
O diálogo intertextual em *A odisséia de Penélope*, de Margaret Atwood

Profa. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira
UNIGRANRIO

Resumo: Em *A odisséia de Penélope*, Margaret Atwood utiliza uma estratégia literária que Linda Hutcheon denominou “paródia moderna”, que se caracteriza pela repetição com distância crítica. Ao reescrever o mito de Penélope e Odisseu do ponto de vista feminino, Atwood cria uma personagem que vivencia as experiências descritas na *Odisséia* diferentemente, pois detém o conhecimento e as experiências do mundo contemporâneo.

Palavras-Chave: Paródia; intertextualidade; mito.

The intertextual dialogue in Margaret Atwood’s *The Penelopiad*

Abstract: In *The Penelopiad*, Margaret Atwood uses a literary strategy that Linda Hutcheon named “modern parody”, that is as repetition with critical distance. By rewriting the myth of Penelope and Odysseus from a feminine point of view, Atwood creates a character that experiences the events described in *The Odyssey* differently, as she has the knowledge and experience of contemporary world.

Keywords: Parody; intertextuality; myth.

A reescritura de um texto depende de relações dialógicas de aproximação e afastamento. Desde que surgiu, no final da década de 60 do século XX, até hoje, a intertextualidade é vinculada a práticas conhecidas de

interação entre textos, como a paródia, o pastiche, a alusão, a citação, a apropriação e a paráfrase.

Na década de oitenta, Linda Hutcheon (1985,6) lançou um novo olhar à paródia, ao defini-la como “repetição com distância crítica”, dada a sua característica de enfatizar diferenças em detrimento das semelhanças. Ao promover uma inversão irônica, a paródia instaura e subverte o contexto que desafia.

Partindo da concepção de paródia difundida por Hutcheon, este trabalho propõe abordar as relações dialógicas entre a *Odisséia*, de Homero, e *A odisséia de Penélope*, de Margaret Atwood, focalizando mais especificamente o modo pelo qual o romance, ao descentralizar o foco narrativo, transferindo-o para uma mulher, lança um novo olhar ao poema épico.

Destacar elementos da mitologia em um texto ficcional significa tratá-los como elementos já transfigurados por uma consciência crítica que lhes deu uma configuração peculiar, deslocando-os de sua origem antiga para um novo contexto. Margaret Atwood, escritora canadense de reconhecimento internacional, aceitou o desafio de reescrever o mito de Odisseu para uma coleção sobre Mitos, concebida pelo editor escocês Jamie Byng. Em *A odisséia de Penélope*, Margaret Atwood subverte a narrativa original, centrada em Odisseu e suas peripécias ao longo dos vinte anos em que esteve ausente de Ítaca, concedendo voz à Penélope, que assume a função do narrador, recontando a história do seu ponto de vista.

O processo de dessacralização do mito, que se inicia com o descentramento da narrativa, permite um olhar crítico, revestido da sabedoria que Penélope teria adquirido após quase três mil anos nos Campos Elísios, a morada dos virtuosos no Hades. Ao revisitar sua própria história e a época clássica, Penélope o faz com a ótica feminina contemporânea e com o estatuto de testemunha da História e das misérias humanas.

Um pequeno episódio narrado por Homero serve como base para o romance de Atwood. Trata-se da passagem em que Odisseu e seu filho Telêmaco enforcam as doze escravas que se deitavam com os pretendentes ao trono de Ítaca. Esses pretendentes, nobres e príncipes, tinham se

aproveitado da longa ausência de Odisseu para se instalar no palácio real e promover banquetes e festas diárias em que as escravas prestavam diversos serviços. Pela suposta traição ao reino, essas escravas são enforcadas.

Margaret Atwood, no prólogo, afirma que a maneira como a história é contada na *Odisséia* não convence; que seu romance é uma tentativa de ler o episódio do enforcamento, bem como a real motivação de Penélope, por um outro viés. Para fazê-lo, Atwood utiliza recursos da tragédia. No romance, as escravas enforcadas formam um coro, que entra em cena em uma seqüência muito próxima daquela utilizada nas tragédias gregas. Assim, é possível detectar, no romance, capítulos que correspondem ao prólogo, ao párodos, aos episódios, aos estásimos e ao êxodo.

Originalmente, o coro trágico era composto por 12 ou 15 elementos, os coreutas, que eram, em geral, homens jovens, prestes a entrar para o serviço militar. Ao substituí-los pelas escravas, Atwood dá voz a quem padecia de uma dupla afasia, devido ao gênero e à classe social.

Ao proceder à sua narrativa, Penélope faz uso da ironia sob diversas formas. David Muecke, em *The Compass of Irony* (1969), estabelece uma diferença entre a ironia em sua acepção geral e a ironia romântica, sendo que a primeira é uma estratégia retórica na qual se observa um contraste entre o significado literal do que se diz e a intenção subjacente, enquanto que a segunda consiste em uma estratégia basicamente formal, que enfatiza o caráter ficcional da obra literária. Em uma breve definição, pode-se dizer que a ironia romântica corresponde às estratégias metaficcionais.

O primeiro capítulo, intitulado “Uma arte menor”, é um prólogo, no qual Penélope, narradora autodiegética, torna o leitor ciente do fato de que está morta e muito mais sábia: “Já que estou morta – já que atingi o estado desossado, deslabiado, despeitado –, aprendi coisas que preferia desconhecer, como ocorre quando alguém escuta debaixo da janela ou abre cartas alheias”. (ATWOOD, 2005, p.15)

A proposta de sua narrativa é clara: desvelar a imagem heróica de Odisseu, mostrando o homem que havia por detrás dela.

Ele 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. Até eu acreditava nele, de vez em quando. Sabia que era ardiloso e mentia, mas não imaginava que fosse capaz de me enganar e de me contar mentiras. Não fui fiel? Não esperei, e esperei, e esperei, apesar da tentação— quase compulsão— de desistir? E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres. Por que não podem ser todas tão circunspectas, confiáveis, sofredoras como eu? Era essa abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. Não sigam o meu exemplo, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês — sim, no de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja. (ATWOOD, 2005, p.16)

Ao tentar justificar os três mil anos de silêncio, apesar do conhecimento que adquiriu, Penélope afirma ter sido alvo da zombaria, de mexericos e admite ter sido necessário esperar o momento certo. Reagir, em outros tempos, seria admitir alguma culpa:

Contudo, quando os principais eventos passaram e o caso se tornou menos legendário, me dei conta de quantas pessoas riam de mim pelas costas (...) me transformaram numa história, ou em várias histórias, embora não fossem do tipo que eu gostaria de ouvir sobre a minha pessoa. O que uma mulher pode fazer quando mexericos escandalosos percorrem o mundo? Se ela se defende, soa culpada. Por isso esperei mais um pouco. Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato.

Devo isso a mim mesma. (...) Portanto vou tecer a minha própria narrativa. A dificuldade é não ter boca pela qual falar. Não consigo que me compreendam, não as pessoas do mundo de vocês, do mundo dos corpos, das línguas e dos dedos; na maior parte do tempo não tenho ouvintes, não do seu lado do rio. Entre vocês, quem consegue captar um murmúrio perdido, um grito solto, facilmente confunde as minhas palavras com o som da brisa nos juncos, morcegos ao crepúsculo, pesadelos. (ATWOOD, 2005, p.17)

O segundo capítulo, a guisa de *párodos*, corresponde à entrada e à apresentação do coro, quando as coreutas identificam-se como as escravas enforcadas. O título do capítulo é irônico: “Canção para pular corda”. Ao se apresentarem, as escravas enunciam que sua morte havia sido injusta:

Somos as escravas

Que vocês mataram

Que vocês traíram

Dançamos leves

Pés descalços no ar

No injusto balançar

Com deusas, vadias, rainhas

Desde lá até aqui

Vocês não se continham

Fizemos muito menos

Do que vocês fizeram

Sem a menor piedade (ATWOOD, 2005, p.18)

A cada fala de Penélope, o coro intervém, fazendo comentários. Por exemplo, o terceiro capítulo, dedicado à infância de Penélope, contém reflexões irônicas sobre a lenda de que, por meio de um oráculo, seu pai, Icário fora avisado de que, um dia, Penélope teceria a sua mortalha, razão pela qual ele mandara que a jogassem ao mar. Como a menina fora salva por uma revoada de patos, o pai a levava de volta, passando a ter extremo desvelo por ela. No capítulo seguinte, intitulado “Choro de criança, um lamento”, o coro de escravas parece rebater a narrativa de Penélope, dizendo:

Também éramos crianças. Também nascemos dos pais errados. De pais pobres, pais escravos, pais camponeses e pais servos (...). Nossos pais não eram deuses, não eram semideuses, não eram ninfas nem nereidas. Fomos servir no palácio, desde pequenas; trabalhávamos duramente, dia e noite, desde pequenas. Quando chorávamos, ninguém enxugava nossas lágrimas. Se dormíssemos, nos acordavam a pontapés. (...) Diziam que éramos vadias. (...) Se nossos donos, seus filhos, um nobre visitante ou os filhos dele quisessem deitar conosco, não poderíamos recusar. (...) Moíamos a farinha para casamentos espetaculares, depois comíamos os restos; jamais teríamos uma festa de casamento (ATWOOD, 2005, p. 25).

A origem do novo olhar de Penélope sobre sua própria história é relatada no capítulo quinto, intitulado “Asfódelo”, quando ela narra os breves momentos em que o mundo dos mortos se entrelaça ao mundo dos vivos e como esse contato se modifica com o passar dos séculos:

No capítulo intitulado “Espera”, Penélope refere-se aos rumores que ouvira sobre as aventuras de Odisseu, durante a sua ausência:

Rumores chegaram, trazidos por outras naus (...) Odisseu enfrentara um gigante de um olho só, segundo alguns; nada disso, foi só um taberneiro caolho, disse outro (...) Alguns de seus homens teriam sido devorados por canibais, alguns diziam; não, foi só uma escaramuça normal, alegavam outros, com narizes sangrando, mordidas na orelha, facadas e eviscerações. Odisseu residia numa ilha encantada, como hóspede de uma deusa, diziam alguns; ela transformara seus marinheiros em porcos – **e não havia nenhuma proeza nisso, em minha opinião** (...) Desnecessário dizer que os menestréis abordavam os temas e os complementavam consideravelmente. Sempre cantavam a versão mais nobre na minha presença. Com certeza – os menestréis enfatizavam, por adulação – só um poder divino superior poderia evitar que meu marido voltasse correndo o mais rápido possível para os amorosos — e adoráveis — braços da esposa. Quanto mais eles caprichavam nessa parte, mais caros eram os presentes devidos por mim. E eu sempre os recompensava. **Até uma invenção óbvia serve para reconfortar um pouco, na falta de opções.** (ATWOOD, 2005, p. 76-77)

A questão dos pretendentes é abordada de modo cômico: um encontro casual entre Antino, o primeiro dos pretendentes a ser morto por Odisseu, e Penélope, durante um passeio pelos Campos Elísios.

Antino desfila pelo Hades em trajes de gala, porém com a flecha que o matou ainda atravessada no pescoço. Ao dizer-lhe que preferia que ele removesse a flecha, Penélope ouve um discurso ensaiado em que Antino afirma ser aquela a flecha de Cupido, pois é uma lembrança do amor que tinha por ela; amor que levava para o túmulo. Após ser ridicularizado por Penélope, ele retira a flecha, voltando à sua aparência normal e, ao ser inquirido sobre as suas reais intenções, responde:

“Queríamos o tesouro, naturalmente”, ele disse. “Além do reino, claro.” Dessa vez ele teve o descaramento de gargalhar. “Qual jovem não sonha em casar com uma viúva rica e famosa? Consta que as viúvas ardem de desejo, principalmente quando os maridos estão desaparecidos ou mortos há muito tempo, como no seu caso. Você não era nenhuma Helena, mas dava para encarar. A escuridão esconde muita coisa! Melhor ainda você ter vinte anos há mais – morreria primeiro, talvez com uma pequena ajuda, e, depois de nos apoderarmos de suas riquezas, poderíamos escolher qualquer princesa jovem e linda que nos agradasse. Você não acreditou que estávamos todos loucamente apaixonados por você, não é?” Eu disse que preferia respostas diretas, mas ninguém as prefere, principalmente quando não são nada lisonjeiras. “Obrigada pela franqueza, falei friamente (...) pode pôr a flecha de volta agora. A bem da verdade, fico contente quando a vejo em seu pescoço gordo e mentiroso.” (ATWOOD, 2005, p. 90)

Penélope relata que ao longo dos anos os pretendentes foram aumentando. Eles sempre se aproximavam com tolos discursos sobre a sua beleza, competência e sabedoria, enquanto dizimavam seus animais para os banquetes que promoviam à sua custa. Admite, também, ter feito das escravas suas aliadas, pois elas serviam-lhe de ouvidos e olhos enquanto andavam pelo palácio. Por elas, ficava a par das reais intenções dos pretendentes e, quando decidira usar o subterfúgio de estar tecendo uma mortalha para o sogro, foram elas que, igualmente, a ajudaram a desfazer à noite o que tecera durante o dia. O tom irônico que permeia o romance está presente na passagem em que comenta a reação do sogro ao saber da história da mortalha:

(Laertes não gostou muito do meu gesto afetuoso: depois que ouviu a história, manteve distância ainda maior do palácio. E se um pretendente apressado resolvesse acelerar a sua partida,

forçando-me a sepultá-lo com a mortalha, pronta ou não, para precipitar meu próprio casamento?) (ATWOOD, 2005, p. 97)

Penélope procura esclarecer que, ao pedir às escravas que convivessem com os pretendentes e os espionassem, havia ocultado esse acordo de Euricléia, o que fora um erro. Algumas das servas foram violentadas, outras seduzidas e, muito embora fosse possível oferecer as criadas aos visitantes, possuí-las sem a permissão do anfitrião equivalia a furto. No entanto, não havia anfitrião presente. Em sua narrativa, Penélope afirma ter incitado as escravas a fingir paixão pelos pretendentes, a dizer palavras rudes a seu respeito e sobre Telêmaco e Odisseu, assumindo, assim, uma parcela de culpa no seu destino trágico.

A respeito da traição do seu segredo, ela diz:

Infelizmente, uma delas traiu o segredo do meu tecer interminável. Tenho certeza de que foi acidente: jovens são descuidados, ela deve ter deixado escapar uma palavra ou insinuado algo. Ainda não sei qual foi: aqui no mundo das sombras elas sempre andam em grupo, e quando me aproximo, fogem. Elas me evitam como se eu lhes houvesse feito um mal terrível. (ATWOOD, 2005, p. 98)

O texto da *Odisséia* mostra-nos o retorno de Odisseu como um mendigo andrajoso, escarnecido pelos pretendentes e pelas escravas e irreconhecível aos olhos de Penélope. O episódio em que Euricléia lava os pés de Odisseu, reconhecendo-o graças a uma cicatriz, atesta que em nenhum momento ele foi reconhecido pela esposa. No entanto, Margaret Atwood nos fornece uma outra versão para a história:

As canções dizem que não percebi nada, pois Atena desviara minha atenção. Quem acreditar nisso acredita em qualquer

absurdo. Na verdade, dei as costas aos dois para disfarçar meu riso silencioso, provocado pelo êxito de meu estratagema. (ATWOOD, 2005, p. 116)

Os capítulos 21 e 22 contêm, respectivamente, a indignação de Penélope ante as acusações de infidelidade que circularam nos últimos “dois ou três mil anos” e o coro de escravas representando uma suposta conversa entre Euricléia e Penélope, na qual a última pede à ama que encontre um meio de eliminar as escravas, antes que contem a Odisseu o que ela fazia às escondidas. Mais uma vez, a autora oferece duas versões diferentes sobre um mesmo fato, ao mesmo tempo em que lança uma dúvida sobre a decantada lealdade de Penélope, em uma tentativa de humanizá-la e trazê-la para o universo da mulher comum.

Ao saber do enforcamento das doze escravas, Penélope sente-se culpada. No entanto, ao invés de dizer a Odisseu que fora ela a sugerir que elas agissem daquela maneira, permanece calada, “mordendo a própria língua”, com receio de tornar-se suspeita.

Ao longo do romance, o discurso de Penélope contrasta com o das escravas e cabe ao leitor decidir em quem acreditar. Ao narrar o momento em que diz a Odisseu que o reconheceu imediatamente, embora não o deixasse perceber isso naquele momento, ela não apenas admite que tudo fora parte de um plano que engendrara, como também admite que, tanto quanto ele, ela é uma “contadora de histórias”.

O capítulo 26 constitui o julgamento de Odisseu, no Hades, cerca de três mil anos após os fatos relatados no poema épico. Do julgamento, fazem parte: um advogado de defesa, um juiz — que freqüentemente se reporta à *Odisséia* como livro de referência para o caso que está sendo julgado—, as escravas enforcadas e Penélope, como testemunha. Após uma breve discussão acerca do assassinato dos pretendentes e a obviedade da intenção do juiz em dar o caso por encerrado, as escravas põem-se a clamar por justiça e Penélope é convocada a dar o seu depoimento. Mediante considerações após os costumes da época em que se deu o ocorrido, há cerca de três mil anos, e para não ser

acusado de anacronismo, o juiz decide absolver Odisseu. As Fúrias são convocadas pelas escravas para que persigam Odisseu onde quer que vá, aparecendo-lhe sob a forma dos seus cadáveres. O advogado de defesa, por sua vez, convoca Palas Atena a levar o espírito de seu cliente numa nuvem para bem longe dali. A estupefação do juiz encerra o capítulo, quando, aos gritos, pede ordem, alegando ser aquela uma corte de justiça do século XXI.

No capítulo intitulado “A vida doméstica no Hades” há um exemplo de ironia verbal. Nele, Penélope relata suas incursões no mundo dos vivos, espantando-se com o fato de que os vivos de hoje atormentam demais os mortos, querendo saber o preço futuro das ações, os rumos da política, seu estado real de saúde e até mesmo tentam conversar com uma série de mortos, que ninguém no Hades poderia conhecer, como “um tal de Adolf” e “uma Marilyn”.

Ao jogar com o aparente desconhecimento de Penélope em relação à existência e a importância histórica de Adolf Hitler e Marilyn Monroe, Atwood coloca, indiretamente, em xeque a versão dada por Homero para os acontecimentos narrados na *Odisséia*; como se estivesse a afirmar que é o “desconhecimento” do leitor que o leva a aceitá-la sem contestação.

Graças às brechas mínimas, que permitem o trânsito entre mundos, Penélope consegue acompanhar a trajetória de Odisseu e as suas infidelidades *post-mortem*, já que, não obstante ter passado um bom tempo de sua vida entretido com deusas e feiticeiras, ele reencarna de tempos em tempos para não perder o gosto pela vida. Mas as escravas o perseguem, não importa como reencarne, e ele acaba sempre mal, em suicídio, acidente, ou assassinato, retornando ao Hades mais uma vez.

Os dois últimos capítulos correspondem ao êxodo e a despedida do coro, reafirmando o propósito das escravas de não mais abandonarem Odisseu, para que jamais esqueça da brutalidade do seu ato.

As convenções formais da tragédia são, portanto, subvertidas a serviço de uma releitura crítica e bem-humorada do texto de Homero. Ao reescrever a *Odisséia* do ponto de vista feminino, Atwood não apenas lança um novo olhar à questão da fidelidade de Penélope, mas revisita o modelo grego, a exemplo do

que Linda Hutcheon denomina paródia moderna, reativando o passado sem desmerecê-lo, obrigando o leitor a ele voltar, a fim de compreender a sua versão moderna. O texto de Atwood transgride o mito, revolvendo-o e trazendo-o para o âmbito das paixões humanas.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad: the myth of Penélope and Odysseus*. USA: Canongate, 2005.
- _____. *A odisséia de Penélope*. SP: Companhia das Letras, 2005.
- HOMERO. *A Odisséia*. Trad. Fernando de Araújo Gomes. RJ: Ediouro, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- _____. *The politics of postmodernism*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1989.
- _____. *A theory of parody: the teachings of twentieth century art and forms*. Londres, Nova Iorque, Methuen, 1985a.
- _____. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Nova Iorque, Londres: Methuen, 1985b.
- _____. *Irony's edge*. Londres, New York, Routledge, 1995.
- MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen, 1969.
- _____. *Irony and the Ironic*. Londres, Nova Iorque: Methuen, 1986.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. São Paulo: Brasiliense, 1991.