
[...]
Culpa das escravas!
Aqueles pequenas safadas!
Enforquem todas sem perguntar nada –
É tudo culpa das escravas! (ATWOOD, 2005, p. 120-123)

Após a suposta dedução do motivo, ou dos motivos, para a execução das servas, o coro, no capítulo XXIV, sob o título *An anthropology lecture*, como o próprio título sugere (*Uma aula de antropologia*), apresenta sua versão: a voz narrativa faz menção aos privemos cultos destinados à Grande Deusa e aos ritos de fertilidade que instituíam a mulher ao posto de sacerdotisa e cerne dos atos ritualísticos. Contudo, este posto significativo seria eclipsado e transformado em mero símbolo de uma era passada. Para tal, a voz narrativa apropria-se do enforcamento das escravas como metáfora para a destituição do matriarcado e conseqüente surgimento da nova ordem: a patriarcal, como consta na primeira estrofe:

Thus possibly our rape and subsequent hanging represent the overthrow of a matrilineal moon-cult by an incoming group of usurping patriarchal father-god-worshipping barbarians. The chief of them, notably Odysseus, would then claim kingship by marrying the High Priestess of our Cult, namely Penelope.

[...]

We could go on. Would you like to see some vase paintings, some carved Goddess cult objects? No? Never mind. Point being that you don't have to get too worked up about us, dear educated minds. You don't have to think of us as real girls, real flesh and blood, real pain, real justice. That might be too upsetting. Just discard the sordid part. Consider us pure symbol. We're no more real than money. (ATWOOD, 2005, p. 165-166; 167-168)⁷²

Integrando-se às mudanças emergentes, a voz narrativa, no capítulo XXVI, de título *The trial of Odysseus, as videotaped by the maids*⁷³, nos insere numa corte do século XXI, composta por figuras míticas, aproximando antiguidade e contemporaneidade de forma irônica, com o herói mítico Odisseu no banco dos réus.

⁷² Portanto, provavelmente nosso estupro e subsequente enforcamento representa a destruição do culto matrilinear da lua, por parte de um grupo de bárbaros usurpadores patriarcais que defendem um deus-pai. O chefe deles, Odisseu, reclamaria a coroa ao se casar com a Suprema Sacerdotisa de nosso culto, ou seja, Penélope. [...] Poderíamos prosseguir. Querem ver pinturas em vasos, objetos esculpidos para o culto à deusa? Não? Tudo bem. Mas não precisam ficar nervosos por causa disso, caras mentes instruídas. Não precisam pensar em nós como moças de verdade, de carne e osso, a sofrer dores reais, verdadeiras injustiças. Talvez seja muito incômodo. Descartem as partes sórdidas. Considerem que somos puros símbolos. Não somos mais reais do que dinheiro. (ATWOOD, 2005, p. 133-134)

⁷³ *O julgamento de Odisseu, gravado pelas escravas*. (ATWOOD, 2005, p. 139)

Designado um advogado de defesa, este faz menção à boa reputação do legendário herói, da mesma forma como justifica os seus atos como sendo em legítima defesa. Às portas da absolvição do réu em questão surgem as escravas, reivindicando justiça. A voz narrativa conduz o julgamento, convocando Penélope como testemunha, mas esta se esquivava aos questionamentos fazendo uso de uma tática também apresentada na *Odisseia* homérica - o sono insuflado estrategicamente pela deusa Palas Atena. Penélope afirma o que segue: “I was asleep, Your Honour. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards”⁷⁴ (ATWOOD, 2005, p. 180). Invocando as Fúrias ou Eríneas, segundo a tradição grega, esses seres eram instrumento de vingança para castigar os homens, sendo apenas aplacadas pela apreciação dos feitos humanos intermediados pela deusa Palas Atena, esta última invocada em prol do judicioso Odisseu, já que é sua protetora e seria a única capaz de amortecer o iminente castigo.

It is our contention that, by seizing the only opportunity Fate was likely to afford him, our generally esteemed client Odysseus was merely acting in self-defence. We therefore ask that you dismiss this case.

Judge: I am inclined to agree. [...] What's the commotion in the back? Order! Ladies, stop making a spectacle of yourselves! Adjust your clothing! Take those ropes off your necks! Sit down!

The Maids: You've forgotten about us! What about our case? You can't let him off! He hanged us in cold blood! Twelve young girls! For nothing!

Attorney for the Defence: He was acting within his rights, Your Honour. These were his slaves.

[...]

Judge: nonetheless he must have had some reason. Even slaves ought not to be killed at whim. What had these girls done that they deserved hanging?

Attorney for the Defence: They'd had sex without permission.

Judge: Hmm. I see. With whom did they have the sex?

Attorney for the Defence: With my client's enemies, Your Honour.[...]

Judge (leafing through book: *The Odyssey*) : It's written here, in this book – a book we must needs consult, as it is the main

⁷⁴ Eu estava dormindo, meritíssimo. Durmo muito. Só posso contar o que me disseram depois. (ATWOOD, 2005, p. 143)

authority on the subject [...] Also, the maids are described as having been hauled around by the Suitors for their foul and /or disgusting purposes. Your client new all that.

[...]

The Maids: We demand justice! We demand retribution! We invoke the Law of blood guilt! We call upon the Angry Ones!
A troop of twelve Erinyes appear.

[...]

Attorney for the defence: I call on grey-eyed Pallas Athene.
[...]

Judge: What's going on? Order! Order! [...]What's this cloud doing in here? Where are the police? Where are the defendant? Where has everyone gone? (ATWOOD, 2005, p. 177-184)⁷⁵

Sabemos que a mulher está sujeita a um sistema moral rígido, sendo que a voz narrativa, em Atwood, se apropria mais uma vez do enforcamento das escravas para introduzir outro eixo relativo ao feminino, no qual nem o corpo nem o discurso pertencem ao sujeito feminino, temática esta apresentada por Elódia Xavier, em seu texto *A representação do corpo no imaginário feminino*. Ali a autora afirma que o corpo

⁷⁵ Nosso argumento é que, ao aproveitar a única oportunidade que o destino lhe deu, nosso estimado cliente Odisseu apenas agia em legítima defesa. Portanto, solicitamos que o caso seja encerrado.
Juiz: Estou inclinado a concordar. [...] O que é essa confusão no fundo? Ordem! Senhoras, não façam escândalo! Ajeitem as roupas! Tirem as cordas do pescoço! Sentem-se!
Escravas: Vocês se esqueceram de nós! E o nosso caso? Não podem soltá-lo! Fomos enforcadas a sangue frio! Doze de nós! Por nada!
[...]
Advogado de defesa: Ele agia conforme seu direito, meritíssimo. As escravas pertenciam a ele.
Juiz: Mesmo assim, ele precisa de um motivo. Nem mesmo os escravos podem ser mortos sem razão. O que essas moças fizeram para merecer a força?
Advogado de defesa: Fizeram sexo sem permissão.
Juiz: Compreendo. Com quem elas fizeram sexo?
Advogado de defesa: Com os inimigos de meu cliente, meritíssimo.
[...]
Juiz (consultando um livro: a *Odisséia*): Está escrito aqui, neste livro – um livro que devemos consultar, pois é a principal referência para este caso [...] Ademais, as escravas, pelo que consta, foram obrigadas pelos pretendentes a servi-los em seus propósitos hediondos e revoltantes. Seu cliente sabia de tudo.
[...]
Escravas: Exigimos justiça! Queremos vingança! Invocamos a lei do sangue derramado! Invocamos a presença das fúrias!
Um grupo de doze Eríneas surge. [...]
Advogado de defesa: Convoco a grande Palas Atena de olhos cinzentos. [...]
Juiz: Mas o que está acontecendo? Ordem! Ordem! [...] O que é essa nuvem? Chamem a polícia! Onde está o acusado? Pra onde foi todo mundo? (ATWOOD, 2005, p. 139-146)

feminino “é local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas” (2008, p. 21) prossegue classificando-o em quatro categorias: o *corpo invisível*, o *corpo disciplinado*, o *corpo subalterno* e o *corpo vingativo*. Em se tratando das escravas, seus corpos, de início subalternos, sempre a serviço, são apresentados: “We brought the water for you to wash your hands, we bathed your feet, we rinsed your laundry, we oiled your shoulders, we laughed at your jokes, we ground your corn, we turned down your cozy bed” (ATWOOD, 2005, p. 192)⁷⁶. Após a morte injusta, estas passam a condição de corpos vingativos, transformando-se em assombrações a perseguirem o seu algoz, representado por Odisseu.

We can see through all your disguises: the paths of Day, the paths of darkness, whichever paths you take – we’re right behind you, following you like a trail of smoke, like a long tail, a tail made of girls, heavy as memory, light as air: twelve accusations, toes skimming the ground, hands tied behind our backs, tongues sticking out, eyes bulging, songs choked in our throats. (ATWOOD, 2005, p. 192)⁷⁷

Ao final da obra, o coro encerra o romance, no capítulo XXIX, com o poema de título *Envoi*, que constitui uma oferta ou dedicatória, traduzido como *Despedida*. A voz narrativa manifesta a condição da mulher na sociedade falocrática, mulheres estas desprovidas de direitos e subjugadas às mesmas intempéries, fatos estes demonstrados na primeira estrofe.

We had no voice
We had no name
We had no choice
We had no face
One face the same⁷⁸ (ATWOOD, 2005, p. 195)

⁷⁶ Trouxemos água para que lavasse as mãos, lavamos seus pés, lavamos suas roupas, untamos seu ombro, rimos de suas brincadeiras, moemos seus grãos, arrumamos sua confortável cama. (ATWOOD, 2005, p. 152)

⁷⁷ Sabemos identificar seus disfarces: nos caminhos do dia, nos caminhos da noite, onde quer que vá – estamos sempre atrás de você, seguindo seus passos como um rolo de fumaça, como um rabo comprido, um rabo feito de moças, pesado como a memória, leve como o ar: doze acusações, dedos do pé a buscar o solo, mãos atadas nas costas, línguas para fora, olhos arregalados, canções sufocadas na garganta. (ATWOOD, 2005, p. 153)

⁷⁸ Não tínhamos voz
Não tínhamos nome
Não tínhamos escolha

Na segunda estrofe podemos associar a culpa atribuída às escravas como vinculada à falta que fora imputada à mulher, a transgressão de Lilith, o erro de Eva. Contudo, após as mudanças e reivindicações, o feminino ganha destaque aproximando-se do mesmo patamar anteriormente dominado pelo masculino.

We took the blame
It was not fair
But now we're here
We're all here too
The same as you⁷⁹ (ATWOOD, 2005, p. 195)

Se antes o discurso masculino impunha sobre a mulher a submissão e obediência, de acordo com o poema, na terceira estrofe temos a representação da reviravolta do feminino que segue de perto o discurso falocrático chegando a “assombrar” pela nova postura, desprendida da opressão.

And now we follow
You, we find you
Now, we call
To you to you
Too wit too woo
Too wit too woo
Too woo⁸⁰ (ATWOOD, 2005, p. 195-196)

Assim, a voz narrativa indica as transformações na ação feminina e na sua relocação ao lugar central que ocupava no passado remoto. O coro em uníssono reverbera a voz pelos interlúdios que compõem o discurso ficcional; mais ainda, os

Só tínhamos uma face
Uma mesma face (ATWOOD, 2005, p. 154)

⁷⁹ Levamos a culpa
Não foi justo
Agora estamos aqui
Estamos todas aqui
Assim como você (ATWOOD, 2005, p. 154)

⁸⁰ E agora seguimos
Você, o encontramos
Agora, o assombramos
Chamamos você uuu
Muito espertas para assustar
Muito espertas para assustar (ATWOOD, 2005, p. 154-155)

entremeios que formam a conduta social que sempre negou uma posição na história masculina à experiência feminina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso percurso de retorno ao mito homérico, através dos olhos de Atwood e dos de sua nova Penélope, buscamos verificar de que forma a reconstrução do mito modifica e problematiza algumas das personagens clássicas da literatura ocidental. Margaret Atwood, a nosso ver, apropria-se em *The Penelopiad* tanto do enredo épico de Homero para reestruturar em sua narrativa o espaço ficcional, resgatando os ardis e saberes femininos, quanto de seus elementos estruturais – ou seja, a personagem, o coral com que com esta dialoga, criando um novo terreno para lermos tanto Penélope quanto suas relações com Helena. Parece-nos óbvio que o passado feminista-literário de Margaret Atwood determina seu interesse em examinar o que tais mulheres “poderiam ter pensado ou dito”, já que não foram centralmente construídas por Homero. Reconhecendo a grandeza do texto do autor, Atwood dá-se o direito, como escritora, de complementar ou reconstruir a história daquele por seus pressupostos, fazendo suas inferências, inclusive por reconhecer que, apesar de algumas lacunas, no mínimo a renomada escritora foi altamente capaz de criar literariamente figuras femininas de permanência ao longo dos tempos. É exatamente por isso que buscamos, em diversos momentos, justapor os dois textos – não como prova de uma oposição incompatível, mas como indício de um diálogo fértil e produtivo. Assim, por meio da ação das personagens que promovem uma ligação entre passado e presente, analisamos, em *The Penelopiad*, a construção do feminino não mais cristalizado no “eterno feminino”, mas propondo uma nova versão da experiência da mulher, indicando a possível reavaliação do discurso patriarcal determinante do *locus* feminino fixo e considerado menos interessante em sistemas patriarcais.

Na obra de Atwood, de fato, Penélope adquire voz e autonomia para narrar o que ficou envolto nas brumas do patriarcado grego, inclusive porque narra após

deixar o mundo dos vivos. Contudo, se retornamos à epopéia de Homero, perceberemos que a imagem pela qual Penélope ficou consagrada, sempre junto ao tear, tecendo panos e idéias, é também retomada como um artifício poderoso. Claro que muitos críticos não leram as entrelinhas deste mundo feminino, como se percebe nas palavras de Werner Jaeger (1973, p. 76), que defende que a imagem predominante de Penélope sempre foi da esposa fiel, paciente e submissa em seu silêncio:

Penélope é simultaneamente a dona de casa, a mulher desamparada e ignorante do paradeiro do esposo, em face das dificuldades surgidas com os pretendentes, a senhora fiel e afetuosa para as servas, a mulher inquieta e angustiada pelo cuidado do seu filho único.

Sob o arquétipo do eterno feminino, a figura da hábil e astuciosa tecelã resguarda em suas entrelinhas um outro sentido, que, por sua vez, se torna o foco e cerne da narrativa atwoodiana. Em suas ações silenciosas Penélope se deixa traduzir, nos revelando, por meio da desconstrução, uma leitura dos aspectos descentralizados no que concerne o feminino construído pelo senso comum. Dentre as personagens apresentadas no romance permeiam diversos pontos extremos da escala social, de rainhas a escravas, a voz narrativa discorrendo sobre os aspectos cabíveis a cada classe e o grau de sujeição ao elemento masculino dominante. Neste âmbito, as vozes femininas aparecem enriquecidas por Atwood, que dá inclusive destaque às trocas, positivas ou negativas, entre senhora e escravas. Vários debates feministas que, ao longo dos tempos, voltaram-se para questões das relações entre mulheres – do *sisterhood* até a noção da diferença implícita **entre** mulheres - podem ser muito bem trabalhado, quer em sala de aula, quer em textos críticos produzidos, através de análises da estruturação do romance que compõe nosso corpus.

Assim, ao final de nosso trabalho de pesquisa, acreditamos que os caminhos percorridos – discussão sobre o que seria o mito na cultura ocidental, qual seria o papel

do gênero em sociedades patriarcais, como podemos realçar as relações entre mulheres, ao invés de eternamente nos sentirmos limitadas pela forma como se dão as relações entre os gêneros – foram caminhos que nos asseguraram uma aproximação intensa em desenvolver novas análises sobre o(s) texto(s) enfocado(s). Sabemos que a organização do trabalho em capítulo teve, por vezes, de ser relativizada, já que as temáticas interligavam-se, derramando um tema sobre o outro, tornando-se algo impossível ou, a nosso ver, exageradamente artificial a separação estanque.

É fato conhecido que a literatura canadense ainda não goza de completo reconhecimento dentro da academia brasileira. Desta forma, esperamos também colaborar com o maior contato possível que possa ser estabelecido ou reforçado entre as academias canadenses e brasileiras através de nosso estudo, o qual pretende dialogar com outros (poucos) estudos de mestrado e doutorado que se debruçam sobre as produções literárias daquele país. Acreditamos que a literatura comparada já vive um momento importante no presente e tenha um grande papel no futuro, num mundo cada vez mais entrecortado por tantas e diferentes culturas em convívio. Assim, se a narrativa de Atwood sobre a qual nos debruçamos neste estudo assume um tom claramente confessional (“Confissões de Penélope” seria um ótimo subtítulo ao livro de Atwood, a nosso ver), confessamos também, ao final deste estudo, que ler as entrelinhas pode ser talvez o maior aprendizado para homens e mulheres que desejam libertar-se dos modelos prontos, dos mapas já traçados, e, com certeza, *The Penelopiad* nos ensina muito a este respeito. Portanto, examinando as “lacunas” ou espaços intersticiais da narrativa homérica, acreditamos que Atwood reconstrói, de fato, a personagem, ou o mito, concedendo a sua protagonista o direito de se pronunciar sobre o que antes fora apenas silêncio e fazendo com que seus leitores e leitoras experienciem outra história possível sobre aqueles episódios.

REFERÊNCIAS

Fontes Primárias

Poesia

- ATWOOD, Margaret. **Double Persephone**. Toronto: Hawkshead Press, 1961.
- _____. **The Circle Game**. Toronto: House of Anansi, 1964.
- _____. **The Animals in that Country**. Boston: Little Brown, 1968.
- _____. **The Journals of Susanna Moodie**. Toronto: Oxford University Press, 1970.
- _____. **Procedures for Underground**. Toronto: Oxford University Press, 1970.
- _____. **Power Politics**. Toronto: Anansi, 1971.
- _____. **You are happy**. Toronto: Oxford University Press, 1974.
- _____. **Selected Poems**. Toronto: Oxford University Press, 1976.
- _____. **Two-headed poems**. Toronto: Oxford University Press, 1978.
- _____. **True Stories**. Toronto: Oxford University Press, 1981.
- _____. **Murder in the Dark: short fictions and prose poems**. Toronto: Coach House Press, 1983.
- _____. **Interlunar: poems**. Toronto: Oxford University Press, 1984.
- _____. **Selected Poems II (1976-1986)**. Toronto: Oxford University Press, 1986.
- _____. **Selected Poems (1965-1975)**. Boston: Houghton Mifflin, 1987.
- _____. **Morning in a Burning House**. Toronto: McClelland & Stewart, 1995.
- _____. **Eating Fire: Selected Poetry 1965-1995**. Toronto: Oxford University Press, 1998.

Romances

- _____. **The Edible Woman**. Toronto: McClelland & Stewart, 1969.
- _____. **Surfacing**. Toronto: Markam, Ontario: Paperjacks, 1972.
- _____. **Lady Oracle**. Toronto: McClelland & Stewart, 1976.

- _____. **Life Before Man.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1979.*
- _____. **Bodily Harm.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1981.*
- _____. **The Handmaid's Tale.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1985.*
- _____. **The Cat's Eye.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1988.*
- _____. **The Robber Bride.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1993.*
- _____. **Alias Grace.** *Toronto: Seal Books, 1996.*
- _____. **The Blind Assassin.** *Toronto: Random House, 2000.*
- _____. **Oryx & Crake.** *Toronto: Random House, 2003.*
- _____. **Moral Disorder.** *Toronto: McClelland & Stewart, 2006.*
- _____. **The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus.** *Toronto: Vintage Canada, 2006.*
- _____. **A Odisséia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu.** Trad. Celso Nogueira. *São Paulo: Companhia das Letras, 2005.*

Contos

- _____. **Dancing Girls and Other Stories.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1977.*
- _____. **Bluebeard's Egg.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1983.*
- _____. **Murder in the Dark: short fiction & prose poems.** *Toronto: Coach House Press, 1983.*
- _____. **Wilderness Tips and Other Stories.** *Toronto: McClelland & Stewart, 1991.*
- _____. **Good Bones.** *Toronto, 1992.*
- _____. **Bottle.** *Hay-on-Wye: Hay Festival Press, 2004.*
- _____. **The Tent.** *New York: Doubleday, 2006.*

Literatura Infantil

- _____. **Up in the Tree.** *Toronto: Groundwood Books, 2006.*
- _____. **Bashful Bob and Doleful Dorinda.** *Toronto: Key Porter Kids, 2004.*
- _____. **Rude Ramsay and the Roaring Radishes.** *Toronto: Key Porter Books, 2003.*

_____. **Princess Prunella and the Purple Peanut.** Toronto: Key Porter Kids, 1995.

_____. **For the Birds.** Buffalo, N.Y.: Firefly Books, 1990.

ATWOOD, Margaret; BARKHOUSE, Joyce. **Anna's Pet.** Toronto: J. Lorimer, 1980

Crítica literária

_____. **Survival:** A Thematic Guide to Canadian Literature. Toronto: Anansi, 1972.

_____. **Second Words:** Selected Critical Prose. Toronto: Anansi, 1982.

_____. **Strange Things:** The malevolent North in Canadian Literature. Toronto: 1995.

_____. **Negotiating with the Dead:** A Writer on Writing. New York: Cambridge University Press. 2002.

_____. **Survival:** a thematic guide to Canadian literature. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.

_____. **Buscas Curiosas.** Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

Livros editados

The New Oxford Book of Canadian Verse in English. Ed. Margaret Atwood. Toronto: Oxford, 1982.

The Oxford Book of Canadian Short Stories. Ed. Margaret Atwood and Robert Weaver. Toronto: Oxford, 1995.

Crítica literária em obras de Margaret Atwood

BAER, Elizabeth Roberts. **The Pilgrimage Inward:** the quest motif in the fiction of Margaret Atwood, Doris Lessing and Jean Rhys. Ann Arbor, MI.: UMI, 1986.

CONNER, Margaret Susan. **Inside Out:** eye imagery and female identity in Margaret Atwood's poetry. Ann Arbor, MI.: UMI, 1985.

COOKE, Nathalie. **Margaret Atwood:** a biography. Toronto: ECW Press, 1998.

COOKE, Nathalie. **Margaret Atwood:** a critical companion. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004.

MCCOMBS, Judith. **Critical Essays on Margaret Atwood.** Boston: G.K. Hall, 1988.

DAVEY, Frank. **Margaret Atwood:** a feminist poetics. Vancouver: Talonbooks, 1984.

FEE, Margery. **The Fat Lady Dances:** Margaret Atwood's Lady Oracle. Toronto: ECW Press, 1993.

FOX, James Alan. **Margaret Atwood: anatomy of alienation.** Ottawa: National Library of Canada, 1979. microform.

GRACE, Sherill. **Violent Duality: a study of Margaret Atwood.** Montreal: Véhicule Press, 1980.

HART, Sandra P. **Descent to the Underworld in the Novels of Margaret Atwood.** Ann Arbor, MI.: University of Microfilms International, 1986.

HOWELLS, Coral Ann. **Margaret Atwood.** Basingstoke: Macmillan, 1996.

KEITH, W.J. **Introducing Margaret Atwood's The Edible Woman: a reader's guide.** Toronto: ECW Press, 1989.

KIRTZ, Mary Krywokulsky. **Mapping the Territory: figurative modes of didacticism in the novels of Margaret Atwood.** Ann Arbor: University Microfilms International, 1985.

KUHN, Cynthia. **Self-fashioning in Margaret Atwood's fiction: dress, culture, and identity.** New York: Peter Lang, 2005.

MALLINSON, Jean. **Margaret Atwood and her works.** Monograph. Toronto: ECW Press, 1984.

WEIR, Lorraine; GRACE, Sherill. **Margaret Atwood: language, text and system.** Vancouver: UBC Press, 1983.

MCCOMBS, Judith; PALMER, Carole L.. **Margaret Atwood: a reference guide.** Boston: G.K. Hall, 1991.

NICHOLSON, Colin. **Margaret Atwood: Writing and Subjectivity,** 1994.

PETERS, Denise Wright. **Fairy Tales in Margaret Atwood's novels.** Ann Arbor, MI.: University Microfilms International, 1986.

ROSENBERG, Jerome H. **Margaret Atwood.** Boston: Twayne Publishing, 1984.

ST. ANDREWS, Bonnie. **Forbidden Fruit: on the relationship between women and knowledge in Doris Lessing, Selma Lagerlöf, Kate Chopin, Margaret Atwood.** Troy, N.Y.: Whitston, 1986.

STEIN, Karen F. **Margaret Atwood Revisited.** New York: Twayne Publishers, 1999.

DAVIDSON, Cathy N.; DAVIDSON, Arnold E.. **The Art of Margaret Atwood: essays in criticism.** Toronto: House of Anansi, 1981.

WOODCOCK, George. **Introducing Margaret Atwood's Surfacing: a reader's guide.** Toronto: ECW Press, 1990.

Fontes Secundárias

AMENO, Agenita. **Crítica a tolícea feminina**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1971.

AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. Trad. Eduardo Furtado. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Landmark, 2009.

BADINTER, Elisabeth. **Rumo equivocado**: o feminismo e alguns destinos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BAIÃO, Isis; KÜHNER, Maria Helena; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. (Orgs.). **A transgressão do feminino**: Ensaio sobre o imaginário e as representações da figura feminina. Rio de Janeiro: IDAC, 1989.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 2ª ed. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza; Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. V. 1. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher**: nova psicologia das mulheres. Trad. Maria Lygia Remédio. 7ª ed. São Paulo: Paulus, 2005.

BOLLACK, Jean, **Le jeu de Pénélope** in *Europe 865* (Mai 2001): *Homère*, p. 218-249.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 6ª ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1998.

BRANCO, Lúcia Castelo. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lúcia Castelo; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 12ª ed. V.1. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2ª ed. Belo Horizonte: editora UFMG, 2006.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**. Trad. José Calisto dos Santos. Lisboa: Edições 70, 1979.

CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAPONI, Sandra. **Sobre guerras e fantasmas:** o feminino e a distinção entre o público e privado. In: FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões (Orgs.). *Saberes e fazeres de gênero: entre o local e o global*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane. **Da mulher às mulheres:** dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EdUFAL, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: MORAES, 1984.

COELHO, Mariana. **A evolução do feminismo:** subsídios para a sua história. 2ª ed. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas:** símbolos, mitos e arquétipos. São Paulo: DCL, 2003.

COHEN, Beth. **The Distaff Side:** Representanting the Female in Homer's Odyssey. New York: Oxford, 1995.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução:** teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DITIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Trad. André Telles; Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; EDUNB, 1992.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres:** a antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente:** o século XX. Porto: Afrontamento, 1991.

DUMÉZIL, Georges. **Do mito ao romance**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EISLER, Riane. **O cálice e a espada:** nosso passado, nosso futuro. Trad. Tônia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2007.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos:** ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ENGEL, Magali. **Psiquiatria e feminilidade**. In: DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FELSON, Nancy; SLATIN, Laura. **Gender and Homeric Epic**. In: FOWLER, Robert (Edit.). **Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Platão**: as artimanhas do fingimento. v. 3. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FOLEY, Helen. **Penelope as moral agent**. In: COHEN, Beth, **The Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey**. New York: Oxford, 1995.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sérgio Alcides. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOWLER, Robert (Edit.). **Homer**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. (org.). **Amor, desejo e poder na Antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

FRAGA, Myriam. **Feminina**. Salvador: COPENE, 1996.

FRAGA, Myriam. **Os deuses lares**. Salvador: Edições Macunaíma, 1991.

FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

FUNCK, Susana Bornéo; MINELLA, Luzinete Simões (Orgs.). **Saberes e fazeres de gênero**: entre o local e o global. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira, **A donzela-guerreira**: um estudo de gênero. São Paulo: SENAC, 1998.

GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). **Representações do feminino**. São Paulo: Editora Átomo, 2003.

GIORDANI, Mário Curtis. **História da Grécia**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

GODARD, Barbara and Coomi S. Vevaina. **Intersexions: Issues of Race and Gender in Canadian Women's Writing**. New Delhi: Creative books, 1996.

GRAVES, Robert. **The greek myths**: 2. New York: Penguin Books, 1960.

GRAVES, Robert. **Mitos gregos**. Trad. Julia Vidil. São Paulo: Madras, 2004.

HERÓDOTOS. **História**. Trad. Mário G. Kury. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

HITARA, Helena et al (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.

HOWELLS, Coral Ann(ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. University of British Columbia, Vancouver:Cambridge UP, 2006.

HOWELLS, Coral Ann. **Contemporary Canadian Women`s Fiction**: Refiguring Identities. NY: Palgrave Macmillan, 2003.

HUGHES, Bettany. **Helena de Tróia**: deusa, princesa e prostituta. Trad. S. Duarte. Rio de Janeiro: Record, 2009.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Editora HERDER, 1973.

JAMES, Henry. **A Arte da Ficção**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Imaginário, 1995.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. 7ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1954.

JUNG, Carl G. **Símbolos da transformação**. Trad. Eva Stern. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1989.

KAISER, Gerhard R.. **Introdução à literatura comparada**. Trad. Teresa Alegre. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KROLLER, Eva-Marie. **The Cambridge Companion to Canadian literature**. University of British Columbia. Vancouver: Cambridge UP, 2004.

KOSS, Monica von. **Feminino+masculino**: uma nova coreografia para a eterna dança das polaridades. 2ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

LERNER, Gerda. **The creation of patriarchy**. New York: Oxford, 1986.

LESKY, Albin. **História da Literatura Grega**. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MAIOR, A. Souto. **História geral**. 15ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

MANZANO, Thais Rodeghri. **Artimanhas da ficção**: ensaios de literatura. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2008.

MARINI, Marcelle. **O lugar das mulheres na produção cultural**: o exemplo da França. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres no ocidente: o século XX*. Porto: Afrontamento, 1991.

MILES, Rosalind. **A história do mundo pela mulher**. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NICHOLSON, Linda. **Interpretando o gênero**. *Revista Estudos Feministas*, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Antígona**: o feminino como crime político. In: BAIÃO, Isis; KÜHNER, Maria Helena; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. (Orgs.). *A transgressão do feminino*: Ensaio sobre o imaginário e as representações da figura feminina. Rio de Janeiro: IDAC, 1989.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª ed. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

PAIXÃO, Sylvia. **O fracasso do ressentimento na literatura “sorriso da sociedade” literatura feminina na virada do século**. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). **Anais fazendo gênero seminário de estudos sobre a mulher**. Paraná: UEPG, 1996.

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1974.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. São Paulo: EDUSC, 2005.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, Maria Isabel Edom. **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. **Sêneca**: a mulher e seu lugar contraditório. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). **Representações do feminino**. São Paulo: Editora Átomo, 2003.

ROCHA, Everardo P. G. **O que é mito**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: brasiliense, 1985.

ROMILLY, Jacqueline de. **Homero**: introdução aos poemas homéricos. Trad. Leonor Santa- Bárbara. Lisboa: Edições 70, 2001.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. Leonor Santa- Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1997.

ROONEY, Ellen (ed.). **The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory**. University of British Columbia, Vancouver:Cambridge UP, 2006.

RUIZ, Jesús D. Cepeda. **La mujer en Esparta**: Épocas arcaica y clásica. Madrid: UNED, 2004.

RUSS, Joanna. **To Write like a Woman**: Essays in Feminism and Science Fiction. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Trad. Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALIS, Viktor D. **Mitologia viva**: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SANT'ANA, AFFONSO Romano de. **Paródia, paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SCHMITT-PANTEL, Pauline. **A criação da mulher**: um ardil para a história das mulheres?. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel. (Orgs.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: UNESP, 2003.

SCODEL, Ruth. **The story- teller and its explorations**. In: FOWLER, Robert (Edit.). *Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil de análise histórica. Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

SERRA, José Pedro. **A teia de Penélope**. In: FERREIRA, Maria Luisa Ribeiro (Org.). **As teias que as mulheres tecem**. Lisboa: Colibri, 2003.

SHARPE, Peggy. (org) **Entre resistir e identificar-se**: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

SMITH, Bonnie G.. **Gênero e História**: homens, mulheres e a prática histórica. Trad. Flávia Beatriz Rossler. São Paulo: EDUSP, 2003.

SOUZA, Claudio Mello e. **Helena de Tróia**: o papel da mulher na Grécia de Homero. Rio de Janeiro: Lacerda, 2001.

STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. Trad. Mirna Pinsky. São Paulo: Contexto, 2007.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TELLES, Norma. **Escritoras, escritas, escrituras**. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9ª ed. São Paulo: Contexto, 2009.

TOURAINE, Alan. **O mundo das mulheres**. Trad. Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos de psicologia histórica. Trad. Haiganuch Sarian. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Trad. Myriam Campello. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

XAVIER, Elódia. **Para além do cânone**. In: RAMALHO, Christina. (Org.). **Literatura e feminino**: propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

XAVIER, Elódia. **A representação do corpo no imaginário feminino**: subalternidade e exclusão. In: PIRES, Maria Isabel Edom. **Formas e dilemas da representação da mulher na literatura contemporânea**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

XENOFONTE. **Econômico**. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Trad. Flávia Bancher. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

ZAIDMAN, Louise Bruit. **As filhas de Pandora**: mulheres e rituais nas cidades. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres**: a antiguidade. Porto: Afrontamento, 1990.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e Gênero**: a construção da identidade feminina. Caxias do sul: EDUCS, 2006.