

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KELLY LIMA

PENELOPEIA:
FIGURAÇÕES DE PENÉLOPE NA ODISSEIA, DE HOMERO, E EM A ODISSEIA
DE PENÉLOPE, DE MARGARET ATWOOD

CURITIBA
2013

KELLY LIMA

PENELOPEIA:
FIGURAÇÕES DE PENÉLOPE NA ODISSEIA, DE HOMERO, E EM A ODISSEIA
DE PENÉLOPE, DE MARGARET ATWOOD

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

CURITIBA
2013

Catálogo na Publicação
Aline Brugnari Juvenêncio – CRB 9ª/1504
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Lima, Kelly

Penlopeia: figurações de Penélope na Odisseia, de Homero, e em A Odisseia de Penélope, de Margaret Atwood / Kelly Lima. – Curitiba, 2013.

115 f.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Atwood, Margaret Eleanor, 1939- – Crítica e interpretação.
2. Homero – Crítica e interpretação. 3. Paródia. 4. Intertextualidade. 5. Literatura grega. 6. Literatura canadense. I. Título.

CDD 809



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

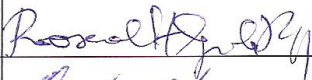
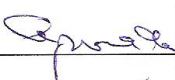
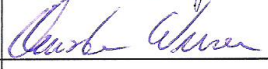
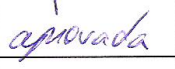
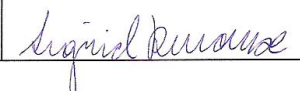

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda KELLY LIMA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR, CHRISTIAN WERNER e SIGRID RENAUX arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

“PENELOPEIA: FIGURAÇÕES DE PENÉLOPE NA ODISSEIA, DE HOMERO, E EM A ODISSEIA DE PENÉLOPE, DE MARGARET ATWOOD”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
ROOSEVELT ARAÚJO DA R. JÚNIOR		
CHRISTIAN WERNER		
SIGRID RENAUX		

Curitiba, 06 de março de 2013


Prof. Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo
Coordenador

Penelope

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

Dorothy Parker

RESUMO

Na *Odisseia*, de Homero, Penélope se destaca como personagem de grande influência no enredo, ao mesmo tempo catalisadora da crise em Ítaca e protetora do lar do marido. Caracterizada repetidamente como prudente e dúbia, a personagem deu vazão a diferentes leituras e interpretações críticas e literárias ao longo do tempo. Em *A odisseia de Penélope*, romance publicado por Margaret Atwood em 2005, Penélope e as escravas mortas por Telêmaco ressurgem como narradoras com ponto de vista próprio, donas da história, retomando o enredo clássico por meio de vozes femininas e marginais. Em uma disputa metaficcional, as narradoras sobrepõem experiências e opiniões, buscando ter a última palavra. A partir da análise e da comparação dessas duas obras, o presente trabalho busca traçar paralelos que indiquem semelhanças e diferenças na caracterização da personagem Penélope nesses textos, examinando seus papéis e como o processo de paródia e reescrita a transformou do épico clássico à produção pós-moderna.

Palavras-chave: Penélope, Odisseia, Homero, Margaret Atwood, Adaptação literária, Paródia.

ABSTRACT

In Homer's *Odyssey*, Penelope stands out as a character with major influence in the plot, at the same time originating the crisis in Ithaca and protecting her husband's home. Repeatedly characterized as cautious and dubious, the character gave rise to different literary and theoretical interpretations and readings over time. In *The penelopiad*, a novel published by Margaret Atwood in 2005, Penelope and the female slaves killed by Telemachus resurface as narrators with their own point of view, returning to the classic storyline with feminine and marginal voices. In a metafictional competition, these narrators overlap experiences and opinions, attempting to have the last word. Through analysis and comparison between both works, this study seeks to draw parallels that indicate similarities and differences in the characterization of Penelope on these texts, examining her roles and how the process of parody and rewriting has transformed her from the classic epic to the postmodern production.

Keywords: Penelope, *Odyssey*, Homer, Margaret Atwood, Literary adaptation, Parody.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 AS MUITAS ODISSEIAS	13
2.1 A MITOLOGIA DE ODISSEU E PENÉLOPE	14
2.2 DEFININDO REESCRITA	16
3 ODISSEIA	19
3.1 QUESTÕES HOMÉRICAS	19
3.2 O ENREDO DA ODISSEIA: TRAMA DE TRÊS FIOS	21
3.3 O FIO NARRATIVO DE PENÉLOPE	27
4 A ODISSEIA DE PENÉLOPE	49
4.1 MARGARET ATWOOD: NARRANDO DO SUBTERRÂNEO	49
4.2 O ENREDO DE A ODISSEIA DE PENÉLOPE: MEMÓRIAS PÓSTUMAS	53
4.3 A VOZ DE PENÉLOPE	58
4.4 A VOZ DAS ESCRAVAS	76
5 CONTRASTES E CONEXÕES ENTRE A ODISSEIA E A ODISSEIA DE PENÉLOPE	85
5.1 PERIPHRON PENELOPEIA	85
5.2 MOVIMENTO E PERMANÊNCIA	90
5.2.1. O espaço da Odisseia: Ítaca e o mar	90
5.2.2. O espaço de A odisseia de Penélope: o Reino dos Mortos	94
5.2.3. Penélope e Odisseu: permanência e movimentação	99
5.3 PENÉLOPE E ODISSEU	101
5.4 CONTRASTES EM FAMÍLIA	104
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	111

1. INTRODUÇÃO

As obras de Homero formam a base da literatura ocidental. A partir delas, desenvolveram-se gêneros, estruturas e temas que entremeiam a produção cultural até a atualidade. Helena, Aquiles e o cavalo de Troia não se limitam a aparecer na *Ilíada*, assim como as aventuras de Odisseu e a persistência de Penélope não são cantadas apenas na *Odisseia*.

Adotadas como ferramenta de ensino, tanto da língua como da cultura grega, a popularidade da *Ilíada* e da *Odisseia* entre os fragmentos da Antiguidade preservados até hoje é impressionante. Segundo Finley,

do conjunto de fragmentos literários encontrados no Egito e que foram publicados em 1949, conta-se com um total de 1233 obras de autores identificáveis. Quase metade de tudo isso – precisamente 555 – eram cópias da *Ilíada* e da *Odisseia* ou de comentários acerca delas. (...) Se um grego tinha alguns livros – quer dizer, rolos de papiros –, havia uma possibilidade em duas de que se tratasse da *Ilíada* e da *Odisseia*, no que diz respeito à literatura da Grécia. (FINLEY, 1998, apud SOUZA, 2001, p. 97)

Além de influenciar criações artísticas ao longo dos séculos, de modo mais ou menos óbvio, a *Odisseia*, em particular, foi e ainda é relida e reescrita com frequência, dando origem a uma série de odisseias que a transformam em produções próprias das culturas em que ressurgem. Acompanhar as retomadas do enredo e as novas encarnações dos personagens permite observar de que modo diferentes autores abordam textos e releituras preexistentes ao mesmo tempo em que espelham sua realidade contemporânea ao adaptá-los, criando obras que dão a esses personagens nova vida e relevância.

Segundo Umberto Eco (2011, p. 15),

a certos personagens literários – não a todos – acontece-lhes de saírem do texto em que nasceram para migrar para uma zona do universo que nos é muito difícil delimitar. (...) Migraram de texto em texto (e através de adaptações para substâncias diversas, de livro para filme ou balé, ou da tradição oral ao livro).

Entre esses personagens migratórios, que vagam de releitura em releitura, acumulando novas características, Penélope, personagem-chave da *Odisseia*, tem ressurgido desde a Antiguidade em obras que abordam diferentes facetas,

identidades e desdobramentos de seu papel, em uma odisseia própria que apresenta inúmeras possibilidades. Sua relevância, como personagem definidor do enredo, surge já na obra de Homero. Como reflete Murnaghan (1994, p. 84), no mundo heroico, “sucesso completo requer a união de *kleos*¹ e *nostos*², a jornada para longe de casa para alcançar a glória, e também o retorno ao lar, que deve ser mantido pela fidelidade da esposa do herói”³, portanto, a aventura de Odisseu só é completa se culminar com a posse do *oikos*⁴, mantido por Penélope.

Reforçando a importância clara de Penélope no *nostos* do esposo, no canto 24 da *Odisseia*, quando é descrita a chegada dos pretendentes no Reino dos Mortos, Agamêmnon canta louvores a ela:

E respondeu-lhe a âlma do Atreide: “Multi-
astucioso Odisseu Laércio, venturoso,
conquistaste uma esposa hipervirtuosa;
que pensamentos magnos tem tua consorte,
filha de Icário, nobre. Do esposo Odisseu
não se esqueceu. O *kleos*, que é o eco do renome,
perdurará. À percuciência de Penélope,
hão de compor os numes aprazível canto
(*Od.*, 24.191-198)⁵

Mesmo que, de acordo com seus versos iniciais, a *Odisseia* tenha o objetivo de cantar as errâncias de Odisseu – homem multiversátil –, também há espaço para o renome da sábia Penélope, ainda que sempre relacionado à preservação do *oikos* e da memória do marido.

Através dos tempos, Penélope tem sido abordada, nos estudos clássicos e em produções artísticas, a partir de diferentes pontos de vista e relacionada a temáticas variadas. De arquétipo da esposa leal e casta à infiel mãe de Pã, que se deitou com todos os pretendentes, passando por ícone das habilidades femininas e símbolo da filosofia⁶, essa personagem ambígua dá vazão a múltiplas interpretações que revelam reflexos de seus leitores e da passagem dos séculos.

¹ *Kleos*: glória, fama, renome.

² *Nostos*: retorno do herói ao lar.

³ Todos os textos consultados no original em inglês ou francês têm tradução minha.

⁴ *Oikos*: conjunto de terras, bens e herança familiar.

⁵ As citações da *Odisseia* se referem à tradução em versos de Trajano Vieira publicada em 2011 pela Editora 34, em edição bilíngue.

⁶ Stead (2007) relaciona o verbo *analuo* (*Od.*, 2.109), usado para descrever o ato de Penélope ao destecer a mortalha de Laertes, à demonstração dedutiva. Segundo ela, esse termo indica não

Marcadamente, Penélope ressurgue como narradora de sua própria história desde as *Heroides*, de Ovídio, em que chora a ausência de Odisseu, até *Ulysses*, de James Joyce, que Molly Bloom encerra em um monólogo intenso e sensual. Há também uma vasta gama de autoras que têm representado essa personagem sob o olhar particular da literatura feminina. Essas novas leituras, que incluem poetas como Dorothy Parker e Edna St. Vincent Millay, reavaliam o papel feminino na Antiguidade e caracterizam Penélope como uma mulher com os mesmos anseios e a mesma força das mulheres modernas. Poemas como *Penelope*, de Parker⁷ e *An ancient gesture*, de Millay⁸, acrescentam profundidade psicológica à personagem, apontando que suas ações cotidianas estavam à altura das aventuras heroicas do marido, espelhando a relação de igualdade buscada pelo movimento feminista.

Seguindo essa corrente, em 2005 foi publicada *A odisseia de Penélope* (*The Penelopiad*), de Margaret Atwood. Parte da coleção *The Myths*, da editora Cannongate, que propôs a diversos autores de renome que “reimaginassem” mitos de sua preferência no formato de romance curto (novela) – outras produções da coleção releem Sansão, Prometeu e Baba Yaga –, a obra dá a palavra a Penélope e suas escravas, que rememoram o passado no Reino dos Mortos.

Tendo em vista esses desdobramentos, o presente trabalho propõe a análise da presença de Penélope nos extremos: a *Odisseia* clássica e a pós-moderna *A odisseia de Penélope*. A releitura de Atwood é exemplar como adaptação por espelhar tanto a tradição homérica quanto as características típicas das obras da autora – como a narrativa de uma voz feminina marginalizada, que fala de um submundo a partir do qual é capaz de opinar sobre a própria história, e a reflexão crítica sobre a tradição e o passado – em um todo coeso e inovador.

apenas desfazer a trama, mas também analisar, decompor, separando e isolando partes. Penélope, ao tecer e destecer, simbolizaria a dedução e a análise, intimamente relacionados a sua característica reflexiva. A autora também elenca comentários de Eustácio, estudioso de Homero do século XII, que revelam Penélope como símbolo da filosofia metódica, enquanto Calipso, filha de Atlas, representaria a ciência. A viagem de Odisseu da ninfa à esposa indicaria o percurso humano entre ciência e filosofia.

⁷ O poema de Dorothy Parker, epígrafe deste trabalho, apresenta em paralelo as ações domésticas da esposa que cuida do lar e as navegações do marido aventureiro. O verso final – “*They will call him brave.*” – indica a busca pelo reconhecimento de um tipo de heroísmo do cotidiano feminino, negado pela proposta épica, focada na proeza em batalha e nos feitos dos homens.

⁸ O poema de Edna St. Vincent Millay, iniciado pelos versos “*I thought, as I wiped my eyes on the corner of my apron: / Penelope did this too.*”, aproxima a imagem do choro de Penélope, constante na *Odisseia*, às lágrimas do eu lírico. Há uma irmandade entre essas mulheres tão distantes, uma relação clara entre a voz contemporânea e a personagem clássica: Penélope aparece como professora da arte das lágrimas – tendo ensinado Odisseu a fazê-lo –, transformando mesmo o choro feminino contemporâneo em ação antiga, elevada.

Para estruturar o projeto e realizar essa análise, com o objetivo de encontrar pontos de contato e de contraste entre essas obras, para então examinar de que modo essas conexões reinterpretem a personagem clássica, são elencadas, principalmente, as considerações de Linda Hutcheon sobre a literatura pós-moderna canadense e os processos de paródia e adaptação na cultura ocidental.

É fundamental para o presente estudo observar de que modo *A odisseia de Penélope* se relaciona com a *Odisseia*, e como se dá a adaptação da personagem a um texto contemporâneo. Em sua obra extremamente metaliterária, Margaret Atwood segue a linha de reapropriação crítica dos clássicos inaugurada pelos autores modernistas e pós-modernistas, que buscam compreender o mundo pós-século XX a partir da reestruturação de fragmentos culturais precedentes, equilibrando o velho e o novo. T.S.Eliot, em um artigo sobre *Ulysses*, de James Joyce, afirma:

Ao usar o mito, ao manipular um paralelo contínuo entre contemporaneidade e antiguidade, o Sr. Joyce segue um método que outros devem seguir depois dele. (...) É simplesmente um modo de controlar, de dar forma e significado ao imenso panorama de futilidade e anarquia que é a história contemporânea.
(ELIOT, 1923)

Mistura de respeito e rebelião, reapropriações dos clássicos da Antiguidade são indícios claros de que a compreensão da cultura contemporânea se faz não pela rejeição do passado, mas em sua transformação.

A partir dessas considerações, este estudo compreende, além de capítulos introdutórios e de conclusão, três grandes seções: a análise da *Odisseia*, a análise de *A odisseia de Penélope* e o contraste entre as duas obras.

A análise da *Odisseia* consiste em uma leitura que identifique as aparições de Penélope e as observe detalhadamente, gerando uma lista de “momentos” que permita a descrição da personagem homérica. Essa leitura tem como apoio teórico uma revisão bibliográfica de autores como De Jong, Heitman, Papadopolou-Belmehdi, Felson-Rubin e Foley, cujos trabalhos sobre a personagem têm grande relevância nos estudos clássicos.

A análise de *A odisseia de Penélope* também tem como base uma leitura atenta, buscando as fontes e os temas retomados por Atwood. Nesse estudo, é essencial observar quais as interpretações privilegiadas pela autora durante a

reapropriação do enredo e dos personagens, e como essas escolhas se relacionam com as características da literatura pós-moderna. Como apoio teórico, além de textos que refletem sobre a obra em questão, também são levadas em consideração análises da produção de Atwood ao longo do tempo, uma vez que seus romances, poemas, contos e comentários críticos refletem constantemente sobre temas que ecoam em *A odisseia de Penélope*.

O contraste entre as duas obras é fundamentado principalmente no trabalho crítico de Linda Hutcheon, conforme mencionado anteriormente, que apresenta a paródia e a adaptação como formas típicas que definem a produção cultural pós-moderna. Para a autora, esse tipo de obra é uma reflexão sobre a arte dentro da própria produção artística, representando o processo de espelhamento que tanto seduz o mundo contemporâneo.

A releitura da *Odisseia* por Margaret Atwood se enquadra perfeitamente no escopo do estudo de Hutcheon, uma vez que é um exemplo claro das três características elencadas como essenciais em uma adaptação (HUTCHEON, 2006, p. 7-9): é uma transposição *anunciada* de uma obra reconhecível, é uma apropriação criativa e (re)interpretativa e apresenta uma relação intertextual com a obra adaptada.

Como é apresentado no decorrer deste estudo, a análise das características de Penélope em obras temporalmente distantes, mas intimamente relacionadas, permite uma reflexão que engloba a tradição literária, a adaptação como processo crítico e as possibilidades de ressignificação de narrativas e personagens a partir de diferentes perspectivas críticas.

2. AS MUITAS ODISSEIAS

Fruto da tradição grega, desde suas origens a *Odisseia* permite inúmeras leituras e variantes: o poema tal qual o temos hoje apresenta uma longa história de composição e recitação pelos poetas gregos até sua fixação. Segundo Stead (2007), o processo que culmina nessa “versão final” emerge em dois momentos: em Atenas, entre os séculos VI e V a.C., e finalmente em Alexandria, entre os séculos III e II a.C., quando uma discussão intelectual de 50 anos estipula o texto que dá base aos manuscritos posteriores. Essas discussões, aliadas à evolução da produção dos livros, permite a reprodução de uma forma razoavelmente fixa que serve de base para as leituras posteriores.

Segundo os textos conhecidos atualmente, as referências a Homero e à *Odisseia* como obra ocorriam já no século V a.C., com a comparação feita por Píndaro das virtudes heroicas exaltadas pelos épicos, e continuam incessantemente até a atualidade. Como coloca Évanghelia Stead (2007, p. 33), “os poetas antigos que liam e imitavam a *Odisseia* formam assim uma cadeia de anéis estreitamente entrelaçados. Ela é infinita”.

Para Italo Calvino (1993), não há só várias retomadas da *Odisseia* provenientes de diferentes autores: há várias *odisseias* na própria *Odisseia*, dependendo do narrador, do público e do momento em que surgem no enredo. Calvino fala da *Odisseia* que Telêmaco busca junto aos veteranos de Troia – uma narrativa inexistente –, e ouve de Nestor e Menelau muito menos do que queria saber; da *Odisseia* que Proteu conta a Menelau; da que o *aedo* cego dos feácios conta à corte; das muitas vezes que Odisseu reconta suas aventuras, com variados graus de verdade; do canto de Fêmio, em Ítaca, que não satisfaz Penélope por não incluir o retorno do marido perdido.

O maior risco que Odisseu enfrenta é esquecer seu lar e abandonar o retorno, isto é, impossibilitar que a *Odisseia* se desenvolva – a tentação vem dos lotófagos, das drogas de Circe, das sereias, de Calipso. Portanto, a preservação da memória é fator essencial para o próprio enredo, gerando recontos dentro da narrativa e tornando a retomada da história um tema intrínseco à *Odisseia*.

2.1. A MITOLOGIA DE ODISSEU E PENÉLOPE

As transformações dos motivos, temas e cenas relacionados à história de Odisseu e Penélope dependem das raízes mitológicas que envolvem esses personagens e das releituras desenvolvidas ao longo do tempo. Como Harold Bloom (1991) aponta, não é possível a um autor ignorar a tradição da qual provém, e parte de seu trabalho sempre se relaciona com ela, de modo evidente ou não. Sendo a *Odisseia* um poema oral fixado em forma escrita após desenvolver-se por séculos na tradição grega, a influência mitológica é ainda mais marcante.

Como toda personagem significativo da mitologia grega, as origens de Penélope e Odisseu definem suas histórias, indicando traços de personalidade e antecipando situações futuras. Desde questões de paternidade, passando pela escolha dos nomes e seu desenvolvimento e amadurecimento, cada passo do mito implica características de importância fundamental para as aventuras e histórias que eternizam os personagens.

Na *Odisseia*, Odisseu é apontado como filho único de Laertes, filho único de Arquêsio – uma linhagem de unigênitos, diz Telêmaco (*Od.*, 16.117), também filho único –, um herói em isolamento em uma ilha pedregosa, Ítaca. Penélope, por sua vez, é filha de Icário, de Esparta, irmão de Tindareu, pai de Helena e Clitemnestra.

De acordo com os registros de Graves (2008) – cujo compêndio sobre os mitos gregos foi utilizado como fonte por Margaret Atwood –, outra história do nascimento de Odisseu o relaciona a Sísifo, não a Laertes, e indica sua mãe Anticleia como filha de um famoso ladrão: Autólico. Esse avô o nomearia como “o zangado” ou “o odiado”, uma vez que Odisseu seria vítima das inimizades da família.

Penélope, segundo as fontes de Graves, seria filha de Icário com uma náiaide, Peribeia, e teria como nome original Arneia ou Arnácia. Atirada ao mar por ordens do pai, um bando de patos a teria salvado, dando origem a seu novo nome, relacionado à espécie de ave que a resgatara (*penelops*).

Nas variantes míticas, a união de Penélope e Odisseu, assim como sua separação posterior, relaciona-se intimamente com Helena. Graves aponta que a mão de Penélope fora dada em casamento a Odisseu em troca de sua ideia para evitar brigas entre os pretendentes de Helena, um dos quais era o herói. Odisseu, vendo-se em desvantagem diante dos outros homens disputando a mão da bela espartana, havia proposto formular um juramento entre todos os cortejadores,

garantindo a paz e a defesa daquele selecionado por ela. Em troca, Tíndaro, pai de Helena, teria lhe dado a mão da sobrinha Penélope. Há também uma variante de que a mão de Penélope teria sido disputada por vários pretendentes e decidida por uma corrida de carros, vencida por Odisseu.

Graves retoma Pausânias, historiador grego do século II a.C., e relata que, após o casamento, Icário implorou à filha que permanecesse em Esparta, mas, confrontada pelo novo esposo, Penélope timidamente cobriu o rosto com um véu e seguiu com Odisseu para Ítaca. Em sua homenagem, uma estátua à Modéstia teria sido erguida no local do incidente.

Em Ítaca, terra de Odisseu, os dois viveram juntos por pouco tempo – quando ele partiu, Penélope ainda era uma esposa jovem, com Telêmaco ao colo (*Od.*, 11.447-448) –, até que Menelau foi cobrar a parte de Odisseu no juramento dos pretendentes de Helena. Raptada por Páris, um príncipe de Troia, a espartana deveria ser defendida por todos aqueles que a haviam cortejado.

Tendo sido avisado por um oráculo que retornaria ao lar apenas após 20 anos de ausência caso partisse para Troia, relatam as fontes de Graves, Odisseu finge não reconhecer os hóspedes e estar louco, arando a areia da praia e jogando sal nos sulcos como se fossem sementes. Sua tramoia é desmascarada quando retiram Telêmaco dos braços de Penélope e o depositam na frente dos animais que ele usava para arar: Odisseu freia os animais e salva a vida do filho, comprovando sua sanidade, e é obrigado a partir para a guerra.

Em paralelo à narrativa homérica, Graves também registra as dúvidas levantadas quanto à fidelidade de Penélope: ela é acusada de ter cedido a Anfínomo – o menos rude dos pretendentes – e é listada entre as possíveis mães de Pã, em duas versões: ela teria sido visitada por Hermes (o deus sagaz como Odisseu), na forma de carneiro, ou o teria concebido com todos os pretendentes. Envergonhado ao ver o monstro gerado pela esposa, Odisseu teria fugido após matar Penélope ou enviá-la de volta a casa do pai, Icário, em desgraça.

As histórias envolvendo Odisseu e Penélope após o período retratado na *Odisseia* também são várias. Segundo Graves, para Plutarco, Odisseu teria sido punido legalmente pelas mortes dos pretendentes com um exílio de 10 anos, durante os quais as famílias deles deveriam compensar seu *oikos* com pagamentos feitos a Telêmaco, coroado rei.

Outra variante retoma o fato de que Odisseu ainda precisava apaziguar Poseidon, seguindo a previsão de Tirésias: o herói parte, carregando um remo, e viaja até chegar a um local onde o objeto não é reconhecido. Isso acontece na Tesprócia, onde Odisseu faz um sacrifício ao deus e casa-se com a rainha local, Calídice. Quando retorna a Ítaca, 10 anos depois, é morto por seu filho com Circe, Telégono, que na sequência casa-se com Penélope. Telêmaco casa-se com Circe, e a árvore genealógica que resulta é um emaranhado típico da mitologia grega.

A fixação da narrativa da *Odisseia*, conforme apresentado mais adiante, se deu ao longo do tempo, privilegiando certas variantes míticas ao invés de outras. Há também registros clássicos posteriores à obra, que relacionam os personagens da narrativa de Homero a outros episódios, ou lhes dão diferentes motivações.

Assim, pode-se dizer que a própria *Odisseia* homérica é uma adaptação dos mitos da tradição popular para o épico cantado pelos *aedos*, se desenvolvendo e alterando para agradar ao público presente em cada performance, até sua eventual fixação, quando foi adaptada para o meio escrito. A seção a seguir trata em mais detalhes do processo de adaptação, especialmente na contemporaneidade, e descreve a relação entre a tradição homérica, originalmente fluida, e o romance de Margaret Atwood, que usa essa fluidez como ponto de partida.

2.2 DEFININDO REESCRITA

Há muitas formas de adaptação. Traduções, condensações, resumos, releituras e paródias se encaixam em um *continuum* em que cada texto se refere de modo mais ou menos velado à obra adaptada. Há diferentes tipos de intervenção do novo autor, mas existe sempre uma conexão com o passado, implicando tanto uma relação com a primeira obra quanto com suas leituras posteriores. Como aponta Harold Bloom ao falar da influência entre poetas, os autores sabem que “sua palavra não é só sua, e sua Musa já se entregou a muitos outros antes de si. O poeta chega tarde na estória (...)” (BLOOM, 1991, p. 96). A própria obra homérica, conforme apontado, faz parte da tradição oral, além servir de fonte para produções posteriores.

Para explicar a popularidade das adaptações modernas e pós-modernas, Hutcheon (2006, p. 117) retoma os conceitos de *imitatio* e *aemulatio*, práticas

comuns da produção literária da Antiguidade – mesclando imitação e alteração de um autor ou obra célebre –, cujo apelo ao prazer intelectual se relacionava com as possibilidades de eco intertextual. A adaptação e a obra adaptada se fundiriam na compreensão do público graças as suas inter-relações.

Há, portanto, uma ligação direta entre as adaptações atuais e a produção antiga, tanto na intenção como no modo de produção:

a imitação de grandes obras de arte, em particular, não buscava apenas aproveitar o prestígio e a autoridade dos antigos ou mesmo oferecer um modelo pedagógico (...). Era também uma forma de criatividade (...). Como a imitação clássica, adaptação também não é uma cópia servil; é o processo de tornar o material adaptado algo próprio. Em ambos, a novidade está naquilo que se faz ao outro texto. (HUTCHEON, 2006, p. 20)

Adaptação, assim, relaciona-se tanto com a referência a um trabalho anterior como a criação de material novo. Para definir esse conceito, Hutcheon (2006, p. 7-8) aponta três características principais: primeiro, adaptação indica uma transposição anunciada de uma obra anterior, que pode incluir mudança de mídia, gênero, ponto de vista etc.; segundo, a adaptação envolve (re)interpretação e (re)criação, guiada pela voz do novo autor; terceiro, adaptação é sempre uma forma de intertextualidade, ressoando pela repetição com *variação*.

Os diferentes tipos de adaptação se caracterizam por dar mais ou menos ênfase a cada um desses aspectos. A transformação de um romance em um filme, por exemplo, conta com a mudança de mídia, e pode incluir muitas ou poucas alterações de conteúdo; um texto paródico pode ter uma reinterpretação radical ao transpor o original para outra época histórica; um épico transformado em um romance pode manter a trama, mas tem a estrutura alterada para alcançar um público maior; uma obra arquitetônica pós-moderna pode retomar as linhas gerais da arquitetura clássica, acrescentando variação ao material utilizado.

A paródia, categorizada como “uma forma de imitação, mas imitação caracterizada pela inversão irônica, nem sempre à custa do texto parodiado. (...) repetição com distanciamento crítico, que marca a diferença ao invés da similaridade” (HUTCHEON, 1991a, p. 6), é o tipo de adaptação que melhor caracteriza a relação entre a *Odisseia* e *A odisseia de Penélope*, pois indica o modo de reflexão a que se propõem as narradoras, extremamente críticas de como suas histórias se cristalizaram na tradição. Esse tipo de reescrita trabalha ao mesmo

tempo dentro e fora da tradição, e permite às personagens marginalizadas no épico desconstruir a cultura que as silenciara ao se colocarem distantes de seu contexto de origem.

Nesse sentido, a intertextualidade típica das adaptações tem um papel importante na literatura feminina exatamente por permitir a busca de um espaço literário para a voz da mulher enquanto simultaneamente reconhece o poder da tradição, espaço tipicamente masculino (HUTCHEON, 1988, p. 110). A influência inevitável da cultura na qual a literatura se desenvolveu pode, pela reescrita irônica, ser aproveitada e criticada a uma só vez.

No presente trabalho, que trata especificamente da adaptação literária, além da nomenclatura **paródia**, os termos **reescrita** e **releitura** são usados para indicar o processo de criação de *A odisseia de Penélope*, uma vez que ambos implicam a reinterpretação da *Odisseia* a partir do ponto de vista da nova autora, considerando a fluidez da obra homérica e suas reapropriações ao longo do tempo. Como a própria Margaret Atwood aponta na introdução e nas notas da obra, muitas “fontes” alimentam sua versão da história, e sua opção por entregar a narrativa a Penélope e às doze escravas é pessoal – ela afirma não estar convencida pela história da *Odisseia* e viver “assombrada pelas escravas enforcadas” (ATWOOD, 2005a, p. 13). É o olhar particular de Atwood sobre as possibilidades, os desdobramentos e as implicações da *Odisseia* que estrutura a reescrita.

Assim, *A odisseia de Penélope* é um exemplo ideal da adaptação pós-moderna: transforma, homenageia e critica a *Odisseia* a um só tempo, não rebaixando ou vampirizando a obra adaptada, mas a iluminando de um novo ângulo, colocando frente a frente duas Penélopes que refletem diferentes propostas artísticas, ambientes sociais e desenvolvimentos culturais.

3. ODISSEIA

3.1 QUESTÕES HOMÉRICAS

Ainda que diferentes correntes teóricas discutam até hoje questões de autoria, a existência ou não de Homero, e os modos de transmissão de suas obras, são amplamente aceitas a origem oral da *Ilíada* e da *Odisseia* e a compreensão de que poemas assim transmitidos apresentam inúmeras variantes, uma das quais foi privilegiada e estabelecida como o padrão que hoje é editado e traduzido.

Não é objetivo do presente trabalho analisar a fundo as transformações pelas quais a *Odisseia* passou ou investigar suas origens. Entretanto, para introduzir a análise da obra, é interessante tratar, ainda que de modo sucinto, daquelas que se denominam tradicionalmente as questões homéricas: quem, como e quando se produziram seus poemas.

Como Nagy (1996b) resume, baseado nas análises de Milman Parry (*The making of the homeric verse*) e Albert Lord (*Singer of tales* e *Epic singers and oral tradition*) – estudiosos que estruturaram, em grande parte, o modo de pensar as obras homéricas como poesia oral –, a tradição popular age como um ser vivo, desenvolvendo-se e alterando-se com o decorrer dos tempos. Esse processo gerou obras altamente desenvolvidas e complexas que, segundo Lord (2003, p. 141), são “formas de arte tão intrincadas e significativas quanto a ‘tradição literária’ derivada delas”.

No caso dos poemas orais, sua composição não apenas pressupunha a recitação, mas dava-se *durante* a performance para o público, enfatizando e ajustando sua estrutura a partir de ferramentas inter-relacionadas, como métrica, fórmulas e temas. O *aedo* seria tanto o recitador/cantor quanto o compositor, de certo modo. Para Nagy, “(...) tradição não é apenas um sistema herdado: como a própria linguagem, a tradição torna-se viva no aqui-e-agora das pessoas reais em situações reais” (1996b, p. 15).

O fato de os poemas desenvolverem-se com o passar do tempo implica uma preparação intensa dos *aedos*, pois envolve o uso regrado de temas e técnicas narrativas tradicionais, além de grande disciplina em técnicas mnemônicas. Esses recitadores/autores nada devem aos autores de obras escritas: como aponta

Vernant (1973, p. 74), “a improvisação durante o canto não exclui o recurso fiel a uma tradição poética conservada de geração em geração”.

Seguindo essa linha de raciocínio, assume-se que tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* seriam obras que passaram por um longo processo de formação, envolvendo cantos independentes que recebiam mais ou menos interesse de diferentes públicos, em diferentes momentos. O próprio tamanho desses poemas, com milhares de versos, torna dúbia sua performance integral como recitação padrão, apoiando a ideia de que cada canto tinha vida própria e que um *aedo* não conheceria, necessariamente, os cantos que formariam a obra “completa”. Com o passar do tempo, as alterações foram diminuindo até que os cantos chegaram a versões mais ou menos fixas. Para Nagy,

no processo de evolução durante a composição, performance e difusão, a tradição homérica do épico tornou-se cada vez menos fluida e mais estável em seus padrões de recomposição, movendo-se lentamente através do tempo até alcançar uma fase relativamente estática. (NAGY, 1991b, p. 109)

A fixação escrita dos épicos também foi um processo longo, tal qual o desenvolvimento dos poemas orais. Lord (2003) aponta que as primeiras formas escritas da *Ilíada* e da *Odisseia* dificilmente seriam registros da performance dos *aedos*, uma vez que seria praticamente impossível que um escriba escrevesse tão rapidamente quando um cantor recitaria, devendo-se, provavelmente, a textos ditados. A estabilidade dos poemas orais e o surgimento do alfabeto grego permitiram o início de uma tradição escrita desses poemas ditados que culminou no estabelecimento dos textos-padrão em Alexandria, entre os séculos III e II a.C., graças às discussões intelectuais e também à evolução dos processos de edição e publicação de manuscritos.

Com o passar do tempo, estudiosos se debruçaram sobre esses textos-padrão e procuraram responder às questões homéricas a partir de análises das características estruturais dos poemas, incluindo as incoerências do enredo. Conforme a área de estudos em foco e o contexto cultural do período, diferentes pesquisadores propuseram respostas variadas: se, para alguns, as inconsistências narrativas eram mais uma prova do desenvolvimento oral em poemas semi-independentes, tradicionais, para outros, elas indicavam interpolações posteriores ao trabalho do autor Homero, a serem desconsideradas.

No presente trabalho, seguirei as conclusões de Parry e Lord, conforme trabalhadas por Nagy, assumindo que os 24 cantos da *Odisseia* formam uma obra una, fruto da tradição antiga, e qualquer tipo de repetição ou “incoerência” será aceito como parte integrante do poema.

Como aponta Stead (2007, p. 26), há discussões brilhantes sobre o desenvolvimento da *Odisseia* ao longo dos séculos, mas “a questão de saber como o texto se formou (a questão homérica) é finalmente menos interessante que a de saber o que ele pode significar ou como pode ser interpretado”. A busca por possíveis acréscimos tardios ou a análise das inconsistências mudaria a natureza e o enfoque da proposta aqui apresentada, portanto, a tradução de Trajano Vieira a partir do texto grego estabelecido pela edição revista por George E. Dimock em 1998 é tomada aqui sem quaisquer questionamentos estruturais.

3.2O ENREDO DA *ODISSEIA*: TRAMA DE TRÊS FIOS

Pode-se considerar que a *Odisseia* tem enredo tripartido envolvendo o núcleo familiar formado por Odisseu, Telêmaco e Penélope. Desenvolvem-se, entrelaçadas, três tramas: 1) o retorno de Odisseu a Ítaca; 2) o amadurecimento de Telêmaco; 3) a (in)decisão de Penélope por um novo casamento. Esta seção apresenta como esses três personagens e seus desenvolvimentos pessoais influenciam o enredo, seguindo-se de uma seção que trata em detalhes das figurações de Penélope.

O *nostos* de Odisseu e o desenvolvimento de Telêmaco são desencadeados pela intervenção de Atena, que intercede por eles junto a Zeus. Hermes é enviado para a ilha de Calipso, onde o herói está preso, e a própria Atena visita Telêmaco e o instiga a procurar informações sobre o pai e voltar-se contra a mãe (dois pontos típicos do amadurecimento juvenil). Odisseu enfrenta os perigos do mar para retornar a sua terra, e Telêmaco o faz em busca de pessoas que conheceram seu pai e podem lhe falar de seu possível retorno.

A escolha de Penélope, ou melhor, sua hesitação em escolher um novo marido, se relaciona intimamente com os enredos de Telêmaco e Odisseu e gera a situação de crise que domina Ítaca e define os momentos-chave do desenvolvimento da história. Após anos sem notícias de Odisseu (seu retorno falho), os jovens do

reino passam a cortejar a rainha, uma vez que Telêmaco (sem amadurecer) não pode governar Ítaca. A *Odisseia* culmina no momento em que as três tramas se encontram e resolvem de uma vez – a prova do arco –, quando Penélope não apenas decide se casar, mas também o modo como escolherá o novo marido; Odisseu não apenas retorna, mas se identifica a todos; Telêmaco não apenas aprende sobre o pai, mas luta ao lado dele.

Essa situação tripartida é esboçada por completo no canto 1. O poeta, após invocar a Musa, mostra a reunião de deuses na qual se discutem o sofrimento de Odisseu com Calipso (*Od.*, 1.48-87) e a situação de Telêmaco e Penélope cercados pelos pretendentes (*Od.*, 1.88-95).

Na sequência, Atena parte para Ítaca, destacando a importância dos enredos que lá se desenvolvem para o bem-andar da trama, permitindo que o público conheça exatamente para onde Odisseu irá retornar. A deusa, com a forma de Mentis, encontra o cabisbaixo Telêmaco e pede a ele que conte o que se passa na cidade, incitando-o a buscar notícias do pai desaparecido.

No mesmo canto, Penélope interrompe o *aedo* e, aos prantos, pede a ele que pare de cantar. Essa cena demonstra claramente como os três fios do enredo se entrelaçam e desenvolvem-se com mais fôlego a partir da intervenção de Atena: Penélope, sofrendo pelo esposo, aparece aos pretendentes (sempre que se apresenta diante deles, está coberta por um véu e cercada por servas), Telêmaco enfrenta a mãe (cortando os laços de dependência e amadurecendo) e apresenta a dúvida sobre a morte ou o retorno de Odisseu.

De acordo com a análise narratológica de Irene De Jong (2001, p. 4), a apresentação da situação e dos personagens em Ítaca logo no início da narrativa é essencial para que o público conheça para onde e para quem Odisseu quer retornar, fazendo com que compartilhem o desejo de Atena de que o herói retorne o mais rapidamente possível.

Telêmaco é o foco dos cantos 2 a 4. Ele convoca uma assembleia (a primeira em 20 anos), enfrenta os pretendentes e parte de Ítaca em busca de notícias do pai. Na assembleia, a situação dramática de Ítaca é apresentada mais claramente ao público no confronto entre o jovem e os pretendentes: Telêmaco os acusa de consumir seus bens, enquanto eles se defendem dizendo que a culpa é de Penélope. Ela os havia enganado por três anos, afirmando que escolheria um novo marido após tecer uma mortalha para seu sogro, enquanto destecia todo o trabalho

diário às escondidas, à noite. Uma vez descoberta sua artimanha, a forma encontrada por eles para forçá-la a decidir é ocupar sua casa todos os dias, consumindo bebidas e alimentos à custa do *oikos* cobiçado.

A conversa com Atena/Mentes faz com que Telêmaco aja de modo a libertar-se da situação infantilizada em que se encontra. A deusa o aconselha a buscar notícias do pai e enviar a mãe à casa do avô, para que ele lhe escolha um marido, e arremata: “Deixa de criancice que não és criança!” (*Od.*, 1.296). Telêmaco vê a sensatez dos conselhos e agradece a Atena, que agiu com ele “como sói ser o pai com filho” (*Od.*, 1.308) – a presença do pai é o que falta para torná-lo um homem maduro (simbolizado pelo nascimento da barba, mencionado por Penélope em *Od.*, 18.269 como indicativo do momento em que ela deveria casar-se e deixar o *oikos* sob o comando do filho).

Nos cantos 3 e 4, Telêmaco visita Nestor e Menelau e aprende mais sobre o pai a partir dos relatos de seus companheiros de batalha. Na corte de Nestor, aprende sobre a astúcia de Odisseu em Troia e o fim tenebroso de Agamêmnon, traído pela esposa e vingado pelo filho; na de Menelau, ouve do rei e sua esposa Helena a história do engodo do cavalo de Troia e novos louvores à sagacidade do pai. Menelau também havia conseguido informações ao capturar Proteu, e conta a Telêmaco sobre as lágrimas do pai preso na ilha de Calipso: “Nem pensar em conseguir tornar ao solo itácio!” (*Od.*, 4.560). A finalidade das informações que Telêmaco recebe é claramente mais para a formação de seu caráter e seu amadurecimento – permite que o filho conheça a glória do genitor – do que para esclarecer o paradeiro do pai, que continua desaparecido.

Ao fim do quarto canto, o foco volta para Ítaca: os pretendentes descobrem a viagem de Telêmaco e planejam assassiná-lo quando retornar. Enquanto não representava ameaças a eles, o jovem havia sido tratado como uma criança; a partir de seu enfrentamento, ele passa a ser um risco para aqueles que querem assumir o lugar de Odisseu. Surpreso e incomodado, Antínoo afirma que não devem permitir que Telêmaco chegue a tornar-se adulto:

O feito que Telêmaco cumpriu viajando
está longe de ser menosprezável. Quem
esperaria? O rapazote parte sem
temor, coloca a nau no mar, escolhe sócios:
onde mais irá parar? Possa o Cronida
anular seu vigor, em fase pré-adulta!
(*Od.*, 4.664-669)

Na sequência, a narrativa apresenta como Penélope reage às ameaças a Telêmaco: informada da viagem do filho e do plano dos pretendentes de assassiná-lo, se desespera. Quando implora ajuda divina, como resposta, Penélope recebe de Atena um sonho no qual a deusa, na forma de Iftima – irmã da rainha –, assegura o retorno de Telêmaco e se nega a falar de Odisseu.

Dos cantos 5 a 13, Odisseu domina a narrativa: no canto 5, é libertado por Calipso após a intervenção de Hermes, sob as ordens de Zeus, instigado por Atena. Ao despedirem-se, a ninfa insiste uma última vez em sua superioridade se comparada à esposa que aguarda o herói em Ítaca, ao que Odisseu responde reafirmando seu desejo pelo retorno, ainda que concorde que sua esposa – *periphron Penelopeia* – não se compara a Calipso.

No caminho para Esquéria, Odisseu naufraga, é salvo por Atena e depositado por ela no país dos feácios, onde, no canto 6, Nausícaa o encontra e o leva à corte. No canto 7, o herói chega à corte de Alcínoo e ganha sua simpatia com súplicas de ajuda para retornar ao lar, mesclando verdade e mentira. Ao final de seu primeiro dia entre os feácios, a narração aponta que, ainda que esteja a salvo, Odisseu dorme atribulado: enquanto Alcínoo tem sua esposa ao lado, Odisseu permanece só.

No canto 8, Odisseu chora ao ouvir o *aedo* Demódoco, o venerável poeta da corte (as representações de Demódoco, entre os feácios, e Fêmio, em Ítaca, são com frequência tomadas como reflexos do próprio Homero). O fato de o herói ser tão fortemente movido pelo canto sobre si mesmo funciona como um paralelo à primeira aparição de Penélope, quando ela interrompe a recitação pelo sofrimento causado pelo canto que *não* trata de Odisseu (*Od.*, 1.336).

Do canto 9 ao 12, são apresentadas as narrativas pelas quais a *Odisseia* é mais conhecida: Odisseu conta suas aventuras fantásticas a Alcínoo – a tentação do esquecimento da terra dos lotófagos, como escapou astutamente do ciclope Polifemo, a fuga dos lestrigões, a sedução de Circe, a viagem ao Hades, o canto das sereias, os terrores de Cila e Caribde e o roubo do gado do Sol. O próprio herói canta sua história, constrói a *Odisseia* conforme continua seu *nostos* – é *aedo* de si próprio, como Penélope o será na obra de Margaret Atwood.

O canto 11, em particular, narra detalhadamente a viagem de Odisseu ao Reino dos Mortos, a *nekuia*⁹ na qual o herói recebe informações que o permitirão continuar seu caminho para o lar e apontam o que ele deve fazer após o retorno para apaziguar Poseidon. Durante sua conversa com os diversos mortos, Odisseu tem a possibilidade de comparar seu *nostos* com o de outros dois grandes heróis gregos, Agamêmnon e Aquiles, que falharam no retorno bem-sucedido: o primeiro é traído pela esposa assim que põe os pés em casa, enquanto o segundo não sobrevive à Guerra de Troia. Se, como afirma Telêmaco, o fato de Odisseu não ter completado o *nostos* o deixa sem fama, sem fulgor e sem notícia (*Od.*, 1.240-241), Aquiles e Agamêmnon também não alcançaram a glória completa, pois falharam, em diferentes momentos, ao não completar o retorno.

No diálogo com Agamêmnon, reforça-se a ligação entre *kleos* e *nostos*, indicando novamente que o retorno completo relaciona-se intimamente com a situação do *oikos*, preservado pela esposa do herói. Penélope e Clitemnestra se colocam, aqui, como opostos perfeitos: enquanto a esposa de Agamêmnon permite que seu amante se aposse do *oikos* familiar e causa a morte do marido, interrompendo seu *nostos* e conspurcando seu *kleos*, Penélope defende o *oikos* de Odisseu a qualquer custo e, quando propõe a prova do arco, dá a ele a oportunidade ideal para vingar-se dos pretendentes, completando o *nostos* e permitindo que ambos mantenham e até mesmo aumentem seu *kleos*.

O próprio Aquiles, ao ser interpelado por Odisseu como possuidor de grande *kleos*, honrado como um deus em vida e um rei no Hades, contrapõe que preferia ser um trabalhador vivo a um soberano dos mortos, reforçando novamente a importância da sobrevivência e do retorno.

O último canto das “narrativas maravilhosas”, o 12, compõe-se das aventuras com as sereias, que se propõem a cantar a glória de Odisseu em batalha, a violência de Scila e Caribde e o ataque ao gado de Hélios, devido ao qual o herói perde os últimos companheiros.

No canto 13, carregado de presentes de Alcínoo, Odisseu parte para Ítaca, aonde finalmente chega e é recebido por Atena. Disfarçado como mendigo e

⁹ *Nekuia*: ritual em que os fantasmas dos mortos são questionados pelos vivos, geralmente à respeito do futuro. Com frequência envolve a *katabasis*, viagem dos vivos para o submundo dos mortos, o Hades.

disposto a lançar mão de sua astúcia, Odisseu tece passados variados (mesclando verdade e mentira) para alcançar seus objetivos, e anuncia aos poucos seu retorno.

A partir do canto 14, Odisseu, Penélope e Telêmaco têm suas histórias mais intimamente entrelaçadas. As decisões de um e outro sobre como desenvolver sua própria trama têm influência direta em como os outros personagens prosseguem. O retorno de Telêmaco faz com que a crise com os pretendentes chegue ao ápice: eles falham em sua emboscada, mas tramam uma nova tentativa. Sabendo dos riscos que o filho corre, Penélope enfim decide por casar-se novamente, ainda que a ideia lhe seja odiosa. O retorno de Odisseu, por sua vez, permite que Telêmaco conheça o pai e lute ao seu lado, completando seu amadurecimento. A decisão de Penélope pela prova do arco apresenta a situação ideal para que Odisseu se vingue dos pretendentes.

É interessante apontar que, para apressar o retorno de Telêmaco a Ítaca, no canto 15, Atena insinua a ele que Penélope decidiu por fim se casar e levar todos os bens do *oikos* para o novo marido. Como esses fatos são diretamente contrapostos por todas as ações anteriores e posteriores de Penélope, assume-se que a deusa mente para que Telêmaco viaje com urgência e ajude o pai na vingança contra os pretendentes. Para unir as tramas de pai e filho, ela insinua uma alteração drástica na trama de Penélope.

A reunião familiar não é um ato único, mas uma ação distendida ao longo dos últimos cantos. No canto 16, pai e filho se encontram na cabana de Eumeu, onde o herói está disfarçado, e, pela primeira vez, Odisseu assume sua real identidade a alguém de Ítaca. A reconciliação de Odisseu e Penélope é um processo mais longo, que dura vários encontros. No canto 17, Odisseu, disfarçado de mendigo, é recebido em seu antigo lar; no canto 18, ele admira Penélope quando ela, sob a influência de Atena, se exhibe aos pretendentes e deles recebe presentes – na primeira vez que vê a mulher em 20 anos, ela aparece gloriosa, embelezada por Atena, comandando as atenções dos presentes. Ainda incógnito, no canto 19, ele é recebido por ela em privado, onde conversam sobre a situação em Ítaca e as esperanças de retorno do esposo desaparecido. Nesses encontros, Odisseu é capaz de verificar a fidelidade da esposa e seu desprezo pelos pretendentes, tanto por seu discurso como por suas ações, e chega a quase por em risco seu disfarce ao compartilhar do sofrimento dela.

(...) ela, que o ouvia, logo
 chorou, o rosto mergulhou num mar de lágrimas,
 (...) plangendo por alguém ali sentado. O herói
 padece com a esposa, mas seus olhos, chifre
 ou ferro, não se movem no interior das pálpebras,
 velando o choro, hábil.
 (Od., 19.205-214)

O canto 20 intercala a última noite que Penélope e Odisseu passam separados, fantasiando e sonhando um com o outro. Os dois cantos seguintes tratam da prova do arco, proposta por Penélope, que culmina com Odisseu massacrando os pretendentes, acompanhado de seu filho e do servo fiel. Como apontado anteriormente, esse é o clímax do enredo e marca a união final das três tramas: Penélope toma sua decisão por casar-se novamente, Odisseu assume sua identidade e seu papel em Ítaca e Telêmaco luta ao lado do pai, um homem feito.

Finalmente, no canto 23, depois da execução dos inimigos presentes no *oikos* (pretendentes, os servos e as escravas que os ajudavam), o herói se faz reconhecer pela esposa. Penélope somente aceita o retorno de Odisseu após colocar à prova os conhecimentos dele sobre o leito do casal – símbolo da casa, da família e da fidelidade –, e eles se reconciliam. Ao contrário do sofrimento causado pela história (ou falta de história) de Odisseu antes de seu retorno ao lar, que levou Penélope às lágrimas no canto 1, e o próprio herói no canto 8, agora unido, o casal compartilha suas aventuras com prazer.

No canto final, os pretendentes mortos são recebidos no Hades, onde informam os heróis mortos sobre o *nostos* de Odisseu e ouvem de Agamêmnom que Penélope, ao contrário de sua própria esposa, Clitemnestra, será cantada e lembrada como uma mulher gloriosa. Em Ítaca, Odisseu se encontra com o pai, Laertes, e enfrenta ao lado dele e do filho as famílias dos pretendentes, que buscam vingança. A paz é restabelecida por Atena, que apazigua os ânimos e exige um juramento de trégua no reino.

3.3O FIO NARRATIVO DE PENÉLOPE

Além de ser uma personagem ativa na *Odisseia*, Penélope também é observada, interpretada e mencionada por diferentes personagens ao longo do

enredo. Esta seção objetiva analisar tanto as alusões a Penélope quanto suas aparições, buscando interpretar as diferentes figurações que a personagem assume e traçar seu perfil a partir das características que apresenta e que lhe são atribuídas no decorrer da história. Um bom lugar para começar essa caracterização é o epíteto de Penélope, *periphron*, termo que aparece mais de 50 vezes nos 24 cantos da *Odisseia*. Combinando *phren*, o órgão da razão, e *peri*, “por todos os lados”, “ao redor”, “além”, a palavra implica significados como sábia, prudente, reflexiva: alguém que testa e questiona as possibilidades antes de acreditar (HEITMAN, 2008, p. 109). A “prudente Penélope” surge na narração do *aedo* e nas falas de diversos personagens, reforçando suas habilidades analíticas e apontando como ela é vista por aqueles que com ela convivem.

A prudência exagerada de Penélope por vezes a leva a agir de modo que parece ambíguo ou contraditório, tanto para o público interno da *Odisseia* quanto para o público externo. De Jong (2001, p. 36) afirma que Penélope é a personagem mais enigmática do épico, uma vez que suas motivações não são claramente apresentadas pelo narrador. Se as mentiras de Odisseu são logo esclarecidas ou apontadas pelo narrador, tornando seu objetivo claro, as falas de Penélope permanecem envoltas em mistério: personagens diversos apontam que ela “pensa em outra coisa” quando age, mas essa *outra coisa* nunca é elucidada.

Ambígua, a própria Penélope se coloca como alguém cujo coração não consegue decidir-se entre duas opções (casar-se ou permanecer no lar de Odisseu), como é apontado na sequência. Os pretendentes a admiram pela beleza e astúcia, ao mesmo tempo em que a condenam por tê-los enganado; Agamêmnon, em determinado momento, levanta suspeitas sobre ela, pois é uma mulher, mas depois a louva como exemplo de fidelidade.

Suas ações, entretanto, permitem traçar um perfil razoavelmente estável e muito pouco contraditório: ela demonstra sua sincera lealdade como *esposa*, ao chorar seguidamente pela falta de Odisseu, e *mãe*, ao sofrer de modo extremo ao perceber as ameaças a Telêmaco. Mesmo em momentos solitários, como quando faz preces, Penélope claramente despreza o novo casamento e tudo que ele significa: ela pede aos deuses que a matem antes que ela tenha de deixar o lar. É o retorno de Telêmaco, reforçado pelas ameaças dos pretendentes e a rememoração das instruções de Odisseu de abandonar o lar quando o filho tivesse barba (isto é, fosse um homem feito), que a leva a anunciar sua decisão de se casar novamente.

As menções iniciais à personagem apenas vêm confirmar a noção de que Penélope é essencialmente esposa e mãe: a primeira alusão a ela, nos versos iniciais do épico, surge na descrição da situação de Odisseu que, isolado na ilha de Calipso, “arde pela esposa e volta” (*Od.*, 1.13). A segunda referência é feita por Telêmaco ao se identificar a Atena – a mãe (*Od.*, 1.215) havia dito que ele era, sim, filho de Odisseu, mas que a certeza da paternidade não cabe a ele. Em resposta, Atena faz o primeiro uso do nome de Penélope (*Od.*, 1.223) e o questiona sobre a turba que ocupa sua casa. Esses dois momentos iniciais, antes da primeira aparição de Penélope, também antevêm duas das figurações principais da personagem: como objeto de desejo e fonte de ambiguidade e dúvida.

Ao longo da *Odisseia*, Penélope destaca-se, principalmente, como protetora do lar de Odisseu (e Telêmaco), o *oikos* dos descendentes de Laertes. Entretanto, ela está em uma corda bamba entre o que é *possível* fazer, como mulher aristocrata, dependente dos homens com os quais se relaciona, e o que é *necessário* fazer para preservar o *oikos*. Por Odisseu, ela deveria negar o novo casamento a qualquer custo; por Telêmaco, será necessário ceder para evitar que os abusos dos pretendentes culminem na morte do filho e no fim da linhagem do esposo.

Ao mesmo tempo, sua figuração ambígua, tão recoberta de dúvidas quanto Penélope se recobre de véus, perpassa a narrativa: como aponta Zerba (2009, p. 309), “ainda que Penélope seja fiel, mesmo assim foi ela quem atraiu os pretendentes para a casa, fato que a alinha com as traições de Clitemnestra e Helena”. Mesmo que seja descrita como fiel, desprezando o novo casamento, a rainha merece as recriminações dos pretendentes e do filho por dar-lhes esperança mas não efetuar realmente sua escolha. Ainda na conversa inicial entre Telêmaco e Atena, antes que Penélope apareça em carne e osso, o filho apresenta essa irresolução que fundamenta a mãe ao detalhar os males causados pelos pretendentes. De acordo com ele, “O vil casório (ela) não consegue refugar / ou aceitar” (*Od.*, 1.249-250).

Stephanie West reforça que a corte a Penélope não é particularmente imprópria, a não ser pelo comportamento exageradamente grosseiro dos pretendentes, e que sua escolha final é inevitável. Suas ações indicariam um tipo de complacência, ao menos a princípio, com a corte dos pretendentes:

Quando a *Odisseia* se inicia, o retorno de Odisseu não é mais uma possibilidade séria, e há uma suposição geral de que cedo ou tarde Penélope deve se casar novamente. (...) A presença de pretendentes em tamanha quantidade pede alguma explicação, e é significativo que o poeta nunca ofereça uma. (REUBECK; WEST; HAINSWORTH, 2008, p. 58)

Portanto, deve-se assumir que, em algum momento, Penélope cedeu à pressão dos pretendentes e permitiu que eles a cortejassem, apesar de adiar a todo o custo a escolha de um deles como novo esposo. Na conversa entre Telêmaco e Atena, fica clara que a estagnação de Penélope – que previsivelmente causa muita tensão entre os pretendentes e o *oikos* – estaria colocando a perder os bens e a própria vida do filho (uma previsão da emboscada futura dos pretendentes), e o jovem, por si só, não consegue resolver a questão diante da resistência da mãe. Os conselhos de Atena para desfazer esse nó se resumem a enviar Penélope a seu pai, Icário – aquele que seria tradicionalmente reponsável pela escolha de um novo marido – , e buscar notícias de Odisseu para que Telêmaco decida-se ou não a esperar por ele.

O primeiro uso do epíteto *periphron* ocorre logo a seguir, no verso 329, quando o narrador descreve como Penélope ouviu o cantar do *aedo* no pátio e desceu as escadas para interrompê-lo. A presença de Penélope entre os pretendentes não é comum, e ela sempre está cercada de proteções – acompanhada de servas, coberta por véus – para distanciar-se deles. O próprio Telêmaco, no canto 15, pede a um companheiro que não vá a sua casa sem que ele esteja lá: os pretendentes podem maltratá-lo, e Penélope dificilmente o veria, uma vez que raramente deixa o andar superior, onde tece. Significativamente, o sofrimento causado pela falta do *nostos* de Odisseu, enquanto o retorno dos outros heróis é cantado no pátio do próprio palácio, é extremo o suficiente para fazer com que Penélope apareça diante dos odiados pretendentes para interromper o *aedo*.

À câmara de cima chega a voz do aedo,
Ouida por Penélope, filha de Icário,
(...)
Pranteava ao se voltar para o cantor divino:
“Fêmio, conheces muitos outros feitos de homens
e de imortais que encantam as plateias, célebres.
escolhe um deles, que, em silêncio, todos te ouvem
(...) para o canto lutuoso [o retorno lutuoso das lonjuras troicas]
que dói no coração como um punhal bigúmeo;
o sofrimento incontornável me domina,

pois nunca deixo de rememorar o rosto
de um herói, cuja glória ecoa em Argos, na Hélade.”
(*Od.*, 1. 328-344)

De Jong (2001, p. 35) destaca a linguagem corporal e o comportamento de Penélope nessa primeira aparição e nas demais cenas como anormais para uma mulher homérica, que geralmente usa véus apenas ao sair de casa, se faz acompanhar por escravos somente quando há tarefas a realizar e participa corriqueiramente dos jantares com os homens. O fato de Penélope raramente aparecer no pátio, e sempre estar coberta de véus e acompanhada diante dos pretendentes reforça sua ojeriza por eles, assim como sua castidade. Sua própria casa torna-se um lugar alheio e desconfortável.

Em sua primeira fala, Penélope chora ao interromper Fêmio¹⁰. Quando se dirige ao *aedo*, a rainha pede a ele que pare seu canto sobre o retorno dos heróis gregos de Troia e escolha outro tema. Antes que o cantor possa responder, Telêmaco retruca. O filho ordena à mãe que retome seus trabalhos de mulher, a roca e o tear, posto que “ao homem toca, a mim / sobremaneira, responsável pelo alcácer, / o apalavrar.” (*Od.*, 1.358-360). A surpresa de Penélope indica que não é comum que o filho aja desse modo: a intervenção de Atena começa a fazer efeito, e Telêmaco deixa de agir como uma criança submissa, opondo-se à mãe.

A aparição de Penélope tem ainda outro resultado: “rumor dos pretendentes toma a sala escura: / idêntico o desejo de ocupar seu leito.” (*Od.*, 1.366-267). Ao vê-la, os jovens têm reacesa a vontade de tê-la para si. Apesar de não ser descrita fisicamente e estar coberta por véus, a beleza da rainha claramente desperta o desejo erótico dos cortejadores, ainda que também cobicem o *oikos* de Odisseu.

Penélope se retira para seu quarto, chorando a falta do marido, e recebe o sono de Atena. Em diversos momentos do enredo, a rainha desencadeia uma situação de crise (como a discussão entre o filho e os pretendentes, que ocorre logo após sua primeira aparição) e na sequência se isola da ação, dormindo, de modo natural ou forçado por Atena. É interessante notar que o fato de Penélope não estar presente nesses momentos permite que Telêmaco exerça mais autoridade, continuando seu processo de amadurecimento.

¹⁰ As lágrimas são comuns em quase todas as aparições de Penélope: Hélène Monsacré (2010, p. 204-205) lista 45 referências ao choro dela.

Na discussão entre Telêmaco e os pretendentes, é acrescentado um novo detalhe sobre o comportamento de Penélope: no verso 418, o filho afirma que a mãe solicita sempre a vinda de viajantes à casa, em busca de notícias de Odisseu. Mais adiante, no canto 14, o guarda-porcos Eumeu informará o mesmo: todo visitante em Ítaca tem chances de ser recebido pela rainha e dela ganhar presentes em troca de informações sobre o marido perdido. Penélope é curiosa, insistente, questionadora. Entretanto, quando a própria Penélope interroga Odisseu disfarçado, no canto 19, vê-se outro lado da situação: apesar de suas constantes perguntas, ela não acredita naquilo que lhe contam. Sua dualidade, isto é, o perguntar constante e o não acreditar, entra em ação, reforçando sua prudência. É a figuração cética da rainha.

No canto 2, é possível ver Penélope pelos olhos do filho e dos pretendentes na assembleia convocada por Telêmaco, na qual ele enfrenta novamente os cortejadores e apresenta sua causa aos itacenses. O jovem censura os pretendentes por consumir sua herança, aponta que não será ele quem escolherá o novo esposo para a mãe e solicita um navio para buscar notícias do pai. Como resposta, os pretendentes culpam Penélope pelo que fazem. Na fala de Antínoo:

Argivos pretendentes são culpados? Não,
mas tua genitora lábil que só engana!
Há três anos, melhor dizendo, há quase quatro
que ilude o coração que bate em cada aqueu.
(*Od.*, 2.87-90)

Outra característica de Penélope, relacionada a sua duplicidade, é sua habilidade de, como Odisseu, pensar em uma coisa e agir de outro modo. Para exemplificar, Antínoo continua sua fala narrando o engano da mortalha: Penélope convencera os pretendentes a esperar que ela terminasse de tecer uma mortalha para seu sogro, Laerte, antes de escolher um novo marido. Por três anos, a rainha teceu durante o dia e desfez seu trabalho durante a noite, até que uma criada contou a eles o que acontecia. Após surpreendê-la destecendo a mortalha, os pretendentes a forçaram a terminar o trabalho de uma vez. A mesma história é narrada novamente no canto 19, por Penélope a Odisseu disfarçado, e no canto 24, pelo pretendente morto Anfimedon ao fantasma de Agamêmnon.

O truque da mortalha é a narrativa mais conhecida ligada a Penélope, símbolo de sua fidelidade e amor por Odisseu, indicando a astúcia da rainha e sua resistência ferrenha em casar-se novamente. O tecer também simboliza o ato de

contar histórias, o relacionamento entre os diferentes fios condutores de uma narrativa, permitindo ligar a figuração de Penélope tecelã à imagem do *aedo*. Ainda é possível observar o tecer e destecer como símbolo da preservação da memória e, por extensão, do *oikos* de Odisseu, uma vez que essas ações combinadas permitem adiar a escolha por um novo marido, “congelando” o tempo em Ítaca.

Irene De Jong (2001, p. 50) reforça que, apesar de o tecer ser uma atividade que simboliza a posição subordinada das mulheres, Penélope consegue tornar o tear uma arma eficaz contra os homens. Richard Heitman (2008, p. 42), por sua vez, aponta a beleza poética e temática da escolha de Penélope de tecer uma mortalha para Laertes ao invés de qualquer outra peça (como um vestido de casamento), tendo, de certo modo, o *oikos* e a vida de Odisseu (e, por consequência de Laertes) em suas mãos.

Em seu renomado estudo intitulado *O canto de Penélope*, Ioanna Papadopoulou-Belmehti trata detalhadamente da poética do tecer feminino, destacando que o que Penélope tece é uma espécie de “linguagem codificada que contém os temas maiores da *Odisseia* – a memória e o esquecimento, o casamento e a morte, o engano” (PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p. 20). Para ela, o movimento duplo de Penélope – de usar o fio para fazer uma trama e de desfazer uma trama em fios individuais – liga-se temática e semanticamente à análise (o verbo *analuô*, analisar, indica o destecer), ação constante da rainha. Como Zerba (2009, p. 305) aponta, as ações de Penélope em relação à mortalha são um exemplo arquetípico da *epoché* cética, uma paralisia do pensamento, e ecoam a dúvida e a ambiguidade que permeiam suas ações.

A sagacidade de Penélope em enganar os pretendentes serve tanto como motivo de reclamação como qualidade admirada por eles. Além de apontar que é a indecisão dela que faz com que eles persistam se banquetando com os víveres de Telêmaco, Antínoo também elenca suas virtudes, afirmando que ela é protegida de Atena, mais astuta que diversas heroínas do passado, produzindo obras belas e apresentando espírito brilhante. É a figuração sagaz de Penélope, desejada por suas habilidades mentais. Para finalizar sua fala, o pretendente afirma que ninguém irá desistir da mão de Penélope e insiste que Telêmaco a envie ao pai, Icário, para que ele lhe escolha o novo marido, como antes havia sugerido Atena.

A resposta de Telêmaco elenca os motivos pelos quais Penélope não pode ser forçada a se casar: retornar a mãe a Icário implicaria devolver seu dote, que

Telêmaco não tem como pagar; Penélope teria direito a invocar as Erínias como vingança familiar; “mortais” também o puniriam se a expulsasse. Esse último item, a possível vingança do público, relaciona-se diretamente com a opinião que os itacenses têm de Penélope, e encontra reforço no canto 23: no momento em que o povo de Ítaca ouve os falsos festejos de casamento planejados por Odisseu para ocultar o massacre dos pretendentes, a opinião pública se volta imediatamente contra ela (*Od.*, 23.148-151).

O *kleos* de Penélope é ligado à manutenção da memória de Odisseu. A indignação do povo ao acreditar que ela havia abandonado a esperança de retorno do marido e se casado novamente deixa claro que tipo de reação teriam caso Telêmaco a forçasse a abandonar o *oikos*.

Ao final do canto 2, quando Telêmaco organiza sua partida, às escondidas, é feita ainda outra menção a Penélope: o filho pede à escrava Euricleia que não informe à mãe sobre sua viagem, para que ela não sofra por ele. O jovem sabe que reação a mãe terá ao saber que ele partiu, e quer evitar que seu rosto se deforme pelas lágrimas.

A próxima aparição de Penélope ocorre apenas no canto 4, quando ela é informada da partida de Telêmaco e do plano nefasto dos pretendentes de matá-lo. Assim que Medonte, o arauto da casa, entra na sala em que ela se encontra, Penélope questiona irritada se ele teria vindo a mando dos pretendentes e os condena por dilapidarem a herança de Telêmaco. A rainha se pergunta se eles nunca ouviram as benesses que Odisseu havia providenciado a seus pais, como um rei justo.

Assim que é informada da viagem do filho e do plano que os pretendentes traçam de matá-lo tão logo volte, Penélope tem uma reação física e mental fortíssima (exatamente como Telêmaco havia previsto): suas pernas cedem e ela não consegue falar. Em seu desespero, senta-se no chão e chora. Quando confronta as servas sobre a partida de Telêmaco, afirma que, se soubesse da intenção dele, “ou ele aqui restava / em Ítaca, sonhando embora excursionar, / ou me teria deixado no palácio, morta” (*Od.*, 4.732-734).

A cena de sofrimento de Penélope é seguida e reforçada pela cena seguinte, na qual os pretendentes detalham o plano para emboscar Telêmaco. Como De Jong (2001, p. 120) aponta, a próxima aparição da rainha traça um paralelo entre sua

angústia, fechada no quarto, jejuando, e os pretendentes, no pátio, se banquetando.

Em sua inquietação, Penélope é então comparada pelo narrador a um leão acuado por caçadores (*Od.*, 4.791-793), única ocorrência desse símile relacionado a uma personagem feminina em Homero. A ameaça a Telêmaco é traduzida como uma ameaça direta a ela. Como reação ao estado de Penélope, Atena intervém aparecendo a ela em sonho. Na forma de Ífita, outra filha de Icário, a deusa ouve a rainha se lamentar pela perda do marido e do filho. É interessante destacar que tanto Atena quanto Penélope dão ênfase maior às informações relacionadas a Telêmaco: a rainha afirma prantejar mais pelo filho do que pelo esposo, e Atena a consola apenas quanto ao retorno do jovem, negando-se a responder perguntas sobre o paradeiro de Odisseu.

Heitman (2008, p. 38-39) aponta essa sequência de cenas demonstrando o amor de Penélope por Telêmaco como argumento definidor para sua tese de que Odisseu já não é mais a preocupação principal da rainha. Ainda que sofra a falta do esposo, são as ameaças ao filho que a transtornam ao máximo, e seria ele o motivo principal de sua escolha por casar-se novamente. Para preservar Telêmaco dos ataques dos pretendentes, cada vez mais arriscados conforme ele se torna mais maduro, ela finalmente aceitaria escolher um novo marido, abrindo por fim mão de Odisseu.

No canto 5, temos a primeira menção a Penélope pelos lábios de Odisseu, quando o herói é finalmente liberto da ilha de Calipso. Ao despedirem-se, a ninfa, pesarosa, afirma que ele poderia ter vivido com ela eternamente, imortal, “embora ansioso de rever a esposa / com quem, ao longo das jornadas, tens sonhado” (*Od.*, 5.209-2120), e compara-se com Penélope, inferior à ninfa “na forma física e expressão”. Como resposta, Odisseu assume que a *periphron Penelopeia* não se compara a ela, mas que ainda anseia apenas pelo retorno ao lar (*Od.*, 5.214-220).

As menções a Penélope só retornam no canto 11, durante a *Nekuia*, a viagem de Odisseu ao Hades. Ao conversar com o profeta Tirésias, Odisseu é informado sobre a existência dos pretendentes, que consomem o *oikos* e cobiçam Penélope. De Jong (2001, p. 278) aponta, que, no verso 117, “Penélope é a única mulher nos épicos homéricos a ser chamada de *ἀντίθεος*, ‘semelhante a um deus’ (...) em um contexto em que a virtude da personagem está em jogo”, o que acontece novamente no canto 13, como é apresentado a seguir. Assim, apesar de a situação

em Ítaca não ser particularmente positiva, a esposa ainda se comporta divinamente e parece estar do lado de Odisseu, mantendo *oikos* a salvo.

Ainda durante a viagem ao Hades, na conversa entre Odisseu e sua mãe, Anticleia, ele pergunta sobre o restante da família – o pai, o filho e a esposa. A primeira informação que ela dá é sobre Penélope, e reforça o que foi apresentado a seu respeito até então: Penélope permanece com o coração duro, lamentando a falta do esposo dia e noite. Os pretendentes sequer são mencionados por ela. Como destaca Férez (2009, p. 606), é a primeira vez que Odisseu pergunta diretamente por Penélope, e o interesse do herói é saber se ela conservava o *oikos* ou havia desposado um aqueu honrado, possivelmente em referência às informações obtidas de Tirésias, logo antes.

Se Anticleia acalma Odisseu quanto aos acontecimentos em Ítaca, Agamêmnon desfaz essa segurança em seguida: após narrar suas desventuras com Clitemnestra, que o apunhalara após seu retorno ao lar, ele amaldiçoa as mulheres e orienta Odisseu a ter cuidado com a esposa quando retornar, não contando a ela tudo que sabe. Na mesma fala, Agamêmnon volta atrás e diz que Odisseu não precisa temer a morte pelas mãos da *periphron Penelopeia*, a sensata esposa que havia deixado em Ítaca ainda jovem, com o filho ao colo, mas afirma que ainda assim é aconselhável retornar a Ítaca em segredo. Odisseu oscila entre confiar ou não na esposa, o que faz com que ela seja uma das últimas pessoas de seu *oikos* a quem ele se identifica após retornar a seu reino (seguida apenas por Laertes, que já não se encontra mais no palácio).

No canto 13, Odisseu finalmente chega a Ítaca, onde é recebido por Atena. Desse canto até o último, Penélope ressurgue com frequência, tanto em pessoa quanto nos lábios do herói. A deusa (disfarçada) ri da tentativa que Odisseu (disfarçado) faz de ludibriá-la e afirma que qualquer outro homem, no lugar dele, já teria retornado ao lar, aos braços da família, enquanto ele prefere permanecer incógnito e testar a fidelidade de Penélope, “alguém que em casa / se consome, abatida, diuturnamente / vertendo lágrimas” (*Od.*, 11.336-338), indicando que ele não tem o que temer de sua esposa. É interessante destacar que a hesitação de Odisseu em retornar ao lar imediatamente encontra paralelo na hesitação de Penélope em aceitar seu retorno imediatamente, no canto 23.

Mais adiante, Atena afirma que Penélope sonha com a volta de Odisseu apesar de estar cercada de pretendentes; como antes havia feito Tirésias, a deusa a

qualifica como “quase divina”. Uma vez mais, Penélope é apresentada como alguém que pensa de um modo e age de outro, instigando e ao mesmo tempo evitando os cortejadores. Atena repete a descrição que os pretendentes haviam usado para acusar Penélope durante a assembleia com Telêmaco, mas agora de um ponto de vista positivo: “enviando a todos, em particular, mensagens / esperançosas, mas sua mente pensa em outro” (*Od.*, 13.378-379). Tanto os pretendentes quanto a deusa têm claro que Penélope usa estratégias para adiar o novo casamento, mantendo-se fiel ao marido perdido.

No canto 14, já na casa do guarda-porcos Eumeu, Odisseu disfarçado de mendigo é informado em detalhes sobre o modo como os pretendentes consomem sua propriedade e das ações de sua esposa: todo viajante que chega a Ítaca é recebido por ela, que o hospeda e alimenta, buscando informações sobre o marido. Apesar desses questionamentos constantes, Eumeu afirma que ela chora como alguém que já sabe ter perdido o esposo, e que nenhum dos viajantes apresentou notícias críveis. Assim como o fazem Penélope e Telêmaco, o guarda-porcos diz estar seguro de que Odisseu está morto e não voltará mais.

Por duas vezes, nos versos 8-9 e 450-451, o narrador afirma que Eumeu e seus companheiros agiram sem o conhecimento de Laertes ou Penélope, tanto para construir o lugar onde mantinham os porcos quanto para comprar o pão que partilham com o visitante. Esses fatos relacionam-se ao estado de crise que toma conta de Ítaca, terra sem líder: o pai de Odisseu, que poderia governá-la na ausência do filho, se isolou dos assuntos do reino; a esposa, como mulher, não tem sequer autoridade para fazê-lo; Telêmaco ainda age como uma criança. Como a terra desolada dos ciclos míticos britânicos, Ítaca aguarda o retorno do verdadeiro senhor para voltar aos eixos. Penélope figura aqui como uma líder de certo modo incapaz de lidar com a situação em que se encontra.

No canto 15, Atena viaja até o palácio de Menelau, onde Telêmaco havia ido buscar notícias do pai, com a intenção de fazê-lo retornar a Ítaca e auxiliar Odisseu na vingança contra os pretendentes. Para alcançar esse objetivo sem mencionar o retorno do herói, a deusa diz a ele que Penélope não apenas havia esquecido o marido e decidido se casar novamente como insinua que ela levaria para a casa do novo esposo os bens pertencentes a Telêmaco.

O trecho (*Od.*, 15.20-23) é o único da narrativa que dá a entender que Penélope *deseja* se casar, e vai contra o que havia sido apresentado anteriormente

e o que é apresentado posteriormente quanto a suas intenções de proteger o *oikos* e evitar tornar-se companheira de um homem inferior a seu primeiro esposo. As repetidas afirmações de que Penélope tem o coração dividido entre aceitar ou não o casamento são sempre acompanhadas de indicações de que tal matrimônio lhe seria odioso – por que ela mudaria de ideia após a partida do filho? Trata-se claramente de um estratagema de Atena para fazer com que Telêmaco parta o mais rapidamente possível, sem implicar qualquer mudança nas intenções de Penélope: logo na sequência, a deusa aconselha Telêmaco a chegar às escondidas na cidade, para evitar a emboscada dos pretendentes, mas também o instrui a anunciar seu retorno, sem demora, à *periphron Penelopeia*. Como Odisseu, ele não precisa temer qualquer tipo de traição da mãe.

Quando Telêmaco retorna a Ítaca, no canto 16, sua primeira pergunta ao guarda-porcos Eumeu é sobre a mãe: quer saber se ela permanece no lar ou desposou alguém e abandonou o *oikos*, deixando a cama matrimonial coberta de teias de aranha. Assegurado por ele de que Penélope, aos prantos, se mantém em casa com seu coração de ferro, Telêmaco então dá atenção ao desconhecido que também se encontra na casa do guarda-porcos, Odisseu disfarçado.

No primeiro encontro entre pai e filho, Telêmaco ouve uma das histórias mentirosas de Odisseu e conta a ele sobre seus sofrimentos, repetindo o que havia dito a Atena quando também conversaram pela primeira vez: os pretendentes dilapidam a casa e ameaçam destruí-lo, enquanto a mãe não consegue decidir-se por casar-se novamente ou não (*Od.*, 16.125-127, cf. 1.248-250). O herói é novamente confrontado pela figuração da esposa indecisa: desconfiado, Odisseu se identifica para o filho e o instrui a não contar a ninguém, nem ao guarda-porcos, nem ao avô, nem à mãe, sobre seu retorno. Sua intenção é por a prova todos os itacenses, incluindo a esposa.

A cena então muda para o palácio, onde Penélope é informada do retorno de Telêmaco e descobre os novos planos dos pretendentes de matá-lo. Seu comportamento, ao saber que o filho está a salvo, é muito diferente do desespero esboçado anteriormente: quando os cortejadores voltam para o pátio, a *periphron Penelopeia* se aproxima deles (coberta por um véu, acompanhada por servas, como de costume), “maquinando outro plano” (*Od.*, 16.409-410), e os ataca com censuras. Acusa Antínoo de ter esquecido o auxílio que Odisseu havia dado a sua família, de consumir seu *oikos*, cortejar sua esposa e tentar matar seu filho.

No canto 17, Telêmaco anuncia que quer retornar ao lar para rever Penélope e acalmá-la. Ao encontrarem-se, a mãe o cobre de abraços e beijos, e pede a ele, em lágrimas, que lhe informe o que descobriu sobre Odisseu durante a viagem. Telêmaco evita falar sobre o assunto, a princípio, e só menciona o que aprendera com Nestor e Menelau após lavar-se e cearem, quando Penélope insiste novamente. Logo após a fala de Telêmaco, Teoclímeno toma a palavra e profetiza que Odisseu já está em Ítaca, amadurecendo um plano contra os pretendentes.

A reação de Penélope diz muito sobre sua figuração cética: ela não aceita como garantida a profecia anunciada – assim como não acreditará nas promessas de Odisseu disfarçado ou em seu sonho premonitório, no canto 19 –, apenas afirmando que gostaria muito que o augúrio se tornasse real.

Cumprindo a profecia, alguns momentos depois, eis que Odisseu entra novamente no lar, ainda que esteja disfarçado de mendigo e seja coberto de indignidades por quem encontra no caminho. Uma vez tendo se apresentado aos pretendentes no pátio – com outra de suas histórias mentirosas –, o herói é humilhado por eles, especialmente Antínoo.

Penélope, ao ouvir a comoção, amaldiçoa os pretendentes e pede a Eumeu que faça com que o mendigo se apresente a ela e conte-lhe notícias de Odisseu, se as tiver. Ao ouvir que ele tem notícias de que seu esposo está a caminho, Penélope profetiza que Odisseu não tardaria a dar um fim nos pretendentes, acompanhado de Telêmaco, assim que retornasse. Odisseu se propõe a encontrá-la à noite, quando os pretendentes tivessem retornado as suas casas, com o que ela concorda.

O canto 18 apresenta a primeira vez que Odisseu vê Penélope em 20 anos. Enquanto ele impressiona os pretendentes ao vencer uma luta com outro mendigo, Atena introduz na rainha o desejo de se exibir aos pretendentes – algo que jamais acontecera antes. Ainda assim, quando Eurínome, uma de suas servas, a instrui a embelezar-se antes de aparecer diante deles, apagando do rosto as marcas de seu sofrimento, Penélope se recusa. Essa é a vez de Atena “pensar em outra coisa” (*Od.*, 16.186-187): a deusa adormece a rainha e a unge com ambrosia, usada pela própria Afrodite, para cobri-la de beleza. Ao despertar, é uma Penélope resplandecente que se apresenta aos pretendentes – coberta por um véu, cercada de servas. A reação deles deixa clara sua imponência: os joelhos deles cedem, e novamente são tomados pelo desejo erótico de possuí-la.

A primeira pessoa a quem Penélope se dirige nessa cena é Telêmaco, a quem repreende por deixar que um forasteiro seja maltratado. O filho responde que recebe bem seus conselhos, mas que sabe o que faz, afirmando não ser mais criança. É interessante ressaltar que, na mesma fala em que Eurínome sugere a Penélope que limpe seu rosto do sofrimento antes de aparecer em público, a serva também aponta que Telêmaco já não é mais a criança que era ao partir: cresce-lhe a barba (*Od.*, 18.177) – ele é um homem feito. Esses sinais do amadurecimento do filho levam Penélope a apresentar, em sua próxima aparição aos pretendentes, as instruções que recebera de Odisseu sobre a possibilidade de um novo casamento quando o herdeiro do *oikos* tivesse se tornado adulto.

Depois do diálogo entre mãe e filho, Eurímaco, o pretendente menos violento, a cobre de elogios, louvando sua beleza e seu espírito. Como resposta, Penélope afirma ter perdido o resplendor quando da partida de Odisseu (caso ele houvesse permanecido no lar, a beleza e o *kleos* dela somente aumentariam), e aproveita para contar aos pretendentes o que o marido a instruíra ao partir: a responsabilidade sobre o *oikos* cabia a ela, que deveria cuidar dos bens e da família, e, caso o herói morresse em Troia, Penélope deveria se casar e abandonar o lar assim que aflorasse a barba de Telêmaco. Essa história dá novas esperanças aos pretendentes e é usada por Penélope para estimulá-los a cortejá-la como é próprio à tradição: com presentes.

O narrador então coloca o foco na reação de Odisseu à aparição da esposa, bela e imponente: ele se alegra com a capacidade dela de encantar os pretendentes com suas palavras, enquanto pensava de modo diferente ao que apresentava a eles. Repleta de presentes gloriosos, Penélope retorna a seus cômodos, bem-sucedida, tendo repostado parte dos bens consumidos pelos pretendentes e impressionado o marido. Russo (RUSSO; FERNANDEZ-GALIANO; HEUBECK 2002, p. 58) aponta que, nessa cena, Penélope alcança três propósitos: inflamar o desejo dos pretendentes; colocar Telêmaco, ainda não completamente maduro, em seu lugar, mostrando que ainda é ela quem comanda o *oikos*; receber o respeito de Odisseu por sua sagaz manipulação dos outros.

A próxima alusão a Penélope a relaciona com as escravas por ela criadas e treinadas, ponto essencial da reescrita de Margaret Atwood: após Odisseu oferecer-se para efetuar tarefas no pátio, sob os risos das escravas, o narrador aponta que “Penélope educara [a serva Melanto] / tal qual sua filha” (*Od.*, 18.322-323). Apesar

do bom tratamento recebido, essas servas são mais leais aos pretendentes, aos quais cedem luxuriosamente, do que à rainha, como é reforçado no início do canto 20, quando Odisseu dorme em fúria quando as ouve em “coito rotineiro / com os cortejadores” (*Od.*, 20.8-9).

No canto 19, ocorre a primeira conversa entre Odisseu e Penélope, provavelmente similar aos questionamentos que a rainha tantas vezes havia feito a outros viajantes. Antes de iniciar o diálogo, Penélope apresenta-se uma anfitriã cuidadosa: repreende Melanto, que havia perturbado o mendigo novamente, e ordena às servas que preparem uma cadeira especial para que ele se sente. Quando Odisseu começa a falar e a cobrir de elogios, evitando falar de si mesmo, comparando-a a um rei afamado, senhor de muitos vassallos, ela repete o que havia dito aos pretendentes, afirmando que todo o seu valor se fora com Odisseu, e que o retorno dele faria crescer sua formosura e seu *kleos*. Se Odisseu depende de Penélope para completar o *nostos*, também ela depende do retorno dele para receber o *kleos*.

Penélope conta então sua versão do engano do tecido: inspirada por um deus, ela ilude os pretendentes por três anos, tecendo e destecendo uma mortalha para o sogro, até que uma das servas (que ela enfurecida chama de “cadelas relapsas”, *Od.*, 19.154-155) entrega seu segredo a eles, que a surpreendem no ato. Ela é forçada a terminar o trabalho e não vê opção que não casar-se novamente: os pais dela insistem e o consumo do *oikos* prejudica Telêmaco. Em troca de sua história, a rainha cobra novamente de Odisseu que lhe diga quem é e de onde vem.

Odisseu traça habilmente outra de suas histórias mentirosas, e quando afirma ter conhecido o esposo que Penélope tanto lamenta, a rainha reage aos prantos. O narrador aponta que o desejo de Odisseu também era chorar, mas que ele se controla, diante dela. Assim que se recupera, Penélope cobra provas de que ele havia conhecido o herói: pede a ele que descreva como era, o que vestia e quem eram seus companheiros. Mesmo com a descrição detalhada que ele dá das vestimentas que usara 20 anos antes, Penélope resiste a acreditar, afirmando que essas informações o tornam um amigo respeitado, mas, sendo antigas, nada informam sobre o paradeiro atual do marido. Esse trecho retoma a fala anterior de Eumeu, que já precaveria o mendigo de que, apesar de fazer muitas perguntas, Penélope e Telêmaco não mais acreditavam nas notícias que os viajantes traziam.

Mesmo as informações dadas pelo mendigo sobre o retorno de Odisseu, extremamente positivas, não amolecem o coração de Penélope. Como antes havia reagido diante da profecia de Teoclímeno, a rainha afirma desejar profundamente que o que é dito se realize, mas ainda assim não crê na volta do marido. Ela então retoma seu papel de anfitriã e lhe oferece banho, roupas e um leito, buscando preservar e acrescer a sua reputação:

Como afirmarás que sou bem mais
razoável e sensata que as demais mulheres,
se, imundo, comes no palácio, nesses trapos?
(*Od.*, 19.325-327)

À resposta de Odisseu, que se nega a receber luxos, Penélope ordena a Euricleia que lave os pés do mendigo. Quando a velha serve o reconhece, graças à cicatriz que recebera na coxa, Odisseu reage violentamente para evitar que ela divulgue sua identidade, enquanto Atena distrai Penélope. O momento do reconhecimento do herói pela mulher será adiado por mais quatro cantos.

Para encerrar a conversa, Penélope volta a falar de seu sofrimento e retoma o que Telêmaco havia informado a Odisseu e a Atena – seu coração está indeciso entre duas possibilidades:

Entre vigiar meus bens, as servas, a mansão
de cumeeira alta, ao lado de meu filho,
fiel ao leito conjugal e à voz das gentes,
ou o melhor aqueu em casa que me queira,
com infinitos dons, seguir.
(*Od.*, 19.525-529)

Penélope apresenta claramente o que cada opção implica: continuar no *oikos* é ser fiel ao esposo (o leito conjugal) e manter sua reputação (a voz das gentes); casar-se novamente é abrir mão de ambos. Ela acrescenta, ainda, que quando Telêmaco era criança, não queria que ela se casasse, mas agora, já maduro, chega a lhe pedir que abandone o lar. Penélope então pede ao viajante que interprete um de seus sonhos, que, interessantemente, já vem autointerpretado pelo próprio Odisseu onírico: ela sonhara que seus 20 gansos haviam sido atacados e mortos por uma águia, que depois revelara ser seu esposo, simbolizando e profetizando seu retorno e o massacre dos pretendentes. Mesmo quando Odisseu

confirma o sentido dessa visão de vingança, Penélope ainda se mantém cética: afirma que os sonhos podem ser enganadores ou verdadeiros, que seu sonho era do primeiro tipo.

Encerrando a conversa de maneira surpreendente, Penélope aponta que já nasce a aurora que a expulsará do *oikos* de Odisseu: ela por fim decidira se casar novamente. A rainha informa ao viajante que proporá uma competição aos pretendentes, com a intenção de escolher qual deles irá seguir – a prova do arco –, ainda que permaneça com o antigo lar em seu coração para sempre. Ela então se despede de Odisseu e sobe a seus cômodos, onde dorme entre lágrimas.

O canto 20 apresenta as insônias de Odisseu e Penélope e o amanhecer no palácio. O marido, deitado no vestíbulo, se enfurece com os sons dos festejos de pretendentes e servas, e precisa se controlar para não atacá-los naquele momento; só adormece após a intervenção de Atena. A esposa, que havia dormido em prantos, desperta de repente e volta a chorar – havia visto a imagem de Odisseu deitado a seu lado. Penélope então faz uma prece angustiada, pedindo aos imortais que a matem e a enviem ao Reino dos Mortos, para estar com o marido novamente. Conforme havia informado ao viajante misterioso na noite anterior, ela estava decidida a escolher o novo esposo, e a única escapatória que lhe aparece é a morte.

O canto seguinte se inicia com Penélope adentrando o quarto fechado a chave no qual ficam os tesouros do *oikos* para buscar o arco de Odisseu para a prova que decidira propor aos pretendentes. Os primeiros versos atribuem a ideia a Atena, ainda que Penélope houvesse anunciado a competição na noite anterior – para De Jong (2001, p. 505), essa afirmação, longe de ser contraditória, apenas reforça a importância da competição, proposta por Penélope e aprovada tanto por Odisseu quanto por Atena. Sua reação ao retirar o arco do gancho onde estava pendurado é sentar-se e chorar com ele ao colo, reiterando quão odioso lhe é o novo casamento.

Acompanhada de servas, coberta por um véu, Penélope adentra o pátio com o arco e apresenta a competição aos pretendentes:

Ânimo, que eu agora exhibo o prêmio! O arco
enorme de Odisseu divino aqui coloco,
e a quem mais ágil se mostrar no manuseio
e transpassar à flecha a dúzia de segures,
eu seguirei, assegurando abandonar
o lar nupcial, tão pleno de ouro, maxibelo,

a ser rememorado sempre, até no sonho.
(*Od.*, 21.73-79)

Telêmaco se alegra com o anúncio da mãe, que louva como uma mulher sem par. Sua intenção é estimular os pretendentes a realizarem a prova imediatamente, não a adiando, como Antínoo havia proposto, de modo a encerrar a situação de uma vez por todas. Após o jovem falhar em sua própria tentativa na prova, os pretendentes, um a um, também tentam armar o arco sem sucesso. Assim que o mendigo Odisseu se propõe a tentá-lo, e é censurado pelos pretendentes ofendidos, Penélope os interrompe e repreende: acaso o mendigo fosse bem-sucedido, obviamente não receberia a mão dela, apenas belos presentes e a glória da qual eles não são dignos.

Quando Penélope ordena que lhe entreguem o arco, há uma nova cena de enfrentamento entre mãe e filho: Telêmaco reage dizendo que apenas ele tem a autoridade de permitir ou negar a posse do arco, comandando a ela que suba a seus aposentos e faça o que procede às mulheres (tecer, fiar) – o uso das armas (como o uso das palavras) cabe aos homens. Assim como acontece no canto 1, Penélope, surpresa, acata o filho (cf. *Od.*, 21.354-355 e 1.360-362). Acompanhada de suas servas, a rainha lamenta a falta de Odisseu até que Atena a faz dormir.

Penélope só acordará no canto 23, quando Euricleia anuncia o retorno de Odisseu e o massacre dos pretendentes. Exultante, a serva sobe do pátio para o aposento das mulheres, onde resta apenas Penélope – todas as servas já haviam recebido seu mestre de volta –, que se nega a acreditar nas boas novas. A rainha diz que Euricleia enlouqueceu, ou que escarnece dela. Cética, ela questiona a serva, buscando detalhes do retorno e da suposta morte dos pretendentes. Quando Euricleia a informa que não viu a batalha em si, apenas os resultados, Penélope conclui que um deus os havia massacrado, pois homem nenhum seria capaz de enfrentar tantos de uma vez. Como destaca Heubeck (RUSSO, FERNANDEZ-GALIANO, HEUBECK, 2002, p. 315), “vinte anos de pesar e desapontamento tornaram Penélope desconfiada de qualquer promessa de alívio de seu sofrimento”.

Do mesmo modo que a haviam elogiado anteriormente – como fizeram Eumeu e Anticleia quando questionados sobre ela –, o coração duro de Penélope é novamente mencionado, mas agora de modo negativo. Euricleia afirma que o coração da rainha “peca por incredulidade” (*Od.*, 23.73) e diz que a cicatriz que

avistara anteriormente em Odisseu disfarçado servirá de prova do retorno do herói. Mesmo quando aceita descer ao pátio, Penélope é descrita pelo narrador como envolta em dúvida. Ela se questiona: “interrogar, distante, o esposo, / ou, a seu lado, lhe beijar a testa e as mãos?” (*Od.*, 23.86-87).

Sentados um diante do outro, Odisseu e Penélope se observam à luz do fogo, sem dizer nenhuma palavra. Telêmaco se irrita e também a condena pelo “coração cerrado” (*Od.*, 23.97) e pela “têmpera mais dura que uma pedra” (*Od.*, 23.103). A resposta da *periphron Penelopeia* é apaziguadora: ela diz que não lhe é possível questionar ou mesmo olhar o rosto do estranho, agitado que está seu coração, mas que ela e o esposo podem se reconhecer por sinais particulares, que só os dois conhecem. Odisseu, por sua vez, ri da situação e diz que são seus trapos que não permitem que a esposa o reconheça.

Com Telêmaco, Odisseu planeja impedir que a cidade saiba da morte dos pretendentes antes que eles decidam como evitar a vingança das famílias, simulando uma festa de casamento. O som das músicas e das danças obtém sucesso, e as pessoas que passam ao largo do palácio acreditam que Penélope enfim escolheu um novo marido. A reação dos itacenses diz muito sobre o *kleos* de Penélope, sua reputação na voz do povo: a condenam como ambiciosa e fraca, por não ter preservado o *oikos* e esperado a volta do “esposo verdadeiro” (*Od.*, 23.151).

Uma vez limpo e embelezado por Atena, Odisseu se apresenta novamente diante da esposa. Essa cena é um paralelo claro da primeira vez que Odisseu vira Penélope ao retornar – ela também havia sido embelezada pela deusa, para que fosse admirada pelo marido ao reconhecê-la. A reação de Penélope, entretanto, não atende às expectativas criadas, e dessa vez até mesmo o esposo se irrita:

Quem mais teria o coração tão forte a ponto
de suportar ficar assim longe do esposo,
duas décadas sofrendo nos confins, de volta
ao lar e a ela?
(*Od.*, 23.168-171)

A condenação de Odisseu reforça o que haviam dito Euricleia e Telêmaco, e sua questão ecoa a questão de Atena quando o herói havia chegado a Ítaca e, ao invés de retornar aos braços da família, decidira pela prudência. A hesitação de Penélope e a de Odisseu são paralelas, mas recebidas de modo diferente. Esse é o extremo da figuração cética da rainha: mesmo tendo recebido diversas indicações

do retorno do marido, como o presságio de Teoclímeno, o sonho autointerpretado pelo Odisseu onírico e confirmado pelo formidável Odisseu disfarçado de mendigo, e, finalmente, a morte violenta dos pretendentes, ela se nega a aceitá-lo.

Em seu artigo sobre a relação de Penélope com a filosofia cética, na qual a dúvida e a abstenção de julgamento levariam a um estado de graça, livre das paixões, Michelle Zerba afirma que a rainha se nega a acreditar em algo tão bom porque seria incomensurável o abismo de desespero em que cairia caso Odisseu falhasse em retornar após tantos sinais positivos, e por estar “condicionada” a resistir às tentativas de sedução e convencimento com as quais fora bombardeada. A autora aponta que

o cetismo de Penélope, que cresce ao longo dos muitos anos em que ela ouviu histórias conflitantes, se torna mais agudo exatamente no momento da história em que sinais e agouros apontam mais fortemente que Odisseu retornou. (...) O poder da resistência de Penélope coincide com o poder da tentação de sucumbir e acreditar, e a forma com que essa resistência se manifesta é, acima de tudo, a recusa do reconhecimento. (ZERBA, 2009, p. 311)

Irritada também, Penélope propõe a prova final do reconhecimento, um dos sinais secretos que mencionara, e ordena à serva que retire do quarto a cama do casal, para que Odisseu nela durma. O ápice da sagacidade e da desconfiança de Penélope acaba por quebrar a calma do marido. Finalmente exaltado, após aturar todo tipo de provação durante seu retorno, Odisseu indaga quem teria retirado a cama do quarto, uma vez que ela e o próprio quarto haviam sido construídos em torno de uma oliveira. Essa resposta faz com que Penélope finalmente acredite no retorno do marido: é a cama, símbolo do casal, da família e do *oikos*, imóvel como a própria rainha, a chave para convencê-la. Após saciar suas dúvidas e seu ceticismo, ela reage como qualquer esposa ao receber o amado que acreditava perdido: sente os joelhos afrouxarem e se lança nos braços dele.

Penélope revela então os motivos de sua hesitação e seus questionamentos: “Meu coração sempre temeu que alguém / viesse me enganar” (*Od.*, 23.215-216). Compara sua situação à de Helena e afirma que a descrição do leito persuadiu seu “coração, embora duro” (*Od.*, 23.230). Na bela descrição do narrador, Penélope se lança nos braços do marido como um náufrago o faz em uma praia abençoada: o marujo perdido não era Odisseu, mas ela, perdida e

desesperançada na própria casa. O casal então recebe de Atena uma noite prolongada de reencontro. Antes de irem ao leito, de acordo com seu caráter questionador, a rainha pede ao esposo que lhe conte sobre as provas futuras que havia mencionado – nem o retorno do herói faz com que ela abandone sua desconfiança natural.

Depois de satisfeitas as dúvidas de Penélope, o casal finalmente se deita em sua cama tão especial, na qual desfrutam do “gozo de eros” que cede ao “gozo dos racontos” (*Od.*, 23.300). Ela conta seus sofrimentos entre os pretendentes, ele, seu *nostos*. Odisseu afirma que as dores que sofreram, enquanto buscavam um ao outro ano após ano, os igualam:

“Ambos, querida, conhecemos o limite
do sofrimento; tu, pranteando o meu retorno
multiaflitivo, enquanto Zeus e os outros deuses
dorido me arrojavam nos confins, sonhando
Ítaca.”
(*Od.*, 23.350-354)

Após dormirem e se refazerem do cansaço, Odisseu parte para ver o pai e repor seus bens consumidos pelos pretendentes, aconselhando Penélope (“embora tão sagaz”) a espalhar as notícias do retorno e do massacre.

O início do canto 24 se afasta da situação atual em Ítaca e acompanha a chegada dos pretendentes ao Reino dos Mortos, onde há marcantes menções a Penélope, ainda que ela não reapareça em pessoa no restante do épico. Anfimedonte reconta a Agamêmnon a corte à hesitante Penélope, que “não dizia sim nem não” (*Od.*, 24.126), o golpe da mortalha e o retorno súbito de Odisseu disfarçado. O pretendente amargurado afirma que a prova do arco havia sido sugerida à rainha pelo esposo, completando uma tríade de motivadores para a competição: em sua primeira menção, no canto 19, é ideia de Penélope; na segunda, no canto 21, inspirada por Atena; na terceira, no último canto, uma trama do casal.

A resposta de Agamêmnon resume as figurações de Penélope na *Odisseia* de maneira fenomenal: protetora do *oikos* e da memória, questionadora, gloriosa. Para ele, traído pela mulher e mal-sucedido no *nostos*, Odisseu tem sorte de ter uma esposa tão virtuosa, que não o esquecera. O herói anuncia que o *kleos* de Penélope irá perdurar e sua percuciência será fonte de inspiração de canções. Antes de

encerrar a história com a reunião de Odisseu e seu pai Laertes e a trégua em Ítaca forçada por Atena, Agamêmnon encerra a trama de Penélope louvando suas diversas qualidades e anunciando a permanência de sua história e fama – comprovada, entre várias outras análises e reescritas, pelo presente estudo e pela obra de Margaret Atwood, trabalhada a seguir.

4. A ODISSEIA DE PENÉLOPE

4.1 MARGARET ATWOOD: NARRANDO DO SUBTERRÂNEO

Margaret Atwood, nascida em 1939, publica poemas, romances, trabalhos críticos e coletâneas de contos desde 1961. Tendo Northrop Frye como um de seus professores na Universidade de Toronto e uma relação constante com a produção literária canadense, sua visão crítica da literatura e da relação entre arte e sociedade se reflete claramente em suas obras, permeadas por características típicas do pós-modernismo: a reflexão sobre o papel da narrativa, o tom metaficcional e o foco em personagens e narradores “ex-cêntricos”, como Linda Hutcheon (1991c) classifica aqueles que se encontram à margem, mas sempre intimamente relacionados ao “centro” que os exclui e isola.

Entre suas personagens “ex-cêntricas”, Atwood apresenta uma série de mulheres “emergindo de uma vida de silêncio forçado ou autoimposto”, como aponta Davies (2006, p. 63-64), mas que ao se libertarem dessas amarras “produzem narrativas confessionais subversivas e até mesmo perigosas”. Essa característica forma a base de *A odisseia de Penélope* (*The penelopiad*, 2005), obra em que Penélope e as doze escravas mortas por Telêmaco se alternam como narradoras ao rememorar suas histórias marginalizadas na *Odisseia*.

Outros exemplos de vozes “ex-cêntricas” que quebram o silêncio, e de certo modo prefiguram as narradoras de *A odisseia de Penélope*, são Offred, protagonista do criticamente aclamado *O conto da aia* (*The handmaid's tale*, 1985), que rememora suas terríveis experiências em uma distopia ultraconservadora em fitas gravadas em um esconderijo, e a assassina Grace Marks, que em *Vulgo Grace* (*Alias Grace*, 1996) reconstrói sua história na prisão com o “auxílio” de Dr. Jordan, um alienista. Assim como Penélope e as escravas falam do submundo do Hades, Offred e Grace narram suas histórias a partir de uma espécie de subterrâneo isolado, que as distancia dos fatos e permite uma reflexão privilegiada sobre o centro que as silenciara. Como Offred afirma, “Sou uma refugiada do passado, e como outros refugiados eu retorno aos costumes e hábitos que deixei ou fui forçada a deixar para trás, e tudo parece tão peculiar, daqui (...)” (ATWOOD, 1996, p. 239).

O subterrâneo como fonte das narrativas é um tema trabalhado tanto nas obras de ficção quanto nos trabalhos críticos de Atwood. Seu livro de reflexão sobre a escrita e o ato de escrever, intitulado *Negociando com os mortos* (*Negotiating with the dead*), relaciona o ato de criar histórias com as *nekuías* da Antiguidade, com a hipótese de que

toda escrita do tipo narrativo, e talvez toda escrita, é motivada, lá no fundo, por um medo e uma fascinação com a mortalidade – pelo desejo de fazer a arriscada viagem ao Submundo, e trazer algo ou alguém de volta dos mortos. (ATWOOD, 2002, p. 156)

Narrar, portanto, seria relacionar-se com esse Outro Lugar, um mundo a parte. E é isso que muitas das narradoras de Atwood fazem, em níveis mais ou menos simbólicos: contam suas histórias não *por intermédio* do submundo, mas *diretamente* do submundo, quando se encontram libertas do que as impedia de expressar-se no mundo “normal”.

As personagens “ex-cêntricas” com frequência são silenciadas pelas relações de poder que se estabelecem entre elas e os indivíduos “centrais” em suas vidas: viram figurantes ao invés de protagonistas das próprias histórias. Como Somacarrera (2006, p. 55) aponta, Atwood trabalha essas relações de modo complexo e multidimensional, sempre ressaltando a ligação entre a identidade individual e a rede de poder em que a personagem se entrelaça. Offred e as escravas da *Odisseia* são silenciadas pelos homens superpoderosos das sociedades em que vivem, em contraste absoluto com a nulidade de suas identidades marginais; Grace e Penélope revisitam suas vidas para opor suas experiências às interpretações do público, que se apossa de suas histórias pessoais e as distorce de acordo com seus próprios pontos de vista. As identidades de todas se estabelecem a partir de suas relações diretas com as figuras de poder das quais dependem, e com o público ao qual apresentam suas narrativas.

Comum à narradora de *O conto da aia* e às narradoras de *A odisseia de Penélope*, em especial as escravas, é o fato de terem seu reconto desqualificado por um público interno – que ainda valoriza mais o discurso do “centro” –, representado por uma comunidade acadêmica marcadamente masculina. Duzentos anos após Offred gravar sua história em fitas cassete, sua narrativa tem a validade histórica posta em questão pelo professor James Pieixoto, que expressa a

insatisfação com o relato pessoal e o desejo de ter “vinte ou trinta páginas” do computador pessoal do político ao qual Offred supostamente estava ligada (ATWOOD, 1996, p. 322). A aula de antropologia das escravas, que busca associar sua relação com Penélope e sua morte a cultos de fertilidade e, assim, ganhar maior valor simbólico, conta com diversas interrupções das “mentes instruídas”, interpeladas como “Sir”; o julgamento de Odisseu, por sua vez, é entremeado de risos do juiz, que se nega a condenar o herói pela morte injusta das jovens (ATWOOD, 2005a, 131-134; 139-146).

Inicialmente corpos sem voz, as principais personagens de Atwood – incluindo Penélope e as escravas – tornam-se vozes sem corpos, o que prejudica ainda mais sua credibilidade. Howells aponta que muitas dessas mulheres saem do silêncio e depois desaparecem ao terminar suas histórias:

Só ouvimos a história de Offred (*O conto da aia*) duzentos anos após a morte dela, enquanto Zenia de *A noiva ladra*, Grace Marks de *Vulgo Grace*, Iris Chase Griffen de *O assassino cego* e Oryx de *Oryx e Crake* todas desapareceram ao final de suas histórias de vida – na morte ou no retorno ao texto – e somente suas vozes permanecem. (HOWELLS, 2006b, p. 7)

Para Hutcheon, a identidade das personagens de Atwood se constrói não apenas com relação às hierarquias de poder diegéticas, mas também em contraste com as expectativas gerais da sociedade ocidental. Segundo ela (HUTCHEON, 1988, p. 144-145), os impulsos feministas e pós-modernistas de Atwood se refletem nas obras com um questionamento constante de como se entende a individualidade – supostamente coerente, única, racional –, dando vazão a identidades múltiplas e fragmentadas.

Os conflitos de poder que Atwood apresenta, com frequência, ocorrem entre mulheres mais ou menos conscientes de sua objetificação, que se alinham ou não com os desejos dos homens a seu redor. Em *O conto da aia*, por exemplo, Offred, além de sofrer o isolamento imposto pela misógina República de Gilead, também está em constante confronto com a mulher “de poder” na casa em mora, Serena Joy; Suzuki (2007, p. 267) aponta também a relação tensa entre as três protagonistas de *A noiva ladra* (*The robber bride*, 1993) e Zenia, uma “personagem obscura similar a Helena, que funciona como projeção e bode expiatório”.

Em *A odisseia de Penélope*, o conflito mais amplo de Penélope é contra os limites sociais que a oprimem e a fazem refutar sua reputação de boa esposa, mas

seus confrontos diretos são com outras mulheres. Em vida, como aponta Collins (2006, p. 64), Penélope precisava competir “com a beleza superior de Helena; a atitude superior de Anticleia, e o conhecimento e a experiência superiores de Euricleia”. No Reino dos Mortos, ela disputa com as escravas a atenção e a simpatia do público, contrastando diferentes pontos de vista capítulo a capítulo, e menciona Helena repetidamente, sempre de modo negativo, com o objetivo de ressaltar suas virtudes em contraste com os vícios da prima.

Outro tema que perpassa produção literária de Atwood é a retomada mítica. Desde seu primeiro livro de poemas, *Dupla Perséfone* (*Double Persephone*, 1961), releituras de personagens clássicas povoam suas obras, que deram voz à Circe, Eurídice, Dafne, Atena e Helena. A imagem polarizadora da bela espartana é particularmente produtiva. No conto *Não é fácil ser semidivina* (*It's not easy being half-divine*), da coletânea *A tenda* (*The tent*, 2006), publicada um ano depois de *A odisseia de Penélope*, o ciclo troiano é transposto para um subúrbio qualquer, onde Helena, filha de mãe solteira, diz ter um pai poderoso, “tipo o papa”, e enche a paciência de sua vizinha, a narradora anônima que a rechaça por seu comportamento de *femme fatale* (como Penélope havia feito). Sua viagem para Troia se transforma no abandono do marido, chefe de polícia, para fugir com um figurão da cidade, que a instala em uma mansão. Quando o marido planeja juntar uma gangue para trazê-la de volta, o comentário da narradora é que “Muito homem não se incomodaria, com uma vadia daquele tipo” (ATWOOD, 2006, p. 48).

A própria Helena aparece rejeitando a opinião feminina em geral no poema *Helena de Troia dança em cima do balcão* (*Helen of Troy does counter top dancing*), do livro *Morning in the burned house* (1995). Nessa encarnação, a espartana é uma dançarina burlesca orgulhosa, que afirma que “O mundo está cheio de mulheres / que me diriam que eu deveria me envergonhar / se tivessem a chance”. Ciente de seu efeito nos homens, com controle absoluto, ela afirma ter o talento de vender visões, “como pregadores”, e desejo, “como anúncios de perfume”. Sua canção é de fogo, afirma Helena, e ameaça queimar quem ousar tocá-la.

Penélope também aparece em uma encarnação anterior à de *A odisseia de Penélope*, em um dos poemas da série *Circe/Mud poems*, publicado originalmente em 1974. Apresentado do ponto de vista de Circe, que condena Odisseu por tê-la abandonado, o poema rompe com a imagem de esposa ideal, implicando o adultério

de Penélope e questionando a sinceridade das histórias que ela contará no retorno do marido:

Ela está armando alguma coisa, tramando
histórias, elas nunca estão certas,
ela precisa refazê-las,
ela está tramando a versão dela

aquela em que você vai acreditar
a única que você vai ouvir¹¹
(ATWOOD, 1976, p. 218)

A habilidade da rainha de Ítaca, segundo Circe, está em tecer mais do que mortalhas: a verdade também é maleável a seu toque. Além de refletir o papel que Penélope apresenta em sua própria narrativa – manipuladora, *aedo* de si própria –, as reflexões amargas de Circe ecoam as de *A odisseia de Penélope* no teor de sua releitura da *Odisseia*: a feiticeira se volta contra o papel que supostamente representara na história “de Odisseu”, e busca desconstruir a imagem do herói para tornar-se protagonista da própria vida, como também o fará Penélope.

As características elencadas nesta seção, que entremeiam as obras de Margaret Atwood, aparecem com força total em *A odisseia de Penélope*, paródia da *Odisseia* homérica – que também é, de certo modo, “ex-cêntrica”, ao afastar-se do tema épico usual das batalhas e tratar do retorno ao lar, reduto feminino por excelência. Metaficcional, crítica, paródica, com protagonistas-narradoras “ex-cêntricas”, a trama de Atwood questiona a identidade e a condição feminina, trabalhando a relação conflituosa entre mulheres e sua posição na sociedade dominada por homens, além de retomar um tema mitológico e a imagem do submundo produtor de histórias.

4.2 O ENREDO DE A ODISSEIA DE PENÉLOPE: MEMÓRIAS PÓSTUMAS

A odisseia de Penélope é uma narrativa póstuma, marcada pelo revezamento entre narradoras que refletem sobre o passado longínquo enquanto a vida continua no século XXI. Em um vago Reino dos Mortos, Penélope e um coro

¹¹ “She is up to something, she’s weaving / histories, they are never right, / she has to do them over, / she is weaving her version, // the one you will believe in / the only one you will hear”.

formado pelas doze escravas enforcadas por Telêmaco após o assassinato dos pretendentes disputam a primazia narrativa, supostamente com a intenção de esclarecer, de posse do conhecimento *post-mortem* acumulado com o passar dos milênios, o que de fato aconteceu na *Odisseia*.

Penélope e as escravas agem exatamente como Atwood aponta em suas reflexões sobre o ato de escrever, simbolizado pela negociação com o submundo que as histórias habitam, no qual os mortos

querem falar, querem que nós nos sentemos ao lado deles e escutemos suas histórias tristes. (...) Eles querem ser recontados. Eles não querem ficar sem voz; não querem ser deixados de lado, obliterados. Eles querem que nós saibamos. (ATWOOD, 2002, p. 163)

Penélope apresenta uma trama razoavelmente tradicional e linear: se propõe a pôr fim aos rumores a seu respeito, questiona a autoridade do contador de histórias, decide começar pelo começo – sua infância. O coro, por sua vez, é foco de desordem: entre os 18 capítulos que Penélope narra em primeira pessoa, as escravas estrelam 11 entreatos de formas e gêneros variados, apresentando pontos de vista contrastantes tanto com o texto homérico quanto com a fala de Penélope.

O coro de escravas¹², em seus interlúdios, compara sua infância perdida aos mimos de Telêmaco; o casamento dos nobres com as violências que sofrem dos pretendentes; seus sonos cansados com os sonhos da rainha. Escravos, assim como o gado, as plantações e quaisquer outros bens relacionados ao palácio fazem parte do *oikos* familiar. Penélope quer se libertar do ponto de vista de Odisseu, e as escravas, do ponto de vista de Penélope. Forma-se um jogo em que a disputa pela credibilidade narrativa envolve quem foi mais marginalizado, mal-entendido e oprimido, em busca da simpatia do público.

Quanto ao modo como Penélope e as escravas se expressam, é interessante notar que suas escolhas de vocabulário (cômico, vulgar), as estruturas de texto (confessionais, canções populares, transcrições de vídeo) e os temas (cotidianos, ligados à infância, ao sexo, aos afazeres do lar) se afastam totalmente do gênero épico. Como sugere Cixous (2000, p. 322), essas mulheres “se livram dos

¹² Em suas notas, Atwood afirma: “Incluí um Coro que canta, dança e declama, em homenagem aos Coros da Tragédia grega. A convenção de zombar da ação principal já estava presente nas pelas satíricas, representadas com as tragédias sérias” (ATWOOD, 2005a, p. 158).

sistemas de censura que reprimem qualquer tentativa de falar no “feminino”, rejeitando o gênero épico tipicamente masculino que reforçava a estrutura patriarcal e buscando outras maneiras de expressão.

O enredo de *A odisseia de Penélope* retoma o da *Odisseia* e preenche os espaços de dúvida sobre o que Penélope sabia e o que pretendia com suas ações, além de complementar a narrativa com sua infância, juventude e vida além-túmulo. Na introdução e nas notas que acompanham a obra, Margaret Atwood aponta outras fontes de informação, incluindo os *Hinos homéricos* e o compêndio de Robert Graves sobre a mitologia grega, além de sua curiosidade pessoal quanto ao destino dado às escravas.

A obra se inicia localizando a narradora no espaço e no tempo – a Era Contemporânea, em um Reino dos Mortos tedioso, vizinho das terras pós-morte das culturas que se seguiram à grega –, explicando seu desejo de contar, com a própria voz, a história que viu distorcida ao longo dos séculos. A voz amarga de Penélope retoma, questiona e critica o papel que ela, Odisseu, a prima Helena e as escravas desempenharam em vida e suas interpretações posteriores – ainda no primeiro capítulo, a rainha se pergunta: “Não fui fiel? Não esperei, e esperei, e esperei (...)”? E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou?” (ATWOOD, 2005a, p. 16).

A partir daí, Penélope reconstrói sua infância: filha do Rei Icário e uma náiaide, portanto intimamente ligada à água e às lágrimas, a princesa cresce sob a sombra da bela prima Helena. Consciente de seu valor unicamente como peça política, sabe que os pretendentes que comparecem ao torneio em busca de sua mão não desejam nada além dos tesouros de seu dote e do reino de seu pai. O passado épico – a Era de Ouro dos heróis – está longe de ser idealizado, e Penélope, como narradora, faz questão de apresentar o dia a dia cruamente na tentativa de apresentar verossimilhança suficiente para conquistar a simpatia do público leitor.

Após o casamento com Odisseu, Penélope segue para Ítaca, onde permanece destituída de poder e fica ainda mais isolada, social e geograficamente. O marido e o sogro, Laertes, governam a ilha, um porto com poucos visitantes; a sogra, Anticleia, e a ama de Odisseu, Euricleia, organizam o palácio. Quando Telêmaco nasce, é Euricleia quem se ocupa do bebê, tirando-o das mãos de Penélope, considerada desnecessária para cuidar do próprio filho.

O consolo de Penélope são as noites com o marido, que lhe conta suas histórias fabulosas e outras narrativas míticas. É por meio da palavra que ela escapa do espaço restrito ao qual sua posição de mulher aristocrata a legou.

Quando Odisseu parte para Troia, Penélope é novamente ofuscada por Helena – os contrastes entre as duas primas e a implicância de uma com a outra são claras, indicadas por ofensas e discussões até depois da morte. Com frequência, a narração de Penélope tem o objetivo explícito de mostrar-se em uma luz mais favorável do que a bela espartana, sempre caracterizada pelo orgulho egoísta, pela superficialidade e pela sensualidade extremada.

Abandonada em Ítaca, Penélope escuta ansiosa os relatos da guerra e do retorno do marido. Suas viagens acontecem por meio das palavras. Os capítulos que fazem a releitura direta das aventuras de Odisseu demonstram claramente as possibilidades de uma mesma história retomada por diferentes narradores: temos o contraste de pontos de vista entre a *Odisseia* clássica, a experiência de Penélope e a reflexão dura das escravas.

Penélope é um dos públicos das muitas *Odisseias* dentro da *Odisseia*; as notícias que chegam até ela pelos viajantes e *aedos* constroem uma colcha de retalhos que ela tenta compreender. Entre lágrimas, teares e pretendentes, Penélope tem dificuldade em decidir em que acreditar ao ouvir versões diferentes dos mesmos fatos. Uma nova camada de dúvida se sobrepõe às diferentes versões cantadas por ela e a as escravas quando as peripécias de Odisseu são questionadas:

(...) Notícias a respeito do meu marido – duvidosas, mas notícias assim mesmo – continuavam chegando.
Odisseu descera à Terra dos Mortos para consultar os espíritos, diziam alguns. Nada disso, apenas passou a noite numa caverna escura cheia de morcegos, rebatiam outros. (ATWOOD, 2005a, p. 81)

Na falta de Odisseu, abandonada pelo sogro e sem a possibilidade de contar com o filho, jovem demais, Penélope se vê sem um homem que a proteja e se coloca, finalmente, como uma rainha com poder sobre Ítaca, o palácio e aqueles que a cercam, protetora e comandante do *oikos*. Ela governa seu reino e busca contornar os obstáculos que encontra, imaginando o orgulho do marido em vê-la soberana sobre uma terra produtiva.

Quando *A odisseia de Penélope* chega à intriga que inicia a obra de Homero – a visita de Atena a Telêmaco e sua partida em busca de notícias do pai –, a narradora-protagonista faz questão de avisar que sabia que o filho tinha partido e conhecia as intenções dos pretendentes, tecendo ao redor deles mais do que a trama da mortalha de Laertes: suas damas, treinadas e orientadas por ela, agem como espiãs, buscando informações do modo que fosse necessário. Penélope é quase onisciente quanto ao que se passa em seu território.

Esse tipo de conhecimento muito mais apurado do que o apresentado na *Odisseia* reaparece quando Odisseu enfim retorna, disfarçado: Penélope novamente nos informa que já sabia da identidade do mendigo, que colaborara com a encenação para não arriscar a vida do marido, e que planejava, aos risos, a cena em que Euricleia o reconhece pela cicatriz. Sua proposta do torneio do arco, misterioso na *Odisseia*, foco de disputas por estudiosos clássicos, aqui é claramente fruto de sua mente estrategista: ela sabe que apenas Odisseu, recém-chegado, seria capaz de vencer a prova. O mesmo acontece com o diálogo sobre a cama especial construída por Odisseu. Trata-se de um falso teste, servindo para demonstrar ao marido que ela não estava prestes a lançar-se nos braços de qualquer um.

Entre uma intriga e outra, surge o complicador que dá importância e peso às damas, subnarradoras do romance. Sob as ordens de Odisseu, Telêmaco mata as doze escravas consideradas “impuras” por Euricleia com particular crueldade, enforcando todas na mesma corda de navio. O tema da interpretação dos mesmos fatos por diferentes pontos de vista desponta novamente. De acordo com Penélope, elas foram mortas à sua revelia, enquanto dormia drogada pela ama, e eram suas confidentes e auxiliares na trama contra os pretendentes. Para a velha Euricleia, na *Odisseia*, eram elas as que se deitavam com os pretendentes e maltratavam Telêmaco. Finalmente, na voz das próprias escravas, em um dos cantos finais, elas foram vítimas das maquinções de Penélope, esposa infiel que queria se livrar das testemunhas de seus amores na ausência do marido.

Nos últimos capítulos, Penélope explica sua decisão de ficar no Hades, ainda que isso signifique continuar atormentada por Helena, ainda exibicionista, mesmo sem corpo. Espiando o mundo moderno pelos olhos de videntes e telas de computadores, ela se pergunta quão piores as coisas poderiam ter sido, e vai outra vez caminhar entre os asfódelos.

As escravas cantam uma última vez, dizendo que levaram a culpa injustamente e que, por isso, vão perseguir e assombrar Odisseu para sempre. Essa decisão acaba por tornar a história de Odisseu e Penélope um ciclo constante de afastamento e espera, em que ela continua aguardando a volta do marido em constante movimento:

Ele é sincero. Quer mesmo ficar comigo. Chora quando diz isso. Mas uma força desconhecida nos afasta.
São as escravas. Ele as vê ao longe, seguindo em nossa direção. Elas o enervam. Inquietam. Fazem com que sofra e queira ir para outro lugar (...).
(ATWOOD, 2005a, p. 150)

O romance se encerra com Penélope observando as escravas se afastarem dela no Reino dos Mortos, mais uma vez sozinha.

4.3 A VOZ DE PENÉLOPE

Esta seção examina os 18 capítulos narrados por Penélope, de modo a analisar como a personagem se apresenta e apresenta sua história a partir de seu ponto de vista. Como na seção sobre o fio narrativo de Penélope (3.2) na *Odisseia*, aqui é traçado um perfil da personagem a partir de suas diferentes figurações.

O primeiro capítulo tem o significativo título *Uma arte menor* – em contraste com a arte “maior” do épico grego –, já indicando que o tom da obra é bem diferente daquele da *Odisseia*. Ao longo do romance, a narrativa de Penélope e as intervenções das escravas, por vezes zombeteiras (“Naquele momento minha prima Helena passou, (...) desconfio que ela flertava com o cachorro, com o espelho, com o pente, com o pé da cama. Precisava se exercitar.”, ATWOOD, 2005a, p. 39), por vezes vulgares (“Ponham a culpa nas vadias! / Aquelas porcas fogosas!”, ATWOOD, 2005a, p. 123), afastam-se mais e mais da rígida estrutura épica. Como aponta Staels (2009), assim como a opção de Atwood por escrever um romance liberta o texto das restrições do gênero épico, esse uso particular da linguagem também libera a protagonista das limitações do mundo épico antigo.

A frase que abre a narrativa, “Agora que morri, sei de tudo” (ATWOOD, 2005a, p. 15), é rejeitada logo na sequência, quando Penélope afirma que esse é outro de seus desejos que não se realizou, quebrando a expectativa de um

esclarecimento total. O Reino dos Mortos em que ela se encontra, ainda que sirva de local de introspecção e observação, não é um espaço místico de onde vêm todas as respostas, como era de se esperar.

Por que então contar uma história novamente, se não há revelações mágicas sobre a verdade? A motivação principal que Penélope apresenta é se rebelar contra sua reputação póstuma. As muitas histórias que ela ouviu sobre si mesma lhe causam desconforto, assim como a imagem de lenda edificante que recebera. Collins (2006, p. 65) destaca também o sentimento de culpa que impele o “modelo de esposa perfeita” a se defender e justificar suas atitudes, que culminaram na morte das escravas inocentes.

Uma vez morta, incorpórea (“atingi o estado desossado, deslabiado, despeitado”, ATWOOD, 2005a, p.15) e com conhecimentos mais do que modernos, Penélope vai além de suas características de mulher da Antiguidade ao se libertar dos pudores e das amarras que a impediam de falar. Como as escritoras feministas descritas por Cixous (2000), a narradora está livre da pressão de se submeter às expectativas patriarcais. Penélope retoma criticamente as narrativas de Odisseu, apresentando tanto a “versão oficial” e as especulações do público quanto seu próprio ponto de vista, mimetizando a relação da obra de Atwood com a de Homero.

A Penélope de Atwood se nega a ser um exemplo – “um chicote para fustigar outras mulheres” (ATWOOD, 2005a, p. 16) –, mas também rejeita as zombarias e vulgaridades a seu respeito. Distanciada dos fatos e de seus possíveis críticos, ela deseja, acima de tudo, contar a própria história com a própria voz: “Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato. Devo isso a mim mesma. (...) vou tecer minha própria narrativa.” (ATWOOD, 2005a, p. 17).

Penélope aponta também a pouca influência que os mortos têm no mundo daqueles que vivem: sua voz não passa de um sussurro, perdido na brisa. Seu relato, provavelmente inútil, portanto, é fruto de sua obstinação. Já no início da obra, a figuração de Penélope é cheia de angústia e persistência, ainda que em tom muito diferente do que essas características assumiam em Homero.

No capítulo 3, *Minha infância*, Penélope decide “começar pelo começo”, indicando seu nascimento como ponto de partida da história a ser narrada. A narradora apresenta sua família, sua infância e o evento mítico que é apontado como origem etimológica de seu nome – o fato de ter sido salva do afogamento por patos selvagens (*penelops*). Essa é a primeira de muitas vezes que referências

mitológicas – registradas por Robert Graves – são usadas por Atwood para complementar as informações da *Odisseia*.

Conforme apontado na introdução e nas notas finais da autora, Atwood entrelaça na narrativa diferentes fontes para complementar o que ela sentira como falho na *Odisseia* (“A maneira como a história é contada na *Odisseia* não convence, há muitas incoerências”, ATWOOD, 2005a, p. 13), destacando as contradições entre elas no discurso das próprias narradoras. *A odisseia de Penélope* não apenas apresenta os pontos de conflito presentes nas variantes, mas usa a dúvida e o questionamento sobre a veracidade dos fatos e suas repercussões como tema que entremeia o texto, destacando a multiplicidade de possibilidades nas especulações constantes feitas por Penélope e o coro. Nem mesmo quem participou da “história” sabe como os fatos realmente aconteceram.

O modo como Penélope apresenta as informações de sua narrativa de origem reforça novamente a distância da tradição épica. Abordando diretamente o público contemporâneo, ela afirma que não era nada especial ser filha de um ser mítico – “Filhas de náiades havia aos montes, naquele tempo; o lugar estava infestado delas.” (ATWOOD, 2005a, p. 20) – e comenta as mudanças dos costumes de sua época até a atualidade, louvando as vantagens de se aprender prendas domésticas (fingir estar ocupada com outra coisa quando dizem algo impróprio) e usar véus (cobrir os olhos inchados de chorar), típicas da época dela. Ela parece consciente do fato de que o público de sua história pode não conhecer ou não aprovar os costumes antigos, que faz questão de explicar e defender, a seu modo.

Ao descrever sua família, Penélope afirma que sua autossuficiência vem do fato de não contar com o apoio dos pais: a mãe, uma náiade inconstante, se esquecia e se esgueirava dela; o pai, Icário, a jogara no mar sem pensar duas vezes (motivado por uma profecia de que ela iria tecer sua mortalha, ela especula), estimulando sua desconfiança constante. Essa tentativa de fazer sentido de suas ações e características futuras com base na infância marca a transformação de Penélope com o passar do tempo, incluindo o uso de conceitos modernos envolvendo psicologia e análise social e o esforço em criar uma história com começo, meio e fim. Com sua existência milenar, a personagem torna-se ela mesma uma voz pós-moderna capaz de refletir metaficcionalmente sobre a própria vida.

No capítulo 5, *Asfódelo*, contrastando com a narrativa de origem, Penélope apresenta seu cotidiano atual, no Hades. Ela descreve o ambiente escuro, coberto

de neblina, composto por campos monótonos de asfódelo e grutas sombrias onde malfeitores são punidos. O tédio de vagar em um lugar sem variedade nenhuma a leva a visitar esses lugares ocupados por homens de caráter duvidoso, pelos quais ela assume ter uma “atração secreta”. Além do Hades grego, ela também fala de opções de eternidade, como o inferno cristão, com “muitos efeitos especiais”.

A monotonia do Reino dos Mortos é quebrada quando se abre a barreira para o mundo dos vivos. Penélope descreve os diferentes tipos de contato que encontrou ao longo dos milênios: rituais com sangue e fumaça, como os descritos por Homero; sonhos; invocações por médiuns e videntes; redes virtuais de computadores (que ela chama de “altares domésticos”). Ela também descreve seus interesses pelos avanços tecnológicos e sugere que talvez fosse pela internet “que os deuses conseguiam surgir e sumir tão depressa, no meu tempo” (ATWOOD, 2005a, p. 29). Os paralelos traçados pela narradora entre a época em que viveu e as transformações que observou no mundo são constantes, e ela tenta se mostrar adaptada e bem-informada a respeito da vida contemporânea.

Nesse capítulo, surge também a primeira das muitas referências a Helena de Troia. A tensão entre a virtuosa Penélope e sua prima infame perpassa a obra, formando um de seus eixos narrativos, junto de seu casamento com Odisseu e sua relação com as escravas mortas por Telêmaco. A narradora fica indignada com a popularidade de Helena, extremamente requisitada mesmo depois de morta. Ela descreve com desprezo como a prima se apresentava quando era invocada, usando sua beleza e suas técnicas de sedução para conquistar a todos. Penélope, por sua vez, era pouco solicitada por magos e afins. Uma mulher comum, cujas qualidades principais eram a inteligência, a habilidade para tecer e a fidelidade ao marido, ela se assume bem menos interessante do que aquela que causou a destruição de uma cidade – nem ela mesma se interessaria em falar com seu fantasma, tendo a opção de falar com uma mulher tão mais marcante e perigosa, como Helena.

Amarga, Penélope não se resume a narrar os fatos, mas critica e questiona a história que vivera, a autoridade divina e a relação entre causa e consequência:

Helena jamais foi punida, por nada. Por quê, eu gostaria muito de saber. Outras pessoas foram estranguladas por serpentes marinhas, afogaram-se em tormentas, viraram aranhas ou foram trespassadas por flechas por crimes muito menores. Comer as vacas erradas. Gabar-se. Coisas do gênero. A gente imaginaria que Helena levaria pelo menos uma boa surra

no final, depois de causar tantos males e sofrimentos a milhares de pessoas, mas não levou. (ATWOOD, 2005a, p. 31)

Depois de discursos como esse, os repetidos protestos de indiferença da rainha (“Não que eu me importe. Não que eu me importasse.”) só reforçam o tamanho da sombra de Helena sobre a vida de Penélope. A esposa de Odisseu se apresenta ao mesmo tempo autodepreciativa e arrogante, apontando a fama indevida de Helena em contraste com sua própria superioridade, no confronto entre virtude e lascívia, humildade e orgulho, inteligência e beleza.

No longo capítulo 6, Penélope descreve o que o casamento significava na época em que Odisseu conquistou sua mão e como essa união se deu. Após uma tirada sobre a influência dos deuses e seus relacionamentos com os mortais (tema que reaparece em diversos capítulos), ela retoma o assunto (“Onde eu estava? Ah, sei, no casamento.”) e reforça que o objetivo desse tipo de união era preservar a herança e gerar filhos, veículos da transmissão de bens. O interesse meramente material se repete na situação futura com os pretendentes, como Penélope destaca na conversa com Antino no capítulo 14. A narradora aponta clara e friamente os motivos pela disputa de sua mão, arranjada por seu pai Icário:

Sei que não estavam atrás de mim, de Penélope, a Pata. Queriam o que vinha junto comigo – o parentesco real, a pilha de lixo reluzente. Nenhum homem jamais sacrificaria a vida por amor a mim. (ATWOOD, 2005a, p. 36)

Consciente de não ser uma beleza fulgurosa como a prima Helena, Penélope se propõe a cultivar outros atributos – gentileza, inteligência –, e, em sua juventude, observa à distância aqueles que disputam sua mão. Isolada nos aposentos das mulheres, coberta por véus e cercada de escravas (como também é repetidamente apresentada em Ítaca, por Homero), Penélope fica mortificada com as piadinhas de baixo calão feitas por suas acompanhantes e por Helena.

A vitória de Odisseu – alvo de zombaria pelas pernas curtas, por reinar em um rochedo cheio de cabras, pela fama de trapaceiro e ladrão –, afirma Penélope, havia sido fruto de outra de suas artimanhas: para vencer a corrida a pé que escolheria o marido dela, ele havia drogado os outros pretendentes com o auxílio de Tíndaro, irmão de Icário e pai de Helena. Como motivação para o apoio do tio, Penélope levanta duas hipóteses: a conhecida versão de que a mão dela seria um agradecimento pelo auxílio prestado por Odisseu quando da disputa por Helena, e

sua teoria própria, de que Tíndaro sabia da intenção de Odisseu de levá-la com ele para Ítaca – contrariando a tradição de manter filha e esposo com o pai –, e queria livrar-se dela para reinar tranquilo em Esparta, tomando o poder que deveria dividir com Icário.

A criação constante de hipóteses não verificáveis e interpretações paralelas remete à capacidade analítica de Penélope, louvada por Homero, e reforça o fato de que a vida após a morte não esclarece nada magicamente. Obcecada com o passado, ela remói cada fato por meio dos filtros de sua própria interpretação, incapaz de superar os mínimos detalhes de cada deslize que percebe terem sido cometidos contra ela. Essa Penélope é a figuração questionadora ao extremo, e, para caracterizá-la, conforme mencionado anteriormente, Atwood faz uso de diversas fontes para questionar a “versão oficial” da *Odisseia*.

O capítulo 7 apresenta a noite de núpcias e o princípio do casamento de Penélope e Odisseu. As características desses momentos iniciais ecoam por toda a narrativa e prefiguram o comportamento do casal ao longo do tempo. Ao contrário dos convidados, que se banqueteiam com estardalhaço e se embriagam, os recém-casados permanecem sóbrios e moderados. Sozinhos no quarto, Odisseu conquista a esposa ao agir amigavelmente e contar histórias excelentes, satisfeito pela capacidade dela de apreciá-las. Uma dessas primeiras narrativas conta a origem da cicatriz que permitirá a identificação do herói no futuro, causada por um javali durante uma caça na propriedade do avô, Autólico.

Para explicar as circunstâncias em que Odisseu fora atacado, a narradora apresenta diversas informações a respeito da família do esposo, principalmente ressaltando a reputação de ladrão e mentiroso de Autólico, seu avô, e as dúvidas de paternidade entre Laertes, rei de Ítaca, e Sísifo, mítico enganador de mortais e imortais. Penélope também levanta a hipótese de que o ataque a Odisseu teria sido proposital, um plano de Autólico para não dar a Odisseu os presentes a ele prometidos. Essa teoria deixaria o casal com uma infância problemática em comum, ambos recebendo agressões quase fatais da família.

Encerrando o capítulo, Penélope narra sua partida para Ítaca contra a vontade do pai, que queria mantê-la e o tesouro ligado a ela sob seu comando, juntamente do novo marido. Ela aponta então a reinterpretação do acontecimento, que é distorcido para apresentá-la como um exemplo de pudor: quando o pai pede a ela que fique, e o marido pergunta se ela deseja partir com ele, o mito afirma que ela

havia erguido o véu em resposta, ruborizada e modesta demais para responder com palavras; Penélope, ao contrário, diz que ela havia permanecido com o véu enquanto ria dos pedidos de Icário. Irônica, ela afirma que “é preciso admitir que há certa comicidade num pai que certa vez jogara a própria filha no mar revolto e agora corria pela estrada atrás da mesma filha, gritando: ‘Fique comigo!’” (ATWOOD, 2005a, p. 51). Como Staels (2009, p. 103) destaca, a paródia metaficcional de *A odisseia de Penélope* se desenvolve por atitudes complementares de mitificação e desmistificação autoconscientes, como as apresentadas nesse capítulo.

O capítulo 9, intitulado *A galinha de confiança* (em referência a Euricleia), apresenta o início da vida de Penélope em Ítaca. Impressionada com os conhecimentos de Odisseu (“Confiava totalmente nele e o considerava um capitão infalível”, ATWOOD, 2005a, p. 55), ela se descreve aos 15 anos, exagerando as capacidades do homem que a havia conquistado graças a sua lábia. Uma das cenas que descreve a coloca observada pelo marido “como se fosse um enigma”, algo que ele fazia para descobrir “a porta secreta que dava acesso ao coração” e conseguir manipular pessoas e o próprio destino. O resultado era a admiração total de seus súditos, que frequentemente o procuravam em busca de conselhos.

Penélope então apresenta a família de Odisseu tal qual era na época em que a conheceu, já anunciando a morte de Anticleia e o autoexílio de Laertes. Sob as orientações de Euricleia, serva da família há décadas e antiga aia do marido, Penélope aprende sobre os costumes e o povo de Ítaca, e principalmente, sobre os gostos do esposo, uma “especialidade” da escrava.

A relação entre Euricleia e Penélope se mostra problemática desde o princípio: ainda que as instruções da serva lhe sejam bem-vindas, a jovem se sentia excluída dos afazeres do lar e isolada do papel de esposa que deveria cumprir, uma vez que muitas das tarefas que esperava realizar (como preparar as roupas e o banho do marido) eram feitas por Euricleia. Mais adiante, os problemas de comunicação e confiança entre as duas são apontadas pela narradora como causa da morte das doze escravas supostamente infiéis, que, por sua vez, acusam a participação dela em conluio com a velha serva e contra elas.

O capítulo se encerra com o nascimento de Telêmaco, durante o qual Euricleia se mostra indispensável, e a reação de Odisseu ao fato. Ele teria afirmado, contente, que Helena ainda não teria tido filhos. Essa declaração, ao mesmo tempo em que alegra Penélope, por se ver superior à prima em alguma coisa, a faz pensar

que talvez Odisseu nunca tivesse parado de pensar na bela espartana, desde que havia sido um de seus pretendentes rejeitados.

A presença sinistra de Helena reaparece com força total no capítulo 11, que apresenta o cotidiano do palácio e se encerra com a partida de Odisseu para Troia para resgatá-la. O afastamento do marido é um grande baque para Penélope, que contava com sua presença e suas histórias como um dos poucos consolos que tinha em Ítaca (acompanhado do ato de tecer). Isolada das disputas de poder familiar entre Laertes, Anticleia e Odisseu e dos cuidados a Telêmaco, tomados por Euricleia, a jovem se vê sem a mínima autoridade sobre a casa e sem utilidade nenhuma em uma terra estrangeira.

Entre as narrativas do marido, Penélope destaca a do rapto de Helena por Teseu e Pirítoos quando ainda era criança, contrastando a versão do esposo daquela da prima. Enquanto Odisseu apresentara uma história aparentemente direta do rapto e da guerra travada pelo seu retorno, Helena enfatizara seu efeito sobre os homens, se orgulhando das mortes causadas por sua beleza.

A reflexão de Penélope sobre a vaidade e o orgulho da prima é seguida pelo anúncio de sua fuga com Páris, príncipe troiano, em um navio visitante. Ao receber a notícia, Odisseu antevê a necessidade de sua partida e conta à esposa sobre o juramento prestado por todos os pretendentes de Helena, de defender a honra do marido escolhido. A tentativa que o herói faz de escapar à convocação, fingindo-se de louco, falha, e após sua partida, Penélope se vê sozinha, desolada e isolada em Ítaca.

O capítulo 12, intitulado *Espera*, descreve o que se passava em Ítaca durante o desenrolar da Guerra de Troia e nos primeiros anos após seu término. A princípio, notícias dos heróis gregos chegavam periodicamente, e os *aedos* atualizavam suas canções com frequência. Entretanto, quando chega a informação da queda de Troia, a situação se complica muito além do tédio inicial que Penélope sentia. Apesar de esperar o navio do marido todos os dias, apenas rumores chegavam em outras embarcações.

O modo como Penélope apresenta as “aventuras fantásticas” de Odisseu marca claramente sua figuração sarcástica, cética e desiludida, em uma crítica metaficcional brilhante que retoma a interpretação de James Joyce em *Ulysses*, no qual Leopold Bloom, o Odisseu moderno, visita todo tipo de lugar suspeito, de bares com figuras bizarras a bordéis. A Penélope de Atwood conta que

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 (...); que nada, diziam outros, era só um puteiro chique e ele tomava dinheiro da cafetina. Desnecessário dizer, os menestréis abordavam os temas e os complementavam consideravelmente.
(ATWOOD, 2005a, p. 76)

As habilidades mentirosas dos *aedos* são reforçadas em seguida, quando Penélope afirma que eles sempre cantavam as versões mais nobres, nas quais o heroísmo de Odisseu era repellido por deuses variados, impedindo seu retorno para os braços da esposa amada. Essa reflexão da narradora se encaixa bem no que se imagina das performances orais do período, com as canções ajustadas a cada execução, buscando adaptá-las ao público. No caso de Penélope, os poetas obtinham sucesso: sem outra fonte de reconforto, ela os recompensava particularmente bem nesses casos.

A partir do momento em que as notícias de Odisseu começam a escassear e as canções não consolam mais os habitantes do palácio de Ítaca, a família degringola: Euricleia morre convencida de que o filho jamais retornaria, e Laertes abandona o lar e se muda para o campo. Até mesmo Euricleia finalmente cede, envelhecida, o poder sobre a casa. Penélope se vê então com a responsabilidade de governar Ítaca sozinha, sem ter tido qualquer tipo de preparação prévia, pelo que amaldiçoa a natureza volátil de sua mãe náíade.

Com a responsabilidade sobre seus ombros, Penélope apresenta seus aprendizados no comando do *oikos*, desde a organização e manutenção de bens até a distribuição de tarefas entre os escravos. Aos poucos, ela se torna uma boa negociadora, supervisionando a produção e buscando sempre aumentar a riqueza de Odisseu. O orgulho do marido, diz ela, a faria valer “mais do que mil Helenas”.

Surge aqui também a primeira menção ao seu tratamento diferenciado de certas escravas, as quais criava e ensinava pessoalmente. Melanto, que mais tarde se torna uma espécie de líder do coro de escravas que partilham a narrativa com Penélope, é mencionada pelo nome, em especial.

Ocupada com tantos afazeres, a narradora fala de sua solidão e das lágrimas que derramava toda noite, tentando manter a dignidade durante o dia para dar um bom exemplo a Telêmaco, a quem contava mil histórias sobre o pai. O capítulo se encerra com o fim das notícias sobre Odisseu, quando mesmo as histórias mais escabrosas param de surgir.

No capítulo 15, Penélope explica a situação com os pretendentes a partir de dois enfoques diferentes: a narrativa de como as coisas se passaram na época e sua reflexão posterior, no Reino dos Mortos, com direito a interrogatórios com um deles. Conforme apresentado anteriormente, ela não havia recebido qualquer revelação mística ao morrer, e ainda buscava a “verdade” da maneira que podia, rememorando e investigando os demais participantes da história.

Na conversa com Antino (que faz a própria aparência mimetizar seu cadáver, morto por Odisseu, para ter mais impacto dramático), Penélope cobra a motivação dos pretendentes para cortejá-la por tantos anos, arriscando a fúria de Odisseu. Direta, ela afirma saber não tratar-se de sua beleza (afinal, já tinha 35 anos no final da história, estava envelhecendo, engordando e abatida de tanto chorar), e consegue enfim a resposta que esperava: “‘Queríamos o tesouro, naturalmente’, ele disse. ‘Além do reino, claro.’” (ATWOOD, 2005a, p. 89). Entretanto, quando o pretendente elabora, dizendo que ela não era “nenhuma Helena”, mas que provavelmente morreria logo, deixando o marido rico e livre para casar-se com uma jovem princesa, ela se ofende e se afasta.

Na descrição do princípio da corte dos jovens de Ítaca, Penélope esclarece que eles só começaram a aparecer no palácio quando a esperança do retorno de Odisseu havia diminuído. (Sua motivação, na *Odisseia*, é garantir que Penélope não dê outro golpe como o da mortalha.) Aos poucos, um e outro foram chegando para “a festa perpétua e a loteria do casamento”, dizimando os rebanhos da família e se aproveitando das escravas; agiam como se o *oikos* já fosse deles.

Ao mesmo tempo em que se sentia lisonjeada pela atenção dos jovens itacenses, Penélope afirma ter sempre mantido seu distanciamento, observando-os como se fossem um “espetáculo de bufões”. Reforçando sua posição distante, ela afirma que as escravas a informavam com frequência do que eles diziam às escondidas, zombando dela e ameaçando matar Telêmaco e tomá-la a força.

Como não podia expulsá-los de vez, nem impedir seu retorno no dia seguinte, Penélope diz ter seguido os conselhos de sua mãe náíade, de agir como a

água, seu elemento, e desviar-se dos obstáculos ao invés de tentar vencê-los à força. Sua primeira ação nesse sentido é enviar mensagens receptivas a um e outro, secretamente, garantindo que ele seria o escolhido quando se confirmasse que Odisseu não retornaria. A segunda, o truque da mortalha, é detalhado no capítulo seguinte: pressionada cada vez mais para fazer uma escolha – até mesmo Telêmaco, agora mais crescido, a culpava pelo consumo de seus bens –, mas se negando a aceitar qualquer um dos grosseiros pretendentes, Penélope trama um ardil que a deixaria adiar indefinidamente a decisão.

Intitulado *A mortalha*, o capítulo 15 apresenta desde o surgimento da ideia de tecer uma mortalha inacabável até sua descoberta, com foco nas motivações de Penélope e das escravas que entregaram o segredo aos pretendentes. A princípio, Penélope fala da situação de Telêmaco – incomodado pelos abusos dos pretendentes e consciente de que a escolha por um novo casamento o faria perder boa parte dos tesouros familiares (o dote dela) e o deixaria sob a autoridade de um padrasto praticamente da sua idade –, elencando as possibilidades, também apontadas na *Odisseia*, para que ele se livrasse dela: seria mais fácil para Telêmaco que Penélope voltasse à casa do pai ou simplesmente morresse. Como não queria partir nem acreditava que o filho fosse arriscar-se a matá-la, Penélope busca uma terceira via de estagnação: o plano era tecer uma mortalha durante o dia, destecendo seu trabalho à noite, ideia que ela depois atribuiria a Atena para evitar “acusações de orgulho indevido” e livrar-se da culpa, caso fracassasse.

Para realizar o truque com sucesso, Penélope contava com de doze de suas escravas – as preferidas, jovens criadas por ela –, que a ajudavam a desfazer a trama às escondidas. O ambiente que compartilhavam durante a madrugada era íntimo, cúmplice, e levou a um tipo de relacionamento distante do que era esperado de uma dama e suas servas.

Embora tivéssemos de agir discretamente e falar baixo, sussurrando, essas noites tinham um toque de festa e até de diversão. Melanto, a de belas faces, surrupiava petiscos para beliscarmos – figos de época, pão com mel, vinho quente no inverno. Contávamos histórias enquanto realizávamos nossa tarefa de desconstrução; contávamos anedotas e decifrávamos charadas. (...) Parecíamos até irmãs. (ATWOOD, 2005a, p. 98)

Além de desfazerem a mortalha, as doze escravas tinham outra função vital: espionar os pretendentes para mantê-los sob controle. Para tanto, Penélope as

instruíra a conviver amigavelmente com eles, incluindo fingir estarem apaixonadas e falarem mal dela, de Telêmaco e Odisseu, para melhor conquistar a confiança deles. Entretanto, o plano deu resultados terríveis para todos: as escravas foram violentadas ou seduzidas por muitos dos pretendentes, o que as fragilizara (e equivalia, aos olhos da autoridade do *oikos*, a furto) a ponto de culminar na traição de uma delas, que contara ao amante sobre o truque de Penélope, e em sua condenação por Euricleia, que não sabia de seu envolvimento a mando da rainha. Quando Odisseu retorna e instrui o filho a matar as escravas infiéis, serão justamente estas, em conluio com Penélope, as punidas.

Esse é um dos momentos em que Penélope rebaixa sua fama de inteligência, concedendo que talvez não merecesse seu epíteto *periphron* tanto assim, pois sua tentativa de “pensar ao redor” e agir prudentemente acaba em desgraça. “Ingenuamente, eu me considerava muito sábia”, ela afirma, “Em retrospectiva, vejo que minhas atitudes foram irresponsáveis” (ATWOOD, 2005a, p. 100).

Para encerrar a história de seu truque de tecelã, a narradora reflete sobre a fama posterior que o episódio recebeu, sendo conhecido como “A teia de Penélope”. Ela se opõe ao termo *teia* porque não se identificava como uma aranha tentando “pegar homens como se fossem moscas”: muito pelo contrário, queria apenas evitar que eles a prendessem.

O capítulo 16 chega então ao período abordado pela Odisseia, e que Penélope aponta como a pior parte de sua provação. Telêmaco começa a enfrentar os pretendentes e opor-se à autoridade que ela conquistara aos poucos sobre o *oikos*, fazendo com que ela temesse o assassinato dele pelos jovens incomodados. Quando Telêmaco parte às escondidas, e os pretendentes passam a tramar uma emboscada contra ele, Penélope é informada pelas escravas-espiãs e se sente terrivelmente insultada. Mais tarde, quando o arauto Medon e Euricleia compartilham essas informações com ela, a rainha se vê obrigada a fingir surpresa para que não percebessem suas outras fontes de informação, exagerando ao máximo suas reações (caindo na soleira da porta, chorando, gritando).

Naquela noite, além de chorar quase incessantemente, Penélope tem sonhos terríveis quando dorme, todos envolvendo a morte de Odisseu ou sua traição com a tal bela deusa dos cantos que ouvira, deusa essa que se transforma em Helena e a faz acordar, em desespero. Quando volta a dormir, tem o sonho

registrado na Odisseia como enviado por Atena: sua irmã, Iftima, afirma que Telêmaco retornaria em segurança, mas se nega a falar sobre Odisseu. Sobre a reticência divina, Penélope afirma que os deuses zombam dos homens e o fazem sofrer de propósito, pois o que realmente desejam não são os sacrifícios fumegantes, mas sim o penar humano. A Penélope de Atwood mantém-se cética quanto à suposta bondade das divindades.

Quando Telêmaco retorna, no capítulo 18, mãe e filho discutem ferozmente, ambos tentando impor sua autoridade sobre o outro. Penélope começa acusando-o de irresponsabilidade e imaturidade, e, refutada pelo comportamento duro e sério do filho, parte para o golpe da mãe sofredora e ofendida (“você-não-faz-ideia-do-que-tenho-passado-por-sua-causa”, ATWOOD, 2005a, p. 108), que ele ignora. A tensão entre os dois é resolvida apenas depois do banquete, quando Penélope o questiona de modo mais cortês, interessada em novas informações sobre o paradeiro de Odisseu.

Entretanto, ao invés de notícias do marido, Penélope recebe informações sobre Helena, “a vadia descarada”. É na conversa sobre a prima que surge a trégua entre a rainha e Telêmaco. Após descrever a bela espartana, “radiante como a dourada Afrodite”, e ver a reação da mãe, o jovem volta atrás: “‘Na verdade, parecia muito velha’, ele disse. ‘Bem mais velha do que você. Enrugada, gasta’, acrescentou” (ATWOOD, 2005a, p. 111). A insegurança de Penélope é clara para o filho, assim como diante de qualquer público que ouça sua narrativa.

O capítulo 19 se inicia com outra das reflexões de Penélope sobre as intenções divinas. Sarcástica, ela imagina os deuses relaxando no Olimpo, todopoderosos e mimados como crianças – “Vamos jogar dados! Esperança para este, desespero para aquele, e enquanto isso vamos destruir a vida daquela mulher ali, assumindo a forma de lagosta para fazer amor com ela!” (ATWOOD, 2005a, p. 112) –, decidindo finalmente atender seus pedidos cobertos de lágrimas: após terminar suas preces, Penélope finalmente vê Odisseu entrar no palácio depois de 20 anos.

De imediato, a rainha reconhece o esposo, sob seus disfarces e fingimentos, e compreende sua necessidade de retornar incógnito ao lar calamitoso. Esse reconhecimento imediato, muito anterior ao canto 23, no qual o casal se reúne e reconcilia, ressoa discussões ainda presentes nos estudos homéricos, exemplificadas pela edição especial do periódico *College literature* sobre o tema (*Early recognition in Homer's Odyssey*), que discute principalmente o artigo de

Vlahos (2011) que elenca sinais subtextuais da desconfiança de Penélope desde o canto 17. Os argumentos pró-reconhecimento precoce incluem uma ligação extremamente forte entre o casal, fazendo com que Penélope reconheça o marido subconscientemente, a confiança da rainha no mendigo-Odisseu a ponto de pedir-lhe que interprete um sonho como uma premonição de que o mendigo é, realmente, excepcional, e o fato de a tradição oral poder ter contado com variantes em que, juntos, Penélope e Odisseu planejam a prova do arco em conluio, como acusam os pretendentes mortos ao chegarem ao Hades.

Em *A odisseia de Penélope*, a rainha não acata nem a versão homérica do reconhecimento tardio nem as possibilidades aqui elencadas – ela o reconhece por seus defeitos:

Seu disfarce era bem-feito – eu esperava que as rugas e a cabeça calva fossem parte do ardil, e não reais –, mas assim que vi o peito amplo e as pernas curtas comecei a suspeitar, e essa desconfiança tornou-se em certeza quando ouvi dizer que ele quebrara o pescoço de um companheiro mendigo hostil. (ATWOOD, 2005a, p. 113)

Penélope finge nada perceber, tanto para proteger Odisseu quanto para não ofender o que ele provavelmente achava outro de seus grandes golpes de astúcia, permitindo que Telêmaco, nervosíssimo, o apresente a ela como um mendigo. As doze escravas-espiãs, sem nada saber, continuam a agir como foram instruídas, ofendendo o filho e humilhando o visitante desconhecido:

(...) eu não podia contar a minhas doze escravas quem [o mendigo] realmente era, por isso seguiram maltratando Telêmaco, e uniram-se aos pretendentes nas ofensas. Melanto, a de belas faces, mostrou-se especialmente ferina, eu soube. (ATWOOD, 2005a, p. 114)

Naquela noite, marido e mulher se encontram privadamente. Ambos continuam seus truques e fingimentos: o mendigo diz ter notícias de Odisseu, que retornaria em breve; Penélope chora e descreve seus sofrimentos ao marido disfarçado. Em seguida, ela anuncia sua ideia de escolher um esposo por meio de uma competição na qual os pretendentes deveriam replicar um feito de Odisseu, atirando uma flecha com seu arco através dos cabos de doze machados, o que recebe elogios do visitante misterioso.

A narradora então aproveita o momento para refletir sobre as interpretações que sua ideia recebera (uns acreditavam que a prova do arco e o retorno de Odisseu ocorriam simultaneamente por coincidência, enquanto outros acreditavam tratar-se de intervenção divina) e encerrar a discussão de uma vez por todas: “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, 2005a, p. 115).

Na sequência, Penélope pede ao mendigo que interprete um de seus sonhos, no qual uma águia atacava seus gansos de estimação. Para Odisseu, está claro que a águia representa o esposo que retorna e vinga-se dos pretendentes; para Penélope, como refletiria mais tarde, águia era o esposo, mas os gansos massacrados simbolizariam, na verdade, suas doze escravas favoritas.

Encerrando o capítulo, Penélope outra vez apresenta sua percepção dos fatos em contraste com as interpretações posteriores, dessa vez quanto ao reconhecimento de Odisseu por Euricleia. Enquanto “as canções” dizem que ela, distraída por Atena, não percebera o momento de reconhecimento que se seguiu à descoberta de uma cicatriz na perna de Odisseu por sua velha ama, Penélope afirma que a cena toda havia sido uma armadilha sua, e que, tal qual acontecera quando em sua partida da casa do pai, sua suposta modéstia ao virar as costas ao que acontecia era, na verdade, uma tentativa de encobrir o riso. O capítulo reforça a figuração de uma Penélope poderosa, com o controle do *oikos* e do enredo sob suas mãos uma última vez, antes que Odisseu se identifique e tome o poder de suas mãos.

Penélope usa o capítulo 20, *Calúnias perigosas*, para refletir mais a fundo acerca dos rumores sobre sua fidelidade, refutando as acusações uma a uma. Uns dizem que ela teria dormido com Anfínomo, o menos desprezível e mais educado dos pretendentes, mas ela afirma que entre apreciar a conversa de alguém e ir para a cama com essa pessoa há uma grande diferença. Outros ainda afirmam que ela teria se deitado com todos os pretendentes, o que ela nega ao reafirmar que sua tática de encorajá-los em particular tinha objetivos táticos, de mantê-los sob controle e conseguir presentes, o que o próprio Odisseu aprovou.

Penélope ainda refuta aqueles que citam o silêncio de Anticleia sobre os pretendentes quando fala com Odisseu como prova de sua infidelidade, uma vez que já explicara a antipatia da sogra contra ela, e as acusações de acobertar as

escravas infiéis por ser tão licenciosa quanto elas, uma vez que havia deixado claro o plano secreto que tramara com suas servas-espiãs.

O último rumor que Penélope aborda é o que afirma que Odisseu não teria se revelado a ela quando retornou por desconfiar de sua fidelidade, o que também o teria motivado a pedir o auxílio de Euricleia para exterminar os pretendentes, não o da própria esposa. Para se defender, Penélope afirma que Odisseu sabia o quão sentimental ela era, e que não queria expor nenhum dos dois aos perigos causados por uma explosão de lágrimas de felicidade. É interessante apontar que o marido parecia não conhecer tão bem assim a esposa, uma vez que ela o reconhece logo que chega e jamais reage impensadamente em público: suas cenas de suposto transtorno emocional são todas planejadas com o objetivo de ludibriar o público e reforçar sua imagem de esposa e mãe devotada.

O capítulo 22 é uma espécie de interlúdio, no qual Penélope e Helena batem de frente, no Reino dos Mortos, contrastando o recato renomado de uma e a sensualidade exacerbada da outra. Claramente, Penélope usa o contraste entre as duas para reforçar o capítulo anterior, em que defendia sua fidelidade contra diversos rumores licenciosos. A narradora apresenta Helena como uma exibicionista que continua, mesmo incorpórea, a provocar os homens com técnicas de sedução que envolvem andar seguida de um séquito de admiradores e um absurdo e desnecessário banho público, se colocando como a voz da razão. Durante a discussão, Helena afirma exibir-se para dar algo em troca aos homens que morreram por ela, cutucando Penélope ao afirmar que ela também tem uma quantidade, ainda que menor, de homens assassinados por causa dela.

O capítulo 23 retoma a trama da *Odisseia* com o massacre dos pretendentes e das escravas infiéis. Penélope afirma ter dormido, provavelmente drogada por Euricleia, durante todo o tumulto, ouvindo o acontecido de segunda mão, da velha ama. Depois de contar como o herói havia se revelado e, acompanhado de Telêmaco e mais dois pastores leais, matado todos os jovens que cortejavam Penélope, Euricleia conta que Odisseu pedira a ela que apontasse quais escravas haviam sido desleais.

O resultado das táticas de espionagem de Penélope é horrendo: justamente suas escravas favoritas, que a auxiliavam com informações sobre os pretendentes e agiam desrepeitosamente sob suas ordens, são as apontadas por Euricleia, que não sabia de seu segredo. As doze jovens servas haviam sido obrigadas a empilhar os

corpos dos pretendentes, incluindo seus ex-violadores e ex-amantes, e limpar o sangue do chão e dos móveis. Em seguida, Telêmaco as havia enforcado usando uma corda de navio. Aterrorizada, Penélope se obriga a manter a calma: qualquer demonstração de pesar poderia parecer uma admissão de culpa.

Quando mais tarde, no Reino dos Mortos, Penélope tenta conversar com Euricleia sobre o assunto e esclarecer a motivação dela para escolher aquelas escravas em específico para a punição – ela as teria escolhido por ressentimento, por sentir-se excluída do plano, ou realmente não sabia de seu papel na defesa do *oikos*? –, é sempre rechaçada pela ama, ocupada cuidando de doze bebês mortos.

No capítulo 25, que encerra a narrativa da *Odisseia*, temos o reencontro de Penélope e Odisseu, após o herói ter revelado sua real identidade. Se na narrativa homérica a rainha resiste a aceitar o retorno do marido por medo de ser enganada por um impostor, a Penélope de Atwood busca a melhor maneira de comprovar sua fidelidade e controlar seus sentimentos de perda pela morte das escravas (o capítulo é apropriadamente intitulado *Coração de pedra*).

Como uma última “provocação jocosa”, Penélope ordena a Euricleia que retire do quarto a cama do casal – fato impossível, por ter sido entalhada por Odisseu em uma árvore cujas raízes permaneciam no solo –, o que provoca uma reação irritadíssima do marido. A rainha então cede e “desempenha o papel da esposa” que só então reconhecia o marido supostamente perdido, derramando “um número conveniente de lágrimas” (ATWOOD, 2005a, p. 137).

Quando se encontram finalmente sós, juntos no quarto que havia sido testemunha de tantas noites e amor e histórias, o casal repete a tradição, encobertos pelas sombras que disfarçavam o quanto haviam envelhecido. Odisseu relembra suas mentiras e truques, declara a falta que sentira da esposa; sua rainha conta os próprios ardis contra os pretendentes e fala de suas lágrimas copiosas. Apesar de o conteúdo da noite ser o mesmo daquele narrado na *Odisseia*, os deleites da reconciliação são substituídos, aqui, pela frieza da narração de Penélope, que tem claros os paralelos entre si mesma e o marido:

Nós dois éramos mentirosos rematados, desavergonhados e 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, 2005a, p. 138)

O capítulo se encerra anunciando que Odisseu tem de partir novamente, em outra história mirabolante, para apaziguar a fúria de Posídon: “Era uma história convincente. Mas todas as histórias dele eram convincentes” (ATWOOD, 2005a, p.138).

Em seu último capítulo de narração, Penélope fala de seu cotidiano no Hades. Ela aponta como os vivos continuam a perturbar os mortos, buscando conselhos de sibilas, médiuns e feiticeiros, conforme a época. Apesar de se exasperar pelo fato de os vivos pedirem informações banais e procurarem uma série de “mortos obscuros que ninguém neste reino poderia conhecer” (ATWOOD, 2005a, p. 138) – como Marilyn Monroe e Adolf Hitler –, Penélope aproveita toda chance que tem de entrar em contato com o mundo dos vivos, em busca, novamente, de notícias de Odisseu.

A rainha explica como o casal se separara novamente: existem, no Reino dos Mortos, as possibilidades de permanecer ou renascer, fazendo uma nova tentativa de vida. Entretanto, aqueles que escolhem reencarnar precisam antes beber da fonte do esquecimento, supostamente abrindo mão de suas memórias de vida. Penélope afirma não ter certeza de quanto cada um esquece, pois há pessoas que ainda se lembram de tudo, e outras que afirmam haver diferentes tipos de água, inclusive da lembrança. Ela mesma se nega a arriscar, enquanto Helena aproveita a chance de fazer “excursões” no mundo dos vivos, trazendo para o Hades informações sobre a evolução da moda após derrubar outro império com sua beleza.

Depois de discutir com a prima sobre as possibilidades de reencarnação e contrastar novamente a estagnação de uma com a alma aventureira de outra, Penélope explica por que se nega a reencarnar:

Eu jamais beberia da fonte do esquecimento. Não vejo razão para tanto. Melhor: vejo a razão, mas não quero correr o risco. Em minha vida passada as dificuldades abundaram, mas quem pode garantir que a próxima não será pior? Mesmo com meu acesso limitado vejo que o mundo é tão perigoso quanto na minha época (...). (ATWOOD, 2005a, p. 149)

O medo que Penélope tem de continuar também contrasta com a tendência que Odisseu mantém de lançar-se novamente aos perigos do mundo. Apesar de passar períodos com a esposa, no Hades, onde passeiam e conversam sobre as novas vidas de Telêmaco, Odisseu parte novamente, de tempos em tempos. Para

Penélope, as constantes reencarnações do marido são mais do que o desejo de aventura: são na verdade uma fuga das doze escravas mortas. Sempre que elas surgem na direção dele, ele fica inquieto e quer partir para outro lugar. Sempre que Penélope, indignada, as confronta e pede que os deixem em paz, elas respondem que o herói ainda não se penitenciou o suficiente e se afastam, seus pés em eternos estertores de enforcamento.

A narrativa de Penélope se encerra com insatisfação e culpa, estagnada em um Reino dos Mortos que a coloca na mesma posição de abandono e isolamento que experimentara em vida.

4.4 A VOZ DAS ESCRAVAS

As escravas se interpõem entre os capítulos narrados por Penélope dez vezes, lideradas por Melanto das belas faces, única das doze jovens mortas por Telêmaco mencionada pelo nome tanto na *Odisseia* quanto em *A odisseia de Penélope*. A presente seção tem como objetivo analisar como a voz das escravas apresenta facetas de Penélope diversas das que a rainha demonstra como narradora, buscando contrastá-las e observar as novas figurações que se apresentam.

As intervenções do coro contrastam claramente com a narrativa de Penélope, tanto pelo conteúdo ainda mais contestador e crítico quanto pela própria estrutura que apresentam. Se a voz de Penélope é “ex-cêntrica” o suficiente para contestar a narrativa patriarcal de Odisseu, a das escravas surge com mais força graças ao grau ainda maior de marginalização que sofrem. Isso fica claro ao se perceber como capítulos do coro sempre retomam os capítulos anteriores narrados por Penélope, contrastando a experiência da rainha com aquela das escravas e apresentando as mesmas situações de pontos de vista cada vez mais afastados do foco de poder.

Enquanto a voz de Penélope choca o público pelo tom crítico, ácido e questionador, mas mantém uma estrutura típica da literatura confessional, o coro de escravas apresenta críticas mais contundentes e linguagem mais vulgar, além de uma variedade imensa de gêneros, de canções populares a uma transcrição de vídeo, passando por diversas formas líricas. Para Renaux (2009, p. 143), os gêneros

populares usados por Penélope e as escravas fazem um contraponto paródico com a *Odisseia*, sem alcançar a dimensão do poema épico, reforçando a noção de “arte menor”.

A nota que Atwood acrescenta ao final do romance, indicando suas fontes, afirma que o coro de escravas é uma espécie de homenagem aos coros da tragédia e da sátira grega, que cantavam e dançavam críticas e zombarias (ATWOOD, 2005a, p. 158). Para Suzuki (2007), ainda que o coro cômico faça uma referência óbvia aos da Antiguidade, seu papel em Atwood é mais sério, comentando criticamente as ações dos protagonistas Odisseu e Penélope.

Na primeira fala do coro, no capítulo 2, em forma de “canção para pular corda”, as escravas se apresentam depois de Penélope ter usado o capítulo inicial para apresentar suas motivações para contar a própria história. Em dez estrofes de três versos cada, elas cantam sua vida (“fizemos muito menos / do que vocês fizeram”) e sua morte (“somos as escravas / que vocês mataram”), criticando aqueles que se aproveitaram delas enquanto puderam e depois as “traíram e mataram” (ATWOOD, 2005a, p.18-19). Suzuki (2007, p. 272) aponta a censura direta que fazem ao privilégio patriarcal de Odisseu e Telêmaco, que têm posse “da lança” e “da ordem” (“*the spear*” e “*the word*”, no original, ATWOOD, 2005b, p. 6) – como o próprio Telêmaco afirmara em seus dois confrontos diretos com a mãe, na *Odisseia* (*Od.*, 21.354-355 e 1.360-362). Penélope ainda não é mencionada, e a culpa pela futura morte das escravas parece recair toda em Odisseu, que as condenara por fazer sexo (consentido ou não) com os diversos pretendentes, apesar de ele próprio ter se divertido com “deusas, vadias, rainhas” em suas viagens.

No capítulo 4, *Choro de criança, um lamento*, o coro responde diretamente à narrativa de infância de Penélope, afirmando que também eram crianças, como ela o fora. Seu contraponto às desventuras infantis da rainha, que haviam envolvido uma mãe ausente e a tentativa de assassinato da parte do pai, é mais palpável e comum: “Nossos pais não eram deuses, não eram semideuses, não eram ninfas nem nereidas. (...) Não adiantava chorar, não adiantava dizer que doía.” (ATWOOD, 2005a, p. 24). A vingança de que eram capazes, do fundo de sua impotência, se resumia a agir contra a propriedade dos senhores: cuspir nos pratos dos banquetes, roubar restos da cozinha e se entregar aos rapazes que bem quisessem.

É interessante notar, como Renaux (2009, p. 144) aponta, que o “lamento” das escravas, em prosa, desconstrói o gênero de lamento formal, em verso ou

canção, como o de Aquiles quando da morte de Patroclo, na *Ilíada*. Mesmo quando têm a possibilidade de expressar sua história, as escravas abrem mão de fazê-lo de acordo com a escrita estática e regrada relacionada à cultura masculina.

Depois de mais três capítulos de Penélope, em que ela narra os preparativos para seu casamento e sua noite de núpcias, as escravas rebatem com uma “canção popular” intitulada *Se eu fosse princesa*, na qual mostram uma visão idealizada do que aconteceria se fossem elas a desposar um herói, ao contrário da vida na qual clamam “meu fado é o trabalho, meu destino a morte” (ATWOOD, 2005a, p. 53). Em sua narrativa, Penélope afirmara que “pela lei, só pessoas importantes casavam, pois apenas pessoas importantes tinham herança” (ATWOOD, 2005a, p. 32), o que se confirma com veemência na canção do coro. Enquanto a rainha, por experiência própria, sabe que o contrato matrimonial não passava de uma transação comercial e política, as escravas cantam e dançam sobre uma fantasia repleta de tesouros, amor e felicidade:

Se eu fosse princesa, cheia de prata e ouro,
Amada por um herói, jamais envelheceria;
Ou, se um jovem formoso me desposasse,
Linda, feliz e livre eu sempre seria!
(ATWOOD, 2005a, p. 52)

No capítulo 10, as escravas respondem à narrativa de Penélope sobre o nascimento de seu filho com *O nascimento de Telêmaco, uma pastoral*. O coro dessa vez não se compara à rainha, mas ao príncipe, colocando em paralelo a gestação dele, desejado e festejado, e as delas, cujas mães “desovaram apenas, pariram, puseram ovo, expeliram, partejaram, desembucharam” (ATWOOD, 2005a, p. 63), como animais, as condenando a uma vida também subumana. Elas eram “impotentes como ele, mas dez vezes ainda mais impotentes”.

Ao compararem sua infância com a de Telêmaco, as escravas repetem o “também éramos crianças” de seu primeiro canto, emendando com “éramos seus brinquedos e mascotes, irmãos de araque” (ATWOOD, 2005a, p. 64), refutando qualquer possibilidade de igualdade entre elas e o príncipe. E essas eram justamente as escravas “especiais”, que Penélope havia criado e educado pessoalmente.

A próxima intervenção do coro acontece no capítulo 13, depois da partida de Odisseu para Troia, do fim da guerra e de seu desaparecimento durante o retorno. Dessa vez, elas cantam um *sea shanty* (canção de trabalho dos marinheiros), vestidas a caráter, atuando como se fossem os companheiros do herói em suas aventuras fantásticas. Mesmo ao se colocarem no foco da ação, o papel desempenhado pelas escravas é de seu equivalente marginalizado masculino: elas são os marinheiros que desejam estar “nos braços gentis de uma ninfa marinha” (ATWOOD, 2005a, p. 84), nunca o herói em si.

A canção das escravas acompanha, ainda que em tom paródico, as viagens de Odisseu tal qual narradas por Homero e cantadas pelos *aedos* que se apresentavam a Penélope, evitando as versões mais cruas que a rainha havia elencado nos capítulos anteriores; a desmistificação do herói dessa vez é mais sutil, infiltrada nos versos que o caracterizam como mentiroso e ladrão, “rei dos logros”.

Apesar das aventuras maravilhosas, o fim das personagens interpretadas pelo coro se mantém tão negativo quanto sua realidade: Odisseu, “o velho rabugento ardiloso”, continua “caminhando sobre a terra ou perdido nos mares” (ATWOOD, 2005a, p. 86), mas seus marinheiros permanecem no Hades.

No capítulo 17, o coro apresenta uma balada intitulada *Delícias* em resposta aos capítulos em que Penélope conta suas desventuras em Ítaca, cercada dos pretendentes odiosos, tramando o artil da mortalha e sendo enfrentada por Telêmaco. O gênero lírico escolhido pelas escravas é novamente popular, e tem seu tom usualmente amoroso reforçado com o uso da temática do sonho *versus* realidade, ao mesmo tempo em que é subvertido pela crueza das imagens apresentadas.

A balada do coro contrasta os “maus sonhos” de Penélope com os sonhos leves das escravas, único escape de seu cotidiano violento e sofrido. Se na realidade elas são obrigadas a lavar o chão engordurado enquanto são “caçadas no salão (...) por qualquer nobre cretino” (ATWOOD, 2005a, p. 105), em suas fantasias, elas são livres para navegar em barcos resplandecentes e são desejadas pelos homens que amam.

Ressalta-se aqui que em nenhum momento as escravas se referem ao “tratamento especial” que recebiam de Penélope, ou aos momentos de intimidade e relaxamento que a rainha afirmara compartilhar com elas quando cantavam e se divertiam ao desfazer a mortalha da Laertes às escondidas. As únicas cenas que

aparecem em uma e outra narrativa são a descrição da violência sexual que sofriam e as orientações que recebiam de ceder aos pretendentes quando fosse necessário: “os pretendentes violentaram várias moças e seduziram outras (...) ‘Vamos prosseguir’, falei a elas, ‘Vocês devem fingir paixão por esses homens’” (ATWOOD, 2005a, p. 99), diz Penélope; “Levantamos as saias se mandam,/ a qualquer patife ou safado” (ATWOOD, 2005a, p. 106), lamenta o coro.

A leitura em sequência dos capítulos narrados por Penélope e dos narrados pelas escravas apresenta uma espécie de disputa que mostra que nada era tão ruim que não pudesse ser pior, elencando os diferentes níveis de marginalização e opressão no mundo épico, no qual os desejos de aventura, liberdade e poder só eram realizados pelos heróis. A Penélope, cabe se defender dos ataques dos pretendentes usando as escravas como escudo; às escravas, não resta defesa alguma.

No capítulo 21, *Os perigos de Penélope, um drama*, as escravas confrontam diretamente o comportamento de Penélope, finalmente elencada entre os inimigos, junto de Odisseu e dos pretendentes. Se até então as denúncias das escravas recaíam sobre os homens, representantes das convenções sociais que as marginalizavam, na encenação vulgar em que interpretam Penélope e Euricleia fica clara a convivência das duas com a posição marginal à qual as doze jovens eram relegadas, ao ponto de condená-las à morte para proteger sua posição no *oikos*.

A imagem da rainha pintada desde o prólogo, em que Melanto recita “Comentam por aí que Penélope, a puritana / Era – quando se tratava de sexo – bela sacana!”, é muito diferente da que a filha de Icário havia apresentado em sua própria narração. Pega de surpresa pelo retorno de Odisseu, Penélope decide eliminar as escravas para preservar sua reputação e esconder suas indiscrições conjugais: as doze jovens a serem apontadas por Euricleia a seu mestre haviam testemunhado a devassidão da rainha com os pretendentes e deveriam ser silenciadas com a morte.

“Ponham a culpa nas vadias!”, canta o coro ao sapatear no encerramento da cena (ATWOOD, 2005a, p. 120-122) –, colocando na boca de Penélope não apenas condenação à morte, mas também o tipo de insulto que se esperaria encontrar na fala de personagens odiosos como os pretendentes, igualando a rainha aos homens que ela tanto afirmava desprezar. Ao público, fica a dúvida entre acreditar em uma

ou outra narradora, ou ainda refletir que há tantas verdades quanto há participantes em um acontecimento.

O capítulo 24, *Uma aula de antropologia*, responde à versão de Penélope da morte das escravas e dá ainda outra interpretação aos sofrimentos que culminaram em seu assassinato por Telêmaco. O coro parodia as análises antropológicas de críticos literários, se identificando às “mentes instruídas” como virgens dedicadas a Artemis e atribuindo a seu número – doze – significado místico e ritual, em um culto matrilinear. O casamento de sua sacerdotisa, Penélope, com Odisseu, líder de um grupo de bárbaros, seria parte de um ritual de fertilidade que culminaria com a morte do homem e a seleção de um novo rei. Quando Odisseu se nega a abdicar à coroa quando chega o momento, seu sacrifício é substituído pelo sacrifício das virgens, e a religião patriarcal passa a reinar.

Staels (2009) aponta a relação da “aula” do coro com os estudos do antropólogo James Frazer, cujas interpretações míticas e rituais resultaram na publicação de *O ramo de ouro* (*The golden bough*) no início do século XX. Na obra, Frazer analisa a relação entre religiões primitivas, cultos de fertilidade, sacrifício ritual masculino e sociedades matriarcais, alterando a visão até então tradicional sobre esses temas e influenciando classicistas, autores e outros estudiosos posteriores. Sua valorização dos aspectos femininos ignorados nos épicos com foco nas aventuras heroicas ressoa profundamente na narrativa das escravas.

Na tentativa de ganhar o respeito e a consideração do público ao qual apresenta suas narrativas, o coro procura argumentos intelectuais que respaldem seu valor. Elas não apenas propõem diversas interpretações simbólicas, indicadas com diversas repetições de “poderia”, como reforçam a análise mítica elencando provas materiais, ligando os machados da prova do arco aos “machados rituais de duas lâminas associados ao culto da Grande Mãe” e afirmando que a tomada de poder pelos cultos patriarcais era comum na região, “como as escavações em sítios arqueológicos demonstraram de forma repetida” (ATWOOD, 2005a, p. 133).

Renaux (2009, p. 158) também ressalta a perspectiva de autovalorização na narração do coro: as escravas alçam “seu estupro e enforcamento a uma dimensão religiosa, mítica e cultural ignorada pela narrativa homérica”, destacando sua importância como indivíduos significativos. Esse ponto de vista é particularmente interessante ao se notar que, após apresentarem as diversas relações de seu enforcamento com o ciclo lunar, as escravas questionam por que apenas a devoção

de Ifigênia deveria ser lembrada. Contrastar novamente sua condição marginal não apenas com o poder masculino, mas também com a aristocracia feminina cantada nas tragédias retoma a tensão entre as escravas e Penélope.

Encerrando a palestra após refutarem as interrupções das tais “mentes instruídas” – a quem se referem também como “senhor”, a voz masculina da academia –, o coro sarcasticamente concede: “Não precisam pensar em nós como moças de verdade, de carne e osso, a sofrer dores reais, verdadeiras injustiças”, e volta a se calar (ATWOOD, 2005a, p. 134).

O capítulo 26, *O julgamento de Odisseu, gravado pelas escravas*, apresenta a transcrição de um julgamento moderno, com advogado de defesa, juiz e testemunhas, que busca apurar a culpa do herói na morte dos pretendentes (“múltiplos homicídios”). Essa sátira de ainda outra instituição de elite, marcadamente patriarcal, mostra que a morte dos homens deve ser explicada, enquanto a das escravas não é sequer mencionada. Esquecidas no fundo do tribunal, elas se rebelam e invocam o julgamento de suas mortes, que o juiz propõe-se a realizar tendo como base a própria *Odisseia*.

A discussão passa a ser sobre a legitimidade da acusação de estupro, que provaria que as escravas não teriam servido aos pretendentes de bom grado. A testemunha chamada para esclarecer os fatos (uma vez que o advogado de defesa alega não ter estado presente, três mil anos atrás), é ninguém menos que Penélope, que afirma nada saber além do que havia sido informada posteriormente, uma vez que dormia muito.

Penélope também afirma que a violência sexual era “comum na vida palaciana” e que o que condenara as escravas perante Odisseu teria sido sexo sem o consentimento dele, proprietário das jovens; o consentimento delas seria irrelevante. Ainda que chore ao testemunhar, dizendo que elas eram como filhas para ela, rainha novamente abandona o senso de comunidade que tinha com as jovens e se posiciona ao lado do marido: as escravas são propriedade privada, à disposição do dono para o que quer que fosse. Penélope age com o objetivo único da autoproteção, reforçando sua figuração preocupada com o *status* acima de tudo. Como destaca Howells (2006a, p. 13), o reconto das escravas

destaca problemas de gênero e classe que seguem incontestadas na *Odisseia*: a exploração física e sexual das jovens servas (...), a violência masculina contra mulheres (da qual *O conto da aia* é apenas um exemplo),

e também, mais vergonhosamente, as traições de mulheres por outras mulheres.

O juiz, aparentemente se divertindo com o absurdo da situação, conclui que esse “incidente lamentável” não deveria manchar a reputação de Odisseu, e encerra o caso para não ser acusado de anacronismo, uma vez que os tempos “eram diferentes”. Ainda clamando por justiça, o coro se agita e abre mão do julgamento moderno, invocando a vingança das Fúrias. A punição que pedem é apenas para o herói, que deveria ser perseguido pela imagem das escravas mortas onde quer que se escondesse, na terra ou no Hades, “em canções e peças, em grossos volumes e teses, em notas de pé de página e apêndices” (ATWOOD, 2005a, p. 145). A vingança que pedem é que ele não possa superar o crime que se recusa sequer a reconhecer.

O julgamento se encerra em confusão, com personagens míticos e nuvens de fumaça tomando conta da “corte de justiça do século XXI”, e o desaparecimento do acusado, nos braços de sua deusa protetora.

Como é apresentado na narração seguinte de Penélope e na próxima intervenção do coro, as escravas conseguem o que querem. Se a justiça contemporânea se abstém de seu caso, a vingança pela perseguição das vítimas tem sucesso: Odisseu nunca fica muito tempo em um só lugar, seja com Penélope no Hades, seja nas vidas em que encontra mortes trágicas, sempre perturbado pela presença das jovens enforcadas.

No capítulo 28, o coro propõe “uma canção de amor” intitulada *Andamos atrás de você*. O gênero lírico pressuposto é novamente subvertido com um texto em prosa vulgar (elas se descrevem como “doze traseiros arrebitados, doze bocas úmidas, vinte e quatro seios macios”, ATWOOD, 2005a, p. 152), que rejeita a tradição em troca de uma expressão mais crua de sua voz. O título que remete à perseguição amorosa também tem o sentido invertido: a presença constante das escravas não é fruto do desejo, mas do ódio, e a presença delas tem a intenção de desestabilizar Odisseu, assim como sua fala tem o objetivo de terminar de destruir sua imagem heroica.

Fechando a narrativa, o capítulo final é um *envoi*, um trecho lírico com o sentido de arrematar a obra. Cantando uma última vez sua marginalização (todas têm o mesmo rosto, nenhuma tem voz ou escolha na história), o coro reforça a condenação e perseguição a Odisseu e se transforma em corujas, ecoando a

afirmação de Penélope no primeiro capítulo de que a voz dos mortos se confunde com o vento e com sons de animais (em particular, a própria ave em que as jovens se transformam: “quando tento gritar, pareço uma coruja”, ATWOOD, 2005a, p. 16), encerrando de modo circular o romance. Ao contrário do que se poderia imaginar, em *A odisseia de Penélope*, a última palavra não é da rainha.

Assim, apesar das tensões entre as narradoras e da traição final de Penélope, que supostamente teria condenado as escravas à morte, elas se igualam como personagens “ex-cêntricas” sem voz. Tanto a rainha quanto as escravas narram sem saber se terão público, com a intenção de reivindicar um momento de atenção para suas próprias dores, que não tiveram expressão quando eram vivas. A figuração final de Penélope é da mesma mudez da qual padeceram as jovens mortas por Telêmaco.

5. CONTRASTES E CONEXÕES ENTRE A *ODISSEIA* E A *ODISSEIA DE PENÉLOPE*

As análises das obras trabalhadas neste estudo, apresentadas nas seções anteriores, delineiam a personagem Penélope a partir de suas aparições e menções em cada texto. A proposta da presente seção é fazer uma comparação que indique os pontos de contato e distanciamento entre a *Odisseia* e *A odisseia de Penélope* de maneira pontual, tendo como base as considerações já apresentadas.

Essa comparação divide-se em quatro eixos temáticos que servem de estopim para o confronto entre as figurações de Penélope nas duas obras: *Periphron Penelopeia*, que apresenta as características-base da personagem; *Movimento e permanência*, que analisa o espaço que Penélope ocupa e sua relação com o enredo, assim como o papel de sua permanência em um só lugar em contraste com a movimentação constante de Odisseu; *Penélope e Odisseu*, que aprofunda outros contrastes e paralelos entre os dois personagens; *Contrastes em família*, que aponta a teia de relações que se estabelecem entre Penélope, Helena e Clitemnestra.

5.1 PERIPHRON PENELOPEIA

As características atribuídas à Penélope na *Odisseia* giram em torno de seu epíteto *periphron*, que, conforme apresentado, indica a capacidade reflexiva da rainha. Sua habilidade de pensar “ao redor” ou “em tudo” leva tanto às virtudes pelas quais ela é elogiada quanto aos defeitos que lhe são atribuídos: é sábia e prudente porque pensa antes de agir; é curiosa porque questiona tudo; é cética por não acreditar em nada facilmente; é louvada e condenada pelo seu coração duro, que não se deixa convencer por sonhos, bom presságios ou rumores. Seu enredo todo, de indecisão e ambiguidade, se deve à reflexão intensa ao ponto da estagnação.

Em *A odisseia de Penélope*, por sua vez, a personagem se apresenta com o distinto objetivo de negar essa imagem de prudência extrema, de sabedoria. Isso fica claro desde as primeiras linhas da narrativa, quando Penélope afirma não saber tudo, mesmo morta; trata-se de um contraste absoluto com os versos iniciais da

Odisseia, que pedem à musa que cante os lugares e pessoas que Odisseu encontrou em suas errâncias, isto é, seu conhecimento de mundo.

É interessante notar que a quantidade de informações à disposição de Penélope na *Odisseia* em *A odisseia de Penélope* é o oposto do que se esperaria pelas caracterizações apresentadas. Em Homero, a reflexiva Penélope é mantida em um estado de ignorância quanto às intenções do filho, as tramas dos pretendentes e o retorno do marido, enquanto em Atwood, em que se assume não tão sábia como se imaginava, a rainha afirma ter todas essas informações a seu dispor graças a seu poder de observação e sua teia de poder sobre o palácio.

Na *Odisseia*, além de Penélope não ter conhecimentos privilegiados aos quais apenas o público tem acesso, como o fato de que Odisseu realmente está retornando para Ítaca, diversos personagens escondem informações que tornariam sua decisão de se casar ou não extremamente simples. Atena guia Telêmaco na busca pelo pai, e auxilia Odisseu quando ele retorna a Ítaca, mas se nega a responder a Penélope, em sonho, se o marido ainda está vivo. Telêmaco parte de Ítaca escondido à procura do pai, pedindo a Euricleia que não a avise. Odisseu não se revela a Penélope quando retorna, preferindo encontrá-la sob disfarce.

Conforme Felson-Rubin (1996, p. 165), “Homero, ao omitir informações de Penélope até 23.205, não oferece a ela uma solução racional ao dilema de esperar por Odisseu ou não”. Para a autora, é esse o motivo pelo qual Penélope acaba por encaminhar enredos opostos concomitantemente, buscando evitar o casamento (pelo truque da mortalha), mas também se colocando à disposição dos pretendentes (propondo a prova do arco) – a fonte de sua indecisão.

Em Atwood, Penélope usa escravas como espiãs para estar sempre a par das tramas dos pretendentes – e delas recebe informações sobre a partida de Telêmaco muito antes que o arauto Medon a avise tanto da viagem do filho como da emboscada que o esperaria no retorno –, além de reconhecer Odisseu no momento em que ele põe os pés no pátio de casa, apesar de seu disfarce. Ao tornar a figuração sábia porém desinformada da Penélope homérica em outra que, apesar de bem-informada, toma decisões falhas, Atwood humaniza a rainha, que tenta defender seus erros ao destacar a urgência de sua ação: “Meu tempo se esgotava rapidamente, eu estava desesperada e precisava usar todos os estratagemas e artifícios disponíveis” (ATWOOD, 2005a, p. 100).

A habilidade de reflexão de Penélope, na *Odisseia*, também faz com que ela seja apresentada, repetidamente, como agindo de uma maneira enquanto pensa em de outro modo, como acusa Antínoo, “A todos dá esperança, a cada um envia / alvíssaras mensagens, mas seu plano é outro” (*Od.*, 2.91-92).

A mesma expressão é usada por Atena, quando informa Odisseu sobre o que o espera em Ítaca (*Od.*, 13.379-381), e quando Odisseu observa Penélope se apresentar aos pretendentes e receber deles presentes valiosos (*Od.*, 18.281-283). Essa capacidade de ocultar suas reais intenções a aproxima de Odisseu, ao mesmo tempo em que aumenta a ambiguidade de suas ações.

Essa figuração dissimulada se repete na obra da Atwood, na qual Penélope apresenta sua capacidade de esconder suas verdadeiras intenções em diversos momentos. O truque da mortalha e as mensagens enviadas aos pretendentes, por exemplo, têm a intenção de distraí-los com a possibilidade próxima do casamento, que não planejava levar a cabo, como na *Odisseia*. Penélope também age de modo exageradamente sentimental para simular o comportamento que se espera dela e esconder o fato de que já tinha as informações que lhe eram apresentadas como novidade – como quando ela grita e chora para convencer o arauto Medon de seu desespero pela partida de Telêmaco, e quando derrama “um número conveniente de lágrimas” (ATWOOD, 2005a, p. 137) ao ter Odisseu finalmente em seus braços.

É importante destacar que, apesar de o truque da mortalha ter a mesma função de distrair os pretendentes e adiar a decisão do casamento nas duas narrativas, ele recebe ênfases muito diferentes em cada obra. Na *Odisseia*, o foco é manter o lar, e suas menções sempre destacam a relação entre Penélope e os pretendentes: das três vezes que a história é narrada, duas são do ponto de vista deles (nos cantos 2 e 24), e a terceira (no canto 19) é contada por Penélope a Odisseu disfarçado para reforçar o sofrimento causado pela ausência do marido. A mortalha jamais terminada faz com que Ítaca fique congelada no tempo e permite, pela paralisia e pelo adiamento, a preservação do *oikos* patriarcal; portanto, sua relevância se relaciona apenas a sua proteção e àqueles que o ameaçam, isto é, outros homens que querem usurpar o lugar de Odisseu.

Em Atwood, o foco é menos no objetivo final e mais na relação da rainha com as escravas, tanto no processo de tecer e destecer quanto na traição de seu ardil. As noites que passavam destecendo o trabalho do dia se tornaram uma espécie de festa na qual Penélope e as servas agiam como iguais (“Parecíamos até

irmãs”, ATWOOD, 2005a, p. 98), levando a rainha a acreditar ser accidental o fato de uma das escravas ter contado aos pretendentes sobre o truque – ao contrário do momento na *Odisseia* em que ela as chama de “cadelas relapsas” (*Od.*, 19.154-155). A mortalha aqui é símbolo da ligação entre as mulheres (pois tecer é um trabalho feminino), uma espécie de irmandade com a qual Penélope finalmente se identifica.

A afeição de Penélope pelas escravas, em Atwood, não é refletida por qualquer tipo de sentimento equivalente nos capítulos do coro. Pelo contrário, as jovens servas reforçam sempre a posição marginal a que são relegadas, em oposição aos luxos da rainha, e se posicionam contra ela em um lugar equivalente ao dos pretendentes na *Odisseia*. Se em Homero eram eles que acusavam Penélope de agir de modo dúbio, e se consideravam enganados por ela, em Atwood, quem a acusa de mentir, trapacear e trair são as servas que a filha de Icário supostamente protegia. No capítulo 21, *Os perigos de Penélope*, o coro deixa claro sua visão da rainha: a “bela sacana” teria se deitado com “cada um dos rudes pretendentes” (ATWOOD, 2005a, p. 120), preservando sua reputação ao condenar as testemunhas de seus amores à morte.

Enquanto na *Odisseia* Penélope deixa clara sua ojeriza pelos pretendentes, pedindo a Artemis que a mate antes que ela precise “rejubilar a mente de homem / abaixo” de Odisseu (*Od.*, 20.82-83), jamais aparecendo diante deles desacompanhada ou sem véu e os condenando com frequência por seus maus modos, em *A odisseia de Penélope*, ela assume uma figuração bem mais ambígua, e não apenas na narração do coro. Na obra de Atwood, ao mesmo tempo em que rejeita o comportamento desprezível e motivações (obviamente financeiras e políticas) deles, Penélope assume sentir-se lisonjeada por seus elogios, chegando a admitir: “ocasionalmente, em meus devaneios, eu pensava em qual deles escolheria para deitar comigo, se fosse o caso” (ATWOOD, 2005a, p. 91). Ela também demonstra ressentir o fato de Odisseu poder se relacionar com diversas outras mulheres sem ser condenado por isso, enquanto os meros rumores a seu respeito teriam o poder de destruir sua reputação.

Nas duas obras, a figuração ambígua, manipuladora e curiosa de Penélope se mantém, mas suas outras características principais se diferenciam muito. Mesmo sua habilidade de enganar, central em Homero e em Atwood, tem fins bem diferentes: se na *Odisseia* seu objetivo é iludir os pretendentes para proteger o *oikos* patriarcal, protegendo a linhagem do marido, em *A odisseia de Penélope* a intenção

é de autopreservação e manutenção de seu *status* – ela não engana apenas os cortejadores, mas também as escravas e o próprio Odisseu ao projetar uma imagem do que se espera da esposa ideal, mantendo sua realidade sarcástica e manipuladora por trás dessa fachada:

Quando [Odisseu] voltou de roupa limpa, (...) não pude resistir a uma última provocação jocosa. (...) Só então cedi e desempenhei o papel da esposa que o reconhecia. Derramei um número conveniente de lágrimas, abracei-o e aleguei que ele havia passado no teste (...). (ATWOOD, 2005a, p. 137)

A partir dessa análise, pode-se considerar que a maior diferença entre as Penélopes apresentadas por Homero e Atwood é quanto a sua fidelidade, em um sentido geral. Enquanto a *Odisseia* reforça, canto a canto, a ligação indelével entre Penélope e o *oikos*, Penélope e o marido, Penélope e o filho, *A odisseia de Penélope* apresenta e sustenta a possibilidade de a rainha ter traído tanto o marido quanto suas confidentes e ajudantes, as escravas, seus dois principais relacionamentos. Ela deixa de ser traiçoeira apenas contra os inimigos da família, os pretendentes, e é caracterizada como alguém capaz e disposta a agir contra tudo e todos para manter sua reputação.

Na *Odisseia*, a atuação de Penélope merece sem dúvidas o epíteto de *periphron*. Ela é exatamente o que parece ser: sábia, sensata, leal. Sozinha ou diante dos outros, Penélope é e sempre será a esposa de Odisseu, como Ovídio põe em seus lábios nas *Heroides*. Em *A odisseia de Penélope*, pelo contrário, ela mantém, na própria voz e na voz das escravas, uma falsa imagem virtuosa. Sempre à parte, “ex-cêntrica”, Penélope cria uma fachada para ser aceita como esposa ideal, apesar da atração que sente pelos pretendentes (“Não esperei, e esperei, e esperei, apesar da tentação – quase compulsão – de desistir?”, ATWOOD, 2005a, p. 16) e de condenar o comportamento do marido, procurando uma sensação de pertencimento em sua relação com as escravas e no *status* de governante do *oikos*. Sagaz, sim; cética, sim; mas não a delicada e lacrimosa esposa ideal. Na obra de Atwood, a Penélope homérica, idealizada e intocável, é uma máscara criada por uma Penélope manipuladora, porém humana e falha, que acaba por rejeitar a imagem que ela própria havia construído.

5.2 MOVIMENTO E PERMANÊNCIA

Esta seção analisa como o espaço ocupado por Penélope na *Odisseia* e em *A odisseia de Penélope* tem influência direta na preservação da memória e no desenvolvimento do enredo, além de apontar a imobilidade de Penélope e a movimentação constante de Odisseu como facetas complementares que encaminham as duas narrativas.

5.2.1 O espaço da *Odisseia*: Ítaca e o mar

Conforme apresentado anteriormente, a *Odisseia* tem enredo tripartido entre Odisseu, Telêmaco e Penélope. Odisseu enfrenta os perigos do mar para retornar a sua terra, e Telêmaco, em busca de pessoas que conheceram seu pai e podem lhe falar de seu possível retorno. Penélope, por sua vez, é caracterizada pela permanência, e seu enredo se desenvolve ao redor da crise causada pela sua resistência em deixar o *oikos* do marido.

A partir desses três fios narrativos, é possível identificar dois grandes espaços nos quais a narrativa se desenvolve: o mar, no qual Odisseu e Telêmaco navegam em suas aventuras, e o palácio de Ítaca, de onde Penélope se recusa a sair. Na primeira aparição de Odisseu, quando Calipso vai avisá-lo de que está livre para partir de sua ilha, ele está sentado à beira-mar, “maltratando a si mesmo com lamento e lágrimas, / lágrimas debulhadas à visão oceânica” (*Od.*, 5.158-159); o momento em que os pretendentes veem Telêmaco como ameaça, não mais como criança, é quando ele se prova capaz de ir e voltar com sucesso em uma viagem de barco. Todas as opções propostas por Telêmaco, pelos pretendentes e por Atena para encerrar o “cerco” dos cortejadores implicam no abandono do lar por Penélope, que deveria partir para a casa do pai ou decidir seguir outro aqueu por vontade própria.

O espaço de Odisseu e Telêmaco tem a ver com a experiência formadora. Para o herói, o retorno ao lar envolve aventuras fantásticas que, quando superadas, aumentam seu *kleos* (glória, reputação). O maior risco que Odisseu enfrenta, conforme apontado anteriormente, é esquecer o lar e abandonar o retorno. Para o filho, a aventura para longe do lar implica tanto a independência da mãe quanto o

aprendizado sobre o pai, que o levam da infância para a maturidade. Uma das falhas que impedem que Telêmaco se torne adulto é que ele não tem lembranças daquele que o gerou, não tem um modelo de homem a seguir. O movimento avança seus enredos.

O fio narrativo de Penélope, em contrapartida, é marcado pela imobilidade. Mesmo uma das ações mais marcantes da rainha, o truque da mortalha, tem a ver com estagnação: tecer e destecer de modo a congelar o tempo e evitar a escolha. Ela tem nas mãos o tecido que assegura a unidade da família, e se nega a abandoná-lo. Conforme apontado, para Stead (2007, p. 167), a mortalha simboliza a memória de Odisseu, porque torna a espera e o retorno possíveis.

A hesitação em abandonar o lar é, segundo o historiador francês Pierre Vernant, típica da mulher grega:

O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido) tem, para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina. A mulher está em casa em seu domínio. Aí é o seu lugar; em princípio, ela não deve sair. (VERNANT, 1973, p. 120)

Penélope, entretanto, leva essa noção ao extremo. Sua obstinação causa a estagnação de todo o reino e seus habitantes, preservando uma espécie de Ítaca congelada no tempo, aguardando o retorno do verdadeiro rei para voltar ao ritmo e aos comportamentos normais.

Ao adiar a decisão pelo casamento, permitindo que os pretendentes a cortejem indefinidamente, Penélope impede que eles amadureçam: esses jovens não partem de Ítaca nem se tornam guerreiros capazes de enfrentar Odisseu ou Telêmaco; tampouco se casam ou formam família, como afirma Eurímaco:

À espera ficaremos todo dia,
em luta por sua perfeição, sem que outra dama
nos induza a chamar de esposa em seu lugar
(*Od.*, 2.207-209)

Emaranhados na teia da rainha, os jovens da geração de Telêmaco – incluindo ele próprio – não têm memória de Odisseu ou de como a cidade funcionaria em uma situação “normal” (um exemplo é o fato de que não houvera uma assembleia pública em 20 anos).

A estagnação de Penélope, interessante, não a mantém em um lugar de segurança ou conforto, pois a opção que ela faz por não sair do palácio cria tensão e complicações. Em Ítaca, na ausência de Odisseu, a família não consegue comandar o lar com sucesso: a mãe do herói, Anticleia, está morta; o pai, Laertes, abandonou a cidade para morar em uma cabana isolada; Telêmaco, o filho, ainda não tem autoridade suficiente para comandar a casa ou o reino. Cabe a Penélope preservar o *oikos* como puder, especialmente diante dos ataques dos pretendentes, que ameaçam dilapidá-lo. Entretanto, Penélope,

ainda que sábia, não é mais que uma mulher, isto é, não tem nem a autoridade eminente sobre as pessoas nem a posse pessoal das riquezas. (...) Uma 'casa' na qual se encontra apenas uma mulher, ainda que do temperamento de Penélope, se encontra em estado de calamidade (...). (BRULÉ, 2001, p. 89)

Desse modo, as tentativas de Penélope de manter o palácio acabam por desencadear um resultado negativo (a descoberta do truque da mortalha culmina na presença constante dos pretendentes e, posteriormente, em emboscadas a Telêmaco), graças ao qual ela e a casa se ligam de maneira indelével e arriscada. Penélope, de certa maneira, é o *oikos*.

Como destaca Pierre Brulé (2001, p. 89), Penélope se confunde com o *oikos* e é identificada diretamente com os bens nele presentes. Se retornasse à casa de seu pai, como sugerem os pretendentes na assembleia que Telêmaco convoca no canto 2, ela certamente levaria consigo os presentes do dote entregue a Odisseu; se escolhesse um novo marido, a narrativa implica que ou ele assumiria o *oikos* do esposo desaparecido ou ela o seguiria com seus tesouros. A violência praticada pelos pretendentes contra a casa, os escravos e os víveres é a que não podem praticar diretamente contra Penélope para forçá-la a escolher um deles.

Quando os ataques contra o lado material do *oikos* não têm resultado, os pretendentes passam a ameaçar Telêmaco, o último memento de Odisseu e tesouro familiar mais precioso – a possibilidade de continuidade da família. A ameaça a Telêmaco é traduzida pela reação Penélope como uma ameaça direta a ela, no canto 5: assim que é informada da viagem do filho e do plano que os pretendentes traçam de matá-lo tão logo volte, suas pernas cedem e ela não consegue falar. Em seu desespero, senta-se no chão e chora.

Preservar o filho dos ataques dos pretendentes, cada vez mais arriscados conforme ele se torna mais maduro, seria, segundo Heitman (2008), o motivo principal que a faz finalmente aceitaria escolher um novo marido. Mesmo após sua decisão pelo novo casamento, Penélope informa aos pretendentes, no canto 21, que seguir outro esposo não apagará de seu coração a memória do primeiro casamento e do primeiro lar.

Penélope não apenas hesita em abandonar o lar para seguir um novo marido, mas limita sua movimentação dentro do próprio palácio: expressando diversas vezes sua ojeriza a um novo casamento e ao comportamento dos pretendentes, ela evita sequer aparecer diante deles. Em lágrimas, a rainha vaga tão somente entre os cômodos das mulheres e o pátio do palácio, o qual raramente visita e onde se mostra sempre coberta de véus e acompanhada de servas, como é apresentado na análise de sua primeira aparição, na seção 3.

É importante destacar que o *kleos* de Penélope é ligado tanto à manutenção do *oikos* quanto da memória de Odisseu. No momento em que o povo de Ítaca ouve os falsos festejos de casamento planejados por Odisseu para ocultar o massacre dos pretendentes, a opinião pública (que antes impedia que Telêmaco a expulsasse de casa) se volta imediatamente contra ela:

Do transeunte que passasse fora ouvia-se:
 “Casou-se a basileia multiambicionada.
 Não teve força para preservar o paço
 do verdadeiro esposo até sua volta. Mísera!”
 (Od., 23.148-151)

Essa noção é reforçada no canto 24, quando é descrita a chegada dos pretendentes ao Reino dos Mortos: Agamêmnon canta louvores a Penélope e anuncia que sua glória será conhecida graças a sua *sabedoria* e ao fato de ter *mantido a memória* do esposo. Para ele, traído pela mulher e mal-sucedido no *nostos*, Odisseu tem sorte de ter uma esposa tão virtuosa, que *não o esquecerá*.

Se a intriga em Ítaca é definida pelo espaço que Penélope insiste em ocupar, a contragosto dos pretendentes e de seu próprio filho, o nó só se desenlaça quando ela faz a opção pelo movimento, pela escolha do marido por meio da prova do arco:

a quem mais ágil se mostrar no manuseio (do arco)

e transpassar à flecha a dúzia de segures
 eu seguirei, assegurando abandonar
 o lar nupcial (...)
 (Od., 21.75-78)

A tensão crescente se resolve quando os três enredos se encontram: Penélope anuncia um modo de escolher, finalmente, o novo marido, Odisseu se revela em Ítaca, e Telêmaco luta ao lado do pai, tornando-se um homem – todos juntos no *oikos* preservado por Penélope.

Claramente, a *Odisseia* existe principalmente graças à movimentação de Odisseu, afinal, a Musa é invocada nos primeiros versos do poema para cantar as errâncias do homem multiversátil. Sem sua viagem de volta, não haveria o que cantar. Em contrapartida, a permanência de Penélope em Ítaca permite o retorno em si, conforme apontado na introdução deste estudo: o sucesso do herói implica tanto a obtenção do *kleos* como a conclusão do *nostos*, garantido pela fidelidade invariável da esposa ao *oikos* do marido distante. Totalmente dependentes um do outro, os enredos de Odisseu e Penélope se equilibram entre a movimentação constante e a permanência inabalável, ambos relacionados diretamente com a lembrança do *oikos* ideal.

5.2.2 O espaço de *A odisseia de Penélope*: o Reino dos Mortos

O contraste entre a estagnação física de Penélope e a liberdade de Odisseu se mantém em *A odisseia de Penélope*, tanto nos trechos de releitura da *Odisseia* quanto na situação em que os personagens se encontram depois da morte.

A Penélope de Atwood ocupa três espaços principais: a casa do pai, Icário, e a casa de Odisseu, quando viva, e o Hades, após a morte. Na casa de Icário, era ignorada pelos pais e invejava a liberdade de ir e vir das escravas. Após o casamento com Odisseu, ela o segue esperançosa para Ítaca, onde permanece destituída de poder e se vê novamente isolada, social e geograficamente. Ela passa mal durante toda a viagem de navio, só descansando ao dormir, algo que também fará muito em Ítaca. O marido e o sogro, Laertes, governam a ilha, um porto com poucos visitantes; a sogra, Anticleia, e a ama de Odisseu, Euricleia, organizam o palácio. Quando Telêmaco nasce, é Euricleia quem se ocupa do bebê, tirando-o das

mãos de Penélope, considerada imatura demais para cuidar do próprio filho. Não há espaço nem utilidade para ela.

O consolo de Penélope são as noites com o marido, que lhe conta suas histórias fabulosas e outras narrativas míticas. Quando Odisseu parte para Troia, Penélope se vê abandonada em Ítaca, de onde ela escuta ansiosa os relatos da guerra e do retorno do marido. É por meio da palavra que ela consegue escapar o espaço restrito ao qual sua posição de mulher aristocrata a legou.

Na falta de Odisseu, sem contar com a ajuda dos sogros nem a possibilidade de passar a responsabilidade para o filho, jovem demais, Penélope se liberta das limitações anteriores para se colocar, finalmente, como uma rainha com poder sobre Ítaca, o palácio e aqueles que a cercam. Ela governa o *oikos* de modo competente, imaginando o orgulho do marido em vê-la soberana sobre uma terra produtiva.

Penélope torna-se quase onisciente quanto ao que se passa em seu território. Quando *A odisseia de Penélope* chega à intriga que inicia a obra de Homero – a visita de Atena a Telêmaco e sua partida em busca de notícias do pai –, a narradora-protagonista faz questão de apontar que sabia que o filho tinha partido e conhecia as intenções dos pretendentes, tecendo ao redor deles mais do que a trama da mortalha de Laertes: suas escravas, treinadas e orientadas por ela, agiam como espiãs, buscando informações do modo que fosse necessário.

Ao contrário do que acontece na *Odisseia*, na obra de Atwood, Penélope se vê bem-sucedida em seu governo: unida à casa e às posses, ela passa a se orgulhar de conhecer detalhes das criações animais da ilha e de ser procurada para aconselhar os servos mais simples em suas tarefas; controla os estoques de alimentos e a manufatura de roupas para os escravos; recebe e entretém os visitantes. Com o suposto objetivo de aumentar as posses e a glória do marido, Penélope demonstra uma postura irônica e crítica ao contrastar o orgulho próprio e sua afamada modéstia:

Minha política priorizava o aumento da riqueza de Odisseu (...). Eu imaginava a cena claramente. Odisseu voltava e eu – com feminina modéstia – lhe revelava meu sucesso nas atividades consideradas masculinas. Para o bem dele, claro. (ATWOOD, 2005a, p. 79-80)

O poder de Penélope sobre o palácio inclui o comando das escravas, envolvidas em sua trama para adiar um novo casamento o máximo possível. Sua decisão de permanecer está ligada tanto com a hesitação de retornar ao lar pai, que tentara matá-la quando era criança, quanto com a autoridade que finalmente ela finalmente conquista.

É interessante destacar que Atwood aponta ainda outro motivo para que Penélope não saia do *oikos* de Odisseu: sua relação tensa com pai, Icário, que tentara matá-la quando era pequena atirando-a ao mar. Ela afirma que não há chances de ela arrumar as malas e voltar para Esparta, pois não tem “a menor intenção de ser balançada no mar pela segunda vez” (ATWOOD, 2005a, p. 94). Sua casa não é mais o palácio dos pais, mas Ítaca.

Quando Odisseu enfim retorna, disfarçado, Penélope novamente informa o público que já conhecia a real identidade do “mendigo”, que colaborara com a encenação para não arriscar a vida do marido, e que planejava, aos risos, a cena em que Euricleia o reconhece pela cicatriz. Sua proposta do torneio do arco, misterioso na *Odisseia*, aqui é claramente fruto de sua mente estrategista: ela sabe que apenas Odisseu, recém-chegado, seria capaz de vencer a prova. O mesmo acontece com o diálogo sobre a cama especial construída por Odisseu. Trata-se de um falso teste, servindo para demonstrar ao marido que ela não estava prestes a lançar-se nos braços de qualquer um.

O retorno de Odisseu marca a passagem do poder de Penélope para o marido: depois de anos de autoridade, ela perde o controle do que acontece no *oikos*. Sob as ordens de Odisseu, Telêmaco enforca as doze escravas consideradas “impuras” por Euricleia – justamente as escravas-espiãs da rainha. O tema da interpretação dos mesmos fatos por diferentes pontos de vista desponta novamente, com força total.

De acordo com Penélope, as escravas foram mortas a sua revelia, enquanto dormia drogada pela ama, e eram suas confidentes e auxiliares na trama contra os pretendentes. Para a velha Euricleia, as doze escravas escolhidas eram as que se deitavam com os pretendentes e maltratavam Telêmaco, desrespeitando o *oikos*. Finalmente, de acordo com as próprias damas, em um dos cantos finais, elas haviam sido vítimas das maquinações de Penélope, esposa infiel que queria se livrar das testemunhas de seus amores e amantes na ausência do marido. A morte delas

teria comprado o silêncio contra as indiscrições da rainha, ainda todo-poderosa em seu palácio.

Nos últimos capítulos, Penélope explica sua decisão de ficar no Hades, onde a situação é bem diferente: permanecer uma sombra no Reino dos Mortos significa não viver novas experiências e ser constantemente atormentada pela prima Helena, exibicionista e provocadora, e pelo comportamento sorrateiro das escravas. Todas as características negativas de sua permanência se contrapõem a uma única vantagem: ela ainda preserva a memória, tornando-se capaz de recontar e assumir a autoria da narrativa.

Outro ponto marcante da permanência de Penélope no Reino dos Mortos é a nova ausência do esposo, uma repetição do contraste da obra homérica. Quando as escravas mortas por Telêmaco cantam uma última vez, dizem que levaram a culpa injustamente e que, por isso, vão perseguir e assombrar o herói para sempre. Essa decisão acaba por tornar a história de Odisseu e Penélope um ciclo constante, em que ela continua aguardando a volta do marido em uma *Odisseia* eterna.

Ele é sincero. Quer mesmo ficar comigo. Chora quando diz isso. Mas uma força desconhecida nos afasta.
São as escravas. Ele as vê ao longe, seguindo em nossa direção. Elas o enervam. Inquietam. Fazem com que sofra e queira ir para outro lugar (...).
(ATWOOD, 2005a, p. 150)

Como se pode perceber, como na *Odisseia*, em *A odisseia de Penélope*, a opção de Penélope por ocupar um único espaço é fundamental para o encaminhamento do enredo. Se no épico a ausência de Odisseu e a estagnação de Penélope impulsionavam a narrativa, no romance,

(...) o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar. (BRANDÃO, 2007, p. 211)

Assim, na obra de Atwood, Penélope torna-se capaz de narrar quando assume o poder do lugar que ocupa (reinando sozinha em Ítaca, ou vagando pelo Reino dos Mortos) e compartilha as observações que pôde realizar a partir de um e

outro espaço. Sua permanência permite o controle narrativo, como ocorreu com a trama da mortalha que tecia e destecia para ludibriar os pretendentes.

Com frequência, a habilidade de contar histórias é relacionada a uma espécie de mundo ou conhecimento paralelo à realidade – às musas, ao passado perdido, ao mundo dos mortos. Esse “além” apresenta sempre informações às quais não temos acesso, e, como Margaret Atwood afirma, “todos os escritores precisam ir do agora para o era uma vez; todos precisam ir de cá para lá; todos precisam descer para o lugar onde todas as histórias são mantidas” (ATWOOD, 2002, p. 178). A posição de Penélope no mundo dos mortos, apesar de ser estática quanto ao lugar em que se encontra, é privilegiada exatamente por permitir o contato com possibilidades e saberes aos quais ela não teve acesso em vida.

Ainda no palácio do pai, Penélope crescera cercada por escravas, as quais invejava, por serem livres para sair e viver experiências que ela, como princesa, estava impedida de conhecer. Mesmo durante o torneio cujo prêmio principal era sua mão em casamento, Penélope observara os pretendentes do alto de sua janela, por trás de um véu, em isolamento.

Em sua primeira noite juntos, Odisseu a conquistara contando suas aventuras no mundo¹³. No decorrer da narrativa, Penélope sempre diz que essas noites junto de Odisseu eram o ponto alto de seu dia, não apenas pelo prazer sexual, mas pela cumplicidade com a qual ele compartilhava as histórias que vivia e conhecia com ela. As palavras eram a chave graças à qual Penélope escapava as paredes impostas às mulheres do período – e é por meio das palavras que toma controle de sua própria história.

(Odisseu) sempre foi muito convincente. Muita gente acreditava que sua versão dos acontecimentos era verdadeira, com, talvez mais, talvez menos, alguns assassinatos, algumas lindas mulheres seduzidas e vagos monstros de um olho só. (...) Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. (...)

Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato. Devo isso a mim mesma. Tive de me esforçar para contar o caso: contar histórias é uma arte menor. (...) vou tecer minha própria narrativa. (ATWOOD, 2005a, p. 16-17)

¹³ Nesse ponto de vista, Odisseu funciona como uma espécie de arquétipo do contador de histórias sedutor, imagem que se repete em Shakespeare, na sedução de Desdêmona por Otelo, e nas narrativas de Sherazade, em *As mil e uma noites*.

A permanência de Penélope no Reino dos Mortos não somente permite o reconto da história (segundo ela, o esclarecimento de rumores e fofocas), como leva a um aprofundamento pela busca de novas informações. Como um detetive, ela questiona os outros mortos procurando pistas que expliquem e teçam em uma trama coesa os cacos de uma vida. Infelizmente, como Penélope afirma logo no primeiro parágrafo do capítulo inicial, a morte não traz conhecimento instantâneo de tudo, e ater-se às memórias ainda é sua fonte principal para recontar sua história.

Segundo Penélope explica, aos mortos é dada a opção de permanecer nesse mundo atemporal e imaterial ou voltar à vida¹⁴, correndo o risco de perder as memórias do passado.

Suponho que todos conheçam as regras. Se quisermos, podemos renascer e fazer nova tentativa em vida; mas primeiro precisamos beber da fonte do esquecimento. (...)
Eu jamais beberia da fonte do esquecimento. Não vejo razão para tanto. Melhor: vejo a razão, mas não quero correr o risco. (ATWOOD, 2005a, p. 148-149)

Enquanto Odisseu, Telêmaco e Helena não hesitam em abrir mão de seus velhos “eus”, apagar sua memória no rio do esquecimento e voltar à Terra (Odisseu como publicitário ou inventor, Telêmaco na política, Helena em “excursões” por Las Vegas), Penélope se nega a tentar uma vida refeita do zero, mantendo a memória da *Odisseia* e buscando novos fragmentos, como afirma constantemente no decorrer da história. Ela decide continuar vagando entre os asfódelos, incorpórea, mera sombra entre outras sombras, e reitera sua preferência pelo mundo familiar com seus mortos familiares.

5.2.3 Penélope e Odisseu: permanência e movimentação

Conforme já indicado, na *Odisseia* e em *A odisseia de Penélope*, forma-se também um paralelo entre a opção de Penélope por **ficar** e a de Odisseu, por **viajar**.

¹⁴ A postura de Penélope contra a reencarnação ecoa a *A república*, de Platão, como apresenta Vernant (1973, p. 82), pois “escapar das reencarnações, do ciclo de dores” faria com que a alma finalmente evoluísse. Sua resistência em voltar à vida poderia ser, portanto, interpretada como uma tentativa de elevar-se e escapar do “ciclo de dores”: ela não quer correr o risco de ter uma vida ainda pior do que a que já teve.

Em Homero, esses dois contrapontos permitem o desenvolvimento da narrativa, culminando no aumento no *kleos* de ambos, bem-sucedidos em seus enredos: se Penélope tivesse decidido voltar para a casa do pai, Icário, ou casar-se novamente com um dos pretendentes, Odisseu não teria um lar para o qual voltar, e seu *nostos*, como o de Agamêmnon, seria incompleto. A permanência de Penélope permite a glória e o sucesso do retorno do esposo.

Se Odisseu não insistisse em se lançar ao mar, uma e outra vez, resistindo ao esquecimento, não haveria *Odisseia*, e Penélope acabaria por casar-se novamente e perder seu *kleos*. A escolha do herói em continuar o retorno – ao invés de sucumbir aos obstáculos e permanecer em um de seus portos de parada – permite a narrativa e a glória da esposa.

Em Atwood, se Penélope decidisse abandonar o Reino dos Mortos, bebendo da fonte do esquecimento, não haveria *A odisseia de Penélope*. A escolha do espaço é extremamente significativa e também determina a própria existência da narração: Penélope só pode contar sua história porque decide **ficar** e, conseqüentemente, não se banhar no esquecimento. Ela agora habita a terra da memória, na qual cultiva o poder narrativo. As escravas, narradoras que formam um coro no romance, perpetuam a ausência de Odisseu: sua perseguição, segundo Penélope, é que faz com que ele decida reencarnar – e viver novas aventuras.

Se o *oikos* da *Odisseia* era representado pelo palácio, contendo escravos, bens e a história da família, pertencendo a Odisseu, o *oikos* de *A odisseia de Penélope* é o Reino dos Mortos, representando a memória e a narrativa em si, habitado principalmente por Penélope e suas memórias. Ambos são mantidos por Penélope e continuam a existir graças a sua resistência em abandoná-los. Em Homero, Penélope é a casa para a qual Odisseu retorna; para Atwood, Penélope é a chave do enredo, o ponto fixo que não permite que a trama se perca. A permanência de Penélope no Reino dos Mortos permite o reconto de Atwood, assim como a permanência em Ítaca permite o retorno bem-sucedido de Odisseu, e, conseqüentemente, a *Odisseia* homérica em si.

5.3 PENÉLOPE E ODISSEU

Os paralelos entre Penélope e Odisseu não se referem apenas ao espaço que ocupam nas narrativas. As semelhanças entre os dois são com frequência destacadas à luz do diálogo entre Odisseu e Nausícaa, em que ele apresenta a importância de marido e mulher terem a mesma opinião, a mesma mentalidade, *homophroneonte noemasin* (Od., 6.180-185).

Como destaca Papadopoulou-Belmehti (1994, p. 90), Odisseu se nega a permanecer com as várias figuras femininas que tentam seduzi-lo e fazê-lo abandonar seu *nostos*: ele recusa os prazeres de Circe, a oferta de imortalidade de Calipso e a tentação de uma jovem noiva em Nausícaa, assim como Penélope rejeita todos os seus pretendentes. Ambos choram a falta um do outro já em suas primeiras aparições (Odisseu, na ilha de Calipso, no canto 5; Penélope, no pátio do palácio, no canto 1), e usam sua astúcia para se desviar dos obstáculos que impedem seu reencontro, refletindo em suas ações a compatibilidade mental que os torna modelo de união conjugal na *Odisseia*.

Na obra de Atwood, a imagem do casal ideal recebe uma inversão irônica: a primeira pessoa a apontar a compatibilidade dos dois é Helena, que brinda sarcasticamente “com o sorriso condescendente de quem desprezou uma linguíça de aparência suspeita, por fastio” (ATWOOD, 2005a, p. 40), ao apontar que Odisseu seria melhor esposo para a prima do que para ela, por seus defeitos. Penélope, por sua vez, insiste em imaginar situações que a coloquem em paralelo com Odisseu, como em suas reflexões sobre os perigos da infância de cada um, estabelecendo uma aproximação forçada do casal.

Ainda que as relações do casal sejam bem diferentes nas duas obras, tanto na *Odisseia* como em *A odisseia de Penélope*, Odisseu e Penélope têm características semelhantes. Ambos são versáteis e capazes de usar a perspicácia para pensar de um modo e agir de outro, o que inclui enganar e manipular outras pessoas e mentir com desenvoltura. A astúcia – *metis* –, característica que o casal compartilha, permite o retorno de Odisseu (suas mentiras garantem presentes e auxílio) e a manutenção do *status* de Penélope (graças à manipulação daqueles ao seu redor), seus objetivos principais nas respectivas tramas.

Ambos também são naturalmente desconfiados, e acusados de excesso de suspeita. Como aponta Heubeck (RUSSO, FERNANDEZ-GALIANO; HEUBECK,

2002, p. 323), quando Penélope é repreendida por Euricleia, em 23.69-73 (“Teu coração/peca por incredulidade”), e Telêmaco, em 23.86-103 (“tens a têmpera mais dura que uma pedra!”), ao recusar-se aceitar o retorno do marido, Odisseu – acusado pelo mesmo motivo, mas com bom humor, por Calipso, em 5.181-183 (“És um trapaceador, não tens/nada de ingênuo.”), e por Atena, em 13.332 (“és sutil, prudente e mentiagudo”) – aceita seu comportamento sem problemas em 13.111-112 (“Odisseu multi-paciente ri”). As ações da esposa refletem o fato de que ela compartilha com ele suas qualidades características: sagacidade e desconfiança extremos. Quando Penélope testa Odisseu quanto a seu conhecimento a respeito da cama do casal e consegue tirá-lo do sério, comprova-se que esposo e esposa também se igualam na habilidade de ludibriar.

Na *Odisseia*, mesmo antes de Odisseu identificar-se e ser aceito pela esposa, Penélope age sempre em sincronia com os desejos do marido, mesmo quando parece ceder aos pretendentes: quando propõe a prova do arco, por exemplo, que sinaliza a eles que está disposta a casar-se novamente, na verdade, dá a Odisseu a chance perfeita para vingar-se. Segundo Murnaghan (1994, p. 87), a dúvida levantada por alguns estudiosos, sobre uma possível identificação prematura de Odisseu pela esposa, ainda sob o disfarce de mendigo, é irrelevante, pois “a prova que [Penélope] propõe serve aos objetivos de Odisseu, que está presente para lucrar com o gesto dela”.

Do mesmo modo, quando Penélope se exhibe aos pretendentes, recebendo presentes valiosos para repor os bens que dilapidam diariamente, ainda que ela não saiba da presença de Odisseu entre eles, o resultado de sua ação beneficia a ambos. Para Hölscher (1996, p. 136), essa cena, que marca seu primeiro encontro em 20 anos, serve basicamente para reforçar a glória de Penélope, embelezada por Atena, mantendo o *oikos*. Ela não indica algum tipo de sinal de reconhecimento secreto entre os dois, mas permite que Odisseu reencontre Penélope pela primeira vez sob a luz mais favorável possível.

Outro paralelo entre Penélope e Odisseu na *Odisseia* refere-se à relação de cada um deles com a memória. Enquanto Penélope mantém o *oikos* e a lembrança do marido, graças a que ela acumula *kleos*, Odisseu é bombardeado por possibilidades de esquecimento em suas aventuras fantásticas. Quando Telêmaco parte em busca da memória do pai, e torna-se homem, Penélope pode abrir mão da

memória de Odisseu e casar-se novamente, abdicando de seu papel como guardião do *oikos*. Caberá ao filho preservar a memória do pai e o lar da família.

Em *A odisseia de Penélope*, por sua vez, os paralelos começam nos preparativos para o casamento de Odisseu e Penélope. Durante a competição pela mão da filha de Icário, Helena afirma que Odisseu seria um marido perfeito para a “patinha” por diversos motivos: ambos gostam de uma vida calma e têm pernas curtas, além de serem inteligentes. A bela espartana zomba do fato de Odisseu tê-la cortejado anteriormente e perdido, afirmando sarcasticamente que ao menos Penélope é esperta o suficiente para entender o que o marido diz (ATWOOD, 2005a, p. 39-40).

Mais tarde, na noite de núpcias, já conquistada pela lábia de Odisseu, ao ouvir do marido que ele havia sido atacado por um javali ao caçar com o avô, quando criança, Penélope teoriza que o acidente podia não ter sido tão acidental assim, mas uma tentativa de assassinato na infância, como a que ela havia sofrido nas mãos do pai. Em sua narrativa, deixa claro ao público que essa é uma leitura forçada propositalmente, pois “gostava de achar que tinha algo em comum com meu marido” (ATWOOD, 2005a, p. 50).

Durante a ausência de Odisseu, a característica comum ao casal que se destaca é a habilidade de trapacear e mentir – a *metis* cantada na *Odisseia* –, mas, dessa vez, com fins menos altruístas. As mentiras de Penélope deixam de ter o objetivo único de preservar o *oikos*, e passam a preservar seu *status* social, voltando-se contra os pretendentes, mas também contra as escravas e o próprio Odisseu.

Isso fica particularmente claro quando o casal se reúne e compartilha do leito novamente, depois de 20 anos separados, trocam histórias de suas desventuras, como na *Odisseia*, mas com uma reflexão final que deixa um gosto amargo em sua reconciliação: ambos contaram suas histórias e fingem acreditar um no outro, uma vez que sabem ser mentirosos hábeis e desavergonhados.

Assim, o paralelo entre Odisseu e Penélope permanece no processo de adaptação de Margaret Atwood, demonstrando a repetição com variação típica da paródia: de um casal agindo em sincronia para o bem comum, formado por um herói e sua esposa fiel, Odisseu e Penélope passam a figurar como dois *tricksters* habilidosos mais preocupados com os fins (de autopreservação) do que com os

meios. Os dois constroem para si mesmos imagens idealizadas que encobrem toda a manipulação de que são capazes, sem hesitar em mentir um para o outro.

5.4 CONTRASTES EM FAMÍLIA

Segundo a tradição mitológica, Penélope é prima das irmãs Helena e Clitemnestra. Em uma espécie de escala da fidelidade à depravação, há Penélope, aquela que não trai; Helena, a traidora arrependida, e Clitemnestra, a traidora que não se arrepende.

Na *Odisseia*, o paralelo que se repete, apesar de a relação familiar não ser mencionada, é entre Penélope e Clitemnestra, uma vez que a história da traição da esposa de Agamêmnon, que impede seu *nostos*, reflete e destaca a ação contrária de Penélope, que se nega a abandonar a memória do marido mesmo quando não há mais esperanças do seu retorno. A glória de Penélope é ainda maior se comparada ao modo como ela poderia ter agido, segundo o exemplo da prima. O paralelo se estende até Telêmaco, que é estimulado a tomar as rédeas de sua história como o fez Orestes, ao vingar a morte do pai.

Quando Odisseu vai ao Hades, Agamêmnon tanto aproxima quanto afasta Penélope de Clitemnestra: afirma que o “ato inominável” da esposa joga uma sombra de vergonha em todas as mulheres, “mesmo nas íntegras que viverão” (*Od.*, 11.433-434), mas, logo na sequência, diz ao itacense que ele não precisa temer que a esposa o mate, “pois a filha de Icário, a lúcida Penélope, / prima por sensatez” (*Od.*, 11.445-446). Há um tipo de duplicidade, portanto, que faz com que Agamêmnon recomende a Odisseu que retorne a Ítaca em segredo, sem anunciar suas intenções à esposa – o que ele acata, tornando-a uma das últimas pessoas a saber de seu retorno.

Helena também tem seu comportamento comparado ao de Penélope (pelos lábios da própria rainha de Ítaca), no canto 23, além de aparecer pessoalmente, em toda sua glória, no canto 4 e novamente no canto 15.

Quando recebem Telêmaco em Esparta, ela e o esposo Menelau lhe contam histórias sobre o pai, uma das quais apresenta a bela espartana como aliada – ela reconheceu Odisseu disfarçado, o recebera em segredo, o banhara e mantivera em segurança (*Od.*, 4.243-263) –, e a outra, como inimiga – ela tentara desmascarar os heróis gregos escondidos dentro do cavalo de Troia ao imitar as vozes de suas

esposas que não viam há 10 anos (*Od.*, 4.270-289) –, reforçando o tema da duplicidade feminina.

Nove cantos depois, na sequência temporal do canto 4, mas distante devido à intermissão das narrativas fantásticas de Odisseu, Atena vai até Esparta para pressionar Telêmaco a retornar ao lar, insinuando que Penélope decidira por fim se casar novamente. Antes de partir, o jovem recebe presentes de Menelau e sua corte, sendo que o presente da rainha espartana é uma vestimenta esplendorosa para a futura esposa do rapaz, tecida por suas próprias mãos: Helena também tem os dotes femininos prezados por Penélope, e parece perceber o amadurecimento do jovem antes que a mãe dele o faça. Ao despedir-se de Telêmaco, Helena aproveita para interpretar sinais da natureza e profetizar o retorno e a vingança de Odisseu (*Od.*, 15.172-178).

O fato de Helena vaticinar e aceitar o retorno de Odisseu antes que a esposa o faça serve de paralelo à história narrada por ela anteriormente, em que havia reconhecido o herói disfarçado em Troia, enquanto mais adiante, após o retorno do marido, Penélope conversa prolongadamente com ele sem dar qualquer sinal de reconhecê-lo sob o disfarce de mendigo. Helena acredita no que vê, e age de acordo com o que acredita. Penélope não acredita no que vê, nem naquilo que ouve, e se nega a agir sem ter certeza absoluta dos fatos. Essa oposição entre a credulidade de uma e o ceticismo da outra, que poderia colocar Penélope em desvantagem, aparece claramente na fala da própria rainha de Ítaca no canto 23, porém indicando o lado do positivo da incredulidade e da inação.

Quando Penélope fala de Helena, logo após reconhecer aquele que massacrara os pretendentes como seu esposo perdido, é para explicar porque resistira tanto a aceitá-lo após Odisseu ter se identificado no *oikos* e ser recebido com entusiasmo por todos. Após dizer “Meu coração sempre temeu que alguém / viesse me enganar” (*Od.*, 23.215-216), ela aponta que um deus induzira Helena a seguir um estrangeiro, criando um paralelo em que seu ceticismo se baseia em uma tentativa de evitar ser levada ao erro, como acontecera com a esposa de Menelau, que jamais trairia o marido se soubesse das consequências de sua indiscrição.

A fiel Penélope não parece condenar Helena por sua traição, indicando a intervenção divina como causa de seu comportamento condenável, ao mesmo tempo em que obviamente contrasta o fato de a prima ter cedido com sua própria resistência a todas as tentações, inicialmente rejeitando até mesmo o próprio

marido. O autocontrole obstinado de Penélope, visto por outros personagens como motivo de censura, a permite evitar o erro que Helena cometeu, incapaz de resistir à influência dos deuses.

Segundo Irene De Jong, as comparações de Penélope com Clitemnestra e Helena,

antes de sua reunião com Odisseu, aumentam o suspense (Penélope se tornará uma Clitemnestra, que se casa com outro homem na ausência do marido e o mata em seu retorno, ou uma Helena, que cede a seus desejos eróticos por um estranho, depois se arrepende, e, intencionalmente ou inocentemente, deixa seu marido disfarçado em perigo), e depois da reunião, aumentam seu *kleos* (não, ela não errou como Helena nem cometeu os crimes de Clitemnestra). (DE JONG, 2001, p. 289)

Em *A odisseia de Penélope*, a relação entre essas grandes mulheres do ciclo troiano se mantém, porém com outro foco: a narrativa de Penélope faz constantes menções a Helena, e relega Clitemnestra a uma única aparição – para explicitar que Telêmaco jamais mataria a mãe, como Orestes havia feito.

Helena é uma sombra que Penélope vê, desde a infância, surgir para humilhá-la e rebaixá-la sem piedade. Mesmo no Reino dos Mortos, tão distanciada de sua história de vida que está livre até mesmo do corpo – o principal foco de comparação com a prima –, Penélope permanece incomodada pela presença constante daquela que é a um só tempo seu duplo e seu oposto. Em suas narrativas, a rainha de Ítaca busca se apresentar sempre em uma luz mais favorável, tentando fazer com que o público simpatize mais com suas habilidades intelectuais do que com o apelo sedutor de Helena. Nesses momentos, Penélope faz questão de ignorar seu próprio lado sensual, que se sentia lisonjeado pelos elogios dos pretendentes, e o fato de que tantos homens também morreram por sua causa.

O apelo de Helena à própria Penélope é intenso e incessante. Dos 18 capítulos narrados por Penélope, três títulos contêm o nome da esposa de Menelau: *Helena arruína minha vida*, que narra a convocação de Odisseu para a Guerra de Troia, *Notícias de Helena*, em que Telêmaco volta de suas viagens sem muitas informações novas sobre o pai, e *Helena toma banho*, que mostra um confronto direto entre Penélope e Helena no Hades. Mesmo quando reclama que a prima é muito mais procurada por aqueles que entram em contato com os mortos, assume que também iria preferir invocar “uma mulher que levou centenas de homens à

loucura de tanto desejo e provocou o incêndio e a destruição de uma grande cidade” a “uma esposa comum, inteligente, boa pra tecer” (ATWOOD, 2005a, p. 31).

Tendo seu casamento com Odisseu como ponto alto de sua vida, razão de sua glória posterior, Penélope atribui a Helena os dois momentos mais marcantes de sua história: tanto sua união com o marido como sua separação. Odisseu não só havia sido um dos homens que cortejaram Helena, como teria tido um papel tão importante no processo de escolha – sugerindo à Tíndaro que propusesse um juramento entre os pretendentes –, que recebera como agradecimento a mão de Penélope. Esse mesmo juramento seria a causa da partida de Odisseu, obrigado a defender Menelau quando Helena foge para Troia. Desse modo, os casamentos das duas primas seriam interligados, e a filha de Icário não passaria de um prêmio de consolação, a ser abandonado quando Helena necessitasse.

Penélope vê Helena como uma terceira pessoa sempre presente em sua união com Odisseu: é dela que ele se lembra quando Telêmaco nasce (“Helena ainda não teve filhos”, ele afirma, fazendo com que a esposa questione se ele “ainda pensava em Helena – talvez o tempo todo?”, ATWOOD, 2005a, p. 61), e é com ela que Penélope quer ser comparada (favoravelmente) quando o marido retornar e encontrar o palácio em ótimas condições: “Ele ficaria contente comigo! ‘Você vale mais que mil Helenas’, diria” (ATWOOD, 2005a, p. 80).

Tanto em Atwood como em Homero, a voz de Penélope a coloca como superior a Helena. Na *Odisseia*, sua superioridade se deve à prudência com a qual procede, inicialmente negando-se até a aceitar o verdadeiro marido em seus braços. Em *A odisseia de Penélope*, sua narrativa atribui à prima os aspectos que se nega a assumir em si mesma, como o desejo sexual e o orgulho exacerbado, tornando-a uma espécie de *alter ego* pelo qual sente repulsa e inveja simultaneamente.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Penélope é uma personagem valorizada tanto na *Odisseia* como em *A odisseia de Penélope* por sua relevância no enredo e sua característica ambivalência, que, não esclarecida em nenhuma das obras, acrescenta uma profundidade misteriosa que atrai estudiosos há séculos.

Se, desde Homero, Penélope já era extremamente interessante, o processo de adaptação literária (que, segundo Hutcheon, sempre transforma a obra original em algo novo, definido tanto pela repetição como pela inovação) abre ainda mais possibilidades de leitura. No caso de *A odisseia de Penélope*, Margaret Atwood se propõe a abordar e discutir questões que não interessavam ao épico homérico, seja pela estrutura social e intelectual do período em que a *Odisseia* se desenvolveu na tradição oral, seja pela temática a que o gênero se prestava, explorando Homero e outras fontes da tradição em contraste com o papel feminino na atualidade.

Conforme apresentado, as vozes de Penélope e das escravas, as narradoras de *A odisseia de Penélope*, se distanciam criticamente da narrativa da *Odisseia*, criando uma inversão irônica da obra homérica. A ironia, segundo Hutcheon (1995, p. 31-32), tem o poder de desestabilizar, e seu uso nas reescritas de teor feminista funciona como uma arma que questiona e altera a interpretação do discurso patriarcal.

Em Homero, a narrativa se presta, desde os primeiros versos, a contar as aventuras do herói multiastucioso, Odisseu, cujo *nostos* se completa graças à preservação do *oikos* familiar por sua esposa Penélope. A rainha de Ítaca se encaixa nas expectativas de como uma mulher agiria idealmente na ausência do esposo, mantendo-se sexualmente fiel, demonstrando seus sentimentos de abandono e preservando a linhagem e os bens do marido, de acordo com suas habilidades e possibilidades.

Ainda que suas ações não tenham resultados perfeitos – vide o “cerco” dos pretendentes como resultado do ardil da mortalha –, Penélope figura, de sua limitada área de atuação, como uma engrenagem bem encaixada na máquina da *Odisseia*, agindo de modo a beneficiar o marido. Ela é bem sucedida, mas não a ponto de ameaçar a autoridade de Odisseu.

Atwood, em contrapartida, se propõe, também desde o princípio da narrativa – ou até mesmo antes, desde sua introdução –, a contar a história de Penélope, sua heroína falha e questionadora. A obra tira o holofote do retorno do herói e o foca no cotidiano do lar, espaço feminino por excelência, no qual as duas vozes narrativas, de Penélope e do coro, se posicionam para criticar, com o julgamento distanciado pelo tempo, não apenas a sociedade apresentada no épico e os papéis que lhes cabiam, mas também as imagens atribuídas a elas no decorrer dos séculos, raspando um palimpsesto de histórias e rumores em busca de uma “verdade” extremamente subjetiva, própria de cada uma.

A narrativa homérica e seus desdobramentos na tradição são atacados em *A odisseia de Penélope* por meio de uma retomada metaficcional em que as narradoras agem de modo iconoclasta contra a imagem da esposa perfeita de Odisseu, cada qual com suas estratégias e motivações. A voz de Penélope, mantendo a ambiguidade que apresenta na *Odisseia*, questiona o patriarcado (condenando Odisseu por seus adultérios) ao mesmo tempo em que se alinha com ele (não defendendo as escravas nem dos ataques dos pretendentes, nem do assassinato por Telêmaco). A voz das escravas, silenciada em Homero, radicaliza ao criticar tanto a Penélope homérica quanto a de Atwood, que não parece querer ir tão fundo assim em busca da verdade, usando variados argumentos e métodos.

Como este trabalho busca apresentar, Penélope é extremamente importante nas duas obras estudadas, apresentando figurações variadas em cada uma delas para alcançar seus objetivos. Para manter seu *kleos*, na *Odisseia*, ela engana os pretendentes, mantém o lar e preserva a memória de Odisseu apesar de todos os obstáculos: é sábia – *periphron* –, prudente e fiel. Sua ambiguidade e sua *metis* são usadas apenas contra os inimigos do *oikos*, os pretendentes, sempre figurando como esposa e mãe acima de tudo. Em Atwood, para rejeitar seu *kleos* de lenda edificante, Penélope propõe versões alternativas e aponta as contradições e tensões de sua história. Ela e as escravas se revezam em argumentos para destruir o ícone de lealdade e substituí-lo por figurações mais profundas, traiçoeiras e marginais. Não é à toa que Penélope tem vontade de gritar nos ouvidos femininos que *não* sigam seu exemplo: depois de tudo que fizera para manter-se à tona no barco afundando que era Ítaca (manipulando os pretendentes, aguentando em silêncio as traições do marido, arriscando as escravas – a primeira comunidade que parecia

aceitá-la – e condenando-as à morte), a tradição a transformara em nada além de um “chicote para fustigar outras mulheres” (ATWOOD, 2005a, p. 16).

A inter-relação entre as duas obras, e, principalmente entre as duas Penélopes, exemplifica extremamente bem a paródia destacada por Hutcheon como o tipo de produção artística típico da contemporaneidade. Mais do que recontar a *Odisseia*, Atwood se propõe, anunciadamente, a retomar as interpretações dadas à personagem Penélope em Homero, nas variantes mitológicas e nas leituras posteriores do clássico grego, em uma “combinação de homenagem respeitosa e ironia” (HUTCHEON, 1991a, p. 33). Quando Penélope e as escravas refletem sobre as diferentes releituras de suas vidas e, principalmente, sobre as várias interpretações de um só fato, criando múltiplas histórias, espelham as criações pós-modernas que tanto continuam a tradição quanto se libertam dela.

A Penélope fiel de Homero nada deve à Penélope crítica de Atwood como personagem. Ambas são complexas e fundamentais às narrativas que habitam, apesar de figurarem em papéis muito diferentes. Prova maior é o fato de a rainha de Ítaca ser perturbada pelo passado da *Odisseia* a ponto de querer contar a própria história mesmo sabendo que ninguém a ouvirá, e que nada no passado será alterado. Ela é assombrada não só pelos fantasmas das escravas e pela ausência renovada de Odisseu, mas, principalmente, pela própria Penélope homérica.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **A odisseia de Penélope**. São Paulo: Companhia das letras, 2005a.

_____. *Circe/Mud poems. Selected poems*: 1965-1975. Boston: Mariner Books, 1976.

_____. *Helen of Troy does countertop dancing. Morning the in the burned house*. Nova York: Houghton Mifflin, 1995.

_____. **Negotiating with the dead**: a writer on writing. Nova York: Anchor Books, 2002.

_____. **Penelopiad**. Nova York: Canongate, 2005b.

_____. **The handmaid's tale**. Londres: Vintage, 1996.

_____. **The tent**. Nova York: Doubleday, 2006.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **A map of misreading**. Nova York: Oxford University Press, 1980.

BOITANI, Piero. **The shadow of Ulysses**: figures of a myth. New York: Oxford University Press, 1994.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1991. V. 2.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. **Aletria** - Revista de Estudos de Literatura: Poéticas do espaço, Belo Horizonte, v.15 (jan-jun/2007).

Disponível em:

<http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002114.html>.

Acesso em: 5 ago. 2011.

BRULÉ, Pierre. **Las femmes grecques à l'époque classique**. Paris: Hachette littératures, 2001.

CALINESCU, Matei. *Rewriting*. BERTENS, Hans; FOKKEMA, Douwe (Ed.). **International postmodernism**: theory and literary practice. Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 1997.

CALVINO, Italo. *As odisseias na Odisseia. Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CIXOUS, Hélène. *Castration or decapitation?* In: EAGLETON, Mary (Ed.). **Feminist literary theory: a reader**. 2. ed. Oxford: Blackwell, 2000.

COLLINS, Shannon Carpenter. *Setting the stories straight: a reading of Margaret Atwood's The Penelopiad*. **Carson-Newman Studies**, v. 11, n.1 p. 57-62, 2006. Disponível em: <https://emerson.digication.com/readfile.digi?localfile=3%2F7%2Fa%2FM37a7535046145ba89c93421f9c549233&filename=Collins_Penelopiad.pdf>. Acesso em: 5 set. 2012.

DAVIES, Madeleine. *Margaret Atwood's female bodies*. In: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DE JONG, Irene. **A narratological commentary on the Odyssey**. Cambridge: Cambridge University, 2001.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELIOT, T. S. **Ulysses, order and myth**, 1923. Disponível em: <<http://people.virginia.edu/~jtk3t/eliotulysses.htm>>. Acesso em: 1 mar. 2012.

FELSON-RUBIN, Nancy. *Penelope's perspective: character from plot*. In: SCHEIN, Seth L. (Ed.). **Reading the Odyssey**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

FÉREZ, Juan Antonio López. *Penélope en la Odisea*. In: DILL, Ueli; WALDE, Christine (Ed.). **Antike Mythen: Medien, Transformationen und Konstruktionen**. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

FOLEY, Helene P. *Penelope as moral agent*. In: COHEN, Beth (Ed.). **The distaff side: representing the female in Homer's Odyssey**. New York: Oxford University Press, 1995.

GRAVES, Robert. **O grande livro dos mitos gregos**. São Paulo: Ediouro, 2008.

GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily (Ed.). **Homer in the twentieth century: between world literature and the western canon**. New York: Oxford University Press, 2007.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

HEITMAN, Richard. **Taking her seriously**: Penelope and the plot of Homer's Odyssey. Ann Harbor: University of Michigan Press, 2008.

HEUBECK, Alfred; WEST, Stephanie; HAINSWORTH, J. B. **A commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Oxford University Press, 2008. v. 1.

HÖLSCHER, Uvo. *Penelope and the suitors*. In: SCHEIN, Seth L. (Ed.). **Reading the Odyssey**. Princeton: Princeton University Press, 1996.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

HOWELLS, Coral Ann. *Five ways of looking at 'The penelopiad'*. **Sydney Studies in English**, Sydney: University of Sydney, v. 32, 2006a.

_____. (Ed.). **The Cambridge companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006b.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Nova York: Routledge, 2006.

_____. **A theory of parody**: the teachings of twentieth-century art forms. Nova York: Routledge, 1991a.

_____. **Irony's edge**: the theory and politics of irony. Nova York: Routledge, 1995.

_____. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. Nova York: Routledge, 1991b.

_____. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991c.

_____. **The Canadian postmodern**: a study of contemporary English-Canadian fiction. Toronto: Oxford University Press, 1988.

JOYCE, James. **Ulysses**. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Bauru: Edusc, 2007.

LIDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English lexicon**. Oxford: Clarendon press, 1996.

LORD, Albert Bates. **The singer of tales**. Ed. Stephen Mitchell e Gregory Nagy. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 2003.

MARQUARDT, Patricia. *Penelope "polutropos"*. **The American Journal of Philology**, Baltimore: Johns Hopkins University Press, v. 106, n. 1, 1985.

MONSACRÉ, Hélène. **Les larmes d'Achille**: héros, femme et souffrance chez Homère. Paris: Félin, 2010.

MURNAGHAN, Sheila. *Reading Penelope*. In: OBERHELMAN, Steven M.; KELLY, Van; GOLSAN, Richard J. (Ed.). **Epic and epoch**. Texas: Texas Tech University, 1994.

NAGY, Gregory. **Greek mythology and poetics**. Nova York: Cornell University, 1996a.

_____. **Homeric questions**. Austin: University of Texas Press, 1996b.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna. **Le chant de Pénélope**. Paris: Belin, 1994.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

RENAUX, Sigrid P. M. L. S. *Da Odisseia à Odisseia de Penélope*: o Coro de escravas como porta-voz da alteridade, violência e redenção. **Revista Letras**, Curitiba: UFPR, n.77 (jan-abr/2009).

RUSSO, Joseph; FERNANDEZ-GALIANO, Manuel; HEUBECK, Alfred. **A commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Oxford University Press, 2002. v. 3.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

SLAPKAUSKAITE, Ruta. *Postmodern voices from beyond: negotiating with the dead in Margaret Atwood's The penelopiad*. **Literatūra**, Vilnius University, v. 46, n. 5, 2007. Disponível em: <http://www.literatura.flf.vu.lt/wp-content/uploads/2011/11/Lit_49_5_138-146.pdf>. Acesso em: 10 out. 2012.

SOMACARRERA, Pilar. *Power politics: power and identity*. In: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge companion to Margaret Atwood**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

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

STAELS, Hilde. *The Penelopiad and Weight*: contemporary parodic and burlesque transformations of classical myths. **College Literature**, v. 36, n. 4, p. 100-118, 2009. Disponível em: <<http://www.freepatentsonline.com/article/College-Literature/211454297.html>>. Acesso em: 5 set. 2012.

STEAD, Évanghelia. **Odyssée d'Homère**. Paris: Gallimard, 2007.

SUZUKI, Mihoko. *Rewriting the Odyssey in the twenty-first century: Mary Zimmerman's Odyssey and Margaret Atwood's Penelopiad*. **College Literature**, v.

34, n. 2, p. 263-278, 2007. Disponível em: <https://emerson.digication.com/readfile.digi?localfile=0%2Ff%2F2%2FM0f21eabbd85eb50077badd450c14ff8c&filename=Suzuki_Pen.pdf>. Acesso em: 5 set. 2012.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

VLAHOS, John B. *Homer's Odyssey: Penelope and the case for early recognition*. **College Literature**, v. 38, n. 2, 2011.

ZERBA, Michelle. *What Penelope knew*. **Classical quarterly**, Cambridge: Cambridge University Press, v. 59, n. 2, 2009.