O EMPODERAMENTO DAS PROTAGONISTAS FEMININAS EM *A ODISSEIA DE PENÉLOPE*, DE MARGARET ATWOOD

THE EMPOWERMENT OF THE FEMALE PROTAGONISTS IN MARGARET ATWOOD'S THE PENELOPIAD

Barbara Vitoria Teixeira Ribeiro[1]

Luiz Manoel da Silva Oliveira[2]

RESUMO: *A Odisseia de Penélope* (2005), de Margaret Atwood, configura-se emblemático exemplo de reescrita do cânone literário: a autora apropria-se de episódios seminais de *A Odisseia*, de Homero, e desconstrói conceitos patriarcais, para inscrever a voz e a ação das mulheres, reescrevendo as versões de Penélope e suas servas, sob a égide do realismo mágico e do revisionismo literário. Neste trabalho, intenta-se mostrar a eficácia das estratégias narrativas de desconstrução, analisando-se Penélope e as doze servas como narradoras póstumas empoderadas no século XXI.
Palavras-chave: desconstrução; realismo mágico; reescrita do cânone.
ABSTRACT: Margaret Atwood's *The Penelopiad* (2005) is an emblematic example of the rewriting of the literary canon: the author appropriates seminal episodes from Homer's *Odyssey* and deconstructs patriarchal concepts to inscribe women's voices and actions, rewriting Penelope's and her servants' versions, under the precepts of magic realism and literary revisionism. In this paper, the aim is to show the effectiveness of the deconstructive narrative strategies to acknowledge Penelope and her servants as empowered posthumous female narrators in the XXI century.
Keywords: deconstruction; magic realism; canon rewriting.

[1] Graduanda, UFSJ.
[2] UFSJ.

INTRODUÇÃO

Margaret Atwood é uma escritora canadense contemporânea que possui mais de quarenta livros de ficção, poesia e ensaios críticos publicados. Ativista social, política e ambiental, Atwood imbui suas obras de temáticas referentes a essas outras atividades. Dentre essas obras temos *The Penelopiad: the myth of Penelope and Odysseus*, que foi publicada no Canadá em 2015 e que faz parte da série de livros "Canongate Myth Series", na qual vários autores reescrevem mitos antigos. No Brasil, a obra foi publicada pela Companhia das Letras, também em 2005, com o título *A Odisseia de Penélope: O mito de Penélope e Odisseu*.

Em *A Odisseia*, de Homero, o foco é a jornada do herói grego Odisseu, que passa vinte anos guerreando e tentando retornar para casa, após ter se lançado nas aventuras da Guerra de Tróia. Ele é apresentado como um corajoso herói clássico, enquanto Penélope é retratada como uma esposa fiel, pacientemente aguardando pelo retorno do marido. As escravas praticamente não aparecem na história, com exceção do episódio final, no qual são assassinadas por Odisseu e Telêmaco, por terem mantido relações sexuais com os pretendentes de Penélope, sem a autorização de Odisseu.

Já o romance atwoodiano narrado por Penélope apropria-se de episódios seminais da obra de Homero: dizendo-se morta, Penélope rememora toda a sua vida, passando pela infância, o casamento com Odisseu e os acontecimentos durante o exílio dele. Em paralelo a essa narradora, o coro (formado pelas doze escravas enforcadas por Odisseu em *A Odisseia*) canta (e conta) a versão da história pela perspectiva dessas mulheres subalternizadas. A virada do romance acontece quando Odisseu decide ir para a Guerra de Tróia, após a morte da sogra e a insanidade mental do sogro de Penélope, que então precisa tomar conta dos bens da família, o que lhe confere uma

parcela ínfima de poder. Com a sua eficaz administração, as riquezas de Odisseu aumentam significativamente. Com Odisseu dado como morto, inúmeros pretendentes passam a assediar Penélope, o que faz com que ela decida enganá-los, com a cumplicidade das suas mais fiéis escravas.

A partir dessa cooperação, os laços entre Penélope e suas servas se estreitam e o enredo do romance atwoodiano começa a dar a voz e a visibilidade que nem Penélope e nem as suas servas tinham na obra de Homero. Desse modo, entram em ação as estratégias narrativas de desconstrução da autora ao empoderar as antigas e subalternizadas personagens femininas, retiradas do seu silêncio e da sua objetificação na obra épica de Homero e transpostas para uma atmosfera mais libertária do romance de Atwood, que se passa no século XXI.

Assim, a obra de Atwood, que cometeu a heresia de invadir um dos clássicos fundadores da Literatura Ocidental, socorre-se das condições imponderáveis do realismo mágico, para reconfigurar no século XXI uma Penélope e uma dúzia de servas que, ao mesmo tempo em que parecem ainda ter alguma semelhança etiológica com as tristonhas sombras da Casa de Hades, o lugar dos mortos nos mitos gregos antigos, também podem ser vistas como seres espirituais mais afeitos a concepções religiosas espiritualistas contemporâneas, ou a conceitos da religiosidade popular que admitem a reencarnação. Por esses motivos, diferentemente das sombras do Inferno de Hades, a Penélope e as suas servas concebidas por Atwood são dotadas de mais mobilidade, vontade própria e até da capacidade de se materializarem, como ocorre no episódio do julgamento de Odisseu pelos crimes pretéritos cometidos, em um tribunal de algum país ocidental do presente século.

Isso posto, fica evidente que Margaret Atwood aliena-se de uma tradição realista que dominou a prosa ocidental, como uma estratégia bastante propícia para a representação de condições mais favoráveis para as mulheres na ficção, que raramente existiram para elas pela história ocidental afora, principalmente se

lançarmos um olhar diacrônico e recuarmos nos séculos até cerca de 2.800 anos atrás na Grécia Antiga, mais ou menos a época em que se acredita que *A Odisseia* tenha vindo a lume, da lavra de um improvável Homero, cuja existência nunca se provou.

O realismo mágico, a desestabilização de conceitos culturais androcêntricos e a conquista da agência que diversos grupos de mulheres conseguiram a partir da segunda metade do século XX, principalmente depois da Segunda e da Terceira Ondas Feministas, permitiram a Atwood adotar o caráter hilariante e ousado que marca seu romance, que, na verdade, tem uma configuração que também desafia a estrutura física, conceitual e teórica do romance tradicional, como gênero literário. Assim, não se admira que *A Odisseia de Penélope* tenha se tornado uma obra impactante e permeada por ímpetos desconstrucionistas.

John Cuddon (1999, p. 210) afirma que, com a Desconstrução, Derrida mostra que qualquer texto (literário, filosófico, crítico) pode ser lido como se estivesse transmitindo ideias bem diferentes do que ele parece estar carregando no seu nível mais imediato de significação. Desse modo, é imperioso submeter os textos analisados a um escrutínio problematizador, para que as análises não se detenham somente nos seus sentidos mais primários e reducionistas. Por esse motivo, Barbara Johnson declara que:

> Desconstrução não é sinônimo de "destruição". Na verdade, o sentido de desconstrução está mais ligado ao sentido original da palavra "análise", que, etimologicamente, significa "desfazer" (sentidos fechados), que acabou se tornando um sinônimo de "desconstruir". A desconstrução de um texto não se opera pela mera instauração de dúvidas aleatórias, nem por subversões arbitrárias, mas por uma meticulosa e bem-articulada tensão das forças significativas contraditórias que existem dentro do próprio texto. Se há algo a ser "destruído" em uma leitura desconstrutiva, não é o texto, mas sim a crença na dominação inequívoca de um modo de significação sobre os outros. Assim, uma verdadeira leitura desconstrutiva analisa as especificidades existentes entre as diferenças críticas de um dado texto e ele mesmo. (JOHNSON, Barbara *apud* CUDDON, 1999, p. 210).

Desse modo, intentamos aqui uma possibilidade de leitura de *A Odisseia de Penélope* privilegiadora da análise da representação literária emancipada das personagens femininas e seu potencial de minar as bases androcêntricas e preconceituosas contra as mulheres que o cânone sempre favoreceu, por se concentrar em visões restritivas da atuação das mulheres, em função dos conceitos patriarcais prevalentes em épocas passadas e, não raro, ainda hoje. Com essa perspectiva desconstrutiva, utilizaremos principalmente alguns pressupostos teóricos da crítica feminista que, conforme Thomas Bonnici (2007), teve início a partir da Segunda Onda Feminista e preocupa-se com duas vertentes preponderantes: a escrita de autoria feminina e a releitura da literatura do ponto de vista feminino, rompendo com o padrão de personagens estereotipadas.

DO SILENCIAMENTO À VOZ, DA OBJETIFICAÇÃO À EMANCIPAÇÃO

Por todo o século XX e até a contemporaneidade, escritoras, ativistas e teóricas feministas empreenderam esforços enormes para denunciar a condição de objetificação a que as mulheres foram relegadas na sociedade patriarcal ocidental por milênios, o que sempre se refletiu nos seus papéis sociais reais e nas suas representações subalternizadas na literatura. Além disso, o *status quo* patriarcal também patrocinou a sabotagem de inculcar a noção de que inexistia uma tradição literária feminina, o que tem sido sobejamente negado pelas pesquisas dessas estudiosas. Nesse sentido, podemos eleger o ensaio de 1929 de Virginia Woolf intitulado *Um Teto Todo Seu* (2014 [1929]) (*A Room of One's Own*, em inglês) como um dos marcos teóricos pioneiros na defesa da existência de uma tradição literária feminina na história literária ocidental, mesmo que apagada e invisibilizada pelos "donos" do cânone literário. Woolf (2014 [1929]) defende que, para que as mulheres possam assumir o comando de uma escrita literária livre das amarras patriarcais, elas

têm que conquistar autonomia financeira, para poderem ter um teto, um "cantinho" todo delas. Em função da opressão masculina, Woolf (2014 [1929]) também reconhece que muitas escritoras inglesas do passado tiveram que se acomodar a formas "masculinas" de escrita, porém não sem dotarem sua produção de notáveis ímpetos subversivos.

De alguma forma, seguindo os rastros de Woolf e indo mais além, Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000 [1979]) chegam a afirmar que a caneta (a "pena") no imaginário dos homens assume o *status* de um pênis metafórico (2000, p. 04), para corroborar a "supremacia" masculina na produção literária. Ademais, essas autoras também concordam com Woolf quando reconhecem que as obras de muitas escritoras inglesas vitorianas "são verdadeiros palimpsestos cujas superfícies escondem ou complicam mais os níveis de significado menos acessíveis (ou socialmente menos aceitos)" (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 73), com a intenção de exercerem "a verdadeira autoridade literária feminina", mesmo que estejam ao mesmo tendo "que se conformar aos padrões literários patriarcais" (2000, p. 73).

Da mesma forma, Elaine Showalter (2013 [1977]) reconhece a tradição literária feminina no romance desde os tempos das irmãs Brontë, assim como os persistentes esforços femininos para provarem a existência dessa linhagem, mesmo que muitos vejam as escritoras do passado como "camaleões sociológicos", que se viram obrigadas a absorver para si "a classe social, o estilo de vida e a cultura dos seus parentes homens" (2013, p. 09). Desse modo, o resultado do trabalho de todas essas escritoras e críticas abalou as bases do cânone literário androcêntrico. Dada toda essa complexa situação, a escritora e crítica Adrienne Rich defende o escrutínio revisionista do passado literário ocidental, principalmente no que ele tem a ver tanto com a representação quanto com a produção literária das mulheres. A escritora explica da seguinte forma o que entende por revisão do passado:

> Re-visão — o ato de olhar para trás, de ver com olhos novos, de visitar um texto antigo sob uma nova direção crítica — é para as mulheres muito mais que um capítulo da história cultural: é um ato de sobrevivência, pois, enquanto nós não entendermos completamente as condições que sempre nos entrincheiraram, não poderemos nos conhecer integralmente. (RICH, 1979, p. 35).

Em vista de tudo isto, a crítica literária feminista questiona os papéis das mulheres nas obras literárias, como personagens e, na vida social e cultural, como leitoras e produtoras de literatura. Em vista disso, um dos seus objetivos é entender a associação das relações de poder entre o homem e a mulher na sociedade que se espelham na literatura, pois, dessa forma, alterando-se essa relação de poder nas obras literárias, poderiam ocorrer também mudanças na sociedade que permitissem reconfigurar para melhor a posição subalterna e de exclusão que quase sempre foi reservada para as mulheres no nosso passado histórico. Um ponto de partida para isso pode começar pela constatação feita por Lúcia Osana Zolin (2009), que afirma que "[e]studos acerca de textos literários canônicos mostram inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. (ZOLIN, 2009, p. 217).

José Sérgio Custódio (2010) considera o discurso canônico um discurso de poder, afirmando que o cânone é "criado ideologicamente como meio eficaz para mascarar as intenções políticas da instituição literária" (CUSTÓDIO, 2010, p. 06). Em vista disso, muitos escritores e escritoras contemporâneas utilizam-se da reescrita e do revisionismo literário para desmascarar, denunciar e subverter esse arcabouço ideológico, político e cultural que sempre subjazeu às características supostamente "neutras" e meramente beletrísticas de que a cultura da sociedade ocidental por milênios imbuiu a Literatura.

Como consequência das estratégias da reescrita de clássicos literários e da apropriação de episódios e personagens de obras canônicas por parte de autores e

autoras contemporâneas, as possibilidades de se dar voz, subjetividade, visibilidade e empoderamento aos indivíduos e grupos que foram silenciados nos textos originais têm sobremaneira aumentado e ganhado cada vez mais contornos promissores. Ademais, essas estratégias têm sido usadas na literatura pelas escritoras feministas (e aquelas que assim não se reconhecem) para desestabilizar a base patriarcal da obra original (BONNICI, 2007). Em *A Odisseia*, de Homero, a personagem Penélope não tem voz; ela é silenciada pela narrativa e pelo seu próprio filho Telêmaco, quando adulto, como no trecho: "Minha mãe [...] / Agora volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus lavores, ao tear e à roca; e ordena tuas servas que façam seus trabalhos. Pois falar é aos homens que compete [...]. (HOMERO, *Odisseia*, I. 346-49).

Em momento anterior do romance de Atwood, ao se apropriar de alguns episódios emblemáticos de *A Odisseia* e aptamente reescrevê-los, Atwood dá voz à Penélope e tira pleno proveito da ausência dos personagens masculinos, já que Odisseu ainda não retornou da guerra, Telêmaco ainda é um bebê e o seu sogro enlouqueceu, para também se dar autonomia e poder:

> **Agora eu cuidava sozinha da imensa riqueza de Odisseu**. Eu não havia sido preparada para a tarefa, durante a minha vida em Esparta. Afinal, eu era a princesa, o trabalho cabia aos outros [...]. Portanto, no palácio de Ítaca tive que aprender da estaca zero [...]. Conforme os anos iam se passando, aprendi a fazer inventários — onde há escravos costuma haver furto, se a gente não ficar de olho — e a organizar os cardápios e guarda-roupas do palácio [...].**Por meio do despenseiro eu negociava suprimentos, e logo adquiri a reputação de esperteza nos negócios.** (ATWOOD, 2005, p. 77-79, grifo nosso).

Na representação mais empoderada das escravas de Penélope, Atwood apropria-se do gênero musical "coro", para obter um efeito coletivo mais eficaz para os seus propósitos, principalmente porque o romance em que reescreve no século XXI episódios significativos de *A Odisseia* é relativamente curto e se assemelha a uma novela na sua extensão e na aparente simplicidade do enredo. Cumpre esclarecer então que "coro" vem do latim "chorus", que designava o conjunto de pessoas que,

numa função musical, cantam uma mesma peça de modo simultâneo. A esse respeito, Cláudia Andrade (2013) afirma que: "[c]omo um organismo plural constituído por vários corpos, o coro é, por si próprio, uma representação simbólica e teatral do coletivo. Ele invoca o que há de comum, representando um elemento basilar do ponto de vista estético, ético e dramatúrgico" (ANDRADE, 2013, p. 12-13).

Sua relevância para o teatro grego era dar voz ao coletivo, sendo a representação do povo grego que assistia às peças teatrais. Cláudia Andrade ainda frisa que o coro é "[s]ímbolo coletivo e porta-voz da comunidade, o coro representa não apenas uma força cívica e performativa, mas também ritual, política e educativa." (ANDRADE, 2013, p. 16). Corroborando as concepções de Cláudia Andrade (2013) e aprofundando mais um pouco as noções, as funções e a relevância do coro na tragédia grega antiga, Carlos Ceia ressalta o seguinte:

> (Coro é o) Termo que provém do grego *chorós*, que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam activamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro é uma personagem colectiva que tem a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representa a *polis*, a cidade-estado, ampliando a acção para além do conflito individual. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos. É possível encontrar coros também nas odes pindáricas, exactamente com a mesma função. Com o desenvolvimento da tragédia, o coro fixou-se como uma parte secundária do texto dramático, geralmente reservada ao comentário público. Em consequência, o coro torna-se depois uma parte perfeitamente supletiva que apenas serve para fazer uma pausa entre os actos. (CEIA, 2009, s/p).

Como podemos inferir, a escolha de Margaret Atwood de se apropriar das servas de Penélope em *A Odisseia* e realocá-las no coro do romance que concebe em 2005 reveste-se de várias nuances de significação. Primeiramente, Atwood já causa uma pequena revolução na estrutura do gênero "romance", que tradicionalmente não tem coro, não somente porque o coro era um elemento exclusivo do drama clássico, mas também porque assim fazendo ela consegue um efeito de potencialização das vozes

das servas. Vale ainda recordar que ao coro helênico antigo (tido também como um personagem) cabia a narração dos fatos e situações intermediárias entre os intervalos das falas dos atores nos monólogos ou diálogos encenados, para acelerar e aclarar alguns pontos da narrativa, não permitindo a dispersão da atenção da plateia durante esses intervalos. Nesse processo, mesmo os atores principais e os atores do coro contando com a excelente acústica dos anfiteatros gregos, como o de Epidaurus, era fundamental que falassem de forma audível, para que os milhares de espectadores pudessem ouvir, mesmo estando nas últimas fileiras.

O fato de os capítulos de *A Odisseia de Penélope* (2005) em que Penélope é a narradora ficarem intercalados com os capítulos cantados pelas suas escravas não somente parodia a estrutura da tragédia grega, mas também estabelece uma espécie de estratificação social: Penélope assume o papel de protagonista (ela é princesa), enquanto as escravas aparentam assumir um papel secundário. Entretanto, essa construção não é tão simples, pois, conforme afirma Carlos Ceia no trecho em destaque citado, "com o desenvolvimento da tragédia, o coro firmou-se como uma parte secundária da tragédia", com uma função supletiva, que mais servia para preencher pausas entre os atos da tragédia (CEIA, 2009). No entanto, no romance de Atwood composto de estratégias de desconstrução, as escravas componentes do coro não fazem comentários complementares ou suplementares à história exclusiva de Penélope, mas antes narram as suas próprias histórias de dor, sofrimento, abusos sexuais e de outras naturezas, assim como as suas mortes trágicas e injustas, buscando justiça e reparação. Ou seja, enquanto simultaneamente invade a quiçá mais importante obra da literatura canônica ocidental, desafiando seus estatutos de "verdade e validade canônica", Atwood também repete o passado da historiografia ocidental, não para reverenciar a sua suposta autoridade canônica inquebrantável, mas para fazer uma "repetição significativa" desse passado, como afirma Linda Hutcheon (1991), estilhaçando o monolitismo dos seus significados consagrados e

reducionistas, para propor significações outras e mais abrangentes para episódios ficcionais, sociais e culturais dessas obras canônicas e das sociedades que as produziram.

As doze escravas cantam em conjunto os acontecimentos intercalados com o que acontece com Penélope. Contudo, o papel dessas personagens, na nova narrativa, é diferente daquele da esposa de Odisseu, pois elas desejam comprovar que suas mortes foram injustas:

> Não tínhamos voz
> Não tínhamos nome
> Não tínhamos escolha
> Só tínhamos uma face
> Uma mesma face
> Levamos a culpa
> Não foi justo [...]. (ATWOOD, 2005, p. 154).

Apesar de as servas terem voz nessa nova narrativa, ainda existe uma situação de privilégio de Penélope em relação a elas, pois, embora ela seja mulher e, por isso, não tem voz e poder na sociedade, ela pertence à nobreza. Já as servas sofrem a exclusão social de forma dupla: primeiro, por serem mulheres; segundo, de acordo com as regras da Pólis Grega, além de elas não possuírem direitos, elas são totalmente objetificadas, e sua única função é servir (ARISTÓTELES, 1955). Em vista dessa situação desprivilegiada das servas de Penélope, à luz das segregações classistas e de gênero da Pólis Grega Antiga, surge então a questão: "Por que é necessário dar voz para essas minorias?" Acreditamos então que a resposta para tal pergunta atinja o ponto nevrálgico da grande urgência que se percebe na contemporaneidade de se reescrever a história das minorias oprimidas do passado, como a das mulheres, não sem antes escancarar para o público leitor e a sociedade de hoje, como o fazem os escritores e as escritoras revisionistas, que a situação das mulheres e desses outros

grupos oprimidos, objetificados e invisibilizados era de extrema exclusão e de desvantagens superlativas.

Com relação à situação das mulheres, de modo geral, julgamos ser oportuno citar algumas ideias da teórica Gayatri Chakravorty Spivak (2010). Embora as suas considerações digam respeito mais especificamente à situação das mulheres nas várias sociedades coloniais e pós-coloniais do passado e do presente, se levarmos em conta que muitos teóricos e teóricas do pós-colonialismo, tais como Ashcroft *et al.* (2002), concordam que os tipos de opressão que as mulheres sofrem na sociedade patriarcal se assemelham às discriminações de que elas também são objeto naquelas sociedades coloniais e pós-coloniais já referidas, as ideias de Spivak (2010) acabam sendo emblemáticas para a reflexão acerca da situação de Penélope e suas servas no contexto da Grécia Antiga:

> A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão do trabalho, pois, para ambos os casos, há "evidência". É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonial e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação. Se, no contexto da produção colonial, o subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 85).

Em vista da constatação de Spivak (2010), podemos considerar que se Penélope é, além de princesa e rainha, "mulher livre" da Pólis Grega — esposa de um homem livre (príncipe e depois rei) — (BONNICI, 2007), o *status* das suas servas é infinitamente pior, uma vez que os escravos na Grécia Antiga eram tidos praticamente como meros objetos, muitas vezes objetos sexuais mesmo de quem os possuía, fossem eles homens ou mulheres. Além disso, como se não bastasse a subalternização pela questão de classe social, os servos naquela sociedade não tinham direito nem a uma identidade de gênero, conforme Bonnici (2007), de modo que o seu sexo não importava muito: eram simplesmente servos. Toda essa situação de anulação

subjetiva e subalternização irrevogáveis transparecem no trecho do coro das escravas aqui já destacado quando elas cantam que não têm nome, voz, ou escolha, e são apenas faces. Isso posto, por questão de classe social e gênero, Penélope ocupava um lugar mais vantajoso na pirâmide social do que as suas servas.

Atwood, na obra analisada, além de utilizar as estratégias narrativas da reescrita de mitos e do revisionismo histórico e do cânone literário, também faz uso do realismo mágico para tornar-se possível que a personagem Penélope e suas servas sejam empoderadas. Segundo José Hildebrando Dacanal (1970), o realismo mágico é a introdução de elementos fantásticos em uma narrativa realista. Penélope então narra a sua história do mundo dos mortos onde temos um julgamento com deuses como testemunhas, um réu já morto e um juiz e advogado de defesa do século XXI.

Ainda a respeito do realismo mágico, Selma Calazans (2009) frisa que:

> O primeiro de todos os autores a empregar a expressão realismo mágico foi o venezuelano Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Para ele essa nova narrativa viria a incorporar o "mistério" e uma "adivinhação (ou negação) poética da realidade". Dessa maneira procurava corrigir os limites do realismo puro. Daí ele sugerir "o que na falta de outra palavra poderia denominar-se um realismo mágico." (CALAZANS, 2009, s/p).

Desse modo, podemos concluir que Atwood lança mão de alguns recursos do realismo mágico para minar e subverter não somente as desvantagens cruas e hostis às mulheres da Grécia Antiga na ficção e na vida social, como também para poder justificar a presença de Penélope, suas escravas, Odisseu e alguns dos seres mitológicos numa recriação literária situada numa nação ocidental não identificada do século XXI. Com base nisso, torna-se possível que a protagonista Penélope olhe para sua história com a perspectiva feminista, no século XXI, já com as experiências de mais de dois milênios e meio passados e depois das três Ondas Feministas ocorridas no mundo ocidental. Desse modo, infere-se que, após a sua morte, Penélope e as suas servas adquirem mais conhecimento, sabedoria e, de certo modo, algum tipo de

atualização constante sobre tudo o que ocorreu na Terra no decorrer de quase três milênios após a sua "morte".

Fica assim evidente que Atwood também subverte a rotineira atmosfera sombria, triste e sem esperanças e novidades do Inferno Grego antigo, ressituando essas personagens em um lócus indefinido de um provável "mundo espiritual" mais afeito às postulações espiritualistas de algumas religiões contemporâneas. Em seguida, infere-se que todas essas personagens de algum modo "também estão" na sociedade ocidental contemporânea, sem que isso seja muito explicado, já que o realismo mágico não exige isso. Somado a todo esse estado de coisas, Penélope chega a referir que Odisseu e sua prima Helena "desceram" à Terra algumas vezes, numa referência ao conceito espiritualista da reencarnação, que não era parte do repertório religioso dos gregos antigos. Nessas idas e vindas da Terra feitas por essas personagens, Penélope era atualizada acerca da moda prevalente para as mulheres nos períodos específicos em que sua prima Helena "encarnara". Além disso, de algum modo, Penélope observava tudo do seu lugar de privilégio no Além, pois testemunhou algumas das "reencarnações" de Odisseu, como, por exemplo, como Napoleão Bonaparte.

Nesse sentido, é bastante sintomático que Atwood abra a narrativa com uma fala bombástica, desestabilizadora e bastante intrigante de Penélope, que já informa ao leitor que a sua opção é desvincular a sua narrativa dos estreitos liames oferecidos pela narrativa realista tradicional que caracteriza a maior parte dos romances, contos e novelas, em maior ou menor grau, mesmo que essas obras não tenham sido produzidas na época do "Realismo" da segunda metade do século XIX. Assim, Penélope diz:

> **Agora que morri, sei tudo. Era isso que eu esperava que acontecesse**, mas como muitos dos meus desejos deixou de se realizar. **Sei apenas alguns fatos dispersos que antes ignorava**. Desnecessário dizer, trata-se de **um preço alto**

> **demais a pagar pela satisfação da curiosidade.** (ATWOOD, 2005, p. 15, grifo nosso).

Já para as escravas, estarem mortas no século XXI significa poder finalmente levar Odisseu ao tribunal, para que ele responda pela chacina que cometera contra elas. Porém, como um retrato da sociedade atual, Atwood não pode permitir que Odisseu seja decretado culpado, pois, apesar dos milhares de anos que separam *A Odisseia* de Homero de *A Odisseia de Penélope*, da autora supracitada, o machismo ainda está presente. Como podemos comprovar, no seguinte trecho da obra estudada, em que um magistrado contemporâneo sem muito esforço lança mão de alegações machistas e casuísmos oportunistas para justificar o encerramento do caso sem imputação de culpa a Odisseu:

> Juiz: Nem seu cliente, evidentemente. (Ri.) Contudo, a época de seu cliente era diferente da nossa. Os padrões de comportamento então eram outros. Seria uma pena que esse incidente lamentável, mas menor, manchasse uma carreira que, sob todos os outros aspectos, foi notável. E não quero ser acusado de anacronismo. Portanto, devo encerrar o caso. (ATWOOD, 2005, p. 144).

Na citação acima, temos exemplificada a cumplicidade entre os homens (juiz, advogado de defesa e Odisseu), ao excluírem a narrativa das escravas e de Penélope, a fim de favorecer Odisseu; cumplicidade essa que é uma característica culturalmente forjada entre os homens nos discursos e práticas da sociedade patriarcal, para manterem um espírito de corpo, para se protegerem mutuamente. Nessa esteira de considerações ideológicas da dominação masculina, aos homens cabe a união e, segundo bell hooks (1997), às mulheres cabe a rivalidade entre elas; tudo isso como fruto das maquinações patriarcais inculcadas nos indivíduos por milênios, na tentativa de conferir um *status* de "naturalização" a essas características. Outro ponto importante nessa cena é a posição do juiz ao não querer decretar Odisseu como culpado, alegando que os tempos dos fatos ocorridos são distintos da data do

julgamento. Essa alegação nega a necessidade da desconstrução do cânone literário, que propaga uma cultura patriarcal e nega também representações mais justas e de sujeito para as mulheres. Com isso, a autora propositalmente constrói personagens masculinos que são a representação do machismo, que insistem em silenciar as mulheres em diferentes épocas. Além, é claro, da citação reforçar a ideia de que acusações de teor sexual, consideradas pelo juiz um "incidente lamentável, mas menor" (ATWOOD, 2005, p. 144) poderiam manchar a carreira de um homem, e por isso não devem ser realizadas, já que o homem, de acordo com um prisma essencialista é "forte, ativo, racional [...]" (BONNICI, 2007, p. 78-79); sendo assim, seus feitos são maiores e mais importantes que as acusações de violência sexual (estupro) e de homicídio.

Essa perspectiva se faz necessária nas estratégias de Atwood por trazer ainda o ranço da antiga condição da mulher na Grécia antiga. Segundo Aristóteles (1955), a mulher livre é aquela que se torna esposa, sendo assim é propriedade do homem. Tendo isso em vista, a mulher livre está em um mesmo patamar que a mulher serva, pois só possuem significância ao pertencerem a alguém. Não obstante, é justamente a partir desse pertencimento que as personagens Penélope e as escravas conseguem construir uma relação, pois ambas só são vistas pela sociedade ao pertencerem a um homem. Tal relação transforma-se em uma irmandade, como podemos ver no trecho abaixo:

> [...] Contávamos histórias enquanto realizávamos nossa tarefa de desconstrução; contávamos anedotas e decifrávamos charadas. Sob a luz trêmula das tochas nossos rostos diurnos mudavam, tornavam-se mais meigos, assim como os modos. Parecíamos até irmãs. Pela manhã, com os olhos fundos pela falta de sono, trocávamos sorrisos cúmplices e furtivos toques das mãos. As respostas delas, "Sim, senhora" e "Não, senhora", flertavam com o riso, e nem as moças nem eu levávamos o comportamento servil muito a sério. (ATWOOD, 2005, p. 98).

É por meio dessa relação que Atwood vai contra a perspectiva maquiavélica do patriarcado, que naturaliza a competição entre as mulheres, representando-as como "inimigas naturais" (HOOKS, 1997, p. 108). O mesmo não acontece, porém, em relação à Penélope e à Helena, pois a rivalidade feminina entre as personagens, que são primas, demonstra que, apesar de tanta desconstrução, a sororidade ainda é seletiva, mesmo na obra ficcional.

Sendo assim, a autora dá voz às protagonistas femininas de *A Odisseia* e proporciona seu empoderamento. Esse empoderamento, no entanto, não é suficiente para permitir a reparação para as injustiças que sofreram. Entretanto, elas já não estão sujeitas às mesmas condições de outrora; estão mortas, adquiriram sabedoria e mais conhecimento, podem transitar entre os dois mundos e, certamente, infere-se que elas continuarão a buscar justiça, pois são imortais e, graças às concessões do realismo mágico, terão toda a eternidade para perseguirem esse objetivo. Além, é claro, de não serem mais "[...] uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres" (ATWOOD, 2005, p. 16), podendo servir de alerta para as mulheres do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, podemos concluir que além de *A Odisseia de Penélope* ser uma obra literária de profundo valor estético, ela também se notabiliza pela sua riqueza em estratégias narrativas e valor social, o que certamente suscita questionamentos e profundas reflexões na leitora, no leitor e na sociedade como um todo. A obra tem o potencial de ensejar reflexões sobre a representação das mulheres em obras canônicas do passado e a desconstrução dos aspectos negativos dessa representação na obra ficcional contemporânea.

É importante ressaltar que a escritora só consegue empoderar e emancipar as personagens femininas quando elas estão no mundo dos mortos (ou seja, "já

morreram", depois de terem sido personagens de *A Odisseia*) ou quando a figura masculina está enfraquecida. No caso de Penélope isso ocorre quando Odisseu (marido), Laerte (sogro) e Telêmaco (filho) não estão presentes no palácio. E esse empoderamento visa dar voz às personagens, mas não poder pleno. Por esse motivo, Penélope não tem poder suficiente para fazer justiça às suas servas pela morte injusta e cruel que sofreram.

Apesar de a obra em questão ser ficcional, Atwood mantém certos paradigmas da sociedade atual. Essa escolha da autora é outra maneira de criticar a sociedade patriarcal. No final, Odisseu continua sendo o herói e nunca paga pelos seus crimes, nem mesmo no mundo dos mortos. Contudo, uma mudança acontece, pois, ao dar voz a Penélope e às doze escravas, a autora mostra para os leitores, principalmente às leitoras, que *A Odisseia* tem um outro lado nebuloso. Por isso, foi necessário "invadir" a obra original, atacar a sua sacralidade canônica e apropriar-se de episódios seminais, para preencher as lacunas que o silenciamento das mulheres provocou. Com isso, as narrativas reinscritas dessas mulheres não serão esquecidas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Cláudia. *Coro*: corpo colectivo e espaço poético: interseções entre o teatro grego antigo e o teatro comunitário. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

ARISTÓTELES. *A política*. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Atena, 1955.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen, (Eds.) *Post-Colonial Studies: the key-concepts*. New York: Routledge, 2002.

ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista:* conceitos e tendências. Maringá: EDUEM — Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2007.

CALAZANS, Selma. "Realismo mágico". In CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/realismo-magico/. Acesso em 30 mar. 2020.

CEIA, Carlos. Coro. In CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro/ , acesso em 30/03/2020.

CUDDON, John A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory.* London: Penguin Books, 1999.

CUSTÓDIO, José S. "Para que serve o cânone literário? Aspectos e confrontos do discurso teórico contemporâneo." In X SEL Seminário de Estudos Literários "Cultura e Representação". 2010, Assis. *Anais do X Seminário de Estudos Literários*, 2010.

DACANAL, José Hildebrando. *Realismo Mágico*. Porto Alegre. Editora Movimento, 1970.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven/London: Yale University Press, 2000 [1979].

HOMERO. *Odisseia.* Trad. e prefácio de Frederico Lourenço; Introd. e notas de Bernard Knox. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HOOKS, bell. *Sisterhood*: *Political Solidarity between Women*. In McCLINTOCK, Anne et al. (Ed.). Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 396-411.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

RICH, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence: selected prose 1966-1978*. New York: Norton, 1979.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own:* from Charlotte Brontë to Doris Lessing. London: Virago Press, 2013 [1977].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WOOLF, Virginia. *Um Teto Todo Seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. Trad. dos poemas: Glauco Mattoso. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2014 [1929].

ZOLIN, Lúcia O. "Crítica feminista." In BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria Literária*: Abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2009.

Recebido em: 20/08/2020
Aceito em: 04/10/2020