



PROBLEMATIZANDO AS FRONTEIRAS DE GENDER/GENRE: TRÊS PENÉLOPES

Cristina Stevens Teixeira¹

RESUMEN:

*CUESTIONANDO LAS FRONTERAS
DEL GÉNERO: TRES PENÉLOPES*

A partir de las contribuciones de los estudios feministas y de género y el concepto de metaficción historiográfica, este documento tiene como objetivo desarrollar un breve análisis del personaje Penélope (La Odisea de Homero), enfatizando su reconstrucción en el personaje femenino Molly Bloom (Ulises de James Joyce) y su comparación con la última recreación de ese intrigante personaje femenino en la novela El Penelopiad de Margaret Atwood.

Palabras claves: Género, representación, literatura, Penélope.

ABSTRACT:

*THREE PENELOPES : QUESTIONING THE
LIMITS OF GENDER*

New points of view can still be obtained from a study of Joyce's Ulysses; my research interests on feminist and gender studies, and the theoretical contributions of historiographic metafiction, have provided a new focus with which to approach the novel. My objective here is to develop a brief analysis of Homer's Penelope and Joyce's Molly Bloom, comparing these two female characters with a more contemporary recreation: Margaret Atwood's, in the novel The Penelopiad.

Key words: Gender, genre, representation, literature, Penelope.

RESUMO: *A partir das contribuições dos estudos feministas e de gênero e do conceito de metaficção historiográfica, o presente trabalho objetiva desenvolver uma breve análise da personagem "Penélope" (A Odisséia, de Homero), enfatizando sua reconstrução na personagem feminina Molly Bloom (Ulysses, de James Joyce) e comparando-as com a recriação mais recente dessa intrigante/instigante personagem feminina, no romance The Penelopiad, de Margaret Atwood.*

Palavras chaves: Gênero (*gender, genre*), representação, literatura, Penélope.

Meu objetivo no presente trabalho é desenvolver uma análise comparativa da personagem Penélope –do clássico de Homero, com Molly Bloom, a “Penélope” intrigante de Joyce. Esta comparação avança em direção a uma recriação mais contemporânea desta emblemática personagem feminina, desenvolvida por Margaret Atwood em seu romance *The Penelopiad*, o qual problematiza essa mítica personagem.

A palavra grega para “unweaving”: *analuô* (analisar) está associada ao silencioso trabalho de Penélope, a qual espera o retorno do marido de forma aparentemente resignada, enquanto tece um manto para seu sogro, desfeito todas as noites. Esta estratégia inteligente mantém seus pretendentes à espera de sua decisão sobre o futuro esposo, o qual será escolhido após o término de seu trabalho. Desta forma, Penélope mantém com astúcia o controle sobre sua vida e sua posição de rainha de Ítaca, tecendo não apenas um “grande e

* Fecha de Recepción: Agosto 2008.

Fecha de Aceptación: Septiembre 2008.

¹ Stevens Teixeira, Cristina, Instituto de Letras, Universidad de Brasilia, Brasilia, Brasil.

delicado trabalho” (Homer, p. 17), mas sobretudo seu destino, quando finge aceitá-lo passivamente. Assim, na intimidade de seus aposentos, a silenciosa Penélope (re/des)faz a tecitura de sua vida (des/re)construindo o destino a ela reservado pela sociedade patriarcal: o casamento, a perda de autoridade e autonomia.

Lembrando Penélope, Arachne e Ariadne, Liedeke Plate desenvolve a metáfora da tecelagem, recuperando a etimologia da palavra ‘texto’ –do latim: *textere* (tecer) e enfatizando a importância de se “resgatar Penélope como representação da escrita feminina no século XXI” (2008, p. 52). A legendária tecitura de Penélope, um trabalho de criatividade silencioso e complexo é rearticulada de forma diferente pela tecitura discursiva de Atwood, cuja Penélope recupera a tradição oral de ‘tecer’ histórias: “Contar histórias não é uma arte nobre. Mulheres velhas fazem isto, mendigos perambulantes, cantores cegos, empregados, crianças – pessoas com tempo em suas mãos. ... Então irei tecer meu próprio fio” (2005: pp. 3-4). Na composição de Atwood, a estrutura narrativa principal –a versão de Penélope sobre sua vida– é criativamente mesclada com narrativas paralelas de coros anacrônicos que tecem comentários sobre a ação principal através de canções populares, de ninar, canções vulgares e engraçadas, dramas da corte, paródias, etc. A criatividade dessa (re)escritura estimula o leitor a retomar a narrativa homérica com um outro olhar.

O intrigante monólogo Molly Bloom constitui o episódio final de *Ulysses*. Embora tempo e espaço estejam claramente –o quarto do casal, nas primeiras horas do dia 17 de junho (1916), passeamos com a mente de Molly para tempos e espaços distintos; Molly não está limitada no tempo– podemos associá-la com o conceito de “tempo da mulher” elaborado por Julia Kristeva². Enquanto seu marido caminha por Dublin, redefinindo em termos paródicos as perambulações heróicas de Odisseu, a Penélope de Joyce desenvolve uma viagem interior –não menos importante– cujo movimento está associado com os movimentos da terra; deitada na cama com seu marido, Leopold Bloom, “a criança-homem vergada, o homem-criança no ventre”, seus pensamentos evoluem em torno dela mesma “na atitude de Gea-Tellus, repleta, recumbente, cheia de semente” (Joyce: 796).

Na épica de Homero, Ulysses e sua esposa vão juntos para o quarto no final, quando ele a convida para a cama “a fim de nos deleitarmos um com o outro”. O Ulysses de Joyce também termina o dia –sua “viagem de aventuras” na cama com sua esposa; entretanto, enquanto ele dorme profundamente, a mente de sua esposa está sobrecarregada de memórias e fantasias sexuais que constituem o elemento principal deste episódio: a “voz” do silêncio. Ela começa a lembrar o passado, sua vida monótona em Gibraltar, o primeiro homem a cortejá-la; imediatamente seus pensamentos voltam-se para questões ligadas a sexo, os quais ela relembra sem pudores verbais, ao descrever seu apetite sexual intenso, a tarde orgásmica que havia passado com o amante Boylan e muitos outros, reais ou frutos apenas de suas fantasias. Sua mente perambula apenas brevemente por digressões de natureza religiosa, o que a leva a fantasiar sobre ligações sexuais com um padre. De volta ao presente, ela reflete sobre sua aparência pessoal, sobre a qual sente-se um pouco insatisfeita; entretanto, este desconforto com seu corpo não dura muito.

² Em *Women's time*, Kristeva desenvolve um conceito de tempo a partir da perspectiva da maternidade e reprodução –“fornecendo uma medida específica que essencialmente contém *repetição e eternidade*”– o qual ela distingue do tempo linear da história e da linguagem; esta “presença massiva de uma temporalidade monumental” estaria ligada à subjetividade da mulher, em contraste com a obsessão masculina com o controle do tempo linear, no qual ela identifica “uma estrutura verdadeiramente escravizante”, Kristeva, 1981: 862-3.

Depois de uma explosão de descrições sexuais não censuradas pelo seu ego, reclamações de natureza maternal passam a ocupar seus pensamentos, sobretudo em relação ao comportamento ingrato de sua filha Milly; Molly também reflete sobre a morte de seu filho, o que afetou traumáticamente sua relação com o marido. O sentimentalismo maternal que a faz sentir saudades da filha é interrompido por preocupações pessoais e rotineiras. Este fluxo de consciência honesto e variado retorna para sua infidelidade conjugal e ao mesmo tempo para suspeitas quanto a fidelidade de Bloom, o qual chega bastante tarde em casa, embora não tão tarde quanto seu original épico.

Molly percebe que sua menstruação chegou, o que lhe provoca extremo desconforto físico, e sua urina mistura-se com o sangue menstrual: “*quero me levantar um minuto para ver se eu espera oh Jesus espera sim lá me veio a coisa sim mas isso é ou não é de afligir a gente é claro toda essa cutucação e metição e mexeção que ele fez em cima de mim agora*” (Joyce: 835). O ciclo menstrual reforça a problemática da identidade da mulher, sempre baseada em seu corpo e sua atividade reprodutiva; o texto acima também ilustra brevemente a obsessão do homem com a castidade da mulher, em função da legitimidade do “*Nome do Pai*”, como nos lembra Freud, Lacan e tantas outras construções discursivas patriarcais de ordem legal, religiosa, sócio-antropológica, etc. É importante enfatizar aqui o pensamento de Simone de Beauvoir sobre a maternidade como uma condição que limita o papel da mulher à imanência de sua função reprodutiva, ao passo que ao homem ficaram destinadas as realizações transcendentais da cultura e do poder.

O debate natureza/cultura foi crucial nos estágios iniciais do movimento feminista. Entretanto, como lembra Tereza Brennan em *Between feminism and psychoanalysis*, estudos feministas já conseguiram demonstrar o problema da historicização da biologia da mulher, explicando como um determinismo biológico às vezes cruelmente simplista foi usado pela ideologia patriarcal com o objetivo de colocar a mulher numa espécie de prisão dourada, em seu papel sublime, mistificado, de reproduzir a espécie. Brennan nos explica de que forma muitas mulheres vêm resistindo a esses essencialismos a-históricos, em busca de uma visão do corpo como “o limiar da subjetividade” (Brennan: 97), num movimento dialético entre as dimensões biológicas, psicológicas e sociológicas de nossa identidade.

A *substanciação/transsubstanciação* da urina e do sangue menstrual de Molly remete o leitor para o início do livro, quando Buck Milligan parodia as palavras de Jesus na última ceia: “*Porque isto, ó bem-amados, é a autêntica Christina: corpo e alma, e sangue e chagas*” (Joyce: 10). Mas o sangue que aparece ao final do livro não é divino —é sangue de mulher, que nos dá o sangue em um urinol, não num cálice ritualístico que celebra o milagre de Jesus transformando água em vinho, vinho em sangue. Esta paródia fragiliza as verdades dogmáticas do cristianismo, assim como muitas outras *grand recits* que nos guiaram por muitos séculos, e que colocaram a mulher em uma posição inferior. Molly não se deixa prender na armadilha dos ciclos biológicos da mulher que a escravizaram por tanto tempo; ao contrário, ela os expõe sem vergonhas puritanas ou sentimento de culpa. Richard Ellmann explica que *Penélope* é o único episódio em *Ulysses* que não ilustra nenhuma arte, na estrutura complexa que Joyce criou para seu romance —a arte seria a própria natureza, Ellman explica: “*a filosofia se faz carne*” (Ellmann, 1974:163), o que desfaz com mestria a falsa dicotomia natureza/cultura. A dicotomia clássica entre matéria e espírito, e a elevação platônica deste último foi reforçada pelo cristianismo; entretanto, não é assimilada por Joyce; com a “Santíssima Trindade” de *Ulysses*, celebra-se a materialidade e vitalidade do corpo, junta-

mente com a sabedoria pragmática e ambições intelectuais e espirituais, representadas por Molly, Bloom e Stephen, respectivamente.

Sua sabedoria mundana dá ao leitor uma perspectiva interessante, pois percebemos que muitas vezes ela consegue enxergar além do mundo intelectualizado, abstrato, que os personagens masculinos constroem. Longe de ser apenas um ventríloco dos conceitos patriarcais sobre a mulher, o fluxo de consciência dessa personagem feminina irreverente expõe as contradições desses conceitos. Ela tem forte resistência a alguns postulados do catolicismo que levaram ao desempoderamento da mulher; quando relembra suas experiências no confissãoário, Molly questiona a autoridade masculina neste processo: “*e que é que isso tinha que ver e você que maneira que ele disse eu esqueci não padre e eu sempre penso no verdadeiro padre que é que ele precisava saber quando eu já tinha confessado isso a Deus*” (Joyce: 801); por que foi dado aos homens o poder de mediar o contato sagrado entre Deus e o ser humano? Por que às mulheres não foi garantido os mesmos privilégios? Estudos feministas têm trazido contribuições bastante esclarecedoras neste sentido³. Ao satisfazer seus desejos sexuais de forma desafiadora, Molly também desafia um dos mais importantes preceitos da igreja católica, a qual defende a atividade sexual apenas para fins de procriação.

O solilóquio que constitui todo este episódio é fluido e completamente sem forma, uma inovação narrativa bastante ousada. Apesar de produzido por um autor, este monólogo interior de uma mulher nos faz pensar no conceito de *écriture féminine* –definido pelas feministas como uma escrita desestabilizadora, “*uma escrita que é excessiva, fluida, que reproduz o prazer da música, reintroduz a materialidade da voz e re-explora o corpo*” (Brennan: 158). Em seu famoso ensaio “The Laugh of the Medusa”, Helene Cixous defende uma escrita “vulcânica” que seria desenvolvida pela mulher –“*os labirintos, as escadas, o continente escuro*”, [para confrontar a] “*litanias da castração que é transmitida e genealogizada*” pela tradução falocêntrica: “*Ela deve escrever seu self, porque assim estaria criando uma nova forma de escrever que, quando o momento de sua liberação chegar, permitirá que ela processe as rupturas e transformações indispensáveis em sua história*”. (p. 350)

Através de uma construção admirável de um autor masculino, entramos na mente desta personagem feminina multifacetada, (des)mistificada; ela já foi identificada com Calypso, Penélope, Gea Tellus. Ela é ao mesmo tempo a tentadora Maria Madalena da ideologia cristã tradicional, e a maternal Virgem Maria. Entretanto, ela vai muito além dessas associações patriarcais arquetípicas da mulher: ela é apenas Molly, definida pelo seu criador como “*uma Weib sã, completa, amoral, fertilizável, não confiável, cativante, esperta, limitada, prudente, indiferente*”. (Ellman, 1972: 164).

Em *Penélope*, através de sua perspectiva geocêntrica/egocêntrica –através da autoridade de uma voz feminina– os personagens importantes do romance são des/reconstruídos. Quando lemos o episódio, voltamos para uma rica e caótica variedade de acontecimentos da vida de Molly, os quais foram narrados pelos personagens masculinos nos episódios anteriores. Assim como a Penélope de Homero, Molly é apenas um objeto narrado pela voz masculina: ela é insultada, desejada, criticada; entretanto, ao revisitar essas construções narrativas no monólogo interior de Molly, temos uma perspectiva bem diferente dos fragmentos de sua vida –sua suposta infidelidade, seu ousado comportamento sexual, sua auto-imagem, sua

³ Ver, por exemplo, *When women were priests*, Karen Jo Torjesen, Harper, Sao Francisco, 1995.

visão de seu marido, amigos, amantes, filhos, sua vida em geral e a daqueles ao redor dela— tudo transmutado num jogo enunciativo que evidencia a importância das variações determinadas pelo local de fala: não mais objeto de uma voz narrativa masculina como acontece durante todo o romance, Molly torna-se sujeito de seu discurso sobre ela mesma e sobre os demais personagens/acontecimentos. Assim, “Penélope” desconstrói imagens tradicionais da mulher como seres passivos, submissos, altruístas, assexuados, como fará também Atwood com sua Penélope do terceiro milênio.

Quando o sono chega finalmente para Molly, ela volta-se para o marido que dorme ao seu lado em posição quase fetal, com ternura maternal. Relembra então imagens românticas do início do relacionamento entre eles, as quais foram sufocadas pelo trauma da morte do filho. Ela decide então comportar-se como a fiel Penelope, e dar ao seu marido “mais uma chance” de reestabelecer relações maritais/carnais com ela; como uma tradicional esposa faria, ela decide aceitar seu pedido de trazer café para ele na cama na manhã seguinte. Entretanto, ela pondera, caso Bloom não reaja, ela está decidida a falar da responsabilidade dele sobre sua infidelidade: “*Deus é que sabe que não é tanto assim todos não fazem não só que eles escondem eu suponho que isso é o que a mulher foi feita pra fazer aqui ou Ele não ia fazer a gente da maneira que Ele fez tão atraentes para os homens*” (Joyce: 849). Retomo os comentários de McMullen sobre a ausência de sentimentos de culpa desconfortáveis por parte da Molly, por não desempenhar o papel tradicional de esposa submissa e fiel definido pelo patriarcado: “*analisada sob uma perspectiva feminista, Molly não falha como esposa; ao contrário, o arquétipo da esposa tradicional definido pelo patriarcado é que não serve para Molly*” (p. 7).

O movimento final dos pensamentos de Molly dirige-se para algumas recordações românticas sobre sua primeira experiência sexual com Bloom. Embora considerado por muitos um romance pessimista, até mesmo niilista, *Ulysses* entretanto enfatiza o poder da autoafirmação de uma personagem feminina, entre outras coisas. Em contraste com o pessimismo resignado de Bloom e Stephen, *Penelope* começa com a palavra “sim”, que permeia todo este episódio e também fecha a narrativa, numa explosão afirmativa vigorosa da vida e do amor superando ressentimentos ou raivas que Molly possa ter sentido em função de sua visão de si mesma e de sua importância para os outros. Assim como a Penélope de Atwood, Molly traz para sua fala um tom bem humorado; uma certa qualidade cômica permeia o episódio, e nos leva a imaginar que Joyce talvez levasse a mulher tão a sério que evitava defini-la com precisão.

Ao final deste complexo e intrigante/instigante romance que subverte inúmeros dogmas morais, religiosos, políticos, linguísticos, e tantos outros fundamentos da sociedade moderna, a última palavra —como nos lembra Joyce, “humana, sobretudo muito humana”— é dada para esta voz feminina: “*e então eu pedi para ele com os olhos para pedir de novo sim e então ele me pediu quereria eu sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro eu pus meus braços em torno dele sim e eu puxei ele pra baixo pra mim para ele poder sentir meus peitos todos perfume sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero sim*” (Joyce: 852). Helene Cixous comenta sobre este *grand finale*: “*Nós mulheres não temos motivo para nos aliarmos com o negativo. O feminino (como os poetas sempre suspeitaram) afirma ‘... E sim’, diz Molly, carregando Ulysses adiante, para além do livro, em direção a uma nova escrita*”, a escrita que ganha a força do inconsciente, a “tinta branca” a que ela se refere (Cixous: 354).

Apesar de Molly falar apenas consigo mesma, este silêncio acústico não torna suas palavras menos sonoras; a construção narrativa deste episódio nos remete ao conceito de linguagem semiótica, desenvolvido por Kristeva, a qual ela define como uma metalinguagem que é ao mesmo tempo sujeita a, e subversiva da, linguagem estruturada no simbólico – uma linguagem que utiliza o simbólico precisamente para subvertê-lo: uma escrita que denuncia/renuncia a escrita⁴. Esta metalinguagem está sempre consciente de sua provisionalidade discursiva. Kristeva enfatiza a importância da fase pre-ediânica, pre-verbal, como a base de onde se origina o *self* e também o semiótico, que precede a identificação com o pai no domínio do simbólico, no estágio edípico muito explorado pela psicanálise. Na fase pre-ediânica, ela explica, a criança existe em relação simbiótica com a mãe – no início está o útero, não a palavra. Entretanto, esta experiência fusional tem que ser reprimida – “*separare = se parere*” (Lemaire: 122), ou seja, de sua partição do corpo da mãe, o sujeito procede à sua parturição, à constituição do seu *self*. Kristeva retoma o conceito bakhtiniano de “ciência translinguística” (Kristeva, 1986:40), a fim de explorar esses complexos processos que envolvem o simbólico e o semiótico.

A enaltecida fidelidade de Penélope homérica tem sido bastante debatida. O próprio Telemachus duvida da fidelidade de sua mãe: “nunca um homem teve certeza de sua própria descendência. ... dizem que sou o filho dele” (Homer: 7). Em seu ensaio “Penelope’s indignation”, Anna Roisman também enfatiza as inconsistências literárias e psicológicas que intrigavam muitos críticos sobre este aspecto do comportamento de Penélope, a qual permaneceu por milênios como a personificação emblemática do ideal da esposa fiel: “*Em todo este poema épico Penélope permanece uma figura misteriosa e opaca cujas afirmações são sempre indiretas mas obviamente formuladas com cautela*”.

Quando Penélope finalmente se convence que o mendigo é na verdade seu esposo, ela o abraça chorando, desculpando-se por ter se comportado com hesitação e um “coração sem gentileza”, explicando seus temores de que ele fosse um impostor:

Não fique com raiva de mim, Odisseu, pois fostes sempre em outros tempos o mais sábio dos homens. São os deuses que nos causam dor, os deuses que nos enganaram, pois deveríamos viver juntos e ter alegrias em nossa juventude e chegar ao limiar da velhice. Portanto, não fique irado comigo nem cheio de indignação porque eu, no início, quando te vi, não te dei boa vindas diretamente. Porque meu coração sempre tremeu dentro do meu peito, temendo que algum homem pudesse chegar e enganar-me com palavras, pois são muitos os que planejam o mal, com vantagem para eles. (Homer: 360)

Um exame cuidadoso das palavras de Penélope nos faz perceber uma certa dose de indignação com o fato de que seu esposo não havia revelado para ela sua verdadeira identidade, como ele fez com seu filho e com a fiel serviçal Euricléia. Penélope apressa-se então a explicar que a cama do casal “*nunca havia sido vista por nenhum outro homem*” (Homer: 361). O tema da castidade se desenvolve um pouco mais quando Penélope compara sua situação com a da Helena, que foi aceita de volta pelo seu esposo apesar de sua infidelidade – com todas as conhecidas consequências desastrosas, enquanto ela, apesar de seu sofrimento e fidelidade, não havia sido digna da confiança de Odisseu.

⁴ Em uma conferência internacional sobre sua obra *Secret passages: Helene Cixous on the frontiers of literature*, organizado pelo *Centre for Cultural Analysis, Theory and History of Leeds University* (Nov. 2003), Cixous utiliza essas palavras para afirmar a noção derrideana, lacianiana, das limitações das representações linguísticas, simbólicas.

Ao final de sua ausência de vinte anos cheios de aventuras, Odisseu decide partir novamente para visitar seu pai, e ordena que Penélope continue sendo a esposa paciente e leal, “*e não olhe para nenhum outro homem, nem pergunte nada a ninguém*” (Homer: 365). Talvez esta “constante Penélope” –como ela é sempre adjetivada pelos demais personagens– vai continuar sendo fiel e esperando a volta do esposo. Torcemos para que desta vez ele não tenha aventuras semelhantes às que teve com Calypso, Circe, Nausicaa, e tantas outras experiências heróicas e energizantes que o detenham por mais vinte anos.

Como vimos brevemente neste trabalho, a fidelidade da Penélope de Joyce recebeu um tratamento radicalmente diferente daquele construído pela voz autoral de Homero. Ellmann comenta sobre Joyce: “*Penso que ele também ficou impressionado pela lenda, que Bacon reconta com ceticismo, sobre Penélope ter sido infiel a Ulisses, não com apenas um pretendente mas com todos eles, e o resultado deste acasalamento em grande escala foi Pan, ou seja, a natureza universal*” (1977: 29).

Quando Telêmaco lamenta: “*minha mãe tem o coração dividido*” (Homer: 246), Pallas Athene, a qual, apesar de mulher, sempre reforça a sabedoria dos deuses, também compartilha dessa suspeição ancestral sobre a fidelidade da mulher: “*Você sabe como é o coração de uma mulher. ... Do seu querido senhor ela não mais se lembra, como se ele estivesse morto, e não pergunta mais nada que diga respeito a ele*” (Homer: 226).

O mito milenar da mulher tentadora criado pelo patriarcado, a obsessão que criou tantas Evas e Dalilas, e personagens como Penélope, Clitmenestra, Otelos, até mesmo nossa enigmática Capitu nessas construções discursivas de autoria masculina, é corajosamente exposto por Joyce. Essa clássica personagem de Homero tem provocado inúmeras discussões na contemporaneidade, sobretudo entre teóricas feministas que buscam desconstruir o ideal feminino que Penélope simboliza. A milenar Penélope, problematizada brilhantemente no romance de Joyce, é retomada por Atwood em *The Penelopiad*, o qual reconstrói também de forma brilhante o clássico paradigma patriarcal do espírito aventureiro e heróico do homem e da lealdade resignada da mulher. Assim como Molly, a Penélope de Atwood também está silenciosa no mundo simbólico, falocêntrico do patriarcado. Ela verbaliza sua narrativa apenas depois de morta; entretanto, apesar de habitar o Hades, suas palavras demonstram sonoridade e empoderamento inimagináveis na Penélope homérica.

Retomamos mais uma vez o conceito de linguagem semiótica já mencionado neste trabalho, tentando escutar o silêncio, tentando imaginar as complexas e cruéis implicações do silenciamento da mulher na construção/representação do mundo. Imagino que esta angustiante constatação deve ter sido a motivação da famosa afirmação de Jane Austen em *Mansfield Park*: “*Não permitirei que os livros me provem nada. ... a caneta sempre esteve nas mãos do homem*”. Escutemos a ‘voz morta’ de Penélope:

Muitas pessoas acreditam que a sua versão dos eventos é a verdadeira, coloca e retira alguns assassinatos, algumas sedutoras bonitas, alguns monstros de um olho só. Até eu às vezes acreditava nele. Eu sabia que ele mentia e inventava truques, apenas não imaginava que ele experimentaria seus truques e suas mentiras comigo. Não fui sempre a esposa fiel? Não esperei, e esperei, apesar da tentação –quase compulsão– de agir de outra forma? E qual o resultado disto, uma vez que a versão oficial se consolidou? Uma lenda edificante. ... Compreendi como muitas pessoas ... estavam me transformando em uma estória, em várias estórias, embora não do tipo que eu teria preferido ouvir sobre mim mesma. O que pode fazer uma mulher quando uma fofoca escandalosa viaja pelo mundo? (Atwood: p. 2-3)

Penélope recria a épica de seu esposo a partir de sua “politics of location”, para usar um termo importante da narratologia feminista; neste processo, ela re-elabora o que foi narrado na *Odysséia* como as “relações ofensivas” dos pretendentes com as “impertinentes”, “desleais” aias, cruelmente assassinadas por Odisseu. Como serviçais leais, essas mulheres estavam obedecendo ordens de Penélope para ‘servir’ os convidados, ao mesmo tempo em que desempenhavam a função de “*olhos e ouvidos entre os pretendentes*” (Atwood: 160), os quais as seduziram –ou estupraram, de acordo com a versão de Penélope; jamais saberemos, uma vez que essas pobres mulheres foram condenadas e executadas sem o direito de falar em defesa própria. O silêncio dessas mulheres é transformado por Atwood em uma canção de ninar executada pelo coro e dirigida a Odisseu; nesse criativo jogo narrativo, o herói homérico parece ter a capacidade de entender algumas verdades apenas quando transmitidas em forma de canção para crianças: “você tinha a espada/ você tinha a palavra/ sob seu comando” (Atwood: 6). Ambos são símbolos fálicos: a força da palavra e a força física da arma mortal, em contraste com uma delicada canção, executada por jovens mulheres cujas vozes ecoam apenas a partir do mundo dos mortos.

Entretanto, como diriam os psicanalistas, o reprimido sempre retorna. O conceito de “abjeto” definido por Kristeva (2004) explora a fragilidade da construção do simbólico, o qual se funda nesta perda inaugural, “matricida” como explicamos anteriormente, e remete para esta força assustadoramente indefinível que desafia o ego, desrespeita fronteiras: “*Abjeto. Algo rejeitado do qual não nos apartamos, do qual não se está protegido como nos protegemos de um objeto. Estranhamento imaginário e ameaça real, ele nos acena e termina por nos engolir*” e que apenas a literatura pode tentar significar. Atwood comenta na *Introdução*: “*o que teria levado à execução das aias, e qual era a verdadeira intenção de Penélope?... Sempre me senti perseguida por elas*” (XV). Em sua transmutação revisionista do épico clássico, o enforcamento dessas serviçais indefesas é caracterizado como um ato de terrível injustiça. Em uma aula de antropologia dada pelos integrantes coro, esse bárbaro assassinato adquire uma dimensão mitológica desafiadora:

Será que éramos sacrifícios rituais, sacerdotisas devotadas desempenhando nosso papel, primeiramente deliciando-nos em ritos orgiásticos de fertilidade com os pretendentes, depois purificando-nos ao nos lavarmos no sangue de nossas vítimas masculinas –pilhas deles, que honra para a Deusa! ... E o próprio enforcamento– pensem, caras mentes cultivadas, no significado desse enforcamento! Acima da terra, suspensas no ar, ligadas ao mar que é governado pela lua pela corda de uma embarcação –oh, existem muitas evidências que vocês não podem ignorar! ... Possivelmente nosso posterior estupro e o conseqüente enforcamento representam o extermínio do culto lunar matrilineal por um grupo de usurpadores bárbaros patriarcais, adoradores de um deus masculino⁵. (Atwood: 164-65)

The Penelopiad nos dá um “pre-texto” para o comportamento reservado de Penélope, que reconta as aventuras de Odisseus em forma de fofoca e caracteriza Telêmaco como “*um tecedor de falsidades como seu pai*” (137). Odisseu já havia avisado à sua esposa que se ela dormisse com outro homem “*ele com certeza ficaria muito chateado e me cortaria em pedaços com sua espada, ou me enforcaria no telhado*” (Atwood, 74). Assim, sendo muito mais vulnerável que seu esposo, não havia muita alternativa para ela: “*como tediosamente fiel eu tenho sido*”. Entretanto, a verdade nunca será conhecida: “*Nós dois éramos –e ambos admitimos isto– mentirosos competentes e desavergonhados*” (173).

⁵ Para maiores informações sobre rituais sagrados de deusas, hábitos sexuais, sociedades matrilineais (not matriarcais) societies em sociedades ancestrais, v. *When God was a woman*, Merlin Stone, Harcourt Inc, New York, 1976.

Entre outras coisas, os romances de Joyce e Atwood problematizam a idealizada fidelidade da mulher; o caráter metaficcional de ambos expõe seu status discursivo que, como tal, pode sempre ser desconstruído/reconstruído. Como diria Kristeva, “*Imagine a máquina do imaginário transformada em instituição social*” (2004).

BIBLIOGRAFÍA

- Atwood, M.** (2005): *The Penelopiad*. Edinburgh, Canongate.
- Brennan, T.** (ed.) (1989): *Between feminism and psychoanalysis*. London, Routledge.
- Cixous, H.** (1997): “The laugh of the Medusa” in Warhol, R. & Herndl, D. *Feminisms*. New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 347-362.
- Ellman, R.** (1974): *Ulysses on the Liffey*. London, Faber & Faber.
- Ellman, R.** (1977): *The consciousness of Joyce*. New York, Oxford University Press.
- Gilbert, S.** (1958): *James Joyce’s Ulysses*. New York, Vintage Books.
- Homer (1950)**: *The complete works of Homer: The Iliad and The Odyssey*. New York, The Modern Library.
- Joyce, J.** (1980): *Ulisses*. São Paulo, Editora Abril.
- Kristeva, J.** (1997): “Women’s time” in *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. Warhol, R.& Hernd (ed.). New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 860-79.
- Lemaire, A.** (1979): *Lacan*. Rio de Janeiro, Campus Editora.
- Moi, T.** (ed.) (1986): *The Kristeva reader*. Oxford, Basil Blackwell.
- Plate, L.** (2007): “Is contemporary women’s writing computational? Unraveling twenty-first century creativity with Penelope at her loom” in *Contemporary women’s writing*, vol. I, 1-2, December, pp. 45-53.
- Roisman, H. M.** (1987): “Penelope’s indignation” in *Transactions of the American Philological Association*, vol. 117, pp. 59-58.

OTRAS FUENTES

- Kristeva, J.** (2004): *An essay on abjection*.//social.chass.ncsu.edu/wyrick/debclass/krist-fev.