

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS**

ESTHER DOS SANTOS MENAH BARBARA

**ENTRE FIOS E PÁGINAS: O PROTAGONISMO DE PENÉLOPE NA ODISSEIA DE
MARGARET ATWOOD**

São Paulo

2023

ESTHER DOS SANTOS MENAH BARBARA

**ENTRE FIOS E PÁGINAS: O PROTAGONISMO DE PENÉLOPE NA ODISSEIA DE
MARGARET ATWOOD**

Trabalho de Conclusão de Curso II, apresentado ao Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura e Bacharel em Letras.

Orientação: Profa. Dra. Lilian Cristina Corrêa

São Paulo

2023

ESTHER DOS SANTOS MENAH BARBARA

**ENTRE FIOS E PÁGINAS: O PROTAGONISMO DE PENÉLOPE NA ODISSEIA DE
MARGARET ATWOOD**

Trabalho de Conclusão de Curso II, apresentado ao Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie de São Paulo como requisito parcial à obtenção do grau Licenciatura e Bacharel em Letras.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Alleid Ribeiro Machado
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^ª. Dr^ª. Elaine Cristina Prado dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores do curso de Comunicação e Letras e aos demais funcionários da Universidade Presbiteriana Mackenzie pelos marcantes quatro anos repletos de ensinamentos e desafios. Em especial, agradeço à minha orientadora Lilian Cristina Corrêa por ter aceitado me guiar durante esse processo, pela dedicação no preparo das aulas que me fizeram apaixonar ainda mais pela Literatura e pelas conversas que me impulsionaram a finalizar esse projeto. Não teria chegado até aqui sem seu apoio e orientação.

Aos melhores aliados que eu poderia ter durante a minha jornada: Ana e Gabrielli, pela amizade compreensiva e acolhedora, pelas risadas, pelos conselhos, pelas lágrimas compartilhadas, por me lembrarem um momento de descanso ao meio de uma manhã agitada, sentadas no banco debaixo do sol; à Mariana e Emanuel, que mesmo longe, depois dos caminhos que nos separaram, mesmo com as dificuldades da vida, ainda sinto a amizade de vocês no meu coração; ao Davi, por ter me mostrado gentileza durante momentos árduos, pela voz que me tirou dos devaneios da insegurança, pela felicidade, pelas suas palavras encantadas e por me ensinar mais sobre estar viva.

À minha família: bisá Maria, obrigada pelos almoços de quarta-feira e as tardes de domingo; vó Mona, pelas mãos que sempre acariciaram meu rosto e pelas histórias que me conta sobre a sua vida, melhor do que muitos livros que já li; minhas irmãs Isadora e Raquel, as pessoas que mais me entendem em qualquer âmbito da minha vida, agradeço pelas piadas, pelas conversas, pelo apoio eterno que sempre teremos uma na outra; e a minha mãe Elisabete, a melhor heroína que conheço, agradeço pelos meus estudos, pelos livros que me deu, pelo esforço monumental pelas suas filhas e por ter me ensinado desde cedo a benevolência do amor, do cuidado, da força que há em ser gentil com os outros e consigo. Obrigada!

Nobody ever saw me. Nobody ever heard me. As long as I can remember, I've had to perform. When I tried to be myself, I was told, That's not what you think, that's not what you ought to do. So, just like my mother and her mother, I put on a false face. My life became a lie. That's deep rage. We have lived our lives behind a mask. Sooner or later—if we are lucky—the mask will be smashed. What a relief to be human instead of the god or goddess my parents imagined me to be or I imagined them.

- Marion Woodman.

RESUMO

Não é de hoje que a representação de figuras femininas popularizadas pela mitologia antiga está distante de noções da sociedade atual. Com a modernização dos papéis de gênero na ordem social, surge a necessidade de se observar de que maneira essas representações acompanharam tais mudanças. Na tentativa de se constatar se essa mesma modernização tem acontecido nos livros contemporâneos e na noção de heroísmo que foi fundada no decorrer dos séculos, o trabalho de conclusão de curso em questão se propõe a analisar a obra de Margaret Atwood, *A Odisseia de Penélope* (2005), a partir de um modelo diferente da jornada do herói, focalizando agora no protagonismo feminino. Ao resgatar Penélope, a personagem clássica que ficou conhecida pela *Odisseia* de Homero, e as doze criadas assassinadas, o livro atualiza a visão masculina de sua primeira construção e desmistifica determinados aspectos das figuras mitológica, cabendo observar, aqui, de que forma essa subversão se filia às novas tendências socioculturais.

Palavras-chave: Protagonismo feminino. Jornada da heroína. Mitologia grega. Pós-modernidade.

ABSTRACT

Even today, the representation of female figures popularized by ancient mythology remains distant from some notions of contemporary society. With the modernization of gender roles in the social order, there emerges a need to examine how these representations have evolved alongside such changes. Seeking to determine whether this same modernization is evident in contemporary literature and in the concept of heroism developed over the centuries, the present thesis aims to analyze Margaret Atwood's work, *The Penelopiad* (2005), using a different model of the hero's journey, now focusing on female protagonism. By revisiting Penelope, the classical character known from Homer's *Odyssey*, and the twelve murdered maids, the book updates the male-centric view of its initial construction and demystifies certain aspects of these mythological figures. Thus, it is pertinent to observe how this subversion aligns with new sociocultural trends.

Key words: Female protagonism. Heroine's journey. Greek mythology. Postmodernity.

LISTA DE ILUTRAÇÕES

Figura 1	A Jornada Cíclica da Heroína de Maureen Murdock.	12
----------	---	----

SUMÁRIO

1.	Introdução	10
2.	O Romance	14
3.	O Teatro e o Coro	19
4.	A Intertextualidade	24
5.	A Jornada da Heroína: Novas Noções de Heroísmo	30
6.	Análise da Odisseia de Penélope	37
6.1	Penélope Tece Sua Narrativa.....	37
6.2	Canções de Justiça: A Voz das Doze Criadas	53
7.	Considerações Finais	58
8.	Referências Bibliográficas	60

1. Introdução

O aumento de releituras contemporâneas dos mitos gregos, focados no protagonismo feminino, desempenham um papel vital na desconstrução de narrativas tradicionais, na promoção da representatividade das mulheres na literatura e se destacam pela contribuição da diversidade de vozes no cenário literário. Pode-se citar, por exemplo, obras como *Circe* (2018) e *Galateia* (2022) de Madeline Miller, *Ariadne* (2021) de Jennifer Saint, *Filhas de Esparta* (2022) de Claire Heywood e *Mulheres de Troia* (2022) de Pat Baker, que reimaginam personagens mitológicas sob uma perspectiva feminina, oferecendo uma voz às figuras muitas vezes marginalizadas nas histórias originais.

Essas narrativas não apenas resgatam a perspectiva das mulheres na mitologia grega, mas também reatualizam a importância dos estudos dos mitos, pois oferecem uma janela para interpretar a complexidade da condição humana moderna, proporcionando assim uma base para a compreensão, a partir de diferentes pontos de vistas, de valores culturais, sociais, políticas e de gênero que constituem a sociedade contemporânea.

Segundo o mitólogo Mircea Eliade em seu livro *Mito e Realidade* (2011), a criação do conceito de mito foi fundamental para a construção das comunidades arcaicas, suprimindo a necessidade humana de se conectar com o espiritual e fornecendo respostas para diversas questões que eram consideradas mistérios inexplicáveis. Assim, essas narrativas tornaram-se uma maneira de interpretar o mundo através de símbolos e histórias, pilares de uma consciência coletiva.

O mito narra uma história sagrada sobre Entes Sobrenaturais, que acontece no tempo desconhecido do princípio e apresenta comportamentos humanos cíclicos e exemplares, como o amor ou o ciúme, por isso é considerado uma realidade cultural complexa, que conta com diversas interpretações e abordagens. Pode-se também considerar que o mito narra acontecimentos primordiais que foram responsáveis por converter o homem no que é hoje, um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade e obrigado a trabalhar para viver.

Dentre vários, os mitos gregos são uma parte fundamental da herança cultural da civilização ocidental e apresentam uma forte presença na cultura popular atual. É uma mitologia que, bem

como outras existentes, influenciou a sociedade em aspectos econômicos, políticos e sociais, incluindo a hierarquia em que o mundo era ordenado. Rose Marie Muraro exemplifica, no prefácio do livro *Mitologia Grega: Volume II* (1987), este sistema de valores desiguais utilizando do relacionamento entre Zeus, o poderoso deus dos Céus, dos deuses e dos homens, conhecido por seus inúmeros casos extraconjugais, e Hera, a rainha do Olimpo, símbolo do casamento, reprimida e frustrada pelas ações de seu marido.

Além de Hera, outra personagem mítica grega é vista como um modelo de fidelidade conjugal, a rainha e tecelã Penélope. Filha do príncipe espartano Icário, Penélope é pedida em casamento por Odisseu, rei de Ítaca, herói lendário e protagonista do poema épico *Odisseia* (VIII a.C.), de Homero. Em *O Livro de Ouro da Mitologia* (2002), a história de Penélope é brevemente apresentada. Sua vida, escolhas e atribulações resumidas em uma página e finalizada com a frase: “O resto da história de Penélope será contado quando narrarmos as aventuras de seu marido” (BULFINCH, 2002)

Diferente do que fez Thomas Bulfinch na obra citada, Margaret Atwood, aclamada como uma das maiores escritoras da literatura canadense contemporânea e prestigiada com prêmios como o Man Booker Prize (2000) e o Príncipe de Astúrias (2008), segue por um caminho de resgate. A autora decide explorar Penélope para além da figura de esposa de Odisseu, mãe de Telêmaco e filha de Icário. No livro *A Odisseia de Penélope* (2005), Atwood dá voz não somente à perspectiva da protagonista, mas também das doze criadas mortas por Odisseu e Telêmaco, advertindo sobre papéis de gênero, de classes sociais desiguais e de redefinições de heroísmo.

Com o surgimento de releituras de tais mitos, contos tradicionais e histórias épicas, personagens femininas antes postas em segundo plano ou pouco estudadas, atualmente são revisitadas por autoras que buscam nos apresentar novas perspectivas do que é heroísmo além dos clássicos literários. Maria Tatar, em *A heroína de 1001 faces: O Resgate do Protagonismo Feminino na Narrativa Exclusivamente Masculina do Jornada do Herói* (2022), comenta a respeito de Penélope e a utilização de trabalhos domésticos, como a produção têxtil, para completar sua missão. “Isso requer não apenas inteligência e coragem, mas também cuidado e compaixão: tudo o que é preciso para ser uma verdadeira heroína” (TATAR, 2022, p.19).

Uma vez que esta nova noção de atos heróicos vem ocupando espaço nas obras literárias, esta pesquisa parte da hipótese de que Margaret Atwood influenciou autoras contemporâneas e esta nova onda de releituras míticas, tendo em vista as significativas adaptações no relato de Penélope, e busca analisar as seguintes questões: de que maneira a definição de heroísmo é apresentada na obra de Atwood? Qual a influência do ponto de vista das doze criadas na construção da heroína mítica nesta obra? Como a jornada de Penélope se encaixa no modelo de jornada da heroína criado pela escritora Maureen Murdock, em *A jornada da heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino* (1990)? Como essa jornada se diferencia da criada por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1949)?

A relevância deste trabalho encontra-se na importância de abordar, com novas perspectivas, repertórios literários da Antiguidade que possui um papel social em nossa sociedade atual, uma vez que a supracitada cultura influencia valores culturais disseminados em espaços da vida cotidiana, como salas de aulas e o âmbito artístico.

Estas novas perspectivas nos permitem refletir sobre diversas questões políticas, sociais e, no caso da releitura de Penélope, de distorções de gênero difundidas no entendimento padrão de heroísmo. Grupos marginalizados que, por muito tempo foram silenciados, dispõem da chance de possuírem suas lutas reconhecidas através de tais releituras.

Sendo assim, o presente trabalho objetiva estudar a estrutura narrativa da *Odisseia de Penélope*, reconhecer de que maneira o gênero romance e os elementos teatrais presentes na obra influenciam na construção da personagem Penélope, investigar a atuação da intertextualidade e da pós-modernidade na redefinição de heroísmo, explorar os conceitos referentes à jornada da heroína (Murdock) e do herói (Campbell) e analisar a heroína mítica Penélope através de seu protagonismo e jornada.

O estudo estrutural da narrativa, de acordo com os elementos do gênero romance, será apoiado nas obras *A criação literária*, de Massaud Moisés (2012), *A personagem de Ficção* (2009), de Antonio Candido e *O Foco Narrativo* (2002), de Ligia Chiapinni. O capítulo referente ao teatro contará com

as obras *Iniciação ao teatro* (1994), de Sábato Magaldi, *Dicionário de Teatro* (2008), de Pavis Patrice e *Poética* (IV a.C.) de Aristóteles.

A questão da intertextualidade da *Odisseia de Penélope*, que deriva da *Odisseia* de Homero, e possui agora uma série de novos discursos que a perpassa com a finalidade de subverter o cânone, será baseada nas ideias de Tiphaine Samoyault em *Intertextualidade* (2008), de Julia Kristeva em *Introdução à Semanálise* (1969), de Mikhail Bakhtin e Fiorin em *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2011) e Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991).

Por fim, para o estudo dos conceitos, estágios e arquétipos da jornada do herói e, por conseguinte, da jornada da heroína, será feita a leitura do livro *O herói de mil faces* (1949), onde o pensador Joseph Campbell desenvolve a compreensão do arquétipo do herói baseando-se em diversos mitos e mitologias para apresentar a fórmula básica da jornada: Partida, Iniciação e Retorno e da obra *A jornada heroína* (1990), de Maureen Murdock, que será vastamente utilizada para analisar a jornada de Penélope, onde a autora apresenta um diferente panorama da jornada proposta por Campbell, focando na representação feminina.

2. O Romance

Após percorrer uma série de épocas e contextos, a definição de romance a qual estamos atualmente habituados encontra seu espaço pelos caminhos da subjetividade e do individualismo, provenientes da Revolução Cultural e do Romantismo europeu do final do século XVII. O gênero passou a representar a classe burguesa, a literatura do povo, proporcionando uma fuga do cotidiano para uma sociedade que enfrentava as consequências da Revolução Industrial inglesa. Além disso, destituiu a tradicional epopeia (sendo a *Odisseia*, de Homero uma das obras mais representativas do gênero) através de sua forma burguesa, como afirma o professor e crítico literário Massaud Moisés:

Com isso, o romance passa a representar o papel antes destinado à epopéia, e objetiva o mesmo alvo: constituir-se no espelho dum povo, a imagem fiel duma sociedade. E esse caráter lhe advinha dum fato: o de abarcar, como um organismo protéico, todas as formas e recursos literários (MOISÉS, 2006, p.159).

Com a chegada das produções literárias russas no final do século XIX, o romance passa por outra transformação caracteristicamente moderna: a vertente da prospecção psicológica. As narrativas passam a ser marcadas por abordagens psicológicas e noções de tempo ultrapassando as barreiras do relógio, resultando assim em obras que não seguem as regras estruturais e da lógica, com o objetivo de refletir o complexo desenvolvimento do homem como indivíduo moderno na desordem da escrita.

Para recriar na ficção, a realidade da experiência individual, e também global do ser humano na modernidade, o narrador encontra a liberdade, dentro dos limites do universo narrativo, para usar recursos da prosa e da ficção, sendo eles o enredo, personagens, tempo, espaço e foco narrativo. Apesar de cada elemento apresentar a sua devida importância para a construção da narrativa, os parágrafos a seguir abordarão principalmente os personagens e o foco narrativo para a análise da *Odisseia de Penélope*. O narrador busca também, segundo Moisés:

[...] abarcar o máximo, em amplitude e profundidade, com as antenas da intuição, observação e fantasia. Seu anseio mais íntimo consiste em captar todas as formas do mundo, todas as facetas das coisas, todas as reverberações das trocas sociais: convicto de haver uma interação conduzindo os seres e os objetos, busca detectá-la e transfundi-la num palco imaginário. (MOISÉS, 2006, p. 166)

Retomando os elementos do romance, o enredo é classificado como o compilado das unidades dramáticas apresentadas simultaneamente na narrativa, no resultado das ações e nos conflitos dos personagens. A diegese, a realidade representada pela narração, costumava possuir um princípio, meio e fim limitadamente definidos, constituintes do chamado ‘romance fechado’. Porém, acompanhando as várias inovações que o romance já atravessou, o surgimento do ‘romance aberto’, caracterizado pelo enredo cíclico e ausência de desfecho, tornou-se comum.

As categorias tempo e espaço estão geralmente vinculadas visto que a noção de uma implica na outra. O espaço é representado por uma série de elementos da paisagem exterior (físico) e interior (psicológico), que influencia o enredo e é cenário para as ações das personagens.

O tempo, dividido basicamente em histórico, psicológico e metafísico, é controlado pelo romancista da maneira que convém à narração, com a liberdade de apresentar um dia ou anos das vivências de um personagem sem necessariamente coincidir cronologicamente o plano da diegese e do discurso. No relato de Penélope, é possível identificar as três classificações citadas.

Ao narrar acontecimentos da vida de Penélope, a partir da sua infância, percorrendo o casamento e adaptação da personagem em Ítaca, até o fatídico episódio da volta de Odisseu e a morte das criadas, Atwood utiliza uma linearidade cronológica, o tempo histórico. Durante esses eventos, se faz presente o tempo psicológico, que não obedece às marcações do relógio e calendário. É o tempo subjetivo, que acompanha as memórias, os sentimentos, os pensamentos, o interior de Penélope.

Já o tempo metafísico envolve a narração desde o início, visto que a rainha de Ítaca desenrola seu relato após a sua morte. Em capítulos intercalados, é narrado a “vida” de Penélope, os reencontros com alguns personagens já mortos e o julgamento do crime cometido contra as criadas, nos Campos Asfódelos, local no Mundo Inferior destinado para as almas consideradas irrelevantes.

O tempo metafísico, ou mítico, é o tempo do ser. Tempo coletivo, transindividual, tempo da Humanidade quando era um só corpo fundido às coisas do Mundo, tempo reversível em circularidade perene, tempo primordial, originário, sempre idêntico [...] concretizado na recorrência dos ritos das festas sagradas, quando se torna presente para o homem desejoso de retomar contato com o momento das origens; tempo sagrado, sem começo nem fim. Dele nos falam os relatos míticos

dos povos que continuam imersos, graças à sua cosmologia mágica, num tempo que sempre volta, inesgotável e idêntico [...] (MOISÉS, 2006, p. 185).

A personagem é o elemento que dá sentido às ações do enredo e, segundo o sociólogo e crítico literário Antonio Candido, em *A Personagem de Ficção* (2009), a mais comunicativa e atuante também. No entanto, seu verdadeiro significado vem à tona quando a estrutura do romance é coerente não somente com a personagem, e sim com todos os elementos alinhados para a construção da narrativa. “Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p. 52).

A personagem é considerada um ser fictício que “representa” pessoas reais, porém com uma grande diferença quando comparada ao ser humano: a personagem, desde sua criação, possui uma linha de coerência fixa pré definida, é limitada pelas palavras, orações, caracterização. Estes fatores a configuram com uma complexidade que, apesar de já selecionada, com ações e pensamentos estabelecidos pelo autor, ainda oferece a sensação da verossimilhança através da mostra deste universo particular, através das situações “vivenciadas” por ela.

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. Come e dorme pouco, por exemplo; mas vive muito mais intensamente certas relações humanas, sobretudo as amorosas. Do ponto de vista do leitor, a importância está na possibilidade de ser ele conhecido muito mais cabalmente, pois enquanto só conhecemos o nosso próximo do exterior, o romancista nos leva para dentro da personagem, porque o seu criador e narrador são a mesma pessoa (CANDIDO, 2009, p. 60).

Como esta complexidade psicológica da personagem foi algo explorado com mais afinco no romance moderno, foram criados dois conceitos para classificá-las. Um dos conceitos, a personagem de natureza ou esférica, apresenta profundidade psicológica, carregada de conflitos, pensamentos e mudanças. O autor sempre explora as diversas facetas da personagem, a desenvolve no decorrer da trama, ela corresponde à projeção de um “eu” que, por meio de suas ações, criam no leitor um senso de identificação, de espelhamento, de autoconhecimento.

O outro conceito, a personagem de costume ou plana, possui algum traço fixo, qualidade ou defeito, inalterável durante a narrativa e são construídos em torno disso. São personagens sem profundidade psicológica, caricatos, podendo ser cômicos, pitorescos ou trágicos, pertencem ao tempo histórico. Um exemplo de personagem plana na obra de Atwood é Helena, prima de Penélope, que é sempre marcada pela descrição da protagonista - o único ponto de vista que se tem de Helena - como uma mulher superficial, de extrema beleza e muito espalhafatosa. Penélope deixa claro, em seu relato, o ressentimento que sente pela prima, apontando-a como uma das principais ruínas de sua vida por ter sido o motivo do início da Guerra de Tróia, responsável pela morte de muitos e, consequentemente, pela partida de Odisseu.

O mais triste é que as pessoas a exaltavam com tanta frequência e a cobriam de tantos presentes e elogios que aquilo virara a cabeça dela. [...] Eu me pergunto constantemente se não teríamos todos sido poupados dos sofrimentos e horrores que ela provocou por seu egoísmo e sua luxúria depravada, caso Helena não estivesse tão inchada de vaidade. Por que não podia levar uma vida normal? Mas, não — vidas normais entediavam, e Helena era ambiciosa. Queria ser famosa. Destacar-se na multidão. (ATWOOD, 2005, p. 56).¹

Por fim, o foco narrativo é um dos aspectos mais debatidos quando se trata de seu uso no romance, trazendo a relação entre o narrador e a diegese. Há quem defenda a mítica posição de um narrador nulo, que absolutamente não interfira na história, e há os que afirmam a camuflagem da aparição do autor atrás de uma voz narrativa ou de uma personagem, como é o caso do pensador Wayne Booth, responsável pela criação da categoria autor implícito.

Apesar de tais divergências, é fato que, no romance, o narrador possui mais liberdade de explorar as unidades dramáticas através de diferentes pontos de vista. Ligia Chiapinni, em *O Foco Narrativo* (2002), apresenta o fenômeno romântico da fala personalizada do narrador para um leitor também individualizado, agora inserido em uma sociedade de classes, que valoriza o pessoal e o privado. Apresenta um narrador que busca proximidade com a exposição direta de pensamentos.

Na EPOPÉIA, O NARRADOR tinha uma visão de conjunto e se colocava (e colocava o seu público) à distância do mundo narrado. O seu tom era solene; ele

¹ 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. [...] I've often wondered whether, if Helen hadn't been so puffed up with vanity, we might all have been spared the sufferings and sorrows she brought down on our heads by her selfishness and her deranged lust. Why couldn't she have led a normal life? But no – normal lives were boring, and Helen was ambitious. She wanted to make a name for herself. She longed to stand out from the herd.

era o rapsodo, uma espécie de vate, de iniciado, de mediador entre as musas e seus ouvintes. Já o narrador do ROMANCE — quando a narrativa se prosifica na visão prosaica do mundo, quando se individualizam as relações, quando a família se torna nuclear, quando o que interessa são os pequenos acontecimentos do cotidiano, os sentimentos dos homens comuns e não as aventuras dos heróis — perde a distância, torna-se íntimo, ou porque se dirige diretamente ao leitor, ou porque nos aproxima intimamente das personagens e dos fatos narrados. (CHIAPINNI, 2002, p. 13, grifos da autora).

Dependendo da escolha de focalização, o efeito de proximidade entre os fatos narrados e o narratário é afetado. Jean Pouillon (apud CHIAPINNI, 2002, p.19) definiu três possibilidades de focalização entre narrador-personagem, denominadas: Visão Por Trás, quando o narrador é onisciente, detentor de todo conhecimento sobre a trajetória da personagem; Visão de Fora, quando o narrador narra somente os acontecimentos, não possui acesso aos pensamentos e sentimentos da personagem; e a Visão Com; narração em primeira pessoa, quando o limite é o saber da personagem sobre si mesma e sua trajetória. Esta última modalidade utiliza geralmente o monólogo interior e o fluxo de consciência, a narração predomina sobre a diegese.

O crítico Norman Friedman (apud CHIAPINNI, 2002, p.25) também organizou uma tipologia mais sistemática sobre as categorias de narradores, sendo algumas delas a onisciência seletiva múltipla, o narrador onisciente intruso e o modo dramático. A narração em *A Odisseia de Penélope* é, durante grande parte do romance, o que Friedman define como narrador-protagonista. No entanto, a classificação do ponto de vista do livro não se limita à focalização citada.

Em alguns capítulos, Atwood também apresenta o ponto de vista das criadas de Penélope, porém pelo formato de coro do teatro grego, que não se encaixa em uma categoria exata estudada pelas lentes do romance. Sendo assim, é necessário aprofundar a importante escolha de Atwood através do estudo do teatro, visto que seu romance não se baseia somente na epopeia protagonizada por Odisseu.

3. O Teatro e o Coro

A etimologia da palavra teatro, *teatron*, remonta à Grécia e significa “lugar onde se vê”, que faz uma referência direta a um dos componentes fundamentais da arte teatral, a plateia. Para complementar a tríade base do teatro, o ator e o texto são elementos igualmente essenciais, conforme Sábato Magaldi em *Iniciação ao teatro* (1994):

É preciso que um ator interprete um texto para o público, ou, se se quiser alterar a ordem, em função da raiz etimológica, o teatro existe quando o público vê e ouve o ator interpretar um texto [...] A leitura traz um enriquecimento artístico e cultural, mas não chega a constituir o fenômeno do teatro. (MAGALDI, 1994, p. 8).

O texto teatral divide opiniões quanto à sua importância dentro de uma arte que se manifesta, principalmente, pelas ações do ator. Muitos preferem somente ler as peças para que a estética não seja afetada por performances distantes do que foi imaginado, enquanto outros desprezam as palavras como essencial para o andamento do drama.

De fato, não é possível resumir uma peça teatral somente às literaturas dramáticas, visto que o objetivo do gênero exige a atuação e, através dela, a participação obrigatória do público para interpretar a história. Contudo, a palavra, o enredo e o diálogo são os veículos utilizados pelo ator para comunicar a personagem para a audiência.

Portanto, conectar o teatro ao romance através do texto se torna algo complicado. Por mais que existam semelhanças entre as formas de arte, como a origem no plano literário, que na Antiguidade se dividia em poema dramático (matriz do teatro) e poesia épica (matriz do romance), e o uso da personagem para viver uma história, as diferenças também são de extrema relevância.

Ao mesmo tempo que a personagem é um elemento comum, ela também evidencia uma das diferenças mais relevantes entre romance e teatro: a maneira como esse elemento é manipulado, sendo uma de modo introspectivo e a outra, de modo extrospectivo. No romance, o autor busca provocar a imaginação do leitor para complementar a narrativa. Ele explora o plano da consciência e desenvolve a dimensão interior da personagem com profundidade, se utilizando da escrita.

No teatro, a caracterização da personagem é comunicada somente através da dramatização, ou seja, das ações do ator e dos diálogos, sem mediação do narrador. Candido (2009) destaca a importância de se ater à esfera do comportamento, composta pelas expressões faciais, corporais e vocais da interpretação do ator, para que o público a conheça e a compreenda. Ela precisa ser exteriorizada para existir.

Apesar do desafio para integrar o teatro na formação de *A Odisseia de Penélope* (2005), Atwood recorre ao recurso teatral mais próximo da narratividade do romance, o coro. Ao citar fontes no final do livro, a autora confirma a escolha do coro como uma homenagem à tragédia grega, e complementa que “a convenção de zombar da ação principal já estava presente nas peças satíricas, representadas com as tragédias sérias” (ATWOOD, 2005, p. 126).

Patrice Pavis define coro, no *Dicionário de Teatro* (2008), como um grupo homogêneo de cantores, dançarinos e narradores, comum ao teatro e à música. Esse grupo, geralmente abstrato e sempre não-individualizado, recorre à palavra de maneira coletiva, com o intuito de comentar a ação dos atores, representar os interesses morais ou político superiores, e expressar as emoções e ideias das personagens. Candido (2009) inteira a função do coro semelhante ao do narrador do romance ao afirmar:

Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular [...] Autor e personagem — pois que o coro, a seu modo, também é personagem — fundem-se a tal ponto que somente uma análise um tanto artificial poderia dissociá-los. Daí o caráter ambíguo do coro e a tendência do teatro a eliminá-lo, como a um corpo estranho, não obstante a sua comodidade para o autor, à medida em que a narração se convertia em ação e o autor cedia passo às personagens. (CANDIDO, 2009, pg. 83).

De acordo com o artigo de Adilson dos Santos, “A tragédia grega: um estudo teórico” (2014), a origem do coro e, por conseguinte, do próprio teatro ocidental, se criou nos rituais dionisíacos, que buscavam a adoração e celebração ao deus do vinho, da alegria, da exuberância e da fertilidade, Dionísio. Povos de cada cidade grega se reuniam uma vez ao ano, na primavera, para cantar, tocar músicas e dançar com máscaras em seus rostos, compondo assim ritos sagrados performados por um coro de “sátiros” (homens que se vestiam de bodes).

Com o tempo, tais ritos passaram a incorporar características mais teatrais, principalmente através do ditirambo, um canto lírico e narrativo que guiava os coristas. Os grupos de dançarinos e cantores, gradualmente, tornaram-se personagens individualizadas após a instauração do primeiro ator, instituída pelo corifeu (chefe do coro que podia dialogar com os atores), que passou a imitar uma ação.

Este canto em coro acabou se definindo como trágico e dele resultou a tragédia: representação viva feita por atores que narrava os fatos acontecidos no plano mítico e que, problematizando a situação do herói, discutia os valores fundamentais da existência humana. (SANTOS, 2014, p. 43).

No decorrer da história, a evolução do coro trouxe mudanças significativas para o seu conteúdo, que não se resumia mais a exaltação de deuses ou heróis mitológicos, e passou a se adaptar ao contexto de cada época. No século XIX, com o advento do realismo e do naturalismo, o coro entrou em declínio por conta da característica que Pavis define como função estética desrealizante, Tal função se define como a responsável por tornar o coro um elemento artificial e distante, pois os coristas se tornam uma espécie de espectador idealizado e juiz das ações dos atores, fator que causa efeito de distanciamento e choca a verossimilhança no espectador real (a plateia), visto que o estilo lírico narrado pelos coristas eleva os diálogos realistas das personagens.

Atualmente, o coro se moderniza no teatro/comédia musical e espetáculos de *happenings*, que mantém o costume como um grupo solidificado ao exigir participação direta e ativa do público para o andamento do espetáculo.

O motivo da escolha de Atwood pelo coro também se dá pelos gêneros em que esse elemento se fazia presente. Como já mencionado, a origem da tragédia e do coro estão interligadas, no entanto, nas comédias o coro era também amplamente utilizado como intervenção nas parábases. A parábase pode ser compreendida como parte da comédia aristofânica ²que, através da figura do corifeu, se expunha à plateia pontos de vistas, conselhos e reclamações do próprio dramaturgo.

² Comédia do dramaturgo grego Aristófanes, representante da Comédia Antiga. Esta comédia abordava questões políticas de Atenas através de elementos populares e fantásticos das Festas Dionísias.

Baseando-se na *Poética* (IV a.C.) de Aristóteles, o filósofo classifica tragédia e comédia como gêneros básicos originados na tradição ocidental da Grécia. Partindo da ideia das artes como imitação, Aristóteles afirma a tendência humana pela busca de imitar o belo, o harmonioso e o rítmico, propensão expressa na criação de poesias, em diferentes gêneros. Apesar da imitação ser o fator comum entre a poesia trágica e a comédia, a maneira de o fazer e os objetos que imitam, divergem.

A imitação trágica sustenta-se nas ações que compõem a vida, ela torna os homens melhores do que realmente são através de temas mais sérios e complexos, com histórias que conseguem gerar tanto sentimentos de compaixão quanto de temor. Tais peças representam os atos dos homens como responsáveis por sua trajetória de bem-aventurança ou de infelicidade, que acaba também delineando seu caráter. “A tragédia consiste, pois, na imitação de uma ação e é sobretudo por meio da ação que ela imita as personagens em movimento” (ARISTÓTELES, 2001, p. 10).

Além disso, a tragédia objetiva também constituir-se como um estilo agradável, utilizando da harmonia entre elementos como a música, a elocução, a encenação, entre outros. A escolha por personagens não comuns, como semideuses, heróis e até mesmo deuses, juntamente com um júri formado por pessoas da aristocracia, tornava o gênero mais apreciado do que a comédia.

Já a comédia se propõe a imitar os homens e sua parte ridícula e infame, em seus maus-costumes e vícios, os representando em seu pior estado. “O ridículo reside num defeito ou numa tara que não apresenta caráter doloroso ou corruptor. Tal é, por exemplo, o caso da máscara cômica feia e disforme, que não é causa de sofrimento” (ARISTÓTELES, 2001, p. 7).

Magaldi (1994) complementa a definição de comédia por Aristóteles ao exprimir a dificuldade em retratar os defeitos dos homens no teatro, quando comparado às tragédias. Para cativar o público, as peças trágicas se apoiam no imaginativo e idealizado, no que poderia ser e não no que é de fato, o oposto da ideia fundamental da comédia. Para representá-los em seu pior, é necessário clara verossimilhança, a construção de uma semelhança que seja fiel à realidade e ao mesmo tempo agradável para a plateia.

Margaret Atwood faz uso de elementos de ambos os gêneros em sua obra. A comédia na narração de Penélope apresenta-se pela ironia e zombaria quando a personagem se refere à sua representação no texto original da Odisseia, ou em momentos que menciona a prima Helena, o marido Odisseu, e até ela mesma. Enquanto isso, elementos da tragédia se fazem mais presentes nos coros das doze criadas, invertendo assim os papéis construídos na Antiguidade, quando a tragédia era geralmente alusiva a pessoas da alta sociedade.

4. A Intertextualidade

Para que se entenda o motivo e processo de subversão do protagonismo de Odisseu para Penélope, idealizado por Atwood, é necessário explorar o fenômeno da intertextualidade presente na obra.

Tiphaine Samoyault, em *Intertextualidade* (2008), marca o termo intertextualidade por uma bipartição de sentidos, que pode a direcionar como um instrumento estilístico e linguístico, que incorpora e reutiliza discursos anteriores, ou como um instrumento poético, que se concentra na retomada de elementos literários específicos, como citações, alusões e desvios. Ela explicita a relação da literatura não somente consigo mesma, mas com o mundo e a sociedade.

Essa dualidade de perspectivas contribui para a complexidade e imprecisão teórica associada ao conceito de intertextualidade. Em sua obra, Samoyault discute amplamente a relação de cruzamento entre textos dentro da literatura, visto que essa retomada pode se dar em torno da ideia de memória, como uma homenagem, inspiração ou subversão do cânone.

Assim a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos...) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das posições teóricas atuais, não deve mascarar a ideia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal (SAMOYAULT, 2008, p. 14).

Samoyault cita a escritora e filósofa Julia Kristeva, figura importante para a ascensão da discussão sobre a definição do termo e a primeira, oficialmente, a desenvolver a noção de intertextualidade em seu artigo “A palavra, o diálogo, o romance” (1966), atualmente presente no livro *Introdução à Semanálise* (1969). Segundo Kristeva, intertextualidade refere-se à maneira como um texto incorpora e dialoga com outros textos, sejam eles literários, culturais, ou sociais. Assim, um texto não existe isoladamente, mas cria uma rede complexa de referências e significados, que influenciam-se mutuamente uns sobre os outros.

A ideia central é que todo texto é tecido com fragmentos de outros textos, formando uma trama intertextual, estabelecendo essa relação dialógica que Kristeva teorizou baseando-se no fenômeno do dialogismo, criado por Mikhail Bakhtin. Dentre as diversas vertentes de estudos pesquisadas

pelo teórico russo, metodologias geralmente de difícil aplicação para análise devido ao inacabamento de muitas delas, este capítulo focará no ramo interacionista bakhtiniano, que trata da relação do eu com o outro.

Em *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2011), Fiorin explora diversos conceitos estruturados por Bakhtin, sendo o dialogismo um dos principais deles. O filósofo origina o pensamento das relações dialógicas fundamentado na língua, um elemento social, concreto, que se faz vivo em seu uso real, e no ser, considerado um evento único que se manifesta no viver, no ato individual e, quando em contato com o outro, fundam um universo de valores ativos, unidos pela ação.

Essas relações dialógicas não se circunscrevem ao quadro estreito do diálogo face a face [...] Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2011, p.11)

Cada enunciado, portanto, ocupa uma posição em um contexto comunicativo, contribuindo para a discussão de um determinado tema. O enunciado pode ser considerado uma réplica de um diálogo, uma vez que a formação de um enunciado se dá a partir de outro, e estende-se pela troca entre interlocutores, reagindo, respondendo e incorporando a relação dialógica.

É o vocábulo “enunciado” que implica a principal diferença entre o dialogismo de Bakhtin e a intertextualidade de Kristeva, pois para o teórico, “texto” e “enunciado” são termos distintos. O enunciado seria um sentido, uma posição assumida por um enunciador, dotado de natureza dialógica, enquanto o texto é a manifestação material do enunciado, uma realidade imediata composta por signos. O enunciado não se limita à manifestação verbal, sendo assim, o texto também assume diferentes formas de expressão, como gestos ou imagens.

O que Kristeva define como intertextualidade, seria para Bakhtin uma espécie de relações dialógicas materializadas em textos (visto que o teórico nunca utilizou essa expressão), pressupondo a existência de interdiscursividade (relações entre enunciados). Nem toda

interdiscursividade implica intertextualidade, por isso o teórico destaca a diferença entre esses conceitos ao considerar as relações entre enunciados e textos, bem como as relações dentro de um mesmo texto, denominadas intratextualidade.

[...] quando duas vozes são mostradas no interior do texto, como no discurso direto, no indireto ou no indireto livre, não se deve falar em intertextualidade. Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades lingüísticas, de dois textos. Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga. (FIORIN, 2011, p. 22).

É então, a partir desta diferença, que se entende a intertextualidade de Kristeva como a relação estreita do texto com outros textos, e não do eu com o outro ou pela abertura direta sobre o mundo e sobre a língua. Ela é manifestada pela escrita, pela palavra, que se encarrega de expressar as ideias e as várias vozes, ou seja, “[...] a palavra (o texto) é um, cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto) [...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p.145).

Seguindo a linha definida pela semioticista, outros teóricos também contribuíram para o enriquecimento do termo, com a análise e estudos de outras práticas intertextuais e sobre os métodos de aplicação dentro da literatura. Samoyault apresenta um destes estudiosos, o crítico literário Gérard Genette, que ramificou dois tipos de práticas intertextuais: a primeira, que se constitui por uma relação de co-presença, em que o texto A está presente no B; e a segunda, uma relação de derivação, em que o texto A é retomado e transformado em B.

A paródia, prática que se encaixa na relação de derivação, em que o texto B, denominado hipertexto por Genette, opera uma transformação lúdica e subversiva que visa zombar ou caricaturar o texto A, denominado hipotexto, sendo este geralmente um texto canonizado. Samoyault complementa ainda que “ a paródia transforma uma obra precedente [...] transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente”, sem evitar citá-la indiretamente. (SAMOYAULT, 2008, p. 53).

Tal prática caracteriza o trabalho de Atwood com Penélope, que constrói uma personagem que ironiza muitos momentos narrados na Odisseia, tidos como delicados ou sensíveis, agora subvertidos pelo seu ponto de vista. Como exemplo, tem-se o episódio do casamento da rainha, quando ela precisa escolher entre permanecer no palácio de seu pai Icário, agora casada com Odisseu, ou de partir para Ítaca, reino de origem de seu marido.

Icário desejava a permanência do casal sob seu teto, para manter os antigos costumes e a riqueza adquirida com o casamento. Odisseu deixa a decisão nas mãos de Penélope, que segundo o relato homérico, ergue seu véu como resposta, modesta demais para afirmar com palavras o desejo pelo marido. O pai da rainha corre atrás da carroça enquanto implora pela volta da filha, e Penélope expressa:

Há alguma verdade no relato. Mas eu ocultei o rosto com o véu para disfarçar, pois estava rindo. É preciso admitir que há uma certa comicidade num pai que certa vez jogara a própria filha no mar revoltado e agora corria pela estrada atrás da mesma filha gritando: “Fique comigo!”. Não senti vontade de ficar. Naquele momento, eu ansiava por me afastar da corte espartana. Não fora muito feliz lá, e queria começar uma vida nova (ATWOOD, 2005, p. 41).³

A prática paródica é muito presente em obras pós-modernas como as de Atwood, como observa a acadêmica Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (1991). Na obra, Hutcheon busca uma delimitação para o pós-modernismo, apesar de considerá-lo um fenômeno contraditório que, ao mesmo tempo que subverte, também reforça e instala os conceitos que desafia em seus diversos âmbitos, como na pintura, arquitetura, dança, música e literatura.

Portanto, ao escrever sobre essas contradições pós-modernas, obviamente eu não gostaria de cair na armadilha de propor uma "identidade transcendental" [...] Em vez disso, considero-o como um processo ou atividade cultural em andamento, e creio que precisamos, mais do que de uma definição estável e estabilizante, é de uma "poética", uma estrutura teórica aberta, em constante mutação, com a qual possamos organizar nosso conhecimento cultural e nossos procedimentos críticos. (HUTCHEON, 1991, p. 32).

³ 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!' I didn't feel like staying. At that moment, I could hardly wait to get away from the Spartan court. I hadn't been very happy there, and I longed to begin a new life.

No âmbito literário, foi a partir da década de 60 que floresceu o início de uma reação crítica às convenções sociais e artísticas construídas segundo um padrão branco, hétero, masculino e europeu, que formava uma literatura pertencente ao centro. Por meio do acesso ao passado condicionado por textos, teorias e práticas dos movimentos afro-americano e feministas lideraram a mudança que começa a dar lugar às margens da sociedade, grupos considerados "silenciosos", definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica e classe.

Hutcheon destaca a teoria feminista como um dos maiores exemplos da relevância de se desenvolver uma consciência sobre a diversidade histórica e cultural, especialmente das mulheres, visto o necessário recorte de raça, classe social e preferência sexual dentro do próprio grupo. Ganhando força após o início do protesto negro militante na literatura, o protesto feminista buscava questionar a presença da mulher no meio literário, contestando o poder masculino e institucional e a função que o contexto sociocultural poderia exercer na produção e na recepção da arte feita por mulheres.

A paródia, então, foi bem utilizada e explorada por mulheres e artistas negros, com o propósito de desafiar a tradição branca masculina, fazendo uso da ironia para criticar, apresentando assim uma notável dimensão paradoxal e característica do pós-modernismo. Os pensamentos provenientes das perspectivas negra e feminista demonstraram como é viável extrair a teoria da sua torre de marfim e integrá-la no amplo mundo da prática social, como tem sido destacado por teóricos. “As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino” (id., p. 35).

É também no romance, em particular, que observa-se tal atitude reacionária através de uma de suas formas que Hutcheon denomina como "metaficção historiográfica", um tipo de romance que se utiliza de personagens e acontecimentos históricos e, paradoxalmente, oferece uma narrativa auto reflexiva. Por incorporar em sua composição os domínios da literatura, história e teoria, a metaficção historiográfica dota-se de uma “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) e passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

A acadêmica considera não somente a supracitada classificação romanesca como contraditória, justamente por se apropriar das convenções que busca subverter, envolvido no que procura contestar, mas também o próprio movimento feminista. No caso da atuação de mulheres escritoras, Hutcheon parafraseia a autora Susan Suleiman ao afirmar que muitas discussões literárias pós-modernas excluem obras produzidas por mulheres e, além disso, muitos debates sobre o tema também não contam com a presença das mulheres e são influenciados por pensamentos de modelos masculinos.

Apesar de tais críticas e o fato do pós-modernismo não proporcionar diretamente o lugar do centro para as margens, não há como negar que há uma preocupação tipicamente pós-moderna em focalizar no ex-cêntrico e questionar as tradições. Há uma busca pelo despertar de uma consciência estética e política, pelo respeito às diferenças, pela expressão de uma nova perspectiva com um contexto, posicionamento e visão socioculturalmente plural, que recebe o regaste das margens como uma faísca para o início de uma verdadeira mudança, revolução essa que se encarregada somente da literatura, não se expande ou se fortalece eficazmente.

5. A Jornada da Heroína: Novas Noções de Heroísmo

O modelo tradicional de herói não foge da influência das obras pós-modernas ao reconfigurar padrões, como a noção de heroísmo, ao transformar algumas personagens canônicas, que antes não eram devidamente reconhecidas, em modelos pós-modernos, em uma espécie de releitura contemporânea da realidade de tais personagens, quer seja no tempo atual ou no tempo relacionado à criação das próprias personagens, como ocorre em *A Odisseia de Penélope*.

Segundo Samoyault (2008), o reconhecimento mundial dos mitos ou obras clássicas justifica a escolha por esse conteúdo nas transformações intertextuais, o que garante a sobrevivência do mito e sua contínua passagem. Esse eterno retorno ao mito se sustenta não somente na necessidade de adaptação da história a um novo contexto sociocultural, mas também das significações anteriores que são valorizadas para a construção de um novo sentido.

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da sua atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana [...] É assim que o mito se nutre de si mesmo; passando de memória em memória, deixa e retém coisas, sem perder nada de seus traços constitutivos (SAMOYAULT, 2008, p.119).

Diversos são os procedimentos de passagem que prosseguem narrativas míticas, no entanto, o processo de “valorização secundária” (aumentar traços heróicos de um personagem), é aquele que se destaca pela reconfiguração do arquétipo do herói. No artigo *Reconfigurações do Herói na Produção Cultural para Crianças e Jovens* (2013), as pesquisadoras Maria Auxiliadora Fontana Baseio e Maria Zilda da Cunha atrelam a construção da figura heróica aos símbolos e imagens do imaginário de uma cultura e de um sistema social, presente nas artes e nas histórias criadas pelo espírito fabulador tão único e antigo na experiência humana.

A revisitação ao arquétipo do herói em produções contemporâneas busca representar as novas facetas que ele pode adotar, dependendo do contexto sociocultural e do momento histórico em que está inserido. A fonte do imaginário, construído a partir da coletividade de povos, é então essencial para tal reinvenção, pois ele carrega “valores, identidades, elementos que tomam feições expressivas de uma cultura, de um momento histórico” (BASEIO, CUNHA, 2013, p. 96).

O fundador da psicologia analítica, Carl G. Jung (1875 -1961), conceitua a ideia de arquétipo como certos esquemas estruturais de imagens, temas e personagens, que existem no âmbito do inconsciente coletivo e retratam processos de individualização, transpondo eventos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior. Para Jung, a origem da figura típica do herói simboliza uma necessidade psicológica de exaltar o indivíduo, causada pelo desejo humano de superar situações-limite. O herói trilha esse caminho a partir de uma jornada fabulosa, enfrentando monstros, salvando o seu povo e vencendo o mal. Ou seja, “A aventura é a afirmação do herói, é a condição de sua mudança, uma expressão simbólica de eventos que acontecem em seu interior”. (MEGALE, 2001, p.22 apud BASEIO, CUNHA, 2013, p. 98).

Muitos teóricos foram responsáveis por fixar no imaginário social o arquétipo do herói e se dedicam a estudar seu desenvolvimento através de sua jornada. O mitólogo Joseph Campbell, na obra *O Herói de Mil Faces* (1949), ao estudar narrativas míticas pertencentes a diversas mitologias, tanto ocidentais quanto orientais, desenvolveu o conceito de monomito e a estrutura de uma jornada com passos em comum nas histórias de figuras como Buda, Jesus, Teseu, Odisseu e outros representantes do cânone de heróis da Antiguidade. “O percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-iniciação-retorno*, que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 2007, p.36).

A partir da fórmula *separação-iniciação-retorno*, Campbell desenvolveu os três estágios em 17 subseções. O estágio da *separação* se inicia com: 1) o “chamado da aventura”, quando o herói, em seu mundo comum e cotidiano, é convocado pelo destino para uma região desconhecida, que pode ser impulsionado pela vontade própria de realizar a aventura ou por algum agente maligno ou benigno; 2) a “recusa do chamado”; 3) o “auxílio sobrenatural”, o encontro do herói com um mentor ; 4) que o conduz na “passagem pelo primeiro limiar”, rumo a um mundo com limites e regras desconhecidas; 5) em seguida, em “o ventre da baleia”, o herói enfrenta uma morte simbólica, pois a partida de seu mundo comum o transforma em alguém diferente de quem costumava ser.

No estágio *provas e vitórias da iniciação*, as subseções prosseguem com: 1) “o caminho de provas”; 2) “o encontro com a deusa”, em que o herói recebe dádivas por suas conquistas; 3) “a

mulher como tentação”, ponto onde a personagem passa por tentações que podem ser relacionadas ao prazer sexual, bens materiais ou outras paixões; 4) “a sintonia com o pai”, quando o herói se depara com algo ou alguém muito poderoso, sendo esta figura geralmente a do pai; 5) “a apotose”, ponto culminante em que se aprende um conhecimento profundo e 6) “a benção última”, quando o herói, após o confronto decisivo, triunfa e recebe sua benção final.

Por fim, no estágio *retorno e reintegração à sociedade*, há uma variedade de caminhos que a personagem pode tomar após a conquista do objetivo: 1) “a recusa do retorno”; 2) “a fuga mágica”, quando o herói precisa fugir com a benção recebida, o que pode tornar a volta tão perigosa quanto a ida, como é o caso de Odisseu; 3) “o resgate com a ajuda externa”; 4) “a passagem pelo limiar do retorno”, a tentativa de se readaptar ao mundo comum, porém com as sabedorias e transformações adquiridas na jornada; 5) “Senhor dos dois mundos”, conciliação do mundo material (externo) e espiritual (interno); e 6) “Liberdade para viver”.

Através de seus estudos e observações mitológicas, Campbell criou um lendário manual estrutural para muitas histórias futuras e abriu também uma porta para outras interpretações. Enquanto alguns decidiram por mergulhar mais a fundo no desenvolvimento dos estágios, outros buscaram questionar alguns pontos da estrutura mítica, e como destaque cita-se a psicoterapeuta e escritora Maureen Murdock. Na obra *A Jornada da Heroína: A busca da mulher para se reconectar com o feminino* (1990), Murdock narra a motivação para repensar o modelo da jornada de Campbell após perguntar para o próprio autor qual sua opinião sobre a falta de foco no desenvolvimento espiritual feminino em sua obra. Campbell afirma que as mulheres não precisavam realizar a jornada pois, segundo ele:

Em toda tradição mitológica a mulher já *está lá*. Tudo o que ela tem que fazer é entender que ela já é o lugar que as pessoas estão tentando alcançar. Quando uma mulher entende seu caráter maravilhoso, ela não se deixa confundir com a ideia de ser um pseudo-homem. (MURDOCK, 2022, p.22).

A resposta de Campbell se reflete em dois pontos de seu trabalho, nas subsecções “o encontro com a deusa” e “a mulher como tentação”, no segundo estágio. De fato, o mitólogo utiliza figuras femininas na posição de heroínas, como a de Psique e a princesa do clássico conto de fadas *O príncipe sapo*, como exemplo para determinados estágios da jornada. No entanto, a representação majoritária da figura feminina como o arquétipo da guia auxiliar, mentora sábia, mãe, noiva, bruxa

ou tentação, afasta a mulher como protagonista da jornada. Ela se torna um obstáculo ou uma benção, uma princesa ou uma sereia, uma donzela em apuros ou a feiticeira que a prende, uma deusa protetora, que oferece dons e auxílios, ou um demônio astuto, que se disfarça de beleza e graça para desvirtuar o herói de seu caminho.

Campbell oferece inúmeros exemplos mitológicos, como a deusa da lua e da caça Diana, que arruinou o caçador Actéon após persegui-la por conta de sua beleza, ou Brunhilda, Senhora da Casa do Sono, que encarna o modelo da promessa de perfeição, a resposta de todos os desejos. Muitos deles atribuem este caráter idealizador para a mulher, a presença da expectativa da perfeição. Sendo boa ou má, ela executa seu papel como esperado, sem as complexidades que um herói enfrentaria, como demonstra o trecho:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender [...] O encontro com a deusa (que está encarnada em toda mulher) é o teste final do talento de de que o herói é dotado para obter a bênção do amor (caridade: *amor jaú*), que é a própria vida, aproveitada como o invólucro da eternidade (CAMPBELL, 2007, p. 119).

A criação da jornada da heroína de Murdock busca então, não somente incluir a mulher em um novo modelo heróico, mas discutir as consequências de sua inserção em um sistema patriarcal, feito por e para um grupo que pertence ao centro definido por Hutcheon (1991), pois que direitos tem uma deusa ou uma feiticeira em um mundo real de homens? Dessa forma, a reconfiguração de heroísmo se dá pela busca da reconexão com o feminino, a cura através do reencontro consigo mesma e pelo equilíbrio do que foi perdido ao tentar se adequar socialmente.



Figura 1 - A Jornada Cíclica da Heroína de Maureen Murdock.
Fonte: Adaptado de Murdock (1990).

Em um cenário ainda mais atual, a professora e pesquisadora Maria Tatar é outro nome de destaque na produção de materiais que enriquecem o resgate do protagonismo feminino na narrativa majoritariamente masculina da jornada do herói. No livro *A heroína de 1001 faces* (2002), Tatar questiona a estrutura do monomito e como o mesmo limita a definição de heroísmo às ações, muitas vezes violentas e bélicas, desempenhadas por arquétipos masculinos que buscam sua conquista pelo poder da voz igualmente. Por outro lado, há o detrimento da figura da mulher na narrativa mítica, geralmente descartada e desacreditada.

As mulheres podem aparecer nas histórias de feitos triunfais e realizações de um herói, mas muitas vezes elas são estranhamente invisíveis, carentes de ações, de voz e de presença na vida pública. Vemos Odisseu em ação, nos regozijamos com suas vitórias, sentimos sua tristeza e nos alegamos quando ele encontra seu caminho de volta para casa. Penélope, pelo contrário, como suas demais correspondentes na épica e nos mitos, está confinada à arena doméstica, com pouco a dizer por si mesma (TATAR, 2022, p. 22).

Com o olhar voltado para personagens femininas dos clássicos da Antiguidade, que tinham suas ações restritas ao âmbito doméstico, sem poder sair de casa, Tatar propõe um heroísmo expresso pelas palavras e narração, e habilidades manuais, como o artesanato, a fiação e a tecelagem. De exemplos, a lendária rainha persa Sherazade, do compilado de contos árabes das *Mil e Uma Noites*,

salvou a própria vida através da arte de narrar histórias, por outro lado a protagonista do presente trabalho, Penélope, manteve-se longe dos pretendentes que a abusavam moralmente e administrou o reino de Ítaca através da tecelagem e da inteligência.

Além disso, outra característica presente no heroísmo feminino, idéia compartilhada tanto por Tatar quanto por Murdock, é o caráter social das missões das heroínas e a necessidade do apoio de uma comunidade. Muitas delas objetivam resgatar, restaurar ou consertar as coisas, algumas vivem missões somente com o propósito de sobrevivência ou para estar à altura dos desafios impostos pelo destino ou entes sobrenaturais. Enquanto isso, heróis embarcam em jornadas que buscam a ampliação dos poderes, as glórias das disputas e guerras, a imortalidade, a fama e a automitologização.

Voltando o foco para Penélope, o próximo capítulo se constituirá da análise da personagem em sua própria Odisséia, remodelada como heroína para além de sua passividade, lealdades, fidelidade, paciência, beleza e habilidade nos teares. O papel das criadas na jornada de Penélope também será analisado na constituição da heroína, visto a importância que a própria autora, Margaret Atwood, atribui às suas personagens.

Como consta no capítulo da obra de Tatar, “Margaret Atwood e seu livro *A Odisseia de Penélope o #MeToo: As vítimas falam mais alto*”, Atwood assinou um contrato, em 2005, com uma pequena editora que estava com um projeto para reescrever um mito da Antiguidade. Mesmo que de início não se sentisse inspirada, a leitura da Odisseia de Homero e a marginalização das doze criadas da rainha indignou Atwood e a motivou a continuar o livro. Não somente Penélope, mas as servas mereciam vozes.

Caracterizada como uma escritora inquieta e visionária por críticos literários, Atwood é uma figura de destaque na literatura canadense, com uma carreira prolífica que abrange diversos gêneros literários, incluindo poesia, contos, romances, ensaios e roteiros de histórias em quadrinhos. Conhecida por sua habilidade em criar narrativas especulativas que desafiam rótulos, com prosas sofisticadas e cativantes, a autora não define com precisão o gênero de suas obras, apesar de serem muitas vezes associadas à ficção científica.

A chave para entender a importância de suas obras, como aponta o jornalista e escritor Carlos André Moreira no texto *Margaret Atwood: muito além do “Conto da Aia”* (2021), reside em sua abordagem eclética e atemporal, que se desdobra em três temas centrais: a exploração da História, uma perspectiva feminista que questiona as estruturas patriarcais da sociedade e uma constante reflexão sobre os avanços tecnológicos. Utilizando desses três elementos, Atwood foi uma das primeiras escritoras do final do século XX a resgatar vozes femininas através da reatualização de mitos, ação realizada atualmente por muitas autoras que ressignificam épicos e mitos a partir de novas perspectivas.

6. Análise da Odisseia de Penélope

6.1 Penélope Tece Sua Narrativa

Penélope se sente segura e corajosa, para contar seu relato, apenas depois de morta. Nos campos Asfódelos, a rainha de Ítaca, vivendo como um espírito por séculos, expressa sua frustração pelo legado que seu nome deixou e conta sua história, agora com um olhar mais maduro. A imagem de boa esposa, paciente e leal, pode ter elevado sua virtude entre contadores e rapsodos, mas para si, a transformou em um chicote para fustigar outras mulheres. “Não sigam meu exemplo, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês - sim, nos de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja.” (ATWOOD, 2005, p.14)

Decidida a contar sua história a partir de sua infância, Penélope relata no capítulo 3, “Minha infância”, a relação que tinha com seus pais. Na jornada elaborada por Murdock, a presença da mãe e do pai exercem grande influência na maneira que a heroína se conecta com o feminino e consigo. Os primeiros estágios “Separação do feminino” e “Identificação com o masculino”, abordam essa questão ao afirmar que a trajetória da heroína se inicia com a luta para se separar tanto psicologicamente quanto fisicamente da mãe ou do arquétipo da mãe, que representa um símbolo para o inconsciente coletivo, um aspecto maternal que une todos os opostos.

Essa necessidade de separação se dá pelo conflito da mulher em desejar aprovação e amor materno, enquanto não querem viver como suas mães, independente dessa relação ter sido positiva ou negativa. A personalidade da figura materna também desempenha um grande papel na formação pessoal da filha, e a relação entre Penélope e sua mãe náiade ilustra bem o que Murdock desenvolve no subcapítulo “Rejeitada pela mãe”.

Uma mulher que se sentiu rejeitada pela mãe [...] pode se comportar para sempre como uma “filha” buscando aprovação, amor, atenção e aceitação de uma mãe incapaz de lhe proporcionar essas coisas. Se a experiência foi de uma mãe ausente ou ocupada demais para lhe dar atenção, pode ser que ela saia em busca de um exemplo feminino positivo, talvez uma mulher mais velha com a qual possa criar laços (MURDOCK, 2022, p. 46)

Penélope descreve sua mãe como uma linda náiade (ninfa de águas doces), porém desinteressada pela criação da filha, hábil em desviar dos abraços da menina e em priorizar o nado no rio do que cuidar dela. O coração duro da mulher se refletia também em suas emoções voláteis, seus acessos de raiva e descuido, visto que Penélope acreditava que se seu pai Icário não tivesse a atirado no mar quando criança, a mãe dela acabaria o fazendo.

A atitude acima, cometida por Icário, rei de Esparta, é o episódio mais marcante entre ele e Penélope. Ela relata:

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. [...] Atribuo a esse episódio - ou melhor, ao conhecimento dele - minha reserva, assim como a desconfiança em relação às intenções alheias (ATWOOD, 2005, p. 19).⁴

Penélope sobreviveu ao crime por conta de uma revoada de patos selvagens que a salvaram. Depois disso, seu apelido passou a ser Pata e Icário se viu na obrigação de reverter a situação do relacionamento com a filha, começou a tratá-la com um carinho excessivo. No entanto, o trauma já estava instalado, e Penélope narra os passeios com o pai como momentos estressantes, pois imaginava que a qualquer momento ele poderia jogá-la de um penhasco novamente. Ela não retribuía os afetos e chorava amargamente. O choro torna-se uma das principais características da personagem: “choro excessivo, como todos devem saber, é típico das filhas de náiades. Dediquei pelo menos um quarto de minha vida terrena a chorar desbragadamente” (ATWOOD, 2005, p. 20).

A segunda etapa da jornada, “Identificação com o masculino e conquista de aliados”, é marcada pelo desejo da mulher em se identificar com o masculino, pois essa identificação lhe servirá de validação e apoio para adentrar na sociedade patriarcal. A figura do pai alimentará sua ambição, desenvolverá o seu ego e, caso se mostre uma relação saudável, a ensinará sobre determinação, coragem, poder, autovalorização.

⁴ 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 shroud would never be woven and he would live forever [...] It is to this episode – or rather, to my knowledge of it – that I attribute my reserve, as well as my mistrust of other people's intentions.

Todavia, o envolvimento negativo paterno ou masculino (avô, padrasto, tio, professor, chefe) acaba machucando sua noção de identidade e afetando seu desenvolvimento. A figura masculina interior (*animus*) da mulher, que deveria apoiar sua criatividade e personalidade de maneira tolerante e sem julgamentos, torna-se negativa, opressora, gerando assim um vício pelo perfeccionismo e supercompensação.

Sua figura masculina interior não é um homem com coração, mas um tirano ganancioso que nunca lhe dá folga. Nada do que ela faz é suficiente; ele a empurra para frente, “mais, melhor, mais rápido”, sem reconhecer seus anseios por ser amada, por se sentir satisfeita ou mesmo por descansar (MURDOCK, 2022, p. 59).

Como consequência disso, entende-se a personalidade melancólica de Penélope e a autossuficiência que teve que desenvolver desde jovem, visto a falta de apoio tanto materna quanto paterna. A comparação constante com sua prima Helena reflete também a necessidade de Penélope sentir-se tão boa ou bonita quanto a prima, sendo esse desejo traduzir-se pela raiva e ironia, como é relatado no capítulo 6, “Meu casamento”.

Aos 15 anos de idade, Penélope se encontra na obrigação de se casar a partir de um torneio entre homens nobres, que disputam sua mão. Rodeada de informações que as criadas espartanas traziam sobre os possíveis pretendentes, a jovem se sentia mortificada, sem compreender as falas e brincadeiras que as escravas faziam da situação ou da aparência dos homens. Se via somente como uma mercadoria, uma futura fonte para trazer mais filhos, pois esse era o único benefício de uma filha. O acordo nupcial garantia uma quantidade imensa de presentes de casamento e tesouros que ficava com a família da noiva afinal. “Talvez por isso meu pai tenha se apegado tanto a mim depois da fracassada tentativa de afogamento no mar: onde eu estivesse haveria um tesouro”. (ATWOOD, 2005, p. 30).

A presença de Helena também não melhora a situação. Segundo Penélope, a prima “passou, esvoaçante, como o cisne de longo pescoço que pretendia ser [...] Embora o casamento fosse meu, ela queria ser o centro das atenções (ATWOOD, 2005, p. 33). Durante o capítulo, a jovem Penélope compara continuamente sua beleza com a da prima, se colocando apenas como gentil e inteligente, visto que julgava ser tudo que tinha a oferecer. Além disso, muitos dos pretendentes de Penélope foram também de Helena, por isso a moça se rebaixava como um prêmio de consolação.

‘Creio que Odisseu daria um marido perfeito para nossa patinha’, ela (Helena) disse. ‘Ela gosta de uma vida calma, e sem dúvida a terá se ele a levar para Ítaca, como anda apregoando. Pode ajudá-lo a cuidar das cabras. Ela e Odisseu fazem um par perfeito. Os dois têm pernas curtas.’ (ATWOOD, 2005, p. 33).⁵

O príncipe Odisseu foi um dos pretendentes que anteriormente competiu pela mão de Helena também, e esse fato perseguiu a rainha de Ítaca durante toda sua vida. Penélope notou Odisseu por conta de seu peito largo, e não pelas pernas curtas, característica comicamente apontada pelas escravas. Ele não era considerado um candidato potente por ser um príncipe interiorano, da desinteressante Ítaca, reino de cabras e rochedos. Já no torneio era conhecido pela sua esperteza e ideias peculiares, por suas ações astutas, cheia de truques e trapaças para chegar onde queria. E foi assim, através da trapaça na única atividade do torneio, uma corrida a pé, que Odisseu ganhou a mão de Penélope.

Seu nervosismo em relação a noite de núpcias e o medo de decepcionar Odisseu com sua aparência, impediram Penélope de desfrutar da cerimônia. O cortejo até a suíte nupcial acabou acontecendo e a jovem relata sem romantismo. Apesar da situação assustadora para uma adolescente de 15 anos, Odisseu convence Penélope a consumir o ato da maneira mais amigável possível. Na época, ela se sentiu acolhida, persuadida pela sua voz, como se os dois estivessem enfrentando um obstáculo juntos. Por um momento, Odisseu é o que Murdock descreve como o parceiro que muitas heroínas buscam:

Alguém amoroso e carinhoso que ouvisse suas angústias, massageasse seu corpo cansado da batalha, apreciasse seus sucessos e levasse embora a dor de suas perdas. Elas querem uma relação com o *feminino*. Querem descansar, ser cuidadas e aceitas pelo que são, não pelo que fizeram. Há um enorme anseio pelo que parece “perdido”, mas elas não sabem o que está faltando e, por isso, preenchem a dor com mais atividades. (MURDOCK, 2022, p.87).

Atwood descreve um início de relacionamento entre ambos sem romantização, considerando o contexto de um casamento arranjado. Os dois passam a noite conversando e se conhecendo melhor, com Odisseu contando como conseguiu a comprida cicatriz em sua perna e Penélope divide o relato de seu afogamento. Odisseu escuta com interesse e solidarização: “ ‘Tadinha da minha patinha’,

⁵ ‘I think Odysseus would make a very suitable husband for our little duckie,’ she said. ‘She likes the quiet life, and she’ll certainly have that if he takes her to Ithaca, as he’s boasting of doing. She can help him look after his goats. She and Odysseus are two of a kind. They both have such short legs.’

ele disse, enquanto me acariciava, ‘Não se preocupe, eu nunca vou jogar uma mulher tão preciosa no oceano’. Ao ouvir isso, chorei mais [...]’. (ATWOOD, 2005, p. 40).

Odisseu se torna o aliado masculino que Penélope precisava para conquistar a dádiva da independência e do prestígio dentro da sociedade patriarcal em que se encontrava. De certa forma, ao se mostrar uma ótima ouvinte nessa noite, ele ofereceu a ela a validação que buscava, a aproximação com o masculino e um maior distanciamento de figuras e valores femininos que ela já desprezava em Helena e em sua mãe, mulheres que nunca fizeram parte de uma rede de apoio. Por ser muito jovem, Penélope passa a enxergar seu marido com imensa admiração, como um capitão infalível.

A partir de seu casamento, Penélope adentra na terceira etapa da jornada, o “Caminho de provas: encontro com ogros e dragões”. Murdock define o início dessa etapa como a busca pela identidade da heroína, que ocorre quando o “eu antigo” não se encaixa mais em sua vivência, independente da idade. Esse “chamado” pode acontecer quando a mulher inicia um novo relacionamento ou rompe um de longa data, encontra um novo lar, começa uma nova faculdade ou trabalho, qualquer situação que a coloque em conflito com sua própria identidade.

Neste terceiro estágio, a heroína precisa lidar com o mito da inferioridade feminina e da dependência. Em uma sociedade dominada por uma perspectiva masculina, onde o feminino é percebido como menor, as mulheres muitas vezes são encorajadas a desconsiderar suas verdadeiras necessidades em prol dos outros, seja esse outro um cônjuge, um filho ou os próprios pais, para evitar ser considerada uma ameaça por conta de seu sucesso e autonomia. Essas imposições acabam também se refletindo no mito do amor romântico, que aparece como um complemento essencial para a vida da mulher, seja esse complemento um parceiro, um amante, um filho, uma ideologia ou um grupo de apoio espiritual.

Vivendo agora em Ítaca, a rainha passa por um longo e solitário processo de adaptação, sendo Odisseu, que ocupa grande parte de seu tempo em administrar o reino, o único que demonstra mínima preocupação com seu bem-estar. Penélope é subjugada pela indiferença do sogro Laertes e a desaprovação da sogra Anticleia, que a achava jovem demais.

Eu chorei escondida bastante naquela época. Tentava ocultar minha infelicidade de Odisseu, pois não queria parecer antipática. Ele continuava sendo atencioso e companheiro como no início, embora sua atitude fosse a de uma pessoa adulta para com uma criança. Com frequência eu o surpreendia a me estudar, de cabeça inclinada e queixo na mão, como se eu fosse um enigma; esse, porém, era seu jeito com todos, logo concluí. (ATWOOD, 2005, p. 45).⁶

A antiga aia de seu marido, Euricleia, se mostra também um grande obstáculo. Muito respeitada por ser bastante confiável e leal, a mulher não vê em Penélope habilidade para nada (como serviços típicos de esposa ou os trajes que ela tecia), sequer boa o suficiente para Odisseu, em quem se “especializou” por tê-lo criado “Euricleia supervisionava cada passo de Penélope e, apesar de falar muito, ela demonstrou simpatia, contextualizou a rainha sobre a ilha, as famílias nobres que viviam por lá e a ensinou sobre todos os costumes de Ítaca.

Pouco tempo depois, Penélope dá a luz a Telêmaco. Novamente Euricleia a apoia, durante o parto e a criação do menino, apesar de ainda fazer comentários muitas vezes indelicados em relação a sua capacidade de criar o próprio filho. Além disso, a convivência com o marido, ainda que amigável, a deixava insegura, principalmente quando o assunto era Helena. “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. 49).

Por um ano, Penélope vive uma vida tranquila em Ítaca. Ela ainda se sente muito sozinha no reino, e é nesse momento que ela encontra na tecelagem um escape de sua realidade solitária. Longe dos olhares da sogra e de Euricleia, tecendo no pátio, ela se sentia acompanhada pelas risadas e cantorias das escravas enquanto realizavam suas tarefas. “Quando chovia eu tecia nos aposentos das mulheres. Lá pelo menos eu tinha companhia, sempre havia algumas escravas nos teares [...] Uma atividade lenta, repetida e apaziguante. (ATWOOD, 2005, p. 54)

⁶ I did a lot of secluded weeping in those early days. I tried to conceal my unhappiness from Odysseus, as I did not wish to appear unappreciative. And he himself continued to be as attentive and considerate as he had been at first, although his manner was that of an older person to a child. I often caught him studying me, head on one side, chin in hand, as if I were a puzzle; but that was his habit with all, I soon discovered.

Se não fosse pelo início da Guerra de Tróia, seria possível classificar esse momento de acordo com o quarto estágio da jornada da heroína, “A dádiva ilusória do sucesso”. No entanto, o caminho de proações da rainha se prolongou, se tornando ainda mais árduo e difícil. Odisseu tenta fugir de sua obrigação na guerra, novamente através da trapaça, o que não funciona dessa vez.

Ele parte e Laertes e Anticléia administram o reino durante dez anos, período de duração da guerra. Telêmaco cresce e as notícias que chegavam sobre o andamento da guerra eram periódicas. Até que um dia, finalmente, após a façanha do Cavalo de Tróia, o fim da guerra e a partida das naus gregas de volta para casa, Penélope passa a acreditar que a angústia da espera, do tédio e da solidão finalmente cessariam, como relata no capítulo 12 “A espera”:

Dia após dia eu subia ao andar superior do palácio e ficava observando o porto. [...] Rumores chegaram, trazidos por outras naus. Odisseu e seus homens se embriagaram no primeiro porto de parada e os marinheiros se amotinaram, diziam alguns [...] Odisseu enfrentara um gigante ciclope de um olho só, segundo alguns; nada disso, foi só um taberneiro caolho, disse outro, com quem brigou por causa da conta [...] Odisseu residia numa ilha encantada como hóspede de uma deusa, diziam alguns; ela transformara seus marinheiros em porcos — nenhuma proeza nisso, em minha opinião — e os transformara novamente em homens depois de se apaixonar por Odisseu e alimentá-lo com iguarias extravagantes preparadas por suas próprias mãos divinas, e os dois deliravam ao fazer amor todas as noites [...] Desnecessário dizer, os menestréis abordavam os temas e os complementavam consideravelmente. Sempre cantavam a versão mais nobre na minha presença — na qual Odisseu era protegido pelas deusas, criativo, bravo, expedito e enfrentava monstros sobrenaturais. (ATWOOD, 2005, p. 60).⁷

Afetados pela espera, Anticléia acabou falecendo e Laertes perdeu o interesse pela vida no palácio, escolhendo agora viver em uma fazenda, em trajes humildes e mentalmente debilitado. Penélope então passa a administrar o palácio sozinha, sem experiência ou apoio, visto que suas ações em Ítaca sempre foram muito limitadas pelos outros e, em Esparta, era considerada somente uma princesa. Aprendendo tudo do zero, e às vezes com a ajuda de Euricleia, a rainha aprendeu a fazer

⁷ Day after day I would climb up to the top floor of the palace and look out over the harbour. [...] Rumours came, carried by other ships. Odysseus and his men had got drunk at their first port of call and the men had mutinied, said some [...] Odysseus had been in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another, and the fight was over nonpayment of the bill.[...] Odysseus was the guest of a goddess on an enchanted isle, said some; she'd turned his men into pigs – not a hard job in my view – but had turned them back into men because she'd fallen in love with him and was feeding him unheard-of delicacies prepared by her own immortal hands, and the two of them made love deliriously every night [...] Needless to say, the minstrels took up these themes and embroidered them considerably. They always sang the noblest versions in my presence – the ones in which Odysseus was clever, brave, and resourceful, and battling supernatural monsters, and beloved of goddesses.

inventários, organizar a roupagem e cardápio do palácio e a administrar a riqueza de Odisseu, priorizando sempre mais lucro para quando ele voltasse.

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. Ou não? E depois me tomaria ternamente em seus braços. Apesar de tantas ocupações e responsabilidades, eu me sentia mais sozinha do que nunca. Não tinha conselheiros confiáveis. Com quem poderia contar de verdade, exceto comigo? Eu chorava até dormir noites a fio, ou pedia aos deuses que me concedessem a volta do marido amado ou a morte rápida. (ATWOOD, 2005, p. 62).⁸

É neste capítulo também que as doze criadas de Penélope são apresentadas pelo seu ponto de vista. Elas foram acolhidas pela rainha desde crianças, cresceram juntas e até faziam companhia para Telêmaco na infância. Penélope as criou pessoalmente, ensinando-as a serem escravas refinadas, e por isso a rainha demonstra grande apego às moças, sendo elas a verdadeira primeira rede de apoio que Penélope menciona com tanto carinho.

O capítulo seguinte relata a chegada dos verdadeiros ogros que Penélope e as doze criadas precisam enfrentar: os pretendentes. No início, eram poucos, entre cinco e dez, no entanto o número foi crescendo até o palácio se encontrar cercado por cento e vinte rapazes, a maioria com a idade de seu filho Telêmaco. Com objetivo de enfraquecer a resistência de Penélope, eles começaram a invadir o palácio, proclamavam suas presenças tiranas, dizimavam animais, abusavam e davam ordens às escravas e fingiam discursos que louvavam a beleza e sabedoria de Penélope. As criadas, no entanto, contavam para ela as verdadeiras atrocidades que diziam a seu respeito:

Primeiro prêmio, uma semana na cama de Penélope. Segundo prêmio, duas semanas na cama de Penélope. Feche os olhos e são todas iguais — imagine que é Helena, sua lança será de bronze, rá rá rá! Quando será que a bruxa velha vai tomar a decisão? Vamos matar o filho dela, tirá-lo do caminho enquanto ainda é pequeno — o miserável já começou a me dar nos nervos. O que impede um de nós de agarrar a vaca velha e dar um jeito nela? Não, amigos, isso seria desonesto. Lembrem-se do que combinamos — quem vencer dará presentes valiosos aos outros, está combinado,

⁸ 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. Wouldn’t he? And then he’d clasp me tenderly in his arms. Despite all this busyness and responsibility, I felt more alone than ever. What wise counsellors did I have? Who could I depend on, really, except myself? Many nights I cried myself to sleep or prayed to the gods to bring me either my beloved husband or a speedy death.

certo? Estamos nisso juntos para o que der e vier. Quem ganhar vai ter de matar a velha a pau, rá rá rá. (ATWOOD, 2005, p. 72).⁹

Fazendo jus à sua inteligência, Penélope cria uma série de planos para evitar se casar novamente. A rainha passa a fingir receptividade às investidas deles, chegando até a encorajá-los a continuar tentando conquistar sua mão, porém afirmando que só se casaria em caso de certeza da morte de Odisseu. Além disso, anunciou também que tinha sido avisada, através de um oráculo, que Odisseu estava voltando. Mas os anos passavam e ele não voltava, e os pretendes aumentaram a pressão para Penélope se decidir. Foi então que ela iniciou a confecção de uma mortalha para seu sogro Laertes, uma tarefa sagrada e nobre demais para ser atrapalhada por eles. De dia, trabalhava no tear, e de noite, juntamente com as criadas, desfazia a mortalha.

Nesse período, a cumplicidade entre as treze mulheres aumenta, e Penélope relata essas noites com um toque de festa e diversão. Comiam petiscos, contavam anedotas e charadas, cantavam e se divertiam à sua maneira, sem levar o comportamento servil tão a sério.

Sob a luz trêmula das tochas nossos rostos diurnos mudavam, tornavam-se mais meigos, assim como os modos. Parecíamos irmãs até. Pela manhã, com os olhos fundos pela falta de sono, trocávamos sorrisos cúmplices e furtivos toques das mãos. (ATWOOD, 2005, p.77).

O plano de Penélope começa a falhar quando pede para que as criadas sejam seus olhos e ouvidos. A rainha instrui as doze moças a se envolverem com os pretendentes, pois eram consideradas as mais jovens, belas e divertidas dentre as serventes. Assim, elas poderiam contar a Penélope caso os pretendentes estivessem planejando algum contra-ataque. Os homens, no entanto, violentaram as mulheres e algumas delas foram pressionadas a contar os segredos da rainha. Isso resultou na traição por parte de uma das escravas, que contou sobre a estratégia de Penélope.

Penélope buscou consolá-las e não viu a traição como algo proposital, imaginando que alguma delas tenha deixado escapar a informação por descuido. As criadas se sentiam culpadas, pois dormir com um hospedeiro do palácio sem a permissão do dono, Odisseu, era considerado irregular, um

⁹ First prize, a week in Penelope's bed, second prize, two weeks in Penelope's bed. Close your eyes and they're all the same – just imagine she's Helen, that'll put bronze in your spear, haha! When's the old bitch going to make up her mind? Let's murder the son, get him out of the way while he's young – the little bastard's starting to get on my nerves. What's to stop one of us from just grabbing the old cow and making off with her? No, lads, that would be cheating. You know our bargain – whoever gets the prize gives out respectable gifts to the others, we're agreed, right? We're all in this together, do or die. You do, she dies, because whoever wins has to fuck her to death, hahaha.

ato que se equivalia a furto. “[...] não havia dono da casa presente. Portanto, os pretendentes pegaram as escravas assim como pegaram carneiros, porcos, cabras e vacas. Provavelmente pensavam que não era nada.” (ATWOOD, 2005, p.77).

Apesar do evento trágico, Penélope ordenou que elas continuassem com o fingimento e que intensificaram a atuação, proferindo insultos contra ela e Odisseu na frente dos rapazes, encenando paixão. A rainha, imaginando que estaria as consolando também, as convenceu a continuar, afirmando que esse seria um jeito de servir ao senhor delas e que ele seria muito grato ao retornar.

Por outro lado, Penélope precisa lidar também com a constante desaprovação do filho sobre sua maneira de reinar e de apaziguar os pretendentes. A rainha até chega a relatar que imagina que Telêmaco considera sua possível morte como conveniente para ele, pois assim ele poderia reinar, herdar sua herança e resolver a situação, para o orgulho de Odisseu. “Eu havia comandado o palácio sozinha durante vinte anos, mas ele agora queria afirmar sua autoridade como filho de Odisseu e assumir as rédeas”. (ATWOOD, 2005, p. 80).

Em meio a um de seus episódios de revolta, que consistia em enfrentar os pretendes de modo direto, Telêmaco decide embarcar mar afora em busca de notícias do pai, sem a autorização da mãe. A partir disso, a angústia de Penélope aumenta enquanto é acometida por sonhos ruins. Nos sonhos, ela sempre anseia por respostas, esperando que os deuses a deixassem saber se Odisseu em algum momento voltaria. Porém, assim como durante toda narrativa, Penélope despreza os deuses, alegando que eles se aproveitavam de seu sofrimento.

Após visitar o rei Menelau, marido de Helena, Telêmaco retorna sem notícias, somente com relatos magníficos de como foi a Guerra de Tróia. Uma série de discussões se inicia entre mãe e filho, e Telêmaco continua reafirmando sua maturidade, argumentando que “o pai sentiria orgulho dele pela demonstração de valentia, por sair da barra da saia das mulheres [...] excessivamente emotivas e que não mostravam capacidade de julgamento e raciocínio.” (ATWOOD, 2005, p. 86).

Finalmente, após diversas oferendas e preces feitas por Penélope, Odisseu volta disfarçado de mendigo. Na obra de Atwood, Penélope destaca muitas diferenças da narrativa homérica em

comparação com a sua. A primeira é em relação a sua descoberta do disfarce do marido, que se finge de mendigo para não chamar atenção, como demonstra no capítulo 19 “Grito de alegria”: “Não mostrei que sabia. Teria sido perigoso para ele. 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. 90).

Com Telêmaco fazendo parte da trama, Odisseu se infiltra entre os pretendes, que o humilham. Neste momento, as doze escravas de Penélope estão seguindo o plano da rainha, proferindo ofensas e maltratando Odisseu e Telêmaco, fingindo estarem do lado dos pretendentes. Penélope então providencia um encontro com o suposto mendigo e conta-lhe seu plano para a escolha do novo marido, que consiste em pegar o arco robusto de Odisseu, usado uma vez por ele para atirar com precisão uma flecha através de doze machados alinhados, e realizar o mesmo feito. Odisseu concordou prontamente.

As canções alegam que a chegada de Odisseu e minha decisão de fazer o teste com o arco e os machados coincidiram acidentalmente — ou por desígnio divino, que era nossa maneira de dizer a mesma coisa naquela época. 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. 91).¹⁰

Outro episódio também creditado à esperteza da rainha refere-se à lavagem dos pés de Odisseu ainda disfarçado. O herói só permitia que alguém que não o ridicularizasse por ser pobre poderia lavar seus pés. A rainha escolheu propositalmente a antiga aia Euricléia, que conhecia Odisseu inteiramente, para que o reconhecesse logo que visse a cicatriz em sua perna. E foi o que aconteceu. Na narrativa homérica, Penélope também não havia notado tal reconhecimento, porém a Penélope de Atwood diz: “As canções dizem que não percebi nada, pois Atena desviara minha atenção. Quem acreditar nisso acredita em qualquer absurdo. Na verdade, dei as costas aos dois para disfarçar meu riso silencioso, provocado pelo êxito de meu stratagem” (ATWOOD, 2005, p. 92).

¹⁰ The songs claim that the arrival of Odysseus and my decision to set the test of the bow and axes coincided by accident – or by divine plan, which was our way of putting it then. 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.

A trágica morte das criadas ocorre logo depois, assim como a morte de todos os pretendentes, durante o torneio. Odisseu as mata por vê-las como traidoras, pois o desrespeitaram ao dormir com os pretendes sem seu consentimento, e proferiram ofensas a ele e sua família. Para mantê-la longe do tumulto, Penélope desconfia que Euricleia tenha a drogado para que ela dormisse durante a matança. Trancada na ala feminina, a rainha dormia enquanto Odisseu, Telêmaco e dois pastores leias retomaram o controle de Ítaca. Euricleia descreve todo o massacre para ela:

Odisseu a convocou e ordenou que apontasse as escravas que haviam sido “desleais” em suas palavras. Ele forçou as moças a levarem os cadáveres dos pretendentes para o pátio — inclusive os corpos de seus ex-amantes — e lavar os restos de carne e sangue do chão, além de limpar as mesas e cadeiras que restaram intactas. Em seguida, mandou que Telêmaco esquartejasse as escravas com a espada. Mas meu filho, querendo se afirmar perante o pai, e mostrar que era mais rigoroso — coisas da idade —, enforcou todas em sequência, utilizando uma corda grossa de navio. (ATWOOD, 2005, p. 102).¹¹

Tomada pela dor e desespero, Penélope se culpa por não ter contado o esquema para Euricleia, que poderia tê-las salvado. Seus lamentos são acompanhados pela promessa de preces e oferendas por suas almas, porém feitas em segredo para que Odisseu não suspeite dela como uma falsa traidora também.

Por fim, Penélope elabora mais um teste para que o mendigo comprove mesmo que é seu marido. Os pés da cama do casal eram entalhados em uma árvore que ainda tinha suas raízes fincadas no chão, fato conhecido somente por ambos. Ela ordena que Euricleia mova a cama do quarto para que a arrumasse para o estranho, o que fez Odisseu perder a paciência por pensar que alguém havia cortado a coluna da cama, provando assim que era verdadeiramente ele.

Agora reunidos, o casal volta ao velho hábito de compartilhar as histórias que viveram separados. Enquanto Odisseu dizia que sentia falta da esposa, mesmo quando se envolvia com outras deusas, Penélope conta da angústia e das lágrimas derramadas durante a espera de vinte anos, período em que permaneceu fiel o tempo todo. “Nós dois éramos mentirosos rematados, desavergonhados e

¹¹ Odysseus summoned her, and ordered her to point out the maids who had been, as he called it, ‘disloyal’. He forced the girls to haul the dead bodies of the Suitors out into the courtyard – including the bodies of their erstwhile lovers – and to wash the brains and gore off the floor, and to clean whatever chairs and tables remained intact. Then – Eurycleia continued – he told Telemachus to chop the maids into pieces with his sword. But my son, wanting to assert himself to his father, and to show that he knew better – he was at that age – hanged them all in a row from a ship’s hawser.

confessos de longa data. Chega a admirar que tenhamos acreditado nas palavras um do outro. Mas acreditamos. Ou foi o que dissemos um ao outro.” (ATWOOD, 2005, p. 109).

Acabada a longa provação de Penélope, ela vivencia a quarta etapa jornada da heroína, “A dádiva ilusória do sucesso”, quando a heroína conquista tudo o que imaginava que queria, no entanto, se sente fora de sintonia consigo mesma, procura um próximo obstáculo para superar, pois se sente culpada por descansar ou decepcionada consigo por sentir que não precisam mais dela.

Penélope finalmente tem tudo o que queria, o marido de volta e a paz instaurada no reino. No entanto, Odisseu parte novamente pouco tempo depois de sua chegada, alegando que precisava se purificar de toda matança dos pretendes (em nenhum momento ele diz que precisa se purificar da morte das criadas), e assim não seria perseguido pela vingança dos fantasmas. Então, até que ponto a rainha realmente obteve sucesso? Todo seu esforço, afinal de contas, foi para o êxito de seu marido.

Em seu processo de provações, não houve ganhos para ela, que perdeu a confiança em sua sabedoria e estratégia para planos, pois isso resultou na morte de suas criadas, as únicas que Penélope demonstra verdadeira afeição, e recebeu um legado que diz apenas respeito a sua fidelidade e papel como esposa.

O sofrimento causado por essa perda identitária leva a heroína automaticamente para o quinto estágio, o “Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte”. Neste estágio, há um receio de olhar para as profundezas de si mesma e de descobrir que tudo o que alcançou até o momento foi para agradar um modelo de sucesso patriarcal baseado nas exigências de seu *animus* (masculino internalizado). O surgimento da sensação de desolação se traduz por relatos e lamentos “pelo entorpecimento de sua sabedoria corporal, pela falta de tempo para a família e seus projetos criativos, pela perda de amizades profundas com outras mulheres [...]” (MURDOCK, 2022, p. 27).

A protagonista de Atwood experimenta então esse despertar de aridez espiritual através de sua morte literal, nos Campos Asfódelos, e não de uma morte simbólica, que pode ocorrer por meio de

uma doença física ou mental, da perda de um ente próximo e querido, da quebra de relação com alguém importante ou da perda de identidade com um papel específico

Isso a leva para a sexta etapa, “Iniciação e descida para Deusa”, um momento de desestruturação. Ao se encontrar enfrentando este momento sombrio, a heroína precisa realizar a tarefa de resgatar as partes de si mesma, referentes a sua natureza espiritual, que foram perdidas ao tentar se encaixar no modelo de uma cultura que a despreza. A separação com o feminino, que ocorreu logo na primeira etapa, é recuperada através de momentos de isolamento, em contato com a terra e a natureza, ou praticando atividades que a aproximem de si mesma.

Nos Campos Asfódelos, Penélope passa por esse isolamento. Em vida, é possível citar também momentos que ela experimentou a morte simbólica, como por exemplo seu período de adaptação em Ítaca ou o enfrentamento das atrocidades ditas e feitas pelos pretendentes. Nesses dois momentos, a rainha recorreu a arte da tecelagem e o apoio das doze criadas para se reerguer, no entanto, em sua vida pós-morte, a reconexão com seu eu perdido após suas perdas se faz através de seu relato.

O despertar para as injustiças que sofreu em vida, que levou Penélope a usar sua voz para recontar a *Odisseia* de Homero, caracteriza a sétima etapa, o “Anseio urgente pela reconexão com o feminino”, que se refere a descoberta da tarefa do feminino como *ser* e não como *fazer*, a busca da aceitação de suas falhas e qualidade sem precisar provar alguma coisa, como demonstra o trecho:

A busca heróica não se trata de poder sobre, de conquista e de dominação; é uma busca para trazer equilíbrio à nossa vida através do casamento entre os aspectos femininos e masculinos de nossa natureza. A heroína de hoje tem que confrontar o próprio medo de recuperar seu poder pessoal, sua capacidade de sentir, curar, mudar as estruturas sociais e moldar seu futuro. (MURDOCK, 2022, p.150).

A narrativa de Penélope a subverte agora como a protagonista da própria história, ela tem a chance de desmentir relatos e calúnias a seu respeito, sendo uma delas uma versão de sua história onde ela se deita com todos os pretendentes e dá a luz ao grande deus Pã. “Quem poderia acreditar num relato tão monstruoso? Certas canções não valem o ar gasto entoá-las” (ATWOOD, 2005, p.93). Apesar do relato caracterizar de certa forma essa reconexão com seu aspecto feminino perdido, é difícil identificar os próximos três passos da jornada da heroína na história de Penélope.

A oitava etapa, “Cura da ruptura mãe/ filha”, é marcada pela concretização da cura com o feminino e com o vínculo de aspectos relacionados a intuição, criatividade e sabedoria corporal. Esta cura pode ocorrer através da reconexão maternal ou com outra figura feminina. “Curar a ruptura mãe/ filha não é uma jornada puramente individual: para ouvir a própria voz e afirmar sua direção, uma mulher precisa de uma comunidade de apoio.” (MURDOCK, 2022, p. 161).

Já o nono estágio, denominado “Cura do masculino ferido”, exige a cura dos aspectos do arquétipo masculino interior, que quando desconectado do feminino, se torna destrutivo, crítico, ignorando as limitações humanas de saúde e sentimentos. É necessário que a heroína integre o masculino, que foi internalizado culturalmente como ferido, seco e tirano, para que ele a apoie com compaixão e força.

Assim, a heroína finalmente completa a jornada ao atingir a décima etapa, a “Integração de masculino e feminino”, que culmina no sagrado casamento entre os arquétipos masculino e feminino. Nesse momento, a mulher se reconecta com sua verdadeira essência e aceita plenamente a integração dos dois aspectos de sua natureza. É um instante de reconhecimento profundo, como se ela recordasse algo que sempre soube interiormente. Embora os desafios atuais não se dissipem e os conflitos persistam, a aceitação e enfrentamento do sofrimento abrem caminho para uma nova fase da vida.

Ou seja, esses três últimos estágios se resumem a aceitação do passado e das dores que toda a jornada causou, decidir se curar das feridas e buscar reconciliação não somente dentro de si, mas com figuras externas que causaram tal sofrimento. No entanto, Penélope é uma personagem que ainda se agarra com afincos a suas mágoas. Por um lado, não esquecer de seu sofrimento a fortificou para externar seu relato. Por outro lado, nos Campos Asfódelos, ela ainda sente grande ressentimento por Helena e pelos pais, por exemplo.

Não há uma cura de fato na ruptura entre Penélope e sua mãe, nem entre ela e Helena. A última interação entre a rainha e sua prima no Asfódelos é um diálogo em que Helena convida Penélope para renascer com ela em uma nova vida no mundo mortal, para que ambas aproveitem em Las

Vegas. Logo, Helena desfaz o convite ao afirmar: “Ah esquece - não faz seu gênero. Você prefere bancar a boa esposa fiel, tecer, essas coisas. Ainda bem que nunca tive de fazer isso, morreria de tédio”. (ATWOOD, 2005, 117).

Em troca, Penélope continua nutrindo sua antipatia pela prima e a diminuindo pela sua liberdade sexual, o que caracteriza um discurso com certo teor machista, visto que Helena tem a liberdade de fazer as próprias escolhas, mesmo que essas escolhas não convenham com o estilo de vida que Penélope considera apropriado. Além disso, a rainha de Ítaca conserva a narrativa de que sua prima foi a principal causadora da Guerra de Tróia. Penélope nega reconhecer que outros agentes masculinos, como o rei Menelau e o príncipe troiano Páris, amante de Helena, também foram igualmente responsáveis pela tragédia e pela partida de Odisseu.

Já em relação às outras figuras femininas, Euricleia e as doze criadas, Penélope tenta estabelecer um diálogo com elas. No caso de Euricleia, a heroína buscava saber se a aia sabia do acordo feito entre ela e as escravas, e, se de fato soubesse, seria ela responsável pela morte das garotas como uma forma de vingança por não ter participado do acordo? Talvez Penélope buscasse tal resposta como uma maneira de aliviar sua culpa. Todavia, Euricleia sempre desvia do assunto nos Campos Asfódelos, negando o confronto. As criadas no pós vida serão abordadas no subcapítulo seguinte.

Seu arquétipo masculino interior também não é curado. A influência do trauma que seu pai Icário deixou em sua capacidade de confiar e se abrir para os outros permanece, algo que também afetou sua autoestima. E em relação a Odisseu, por quem Penélope entregou anos de devoção, de cuidado com o palácio e com suas riquezas, além de demonstrar características tão valorizadas na construção de uma “boa esposa” na sociedade patriarcal, como a inteligência, sabedoria, fidelidade e modéstia. A protagonista esperava que ele a reconhecesse por seus feitos, portanto, todo seu esforço não foi o suficiente para que o fizesse ficar ou para que a amasse na mesma intensidade que ela o amou. Nos Campos Asfódelos, Odisseu:

Passa um tempo por aqui, faz de conta que gosta de mim, diz que a vida doméstica a meu lado é a única coisa que deseja, por mais que se deite com mulheres lindíssimas e viva aventuras emocionantes. Damos um passeio juntos, mordiscamos asfódelos, lembramos casos antigos [...] quando começo a relaxar, quando sinto que posso perdoar tudo que ele me fez passar e aceitá-lo com todos

os seus defeitos, quando acredito que desta vez ele fala a sério, lá vai ele de novo correndo para o rio Lete para renascer mais uma vez. (ATWOOD, 2005, 118).¹²

A negação pela cura torna, na verdade, a Penélope de Atwood uma personagem característica do romance pós-moderno, que expressa suas angústias por meio de uma prospecção psicológica enquanto busca lidar com as complexidades de seu “eu” perdido e do mundo em volta. Suas imperfeições e falhas como pessoa, representadas pelos seus ciúmes, baixa autoestima, indignação, inveja, e principalmente culpa pela morte das criadas, constrói a rainha de Ítaca como uma figura distante do feminino idealizado que Campbell encaixa as mulheres.

6.2 Canções de Justiça: A Voz das Doze Criadas

Todos os onze capítulos que possuem o ponto de vista das criadas são identificados como coros, entoados sempre por uma narração coletiva. A presença desse grupo na obra cumpre a função que o coro cumpria na Grécia Antiga, como já foi comentado no capítulo “O Teatro e o Coro”: representar interesses morais ou político e expressar as emoções e ideias das personagens.

Neles, as escravas expressam a dor causada pela posição social em que se encontram. Desde a infância, as meninas enfrentam as dificuldades causadas pela negligência e pelo desprezo, pois são consideradas meros objetos pela família real a que servem. Obrigadas a dormir com hóspedes, punidas por quererem descansar, consideradas sujas e inferiores, elas nunca eram acolhidas, suas dores não passavam de gritos silenciosos. Alguns capítulos expressam também devaneios do grupo, que se imaginam vivendo cercadas de prata e ouro, como a rainha Penélope, ou desejando permanecer em seus sonhos, onde elas são livres, limpas, belas e amam quem decidem amar.

Através do coro é possível compreender também o que sentiam em relação a Penélope. Apesar da rainha enxergá-las com carinho e como irmãs, as criadas nutriam ressentimento pelas ações da aristocrata. De maneira egoísta, Penélope nunca pediu que as criadas interrompessem a estratégia

¹² He'll drop in down here for a while, he'll act pleased to see me, he'll tell me home life with me was the only thing he ever really wanted, no matter what ravishing beauties he's been falling into bed with or what wild adventures he's been having. We'll take a peaceful stroll, snack on some asphodel, tell the old stories [...] and then, just when I'm starting to relax, when I'm feeling that I can forgive him for everything he put me through and accept him with all his faults, when I'm starting to believe that this time he really means it, off he goes again, making a beeline for the River Lethe to be born again.

de seduzir os pretendentes, mesmo que isso tenha causado feridas profundas nas garotas. No capítulo 21 “Coro: os perigos de Penélope, um drama”, o desgosto pela rainha fica evidente ao encenarem uma situação em que Penélope, desesperada pela volta de Odisseu, pede ajuda de Euricleia para se arrumar, pois estava na cama com um dos pretendentes. A seguir, um trecho do diálogo entre duas escravas, uma atuando como Penélope e outra como Euricleia:

Penélope: Quais das escravas estão a par de meus amores?

Euricleia: Só doze, minha senhora, que ajudavam, sabem que a senhora não resistiu aos avanços dos pretendentes. Elas recebiam os amantes todas as noites. Conheciam os truques e deixavam a luz acesa — sabem de todos os seus pecados e devem morrer, ou falarão!

Penélope: Ah, cara ama, então fica por sua conta me salvar, e também a honra de Odisseu! [...] Acuse as escravas de libertinas e desleais, apanhadas pelos pretendentes como indevidas presas. Conspurcadas, vergonhosas, inadequadas para servir a um senhor magnífico como ele!

Euricleia: Vamos calar-lhes as bocas, mandá-las ao Hades — Ele as tratará como vigaristas que são!

Penélope: E eu mantereí minha fama de esposa honesta — Todos os maridos olharão para ele, o bem-sucedido! Mas vá logo — os pretendentes chegam para fazer a corte, E eu preciso estar pronta para recebê-los.

O Coro, com sapatos para sapatear:

Culpa das escravas! Aquelas pequenas safadas! Enforquem todas sem perguntar nada — É tudo culpa das escravas! (ATWOOD, 2005, p. 97).¹³

Aqui, se vê uma divergência em relação as alegações da possível infidelidade de Penélope e o motivo da morte das criadas. Do ponto de vista das escravas, Penélope ordenou que a matassem para que o segredo de sua infidelidade não fosse contado. Não há afeição por parte da rainha, nem um sono accidental, como relata Penélope. Tal encenação faz referência as teorias de que Penélope teria dado à luz ao deus Pã ao se relacionar com todos os pretendes, e Atwood trouxe o supracitado coro como uma forma de ironizar tal boato.

Pode-se dizer também que a dita atuação foi uma zombaria a Penélope, uma resposta ao sentimento de traição que as escravas experimentaram, pois acreditavam que ela poderia tê-las salvado. No

¹³ *Penelope:* Which of the maids is in on my affairs? *Eurycleia:* Only the twelve, my lady, who assisted, know that the Suitors you have not resisted. They smuggled lovers in and out all night; They drew the drapes, and then they held the light. They're privy to your every lawless thrill – They must be silenced, or the beans they'll spill! *Penelope:* Oh then, dear Nurse, it's really up to you to save me, and Odysseus' honour too! [...] point out those maids as feckless and disloyal, snatched by the Suitors as unlawful spoil, polluted, shameless, and not fit to be the dotting slaves of such a Lord as he! *Eurycleia:* We'll stop their mouths by sending them to Hades – He'll string them up as grubby wicked ladies! *Penelope:* And I in fame a model wife shall rest – All husbands will look on and think him blessed! But haste – the Suitors come to do their wooing, And I, for my part, must begin boo-hooing! *The Chorus Line, in tap-dance shoes:* Blame it on the maids! Those naughty little jades! Hang them high and don't ask why – Blame it on the maids!

entanto, a rainha não se preocupou em evitar tal tragédia. As escravas, ao macular a imagem de esposa honesta da rainha através dessa atuação, estariam expressando suas indignações e ressentimento diante do absurdo que enfrentaram: enquanto elas eram assassinadas por causa de um plano criado pela própria rainha, ela se encontrava dormindo pacificamente.

Já no capítulo 24 “Coro: uma aula de antropologia”, Atwood utiliza as vozes das escravas para ironizar a teoria do antropólogo Robert Graves sobre o relacionamento servil entre elas e Penélope, como aponta o artigo *Intertextualidade e paródia no mito de Odisseu e Penélope* (2017), de Isabelle Rodrigues de Mattos Costa. Para Graves, Penélope era líder de um culto religioso que servia a Grande Deusa, e as criadas eram suas seguidoras. Assim como Campbell, o antropólogo insiste na visão da mulher como uma figura sagrada e idealizada, alheia dos problemas reais presentes na sociedade. Atwood traz então o capítulo como uma crítica a despreocupação por parte do pesquisador, que diminui a figura das criadas a somente seguidoras sagradas de uma seita, ignorando a profundidade do fato das mesmas terem sofrido violências sexuais, físicas e psicológicas por conta de seus status sociais.

Já em um dos últimos coros, “Coro: julgamento de Odisseu, gravado pelas escravas”, as criadas, nos Campos Asfódelos, ainda buscam justiça pela morte infundada que tiveram. O episódio é formado por um advogado de defesa de Odisseu, um juiz, as escravas e Penélope. Os argumentos trocados entre os personagens culminam na inocência de Odisseu, pois, segundo o juiz, seria uma pena que um incidente menor manchasse a notável carreira do herói. Penélope não sai em defesa das “amadas” criadas, se isentando da culpa ao afirmar que era comum que criadas acabassem violentadas e mortas.

No entanto, as escravas persistem e invocam as Eríneas, as personificações da vingança, três deusas irmãs encarregadas de castigar e torturar os mortais por crimes, principalmente os delitos de sangue. Assim, proclamam sua vingança:

Escravas: Ó Fúrias, ó Eumênides, nossa última esperança! Imploramos que ministrem a punição e a justa vingança em nosso nome! Sejam nossas defensoras, pois em vida não tivemos ninguém! Sigam Odisseu aonde ele for! De um lugar a

outro, de uma vida a outra, qualquer que seja seu disfarce, qualquer que seja sua forma, persigam-no! (ATWOOD, 2005, p. 115).¹⁴

As doze criadas finalizam a *Odisseia de Penélope* com o capítulo “Despedida”, finalmente obtendo a tão sonhada justiça e perseguindo o assassino Odisseu, para o resto de suas outras vidas.

Não tínhamos voz
 Não tínhamos nome
 Não tínhamos escolha
 Só tínhamos uma face
 Uma mesma face
 Levamos a culpa
 Não foi justo
 Agora estamos aqui
 Estamos todas aqui
 Assim como você
 E agora seguimos
 Você, o encontramos
 Agora, o assombramos
 Chamamos você uuu
 Muito espertas para assustar
 Muito espertas para assustar
 Para assustar

As escravas ganham penas e voam como corujas. (ATWOOD, 2005, p.123).¹⁵

Durante a narrativa, é interessante destacar também o paralelo que Atwood faz entre personagens femininas e os pássaros: cisne, pato, pomba e coruja, animais que são abordados como símbolos no livro *A dictionary of symbols*, de J. E. CIRLOT (1972). Como já comentado, no capítulo “Meu casamento”, Penélope atribui a figura de Helena a do cisne, um animal que apesar do simbolismo complexo, representa geralmente na literatura e poesia, a beleza e elegância, a imagem da nudez casta e brancura imaculada, vinculadas a deusa do amor, Afrodite.

Penélope, como filha de náíade, é apelidada como pata, animal que, assim como o ganso, representam a fidelidade conjugal. Além disso, são também associados a Grande Mãe por estarem conectados com a ideia de água e, portanto, com o conceito das 'águas primordiais.

¹⁴ *The Maids*: Oh Angry Ones, Oh Furies, you are our last hope! We implore you to inflict punishment and exact vengeance on our behalf! Be our defenders, we who had none in life! Smell out Odysseus wherever he goes! From one place to another, from one life to another, whatever disguise he puts on, whatever shape he may take, hunt him down!

¹⁵ we had no voice/ we had no name/ we had no choice/ we had one face/ one face the same/ we took the blame/ it was not fair /but now we're here /we're all here too/ the same as you /and now we follow /you, we find you/ now, we call/ to you to you / too wit too woo/ too wit too woo/ too woo /*The Maids sprout feathers, and fly away as owls.*

Consequentemente, tornam-se símbolos da origem das coisas e dos poderes de renascimento (CIRLOT, 2001).

Já as criadas, em um primeiro momento, são referidas como pombas ou tordos por Penélope, quando a rainha lamenta a morte delas. “Minhas ajudantes durante as longas noites com a mortalha. Meus alvos gansos. Minhas pombinhas, meus tordos. A culpa foi minha. Eu não havia revelado o esquema a Euricleia” (ATWOOD, 2005, p. 102). Estes animais são associados ao amor, à inocência e à esperança. No entanto, ao retomarem suas vozes e controle sobre o próprio destino, as criadas passam a se referir como corujas, animais noturnos, lunares, símbolos de frieza e conhecimento racional. Visto que são aves consideradas guardiãs de cemitérios e simbolizam a morte, as escravas realmente estabelecem conexão com as corujas, ao perseguirem Odisseu como fantasmas, o amaldiçoando com mortes terríveis em todas as vidas que o herói renasce.

A partir da vingança e da ascensão de suas vozes, as doze criadas complementam a jornada de Penélope não somente como uma marca das falhas e imperfeições da rainha de Ítaca, mas como uma advertência para a necessidade de aprofundamento de nossa visão e interpretação sobre causas sociais para além das questões de gênero.

Penélope, sem dúvidas, é uma vítima do sistema patriarcal, com foi apresentado no decorrer de sua jornada. No entanto, isso não a isenta de possuir mais privilégios se comparada a mulheres em situações econômicas e sociais diferentes da sua, como é o caso das criadas. Representando a margem excluída da sociedade, Atwood oferece, através das escravas sem nomes, um tipo de esperança agridoce para esse grupo social, pois apesar da justiça ter sido feita por suas próprias mãos e após suas mortes, suas vozes se ergueram em pé de igualdade com voz da rainha, e houve êxito em seus objetivos. Assim, Atwood as resgata, finalmente construindo uma narrativa para o motivo de suas mortes, algo considerado irrelevante e totalmente inexplorado na *Odisseia* de Homero.

7. Considerações Finais

Uma odisseia é definida como uma viagem cheia de acontecimentos singulares e fantásticos, com peripécias, reviravoltas, grandes feitos e aventuras magníficas, e é um termo originado do nome Odisseu. Dito isso, é perceptível que Odisseu manteve sua carreira heroica viva por séculos, reconhecido até hoje como grande figura homérica. Ainda assim, a obra de Atwood obteve êxito em expor que sempre há dois lados de uma história, ou até três. O sucesso de Odisseu traduz-se para a realidade de muitos casos em que homens alcançam o devido sucesso, enquanto não prestam apoio às suas cônjuges ou companheiras. Eles desprezam suas Penélopes, que enfrentam batalhas diárias e invisíveis ao manter o cuidado da casa, dos filhos, que sustentam relações desleais visando o bem da união familiar tão valorizada socialmente, e que lidam com as críticas e o peso do olhar de uma sociedade que nunca priorizou seus direitos e valores.

É possível também transpor as injustiças vividas pelas criadas para a realidade de mulheres que trabalham com serviços domésticos para famílias afluentes e com uma posição social privilegiada. Por conta da falta de reconhecimento e valorização, tais trabalhadoras, muitas vezes, precisam enfrentar jornadas de trabalho exaustivas, sem limites claros entre o tempo de trabalho e o tempo pessoal, vulnerabilidade e situações de abuso verbal, físico ou sexual, visto a falta de regulamentação e supervisão adequada, salários baixos em comparação com outras profissões e falta de benefícios trabalhistas.

Desta forma, Margaret Atwood se torna importante parte de um grupo de autores que procuram resgatar o protagonismo de classes oprimidas e representar suas histórias, que Tatar define como:

Contadores de Histórias de Justiça Social [...] Em uma missão de tornar visíveis o rosto daquelas que foram marginalizadas e de nos deixar ouvir a voz delas, elas contam histórias que nos obrigam a reavaliar como as mulheres viveram em tempos passados e a descobrir que estratégias usaram para sobreviver. Essas autoras documentam atos heróicos de compaixão, assim como as táticas artísticas utilizadas em tempos passados para transmitir as queixas e provocar mudanças. (TATAR, 2022, p. 18).

Na *Odisseia de Penélope*, essa subversão se dá principalmente pelo contexto pós-moderno em que se encontra e pela mescla entre o gênero romance, o coro, e a prática paródica, pois Atwood

consegue apresentar o ponto de vista de Penélope e o das doze criadas. A partir do foco narrativo narrador-personagem, é comunicado ao leitor os pensamentos, sentimentos, angústias e frustrações que a rainha sempre quis expressar, tanto enquanto estava viva quanto em sua realidade no pós-vida. Já a escolha pelo coro como forma de expressão das escravas atribui aos seus discursos um caráter de denúncia coletiva ao criticar as ações de Penélope, Odisseu, Telêmaco e dos pretendentes, tomando assim um espaço que pertenciam a elas por direito.

Além disso, a análise segundo o modelo da jornada criada por Murdock reinventa Penélope como uma heroína, que não se encaixaria nas etapas da jornada de Campbell, visto que o mitólogo limita as ações heroicas a aventuras externas, a combates bélicos e a homens que precisam encontrar seu caminho de volta para casa, transformados em salvadores ou figuras endeusadas. Murdock então elabora uma jornada cíclica interior que, no caso de heroínas que enfrentam suas dificuldades no âmbito doméstico como Penélope, tem suas ações heroicas valorizadas finalmente

Todavia, é necessário apontar que, apesar da contribuição de Murdock, a autora apresenta reflexões durante a narrativa que separa os arquétipos feminino (criativo e intuitivo) e masculino (determinado e poderoso) de maneira estereotipada, alimentando a inferioridade feminina pregada pela sociedade patriarcal. Assim como, em muitos capítulos, reduz a figura da mulher à capacidade de gerar filhos, colocando a característica como elemento de sucesso generalista para as mulheres, por estar vinculado ao sagrado feminino. Tal visão também confronta a questão da construção de gênero que vem sendo muito discutida atualmente, para além da distinção biológica entre homens e mulheres e sim com base nas construções sociais, culturais e psicológicas associadas aos papéis de gênero.

Em suma, conforme ressaltado por Tatar (2022), a recriação de Penélope através da perspectiva de uma escritora moderna, que com ironia e empatia explora sentimentos, falhas e ideias de personagens de épocas distantes, a emergindo como uma protagonista ativa, dotada de perspicácia na tecelagem, tanto literal quanto metaforicamente. Sua habilidade em manipular, conspirar e enganar, semelhante à destreza de Odisseu como mestre dos disfarces e "homem das trapaças", redefine nossa concepção de heroísmo. Penélope agora habita um novo panteão, onde seu papel desafia as tradicionais representações femininas, se destacando como uma figura que, mesmo diante das falhas, é reconhecida como uma heroína à altura de sua contraparte masculina.

8. Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. Arte poética. Editora Independente, 2001.

ATWOOD, Margaret. A Odisseia de Penélope. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2005.

ATWOOD, Margaret. The Penelopiad. Edinburgh: Canongate Books, 2005.

BASEIO, Maria Auxiliadora Fontana; CUNHA, Maria Zilda da. Reconfigurações do Herói na Produção Cultural para Crianças e Jovens. In: Colóquio Internacional Figuras do Herói – Literatura, Cinema, Banda Desenhada, 2012, Braga. Atas de conferência. Braga: Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, 2012. p. 95 - 106. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/23249>. Acesso em: 25 set 2023.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega: volume II. — 1. ed. — Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1987.

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis. — 26. ed. — Rio de Janeiro, 2002.

CAMPBELL, Joseph. O Herói de Mil Faces. São Paulo: Pensamentos, 2007.

CANDIDO, Antonio. A personagem de ficção. – 2. ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

CHIAPINNI, Ligia. O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão). – 10. ed. – São Paulo: Editora Ática, 2002.

CIRLOT, J. E. A dictionary of symbols. – 2. ed. – London: Routledge and Kegan Paul, 2001.

COSTA, Isabelle Rodrigues de Mattos. Intertextualidade e paródia no mito de Odisseu e Penélope. Revista Educação Pública, Rio de Janeiro, v. 10, p. 1 - 3, setembro, 2017. Disponível em:

<https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/17/17/intertextualidade-e-pardia-no-mito-de-odisseu-e-penlope>. Acesso em: 17 out 2023.

DOS SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. Portal de Periódicos UFPE, Londrina, n. 1, p. 41 - 67. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/download/1501/1169>. Acesso em: 29 set, 2023.

ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. — 6. ed. — São Paulo: Perspectiva, 2007.

FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2011.

HOMERO. Odisseia. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2001.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção. - Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semiótica -- 2. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2005.

MAGALDI, Sábato. Iniciação ao teatro – 5. ed. – São Paulo: Editora Ática, 1994.

MOISÉS, Massaud. A criação literária: prosa 1. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOREIRA, Carlos André. Margaret Atwood: muito além do “Conto da Aia”. Fronteiras do pensamento, 2021. Disponível em: <https://www.frenteiras.com/leia/exibir/margaret-atwood-muito-alem-do-lconto-da-aiar>. Acesso em: 07 out 2023.

MURDOCK, Maureen. A Jornada da Heroína: A busca da mulher para se reconectar com o feminino. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro – 3. ed - São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. São Paulo: Editora Aderaldo e Rothschild, 2008.

TATAR, Maria. A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói. — 1. ed. — São Paulo: Editora Cultrix, 2022.