

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

THE PENELOPIAD: (META)RE-VISÃO CRÍTICA

SÃO CARLOS - SP
2025

JULIANA CRISTINA TERRA DE SOUZA

THE PENELOPIAD: (META)RE-VISÃO CRÍTICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, vinculado ao Departamento de Letras, da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de doutora em Estudos de Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

São Carlos - SP
2025

Souza., Juliana Cristina Terra de

The Penelopiad: (meta)re-visão crítica / Juliana Cristina
Terra de Souza. -- 2025.
309f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos

Orientador (a): Carla Alexandra Ferreira

Banca Examinadora: Profa. Dra. Raquel Terezinha
Rodrigues, Prof. Dr. Izaquiel Mateus Macedo Gomes,
Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Martins, Prof. Dr.
Fernando Luís de Moraes, Profa. Dra. Carla Alexandra
Ferreira

Bibliografia

1. Leitura política. 2. Re-visão. 3. The Penelopiad. I.
Souza., Juliana Cristina Terra de. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de aprovação

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Doutorado da candidata Juliana Cristina Terra de Souza, realizada em 04/12/2025:

Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues
UNICENTRO
(Titular)

Prof. Dr. Izaquiel Mateus Macedo Gomes
IFAM
(Titular)

Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Martins
FATEC
(Titular)

Prof. Dr. Fernando Luís de Moraes
UNICENTRO
(Titular)

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
UFSCar
(Orientadora)

Às grandes mulheres da minha vida, Vera Terra, Martilha Terra (*in memoriam*) e
Maria Alva Freschi (*in memoriam*).

AGRADECIMENTO

Agradeço especialmente à minha orientadora, Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, por todo o apoio ao longo dos anos de doutorado, não apenas pela generosidade intelectual e pela paciência constante, mas também por ter me apresentado às ideias de Jameson, que abriram caminhos decisivos para o avanço desta pesquisa. Seu olhar crítico e arguto acompanhou cada etapa do meu percurso, contribuindo intensamente para meu amadurecimento acadêmico e para que este trabalho alcançasse a forma que hoje apresenta.

À Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues e ao Prof. Dr. Izaquiel Mateus Macedo Gomes, agradeço pela participação tanto na banca de qualificação quanto na de defesa, pela leitura atenta do trabalho e pelas valiosas sugestões oferecidas. Estendo igualmente meus agradecimentos à Profa. Dra. Ana Paula dos Santos Martins e ao Prof. Dr. Fernando Luís de Moraes por aceitarem compor a banca de defesa e pelas contribuições relevantes que, certamente, enriquecerão ainda mais esta pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura – UFSCar pelo apoio institucional, pela formação oferecida e pelo ambiente acadêmico que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa, bem como à dedicação de sua equipe e docentes, que contribuíram de forma decisiva para meu percurso ao longo do doutorado.

Aos professores das disciplinas cursadas ao longo do doutorado – as já mencionadas Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira e Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, bem como o Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra e o Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello – expresso minha gratidão pelos conhecimentos transmitidos, que tanto contribuíram para meu percurso acadêmico. Além das disciplinas, os apontamentos da Profa. Raquel durante a apreciação do projeto no SELit – Seminário de Estudos de Literatura – foram decisivos para que eu optasse por manter apenas *The Penelopiad* como *corpus*, decisão que, com o tempo, revelou-se a mais acertada. As sugestões do Prof. Wilson – tanto na disciplina de Seminários de Pesquisa quanto na entrevista do processo seletivo, ainda à época do mestrado – também desempenharam papel fundamental no impulso inicial que orientou o desenvolvimento desta tese.

Sou profundamente grata ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi por todo o auxílio e pelo acompanhamento atento ao longo de boa parte da minha trajetória acadêmica, assim como por ter me apresentado, entre tantos ensinamentos valiosos, o conceito de *re-visão* de Adrienne Rich, as ideias de Gilbert e Gubar e sua crítica a Harold Bloom. Agradeço, ainda, à Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez pela generosidade e competência ao compartilhar seus amplos

conhecimentos sobre teoria e movimento feminista na disciplina “Mulheres e Literatura”, cursada ainda durante o mestrado.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de doutorado, que possibilitou minha dedicação integral à pesquisa, e à Prefeitura de Monte Alto pela licença para capacitação, sem a qual este trabalho não poderia ter sido desenvolvido com a mesma profundidade e compromisso.

Ao Leonardo Chioda, agradeço com todo o meu carinho, não apenas por ser meu grande e melhor amigo há mais de vinte anos, mas também por ter sido quem plantou em mim a ideia de trabalhar com o revisionismo crítico da tradição. Sou igualmente grata pelos livros de *re-visão* com que me presenteou – gestos que sempre vinham carregados de incentivo – e por ter chamado minha atenção para o papel dissonante da Penélope atwoodiana em relação aos demais romances revisionistas sobre os quais conversávamos.

Agradeço a toda a minha família, com especial carinho à minha sogra, Maria Alva (*in memoriam*), à minha mãe, Vera, ao Luís e aos meus amados irmãos, André Luiz e Ana Beatriz.

Agradeço aos meus companheiros de quatro patas – Morgana, Thommas, Dona Nenê e Sebástian – assim como àqueles que partiram durante o período de produção da tese — Ice Baby, Thommy, Amélie e Pepeto — cuja presença tornou meus dias mais leves e repletos de afeto. Sou grata, de modo especial, à Amélie, o amor da minha vida em forma de gata, por ter estado ao meu lado em todas as etapas de escrita desde a monografia, na graduação, acompanhando-me com doçura e constância até pouco antes da finalização desta pesquisa.

Por fim, agradeço, com todo o meu amor, ao meu marido, Samuel Decresci, companheiro de vida há quinze anos, por ser meu amigo mais leal e o alicerce que me ampara em todas as fases. Sua presença firme, o incentivo incansável e a confiança que deposita em mim sustentaram cada etapa desta jornada. Mesmo nos períodos mais difíceis, quando tudo parecia escurecer, você foi – com sua paciência e carinho – a luz que me guiou, minha constelação, lembrando-me sempre de quem sou e do que ainda posso alcançar.

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas

(Adrienne Rich, 2017, p. 66)

Historicizar sempre! Este lema – o único imperativo absoluto e, podemos até mesmo dizer, “trans-histórico” de todo o pensamento dialético

(Fredric Jameson, 1992, p. 9)

Não precisam pensar em nós como moças de verdade, de carne e osso, a sofrer dores reais, verdadeiras injustiças. Talvez seja muito incômodo. Descartem as partes sórdidas. Considerem que somos puros símbolos. Não somos mais reais do que o dinheiro

(Margaret Atwood, 2005a, p. 134)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo demonstrar o modo pelo qual *The Penelopiad* (2006), da escritora canadense Margaret Atwood, constitui-se enquanto uma *meta-re-visão crítica* em que a autora tanto faz uso da tradição clássica e dos modelos de obras de *revisionismo feminista* quanto propõe, ao mesmo tempo, o questionamento e a transformação de seus elementos paradigmáticos. Buscaremos identificar as condições de possibilidade e o significado social da nova *re-visão* proposta por Atwood, explorando o inconsciente político figurado no livro – na perspectiva de Fredric Jameson (1992) – quanto à condição social das mulheres na contemporaneidade. Para tanto, valer-nos-emos do conceito do *metacomentário* (Jameson, 1992) aplicado aos códigos interpretativos acerca de textos com o *revisionismo crítico* da tradição, aliado à análise dos horizontes de leitura e das *estratégias de contenção* presentes no *corpus* – com suporte da teoria e do método propostos pelo autor.

Palavras-chave: leitura política; *re-visão*; *The Penelopiad*.

ABSTRACT

This study aims to demonstrate how *The Penelopiad* (2006), written by Canadian author Margaret Atwood, can be understood as a *critical meta-revision* in which the novel simultaneously draws upon the classical tradition and *feminist revisionist* models while also questioning and transforming their paradigmatic elements. The analysis seeks to identify the conditions of possibility and the social significance of the new *re-vision* proposed by Atwood, exploring the political unconscious represented in the book – from the perspective of Fredric Jameson's (1992) – in relation to the social condition of women in contemporary society. For this purpose, the research employs the concept of *metacommentary* (Jameson, 1992) as applied to interpretive codes related to texts engaged in *critical revision of tradition*, combined with an analysis of the horizons of interpretation and the *strategies of containment* present in the *corpus*, supported by Jameson's theoretical and methodological framework.

Keywords: political reading; *re-vision*; *The Penelopiad*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: literatura de autoria feminina e a prática da <i>re-visão</i>	12
1. FEMINISMOS PLURAIS: breve panorama histórico dos movimentos feministas	26
1.1. Primeira onda feminista	28
1.2. Segunda onda feminista	35
1.3. Terceira onda feminista	46
1.4. Quarta onda feminista	56
1.5. Historiografia e Feminismo: as diversas “estórias” feministas	66
2. MULHER(ES), FEMINISMO(S) E DIALÉTICA: da totalidade do feminismo à totalidade da História	72
2.1. Vertentes da Crítica Literária Feminista	72
2.2. Políticas Sexuais e/ou Textuais: cânone, valor e estética em debate	88
2.3. Feminismo, Dialética e História: uma proposta de leitura política	100
3. O JÁ-LIDO: tradição, <i>re-visão</i> , e fortuna crítica	118
3.1. Heróis, heroínas e odisseias: o mito de Odisseu e as figurações do feminino na épica homérica	120
3.2. Voz da mulher e tradição literária: leituras habituais da <i>re-visão</i>	137
3.3. <i>The Penelopiad</i> e o já-lido: potencialidades e questões na fortuna crítica	145
4. A ESCRITORA E SEUS ECOS: percursos e paratextos	178
4.1. Margaret Atwood: escritora, crítica literária e artista-crítica	179
4.2. Paratextualidade e intencionalidade em <i>The Penelopiad</i>	195
5. THE PENELOPIAD: da <i>meta-re-visão</i> à Historicização	215
5.1. A Voz e a Contra-voz: a <i>re-visão</i> em disputa	216
5.2. A <i>meta-re-visão</i> atwoodiana	258
5.3. Historicizando <i>The Penelopiad</i>	274

CONSIDERAÇÕES FINAIS	289
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	298

INTRODUÇÃO: literatura de autoria feminina e a prática da *re-visão*

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (2014), afirmou que “nós, mulheres, pensamos através de nossa mãe” (p. 109-110). Tal fala de Woolf remete à sua proposição de que a falta de uma tradição literária de autoria feminina dificultou a escrita das romancistas do começo do século XIX. Ao vislumbrar a página em branco, tais escritoras, segundo ela, tinham que lidar com “o fato de que não havia nenhuma tradição para ampará-las, ou a tradição era tão recente e parcial que de pouco servia” (p. 110) e isso atrapalhava sua produção ainda mais do que o desencorajamento e as críticas que sofriam dos homens.

Nessa chave de leitura, há um percurso para que seja possível que as autoras escrevam com propriedade e, uma vez que a mulher pensa retrospectivamente sobre sua mãe, há também uma dívida com as anteriores – aquelas que iniciaram o que viria a se tornar uma incipiente tradição literária de autoria feminina. Pensando em escritoras como Jane Austen, George Eliot e as irmãs Brontë, Woolf (2014) afirma que sem as contribuições das escritoras predecessoras elas não poderiam ter escrito nada, pois “as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto” (p. 96).

Lutando com a falta de tradição, tais escritoras, ao mesmo tempo, foram precedidas por algumas pioneiras que, antes delas, já ousaram abrir caminho no mundo das letras em tempos ainda mais difíceis, conquistando, para as sucessoras, o direito de dizerem o que pensam¹. Woolf deixa ainda mais clara sua concepção quanto à importância dessa tradição quando afirma que, enquanto mulher que tem a literatura como profissão, os obstáculos que encontrou em seu caminho foram menores, já que muitas outras escritoras, famosas ou desconhecidas, existiram antes dela e orientaram seus passos (Woolf, 1996, p. 9-10). Dessa forma, seu *Um teto todo seu* (2014) pode ser entendido como uma obra que efetua uma retomada arqueológica de mulheres escritoras.

Sobre esse “pensar em conjunto”, as críticas literárias feministas estadunidenses Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), por sua vez, vinculam a produção literária de autoria feminina não apenas em relação com suas antecessoras mulheres. Para Gilbert e Gubar, as mulheres do século XX – momento em que escrevem seu substancial *The Madwoman in the Attic* (2000) – podem desempenhar o ofício da escrita com energia e autoridade em virtude da luta de suas

¹ Woolf destaca a importância de Aphra Behn (1640-1689) para a trajetória de escritoras mulheres, já que esta não só produziu literatura na segunda metade do século XVII como quebrou barreiras ao fazer da arte o seu sustento.

antecessoras do XIX², que tiveram que lutar para vencer a angústia que cercava a questão da autoria, uma vez que a tradição estabelecida que encontravam antes delas era constituída de escritores homens. Desse modo, autoria e influência na produção de mulheres se relacionaria tanto com os predecessores homens como com as mulheres.

Assim, Gilbert e Gubar (2000) cunham o conceito da *angústia da autoria* em diálogo com os postulados de Harold Bloom (2002) sobre influência literária e apropriação criativa. Em *A angústia da influência* (2002), escrito entre 1967 e 1972 e publicado originalmente em 1973, Bloom, que se declara como um teórico da influência poética, afirma que se a tese de seu livro estiver correta, o tema oculto da maior parte da arte dos séculos XVIII, XIX e XX é a *angústia da influência*, ou seja, “o medo de cada poeta de que não reste uma obra propriamente dita para ele realizar” diante de uma vasta tradição precedente (Bloom, 2002, p. 199).

Posteriormente, Bloom, que nesse primeiro momento considerou o fenômeno da apropriação criativa como algo próprio dos escritores pós-iluministas, altera isso, apontando que a *angústia da influência* ocorre em todas as épocas (2003b). A *influência*, como entendida por Bloom (2002), configura-se enquanto “uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamento – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – todos em última análise de natureza defensiva” (p. 23-24).

De maneira consciente ou não, e independentemente de sua vontade, o escritor sente a angústia de sofrer influência, uma angústia que “é realizada no e pelo conto, romance, peça, poema ou ensaio” e que resulta “de um complexo ato forte de má leitura, uma interpretação criativa” chamada por ele de “apropriação poética” (Bloom, 2002, p. 23-24).

Essa relação entre influência poética e suas angústias, que pressupõe o embate do escritor com os textos da tradição através de um “ato forte de má leitura”, é esmiuçada em *Um mapa da desleitura*, publicado pela primeira vez em 1975, dois anos depois de *A angústia da influência*. Nesse livro, Bloom (1975) propõe o termo *misreading* – traduzido em português como “desleitura” – para tratar do modo pelo qual o escritor lida com a angústia da influência, e busca se apropriar e, ao mesmo tempo, distorcer – *desler* – a produção do pai para criar a sua arte.

Deslendo os textos anteriores, ou seja, empregando uma leitura forte do pai que o

² Tais escritoras do século XIX são comumente apontadas por importantes nomes da crítica literária feminista, como Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) e Elaine Showalter (1977), enquanto aquelas que deram início à tradição literária de autoria feminina em língua inglesa, ao pensarem retrospectivamente, se deparavam com muitos pais literários, mas não com “mães”. Gilbert e Gubar (2000, p. XI), por exemplo, encontram similaridades nas temáticas e na escrita de Jane Austen, das irmãs Brontë, de Emily Dickinson, de George Elliot e de Cristina Rossetti, passando a identificá-las como pertencentes a uma tradição literária de autoria feminina e constituindo o cânone de leituras feitas por mulheres intelectuais.

influencia, o escritor produz um novo texto. Desse modo, para Bloom (2003b), toda leitura forte “trata-se sempre de uma desleitura” (p. 23), o que relaciona a desleitura como sendo um olhar crítico diante da tradição. Mais do que mera passagem de ideias e imagens de escritores ao longo de gerações, a influência literária não traz uma nova leitura que nega as anteriores, mas, em sua relação com a tradição, ela pressupõe que o texto não é uma *mônada*, sua existência se relaciona com outros textos que deslê criticamente.

Nessa concepção de Bloom (2003b), o fenômeno da influência poética significa que “*não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro” sendo que a relação de influência atua tanto sobre a leitura como sobre a escrita “e a leitura, portanto, é uma ‘desescrita’ assim como a escrita é uma desleitura” (2003b, p. 23).

Não obstante, Bloom não relaciona os autores e seus textos com seus contextos de produção. Para ele, os textos só respondem a outros textos e não cabe qualquer tentativa de leitura política na seara da influência poética. Respondendo a críticas recebidas quanto aos seus pressupostos de influência – sobretudo de críticas feministas que apontam que o cânone ocidental defendido por Bloom, bem como sua concepção de apropriação criativa, serve apenas para tratar de escritores europeus homens brancos e já mortos – Bloom, em *O Cânone Ocidental* (1995), chama de “Escola do Ressentimento” não apenas as feministas, como também “marxistas, lacanianos, neo-historicistas, desconstrucionistas, semióticos” (p. 500).

Além disso, este crítico não admite que o processo de influência literária entre escritoras mulheres possa ter sua própria especificidade diante de uma formação que destoa da produção e da historiografia produzida por escritores homens. Para ele, a luta contra os textos dos *pais literários* é extensiva e, por isso, discorda das balizas feministas que “proclamam que as escritoras cooperam amorosamente umas com as outras, como costureiras de colchas de retalhos” já que “não pode haver literatura forte, canônica, sem o processo de influência literária, um processo aflitivo de sofrer e difícil de entender” (Bloom, 1995, p. 17).

Essa fala, além de ironizar o que ele chama de “cooperação amorosa entre as escritoras” – o que excluiria o embate necessário do escritor com a tradição – fala em uma “literatura forte e canônica” que só pode existir a partir do processo de angústia da influência e embate.

Portanto, se as mulheres não travam embate com a tradição, é de se entender, nessa concepção de Bloom (1995), que elas não são capazes de produzir uma literatura “forte” e “canônica” – o que não é de estranhar se notarmos que, dos escritores estudados por Bloom em *O Cânone Ocidental* (1995), apenas quatro são mulheres: Jane Austen, Emily Dickinson,

George Eliot e Virginia Woolf³.

Buscando atenuar o caráter nitidamente patriarcal de sua concepção de influência poética – que já traz em si uma influência de pressupostos freudianos acerca do *Complexo de Édipo* – Bloom se defende apontando que ele não trata da influência e do embate em relação aos escritores do passado – os *pais literários* – mas sim dos seus textos:

A ansiedade da influência não é uma ansiedade em relação ao pai, real ou literário, mas uma ansiedade atingida próxima e dentro do poema, romance ou peça. Qualquer forte obra literária lê criticamente errado, e por conseguinte interpreta errado, um texto ou textos precursores. Um autêntico escritor canônico pode ou não internalizar a ansiedade de sua obra, mas isso mal importa: a obra fortemente realizada é a ansiedade (Bloom, 1995, p. 17).

Entretanto, ao mesmo tempo em que ele postula que a influência poética não se dá por um *pai literário*, mas por textos literários, ele afirma que “Shakespeare e influência poética são quase a mesma coisa [...] Shakespeare é o cânone literário ocidental” (2002, p. 29) e que “todos que hoje leem e escrevem no Ocidente, independentemente de sua origem racial, sexo ou terreno ideológico, continuam filhos ou filhas de Homero” (2003b, p. 51).

Nota-se, assim, que independentemente dos vocábulos escolhidos em cada ocasião para tratar da apropriação poética, a proposta de filiação literária é patente nessas falas que se referem aos “pais” da tradição – e não aos seus textos. O escritor aspirante, a fim de produzir uma literatura “forte” e “canônica” tem que ler, desler, esvaziar, e, de certa forma, “matar” a tradição – liquidar o pai literário – assim como o Édipo, de Sófocles, matou o pai, Laio – para se estabelecer em seu lugar, o que não acontece sem angústia e sem tornar a criação uma recriação a partir de algo fantasmático (Rossi, 2011, p. 132).

Diante disso, é interessante observarmos como Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) lidam com tais pressupostos de Bloom para falar da questão da mulher escritora: as críticas feministas partem do modelo edipiano de Bloom para compor seu conceito de *angústia da autoria* que, já pelo nome, dialoga explicitamente com a *angústia da influência*.

Enquanto Bloom pensa a influência em termos de uma angústia e de um embate castrador com os antecessores, fazendo com que as obras literárias sempre tragam ecos da escrita ancestral de outros homens, Gilbert e Gubar (2000) buscam desler o próprio modelo masculino e patriarcal proposto por Bloom, propondo questões em uma perspectiva feminista como pontapé inicial para suas reformulações: a escritora sente a angústia da influência da

³ De acordo com Bloom (1995, p. 11-12), ele estudou vinte e seis escritores em **O cânone ocidental**, com qualidades “que os tornam canônicos, ou seja, obrigatórios em nossa cultura”, e a escolha se deu “tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa”, de cada um – o que fez que deixasse de fora outros grandes escritores, mas que já estariam representados dentre os que foram escolhidos.

mesma forma que os escritores homens? Como poderia ela empreender uma luta entre pais e filhos se não encontrava precursoras? Se seus precursores são majoritariamente homens – portanto diferentes dela –, que encarnam a autoridade patriarcal e falam do mundo, e inclusive das mulheres, a partir de sua idiossincrasia, não seria, então, a angústia da escritora de outra natureza?

Para as críticas, a resposta para essa última questão é afirmativa. As mulheres lidam com o fenômeno da influência de uma forma diferente, não há simetria, nem é possível inverter tais noções para tratar da mulher escritora. Sem uma tradição estabelecida de *mães literárias*, as escritoras não sofreriam com a influência de forma similar que os homens⁴ (2000, p. 48).

Estudando escritoras femininas de língua inglesa do século XIX, ambas encontram uma comunidade de artistas que, ao tomarem a pena para criar sua arte, sofrem uma radical angústia diante da tradição literária masculina e das imagens que os homens criaram sobre as mulheres ao longo do tempo. Assim, elas veem que essa comunidade passa a criar uma escrita que carrega a marca da duplicidade e que exprime tal angústia sentida em seus textos como uma infecção nas sentenças – criadas a partir dos sentimentos de insegurança, inadequação e inferioridade adquiridos através da sociabilidade e de prescrições usuais em torno de sua feminilidade (Gilbert; Gubar, 2000, p. 45).

Nessa perspectiva, a escritora sente a *angústia da influência* como uma *angústia da autoria*, dada a sua situação diferente da dos escritores homens, manifestada como um medo radical de não ser capaz de produzir arte, de não conseguir lutar com seus precursores homens em seus termos e vencê-los, nem de ser capaz de escrever sendo mulher e de vir a se tornar uma precursora. Tradicionalmente figurando como musa nos textos dos homens, o medo da mulher escritora é particular à sua condição de mulher, temendo a possibilidade de não ser capaz de transcender a condição de objeto e criar arte por si mesma (Gilbert; Gubar, 2000, p. 49). Portanto, a angústia que afeta as escritoras – sobretudo aquelas que produziram sua arte antes do século XX – é extremamente debilitante e, na visão das críticas literárias, contamina a sua escrita.

A busca de precursoras mulheres não é a busca por um embate, mas sim, para encontrar modelos a partir de um desejo de legitimação que parte da consideração do ser mulher como uma barreira na criação artística (Campos, 1992, p. 120). Ao mesmo tempo, as escritoras têm que lidar com uma tradição literária masculina criadora de imagens sobre elas; imagens essas

⁴ As citações provenientes de obras originalmente publicadas em língua inglesa foram traduzidas livremente por nós, nesta e nas ocorrências posteriores, salvo quando indicada tradução diversa.

que contrastam com a própria experiência que elas têm de si.

O maior obstáculo seria, então, para além da ausência da voz de uma tradição de escritoras mulheres, ter que lidar com as ideias e valores culturais criados pelos homens sobre elas, buscando, ao mesmo tempo, vencer a angústia que circunda a autoria a fim de conseguir criar uma arte verdadeiramente autônoma e poder falar de si sem a tutela, e a visão enviesada do outro (Gilbert; Gubar, 2000, p. 49).

Desse modo, a batalha da mulher escritora não é, para as críticas, contra a leitura dos seus pais literários sobre o mundo, mas contra a leitura que eles fizeram dela em seus textos ao longo da tradição. Essa luta da escritora em busca de transcender a angústia da autoria e as prescrições postas pelos seus predecessores ocorreu, segundo elas, a partir de uma prática revisionista.

O processo de *re-visão* que encontraram nas escritoras de língua inglesa do século XIX coincide com o que é posto por Adrienne Rich no ensaio *When We Dead Awaken: Writing as Re-vision*, escrito originalmente para um Fórum sobre mulheres escritoras e publicado pela primeira vez em 1972.

Rich (2017) chama de *re-vision* o fenômeno que descreve como sendo “o ato de olhar para trás, de ver com novos olhos, de entrar em um texto antigo a partir de uma nova direção crítica” (p. 66) por parte das escritoras mulheres. Ao falar em *re-vision*, Rich não está se referindo a qualquer espécie de texto revisionista. Ela pensa nesse fenômeno como um ato que é tanto crítico quanto próprio da mulher escritora, o que nos leva a traduzir seu *re-vision* como o correspondente na Língua Portuguesa a “*re-visão*”, mas também como sendo um “revisionismo crítico da tradição” empreendido pela mulher artista⁵.

Para pensarmos na singularidade do termo proposto por Rich (2017), é interessante levarmos em conta o sentido trivial que qualquer ato revisionista possui. Harold Bloom, por exemplo, se identificava como um teórico da influência – sendo que “revisionismo” presume a relação com textos anteriores e, portanto, traz a influência como um de seus pressupostos – nos ajuda a entender o que é uma leitura revisionista. Como proposto por Bloom (2003b), o revisionismo,

como a origem da palavra indica, é um redirecionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma avaliação. Podemos arriscar a fórmula: o revisionista se esforça por *ver* outra vez, de modo a *estimar* e *avaliar* diferentemente, de modo a então *direcionar* “corretivamente” (Bloom, 2003b, p. 24. Grifos do autor).

⁵ Desse modo, ao longo da presente tese fazemos uso tanto dos termos “*re-visão*” como “revisionismo crítico da tradição” para nos referirmos ao fenômeno da *re-vision*, de acordo com a proposição de Adrienne Rich (2017).

Em uma primeira leitura, a fala de Bloom sobre o revisionismo pode parecer a mesma de Rich sobre a *re-visão*: o sujeito revisionista vê outra vez, estima, avalia e direciona o que lê, assim sendo, olha para trás e entra em um texto novo sob uma nova direção crítica. A singularidade da *re-visão*, entretanto, é bastante detalhada pela criadora do conceito.

Falando particularmente sobre a mulher escritora, Rich (2017) postula que a

Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas. E essa vontade de autoconhecimento, para as mulheres, é mais do que uma busca de identidade: é parte de nossa recusa de uma sociedade autodestrutiva dominada pelos homens. Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, consideraria a obra prioritariamente como um indício de como vivemos, como temos vivido, como temos sido levadas a nos imaginar, como a nossa linguagem tem nos aprisionado ou liberado, como cada ato de nomear tem sido, até agora, uma prerrogativa masculina e como podemos começar a enxergar e a nomear – e, portanto, a viver – de uma nova maneira. Uma mudança no conceito de identidade sexual é essencial para que a velha ordem política não seja reafirmada em cada nova revolução. Precisamos conhecer os escritos do passado e conhecê-los de uma forma diferente daquela em que sempre os conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a elas (Rich, 2017, p. 66-67. Grifos da autora).

Ao propor que a escritora olhe para trás, portanto para toda a tradição literária precedente, criada por escritores homens, e para o que é dito ali sobre as mulheres, Rich (2017) aponta que essa escritora deve olhar para esses textos com novos olhos, recusando-se a acatar as premissas masculinas em torno do feminino. E ela também postula que, a partir de uma visão crítica, essa escritora deve lidar com essa tradição para tomar uma nova direção em sua produção artística.

A fala de Rich (2017), dessa forma, marca a *re-visão* não apenas como um ato estético, mas sobretudo como um gesto político da mulher artista em busca de autoafirmação sendo este, portanto, um ato feminista. Como prática de sobrevivência, a mulher escritora precisa *re- visar* as poéticas patriarcais, bem como toda a tradição e a historiografia literárias que a precedem. A *re-visão*, desta forma, não se dá para com um autor ou um texto literário.

Toda a história cultural deve passar pelo crivo da escritora na *re-visão*, não se tratando, assim, como pretende Bloom (2003b) em seu entendimento sobre a influência poética, de um fenômeno puramente formal/textual. Além disso, a relação da reescritura com o texto original – do novo olhar da escritora com a tradição – é sempre, conscientemente ou não, historicamente situada (Macedo, 2008, p. 36); o que nos leva a crer, tomando um caminho bem diverso do

proposto por Bloom, que aspectos da realidade sócio-histórica devem ser levados em conta ao lidarmos com esse tipo de texto.

Toda *re-visão* empreende uma prática revisionista, entretanto, nem toda revisão é um ato de *re-visão*. A especificidade do revisionismo crítico da tradição, conforme proposto por Rich (2017), requer da mulher “se voltar contra tudo que nega o que ela é”, efetuando um tipo determinado de revisão: conhecer o que foi escrito sobre as mulheres pela pena masculina e combater qualquer imagem essencial em torno do feminino estabelecida ao longo da tradição. Assim, somente a partir de uma leitura crítica a escritora poderia “não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a elas” (Rich, 2017, p. 67), recusando-se a ser no presente o que sempre foi feito dela na tradição.

Valendo-se do conceito de *re-visão* de Rich, Gilbert e Gubar (2000) entendem que as mulheres escritoras, em sua busca de enfrentar a angústia da autoria e de criar uma arte própria, empreenderam um revisionismo crítico das poéticas patriarcais e das convenções herdadas pela tradição. Com poucas *mães literárias* para lhes dar suporte e tendo sempre sido confrontadas com imagens de si presentes em textos escritos por homens, que destoam de todo da experiência vivida que possuíam, as escritoras lutaram para poder produzir arte e, ao mesmo tempo, combater no corpo de sua escrita as figurações do feminino criadas pelos homens e consolidadas pela tradição ao longo de séculos.

A possibilidade de criação significava, ao mesmo tempo, um processo de autodescoberta e de autoafirmação. A *re-visão* se deu sobre a leitura que os escritores fizeram sobre elas, bem como sobre os gêneros literários masculinos – historicamente criados por homens para contar as histórias de homens –, fazendo uso dessa tradição e dessas formas textuais, numa perspectiva crítica, para gravar seus próprios sonhos e histórias disfarçadas (Gilbert; Gubar, 2000, p. 59; 67; 73).

Dessa forma, a *re-visão*, conforme proposta por Adrienne Rich (2017) e endossada por Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), dialoga criticamente com os pressupostos de Harold Bloom (2003b) sobre a influência poética, operando uma *desleitura* da própria *desleitura*, conceito criado por ele.

Atrelando a escrita de autoria feminina com uma visão crítica da tradição, a *re-visão* postula que a artista também atua como crítica literária em sua criação poética. Assim, o percurso da artista é similar àquele observado por Elaine Showalter (1979) quanto aos caminhos percorridos pela crítica literária feminista desde seus primórdios, no início da década de 1970, até sua consolidação nas instituições acadêmicas.

No ensaio *Towards a feminist poetics*, Showalter (1979) desenvolve o que define como

sendo, “uma breve taxonomia, se não uma poética, da crítica feminista” (p. 25), visando contribuir para os estudos de língua inglesa.

De início, os estudos feministas se voltaram para os textos de escritores homens, buscando ali o que se falava das mulheres. Posteriormente, o texto escrito por mulheres tornou-se o foco de estudo, avançando para o que Showalter denomina *ginocrítica*, com uma nova postura crítica movida pelo interesse em lidar com a mulher enquanto escritora e com questões tais quais a criatividade e a linguagem feminina, a trajetória da carreira literária da mulher escritora, bem como sobre o estudo de escritoras e trabalhos específicos (Showalter, 1979, p. 25-26).

É importante ressaltar, no entanto, que a primeira fase, chamada por ela de *fase feminina*, não foi de todo superada, ainda que tenha perdido força em meados da década de 1970 e não tenha mais predominância nas décadas posteriores.

A relação entre crítica feminista e revisionismo também é alvo de atenção de Showalter. Para ela, “toda crítica feminista é de alguma forma revisionista” e, na prática, “retifica uma injustiça e está construída sobre modelos já existentes” (Showalter, 1979, p. 27-28). Arelada à revisão, a crítica feminista, contudo, como a autora adverte, corre o risco de estagnação se ficar preocupada apenas em atacar e revisar a teoria crítica e a produção literária masculina.

Showalter (1994) não crê

que a crítica feminista possa encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica. Ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz (p. 28-29).

Tal asserção remete a um tipo de crítica feminista circunscrita aos textos produzidos por homens. Na visão de Showalter, ao estudar os estereótipos em torno da mulher presentes nesses textos, o sexismo inerente aos críticos literários, bem como o caráter limitado dos papéis exercidos pelas mulheres na história literária, esse tipo de crítica possibilita um entendimento da visão do homem sobre as vivências das mulheres, mantendo em evidência a versão do dominante sobre o dominado, sem dar voz ao que elas poderiam dizer sobre si em sua produção artística (Showalter, 1979, p. 130). Para Showalter, a produção literária das mulheres deve ser o foco de estudo, e a crítica feminista deve reivindicar uma área sólida para ela mesma, longe dos “pais”.

A perspectiva da *re-visão* avança em relação a essa dicotomia. Ela pressupõe o texto artístico feminino e, ao mesmo tempo, uma visão crítica da tradição por parte das escritoras,

unindo escrita e crítica feminista a um só tempo. A interpretação de textos de *re-visão*, portanto, configura-se enquanto uma visão crítica de um texto que, em seu cerne, já é crítico dos “pais”. Ler e interpretar textos de *re-visão*, seguindo os pressupostos de Adrienne Rich (2017), é olhar para o olhar da mulher sobre a tradição e para o que ela tem a dizer sobre isso.

Pensando no texto literário produzido por mulheres, Showalter (1994) também reconhece a relação entre esse tipo de produção artística com questões de influência e de revisão. Para ela, “se um texto masculino, como mantêm Bloom e Edward Said, é paternalizado, então um texto feminino é não somente maternalizado como familiarizado” e, em sua tessitura, ele “confronta ambos os precursores paterno e materno e deve lidar com os problemas e vantagens de ambas as linhas de herança” (Showalter, 1994, p. 52).

Enquanto Rich (2017) fala da *re-visão* da tradição literária produzida por homens no corpo da escrita de autoria feminina, Showalter admite que a herança existe e é dupla: tanto de precursores homens como de mulheres. Essa proposição de Showalter (1994) nos faz tomar em conjunto as considerações de Adrienne Rich e de Virginia Woolf (2014): a mulher escritora vê-se à volta de mães e pais literários; enquanto a escritora pensa retrospectivamente com suas mães (Woolf, 2014, p. 109-110), ela também precisa lidar com toda uma tradição precedente de escrita de homens que fala sobre ela a partir de sua perspectiva e desejos, já que, sendo um produto da cultura, os mitos e imagens presentes na sociedade a afetam (Rich, 2017, p. 66-67).

Conforme disposto por Ana Gabriela Macedo (2008) os conceitos de reescrita, revisão e adaptação são fundamentais para o Feminismo, já que a mulher sempre foi criada na arte e na tradição pelo homem. Transformar o texto anterior em um novo viés crítico e ideológico fez com que as escritoras não apenas se apropriassem da tradição, como também subvertissem paradigmas e conceitos ali presentes. A revisitação dos mitos por parte das escritoras culminou na inscrição de novas figurações sociais e culturais.

Nessa relação das escritoras com a tradição, Gilbert e Gubar (2000) propõem que, herdeiras dos frutos da luta de suas antecessoras, muitas escritoras do século XX puderam ir além da *re-visão* da imagem essencial feminina criada pelas poéticas patriarcais, reinventando, também, as histórias originais e as figuras tradicionais da mitologia patriarcal, como Circe, Leda, Cassandra, Medusa, Helena e Perséfone (Gilbert; Gubar, 2000, p. 80).

Esse tipo de revisionismo crítico e explícito da tradição na literatura produzida por mulheres é o objeto de estudo da presente tese e foi nosso escopo de interesse ao longo da nossa trajetória acadêmica (Souza, 2015; 2019). Nosso olhar sempre se debruçou sobre um tipo bastante específico de *re-visão*: a *re-visão* de textos e mitos basilares da tradição literária ocidental. Por ocasião da produção do Trabalho de Conclusão de Curso de Letras, bem como

da Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, nossa prática interpretativa voltou-se para a *re-visão* da Matéria da Bretanha e das lendas arturianas no romance *As brumas de Avalon* (1989), escrito pela estadunidense Marion Zimmer Bradley.

O trabalho de pesquisa empreendido, tendo como aparato teórico-crítico primordial a crítica literária feminista, possibilitou o avanço do entendimento sobre o modo como as escritoras puderam lidar com uma tradição literária que criava imagens para a mulher a partir de cristalizações em torno do feminino, derivadas das expectativas patriarcais sobre as mulheres, e buscaram superar tais leituras criando uma arte própria pautada principalmente pela tomada de voz da mulher – textualmente figurada através de narradoras protagonistas das histórias que tradicionalmente sempre foram contadas pelos homens – e por novas figurações do feminino que visavam desarticular a poética patriarcal e suas premissas. Dessa forma, as narradoras *re-visionistas* ressignificavam mitos e figuras tradicionais criando novos paradigmas femininos, contando a si mesmas essas histórias.

Novas reflexões surgiram após o desenvolvimento dos estudos feitos acerca do revisionismo crítico da tradição, sobretudo quanto à necessidade de se pensar a prática revisionista em face da realidade de um novo contexto de produção e uma nova condição sócio-histórica que demanda não só o levantamento da diferença, mas o que o novo significa dentro da contemporaneidade.

O patriarcado não é fixo. O ser homem, o ser mulher – e as relações entre ambos –, estão sujeitos às mudanças sociais que ocorrem com a passagem do tempo. Assim, a *re-visão* deve ser analisada sem perder de vista o contexto de produção em que é realizada, pois *re-visar* é criar no agora – internalizando e figurando na obra literária tensões do presente – valendo-se do olhar para trás, não para empreender uma nova versão/explicação do passado, mas para ressignificar as histórias tradicionais, trazendo-as para os dias hodiernos a fim de criar novas possibilidades artísticas para as escritoras.

Em outras palavras, passamos a considerar que o trabalho feito nas pesquisas anteriores representou um primeiro passo para o entendimento do fenômeno da *re-visão*, que requer um avanço interpretativo. Em literatura é muito limitado só apontar os usos, dessa forma, há que se buscar os sentidos da diferença. Agora, para a tese de doutorado em Estudos de Literatura, nos interessa a epopeia homérica *re-vista*.

Nosso *corpus* de estudo compreende uma obra publicada no começo do século XXI que *re-visa* a *Odisseia* de Homero, comumente considerada como parte da matriz literária ocidental por excelência: *The Penelopiad*, da escritora canadense Margaret Atwood, lançada pela primeira vez no ano de 2005 – sendo importante ressaltar que Atwood já possuía uma carreira

artística consolidada, tendo publicado dezenas de obras na seara tanto da ficção, como da dramaturgia e da poesia.

No presente trabalho, o ponto de partida que impulsionou a busca de um novo percurso interpretativo foi a constatação da necessidade de situarmos a dinâmica do ser mulher nos tempos atuais e como isso está presente nos textos de *re-visão*, valendo-nos do entendimento do texto literário enquanto prática social, dentro de um determinado contexto sociocultural e momento histórico. Assim, a concepção de que a leitura do passado não se dá apenas a fim de que as escritoras possam tomar a pena e recriarem as imagens cristalizadas da mulher na tradição, mas, e de maneira fundamental, estando elas conectadas com o seu presente, requer que se investigue como essa tomada de voz dá-se no seio de uma nova realidade social em que as mulheres veem com novos olhos, pois vivem de forma diferente.

A essa perspectiva primeva novas considerações se assomaram, tornando imprescindível colocar em relevo quem é a “mulher” que agora fala e se ela é de fato ouvida, pensando na condição de subalternidade frente ao masculino, ao mesmo tempo, foi necessário problematizar o próprio termo “mulher” que as singulariza e as oprime, encobrendo a multiplicidade de condições e interesses entre elas e ofuscando categorias tão complexas como raça, etnia, nacionalidade, classe e orientação sexual. Dessa forma, a pesquisa atual pretende-se uma *re-visão* da própria crítica usual de textos *re-visionistas*, inclusive *re-visionando* os nossos trabalhos anteriores.

A leitura política que pretendemos efetuar de *The Penelopiad* tem como objetivo identificar o modo pelo qual a obra figura o inconsciente político – na perspectiva de Fredric Jameson (1992) – em torno das novas situações sociais que influenciam no “ser mulher” no contexto presente.

A literatura, nessa perspectiva, incorpora a sociedade em que é produzida. Assim sendo, ela faz parte de um todo maior – a sociedade e a cultura a que pertence – e carrega marcas desse contexto. Para além da importância tanto da tomada da voz e do estabelecimento de uma nova tradição por parte das escritoras quanto do ato de reescrita de histórias e de mitos tradicionais patriarcais, sob uma nova perspectiva de protagonismo das personagens femininas, nosso olhar amplia-se em busca das condições de possibilidade e do significado social da *re-visão*.

A hipótese que buscaremos comprovar é a de que *The Penelopiad*, simultaneamente, se constitui como um livro de revisionismo crítico da tradição, assim como também problematiza a própria especificidade desse tipo de obra. A hipótese se sustenta do posicionamento de que, através tanto do questionamento quanto da transformação dos elementos paradigmáticos da *re-visão*, a narrativa faz uso do mundo clássico para figurar a condição social das mulheres na

contemporaneidade.

O primeiro capítulo, “1. Feminismos plurais: breve panorama histórico dos movimentos feministas”, como o próprio nome indica, traz um quadro das diferentes ondas dos movimentos feministas. Neste capítulo, buscamos abordar as principais características dos feminismos liberal, radical, marxista, negro, interseccional, pós-estruturalista, pós-colonial e decolonial, bem como os pontos de tensão de uns em relação aos outros, elucidando, portanto, que não existe um feminismo singular, e sim feminismos plurais, dado que o desejo em comum de denunciar e desarticular a desigualdade sexual e a dominação masculina não se constitui por um plano teórico-político unitário nem por perspectivas semelhantes em torno da opressão das mulheres e da própria ideia de “mulher” como sujeito do feminismo. Entendemos, assim, que a tensão gerada pela diversidade ideológica das diferentes correntes feministas, como procuramos demonstrar, também pode ser constatada através das formas pelas quais a historiografia recente do feminismo tem contado a si mesma.

O segundo capítulo, intitulado “2. Mulher(es), Feminismo(s) e Dialética: da totalidade do feminismo à totalidade da História”, aborda como a pluralidade de perspectivas feministas também faz parte do âmbito da crítica literária, mostrando, além disso, as divergências de posições teórico-críticas presentes nas suas tendências mais representativas, sobretudo no que diz respeito às questões de “identidade”, de “diferença” e de “gênero”. A partir do levantamento das contribuições, assim como das lacunas dessas correntes da crítica feminista, buscamos avançar na prática interpretativa do texto de *re-visão* que compõe nosso *corpus*, através da adoção da crítica dialética, principalmente da teoria e do método elaborados por Jameson em seu *O Inconsciente Político* (1992). O lema jamesoniano “historicizar sempre!” (1992, p. 9) traduz-se pela necessidade de se colocar em perspectiva histórica tanto nosso objeto de estudo e as leituras prévias feitas sobre ele quanto os métodos e códigos interpretativos com os quais o abordamos: prática denominada por Jameson como *metacommentário*. Já os conceitos *horizontes de leitura*, *estratégias de contenção* e *ideologia da forma*, são mobilizados para tratar do modo pelo qual o texto literário se relaciona com seu contexto de produção.

A fim de se pensar nessa relação da obra literária com a sociedade em que é concebida – ampliando nosso olhar do indivíduo para o coletivo, portanto, do fragmento para dentro do todo da História – além das já citadas proposições tecidas por Jameson (1971, 1984, 1985, 1992), nos valem, também, de preceitos teóricos desenvolvidos por Antonio Candido (1993, 2011) e Roberto Schwarz (1990).

No terceiro capítulo são tecidas breves considerações acerca da tradição homérica, aludindo às principais características de Penélope na épica. Em sequência, abordamos as

interpretações frequentes em torno das obras de *re-visão*, apontando as estratégias de contenção mais comuns nesse tipo de leitura. Buscamos, também, efetuar o *metacomentário* da fortuna crítica de *The Penelopiad*, levantando como essa obra tende a ser lida pela crítica, tal como propondo a reavaliação do *corpus* a partir da constatação das lacunas presentes nos códigos interpretativos e leituras prévias arroladas.

O quarto capítulo abrange informações biográficas e bibliográficas de Margaret Atwood. Abordamos a sua relação com a escrita da infância à vida adulta, assim como a trajetória acadêmica e literária da artista, com ênfase no caráter crítico de sua produção – seja ela ficcional ou não. Ainda no capítulo, desenvolvemos um estudo interpretativo dos elementos paratextuais presentes em *The Penelopiad*, buscando relacioná-los às intenções revisionistas da autora e ao seu contexto de produção.

O quinto capítulo demonstra que *The Penelopiad* articula a disputa entre voz e contra-voz para revelar os limites do modelo revisionista clássico, que costuma tomar “a mulher” como categoria homogênea. Ao contrastar a narrativa ambígua e senhorial de Penélope com a intervenção dissonante do coro das escravas, a análise evidencia que Atwood não apenas reinscreve a protagonista no gesto feminista de tomar a palavra, mas expõe as contradições sociais que esse gesto encobre quando descola gênero de classe. A alternância formal entre prosa, canto, julgamento e performance confirma, à luz de Jameson, que forma e história são inseparáveis, e que a própria estrutura do romance dramatiza o conflito entre diferentes posições femininas.

Assim, no capítulo sustentamos que *The Penelopiad* opera como *meta-re-visão* crítica: revisa Homero enquanto revisa também as convenções revisionistas. Buscaremos demonstrar como as visões femininas fragmentadas que perpassam a obra — de Penélope e do coro de escravas — figuram hierarquias internas ao feminino inscritas na totalidade social, em articulação com um modo de produção que coopta o discurso do empoderamento feminino, esvaziando-o de seu potencial crítico ao mascarar a persistente exploração material que recai sobre a maioria das mulheres. O romance, assim, funciona como um ato socialmente simbólico, nos termos de Jameson (1982), ao condensar, em sua forma literária, as contradições históricas e ideológicas do presente.

1 Feminismos plurais: breve panorama histórico dos movimentos feministas

Thomas Bonnici (2007) apresenta o feminismo “como uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade” (p. 86), entretanto, propõe ser mais adequado falar atualmente em “feminismos” em virtude do caráter diversificado desse movimento internacional e histórico.

O encaixamento das diversas tendências feministas no feminismo, para Bonnici (2007),

sugere um enorme quadro que possa englobar, entre outros, o ativismo político feminista, a teoria acadêmica feminista, os protestos contra bases nucleares e a guerra do Vietnã, a luta pelo voto, os protestos contra o *sati* na Índia e a clitorrectomia ou circuncisão feminina na África e na Ásia, a luta por oportunidades iguais no emprego, a pornografia, a objetificação da mulher e na propaganda veiculada na mídia, os direitos das mulheres negras em países industrializados e não-industrializados, os direitos das lésbicas, a luta pela autonomia corporal (p. 87).

Essa fala de Bonnici percorre toda a trajetória dos movimentos feministas, desde seus primórdios até os dias de hoje, e denota como os feminismos são marcados pela heterogeneidade – abrangendo tópicos tão diversos como as reivindicações por direitos civis e políticos, a luta pela desnaturalização de visões biologizantes e essencialistas sobre o feminino, a investigação e resolução das causas da opressão da mulher, a problematização de noções de identidade, de gênero e de sexualidade, entre outros – e como é difícil contemplar todas as suas diferentes manifestações em um mesmo quadro.

As diferentes “ondas do feminismo”, ainda que tenham em comum o reconhecimento e busca de superação da condição de desigualdade social da mulher, indicam tendências díspares por si mesmas e precisam ser *historicizadas*, ou seja, é necessário relacionar suas premissas com a situação histórica que possibilitou o seu aparecimento. Ademais, há que se considerar duas questões importantes. Nos interstícios das chamadas “ondas” feministas, que nada mais são do que momentos em que as ações feministas são mobilizadas de maneira mais forte e organizada, a luta das mulheres permanece. Além disso, dentro e fora de cada “onda” coexistem diferentes idiosincrasias.

Ilze Zirbel (2021) atenta para o fato de que devemos problematizar o uso do termo “ondas” do feminismo. Segundo a pesquisadora, as narrativas que mais se espalharam sobre as ondas “privilegiaram a ação de feministas brancas de classe média estadunidense e ativistas brancas inglesas e francesas” (Zirbel, 2021, p. 10), encobrindo a forte ocultação de outros segmentos das lutas feministas como, por exemplo, das mulheres negras e da classe operária.

Para Zirbel, sem essas mulheres “as ondas não teriam sido realmente ondas, pois não haveria força suficiente para fazer a pressão necessária às mudanças que reivindicavam”.

Ainda segundo a perspectiva de Zirbel (2021), a ideia de uma onda que irrompe e depois se desfaz, também impossibilita a visão de tais lutas de uma forma contínua, a partir da atuação de mulheres de várias épocas, locais, etnias e visões de mundo. Assim, não podemos perder de vista que as tendências comumente apontadas como mais representativas de cada período de maior mobilização da luta de mulheres são hegemônicas – ou pelo menos tomadas e estudadas como hegemônicas – mas não exclusivas.

Um bom exemplo é a atuação de grupos de mulheres no final do século XIX e início do XX que se intitulavam como feministas “cristãs”, “socialistas”, “familiares”, “católicas”, indicando a multiplicidade de atuações e interesses dessas mulheres no âmbito do feminismo e indo contra uma visão que vincula a primeira onda como fenômeno puramente ligado às mulheres de classe média e aos valores de viés liberal (Zirbel, 2021, p. 14). Sem deixar de reconhecer a pujança das demandas políticas e civis por igualdade do período, não se pode, contudo, desprezar outras formas de atuação feminista.

O estudo das diferentes etapas e ideias dos movimentos feministas pode ser enriquecido através da abordagem que as próprias pensadoras feministas de um determinado período fazem do momento anterior. Tais textos, entretanto, devem ser tomados como indicadores de determinadas visões ideológicas de suas autoras, que abordam, explicam e criticam os movimentos precedentes a partir da sua própria concepção do feminismo e da luta das mulheres, ao invés de serem lidas como descrições fiéis do que teria, de fato, acontecido.

Nessa chave de leitura, nos valeremos de algumas proposições de Kate Millet (1970; 1971), bell hooks (2015), Judith Butler (2017, 2019a) e Nancy Fraser (2007, 2019) – pensadoras feministas com perspectivas significativamente diversas quanto ao movimento de mulheres – na abordagem das diferentes ondas e conceitos do feminismo.

Nosso ponto de partida é o breve resumo feito por Ilze Zirbel sobre cada etapa dos feminismos. Segundo Zirbel (2021),

Em geral, afirma-se que o ocidente vivenciou pelo menos três momentos de grande movimentação e articulação feminista não restritos a um único espaço geográfico e que poderiam ser chamados de ondas feministas, em uma perspectiva mais global. A primeira dessas ondas formou-se na segunda metade do século XIX, em diferentes países, impulsionando inúmeras demandas até o início da I Guerra Mundial, quando milhares de mulheres viram-se obrigadas a lidar com a devastação e os problemas gerados pelos contextos da guerra. A segunda onda despontou em meados da década de 1960, intensificando-se na década de 1970 e espalhando-se por vários contextos sociais nas décadas seguintes. Quanto à terceira onda, há

controvérsias sobre a sua periodização e caracterização. Essa controvérsia implica a existência ou não de uma quarta onda. De qualquer forma, no início do século XXI tornou-se perceptível, em vários pontos do globo, uma nova onda feminista, seja ela a terceira ou a quarta onda, e cujos efeitos e rumos ainda não são de todos conhecidos (p. 12).

1.1 Primeira onda feminista

Em uma “perspectiva mais global”, a chamada “primeira onda dos movimentos feministas”, que foi iniciada na Inglaterra no século XIX⁶ e se espalhou para outros países, ficou conhecida como *suffragista* em virtude de ter como pauta principal a busca pelo voto. Ela é frequentemente relacionada como fortemente marcada pelo liberalismo, por se passar em um período em que as mulheres não tinham direito de ter propriedades em seu nome e, no mundo do trabalho, só conseguiam empregos precários com remuneração inferior àquela dos seus pares, permanecendo, dessa forma, dependentes economicamente.

A falta de acesso ao voto, portanto, impossibilitava qualquer expectativa de mudança futura no que tangia sua liberdade financeira. Reivindicando o voto feminino, bem como o direito de acesso à educação e a condições dignas de trabalho para as mulheres, a primeira fase do movimento buscava superar a diferença entre homens e mulheres através da conquista de direitos civis, políticos e econômicos (Teixeira; Lopes; Gomes Júnior, 2019, p. 416).

O ideário de luta por igualdade civil sempre esteve fortemente influenciado pelos princípios modernos de direitos humanos universais, portanto, se baseando no uso e na crítica das teorias dos direitos das pessoas que passaram a ser formulados a partir dos movimentos de independência dos Estados Unidos e da Revolução Francesa (Fougeyrollas-Schwebel, 2009, p. 144). Para Kate Millet (1970, p. 36), comumente apontada como uma das críticas feministas mais importantes da segunda onda do feminismo, dentre as reformas reclamadas pelas feministas do primeiro momento, tais quais o controle de seus salários e o direito à propriedade privada, o acesso ao ensino para as mulheres, o direito ao divórcio e a tutela dos filhos, o direito de voto foi aquele considerado o mais revolucionário.

Millet (1970) reconhece as conquistas e os progressos da primeira fase como importantes para as mulheres em seus direitos cívicos e legislativos e aponta que eles forneceram bases para o futuro do movimento (p. 13). Entretanto, em sua perspectiva, a luta

⁶ De acordo com Lúcia Zolin (2009a, p. 220) o movimento feminista organizado tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos só se desenvolveu por volta da segunda metade do século XIX, “por meio das petições que reivindicavam o sufrágio feminino e das campanhas pela igualdade legislativa”, contudo, precursoras como Olympe de Gouges (1791 – *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*) e Mary Woolstonecraft (1792 – *A Vindication of the Rights of Woman*) já clamavam pelos direitos das mulheres, problemática que pertenceu posteriormente ao movimento.

pelo direito de voto “mobilizou em vão todas as energias durante setenta anos”, e, quando foi conquistado, levou o movimento feminista a “morrer de cansaço” (p. 40).

Constatando no objetivo de um grupo historicamente tão privado das mínimas liberdades civis, como é o caso das mulheres, algo muito vasto para ser alcançado em apenas um século, a autora relaciona os “erros” do feminismo incipiente com seu foco em uma revolução social pautada em um só problema – que, ao seu ver, enfraqueceu o movimento e não abalou a ideologia patriarcal. Quando aborda a luta política das mulheres da primeira onda feminista e vê na conquista do voto uma contribuição para a extinção do movimento Millet (1970) se refere ao seu afrouxamento subsequente e ao fato de que ele não foi capaz de promover transformações necessárias na infraestrutura da ideologia patriarcal, ou seja, sem modificar significativamente atitudes, estruturas e instituições existentes. Suas asserções, contudo, precisam ser entendidas enquanto profundamente marcadas pelo contexto em que ela viveu e por sua própria concepção e atuação feminista⁷.

Millet (1970) também aponta que o movimento feminista até então “nunca, nem mesmo na fase final, se preocupou com as operárias, que, contudo, constituíam o grupo mais oprimido de todos” (1970, p. 41), deixando claro que, em sua perspectiva, ele não foi capaz, em seu viés liberal, de ir além de uma visão singular e elitista das mulheres.

Essa fala, contudo, ignora a presença das mulheres da classe trabalhadora nos movimentos em prol do sufrágio e pretere a atuação daquelas que, como Clara Zetkin (2012)⁸, já lutavam pelo direito das trabalhadoras no final do século XIX. Militante socialista alemã e uma das figuras mais proeminentes da causa operária feminina, Zetkin (2012) propôs que o “problema feminino” não era único e assumia uma forma diferente de acordo com a situação de classe das mulheres (p. 2-5). Segundo ela, enquanto as mulheres da alta sociedade lutavam pela remoção das diferenças instituídas sobretudo pela posse masculina exclusiva da propriedade, as mulheres burguesas reivindicavam tanto treinamento profissional igualitário e oportunidades iguais de trabalho para homens e mulheres quanto a possibilidade de desenvolverem sua individualidade.

A situação da mulher operária, por sua vez, era tomada por Zetkin (2012) de maneira bastante diversa. Tendo sido transformadas pelo capitalismo em “competidoras desleais” dos

⁷ Como já citado, ela está associada à segunda onda do movimento feminista, que se desenvolve a partir de fins da década de 1960, e seu livro *Política Sexual*, derivado de sua tese de doutorado e publicado em 1970, traz muitas premissas do que veio a ficar conhecido como “feminismo radical”, vertente do feminismo que se afasta dos pressupostos reformistas do feminismo vinculado ao ideário liberal.

⁸ Ainda na primeira metade do século XIX, Flora Tristan e Jeanne Deroin, importantes líderes operárias do período, clamavam pela necessidade de educação e de organização e luta política para as mulheres, aproximando preceitos socialistas dos interesses femininos.

homens proletários, em virtude de configurarem uma força de trabalho barata, elas não deveriam, como as irmãs burguesas e das classes altas, lutar contra os homens de sua classe e seus privilégios. Elas deveriam, sim, empreender uma luta unitária de operários e operárias contra toda a classe capitalista. Desse modo, a luta da mulher operária não se daria em prol de uma livre competição com os homens, visando, antes, a implantação do socialismo e a tomada do poder do proletariado; seu êxito, portanto, demandaria a libertação da distinção de sexo.

A atuação de mulheres como Clara Zetkin demonstra pontos de confluência entre o feminismo e o marxismo, o que indica a pluralidade das reivindicações feministas e sua afinidade com outros movimentos sociais. A luta pelo sufrágio pode ser entendida como ponto de aproximação entre mulheres de classes, posições ideológicas e localidades diferentes. Uma vez conquistado, a aquisição do direito de voto coincidiu com um aumento da participação feminina nos espaços públicos e nos postos de trabalho.

Isso aconteceu com mais força nos países que participaram das duas guerras mundiais, repetindo uma realidade histórica de substituição do ofício do homem pelo da mulher em virtude da mobilização da mão de obra masculina para a frente de batalha. Paralelamente, o período testemunhou o esmorecimento da luta política de massas de mulheres após as conquistas angariadas. O contexto das guerras fez com que a afirmação de igualdade entre os sexos caminhasse lado a lado com a necessidade da atuação feminina nos mais variados setores produtivos. Nos países em guerra, enquanto os homens se encaminhavam para a luta, coube às mulheres manter a economia e a produção em atividade. Depois, ao final do conflito, quando muitas delas não eram mais necessárias e, ao mesmo tempo, tinham se tornado concorrentes dos homens no mercado de trabalho, sua presença nos espaços públicos se tornou incômoda, o que era um problema a ser combatido.

A figura vitoriana do “anjo do lar” foi resgatada e passaram a abundar nos meios de comunicação de massa do período mensagens de reforço quanto à pretensa essência passiva e doméstica da mulher, remitificando os papéis historicamente atribuídos ao feminino de dona-de-casa, esposa e mãe (Alves; Pitanguy, 1985, p. 49-50). Enquanto isso, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, que reconheceu a igualdade entre os sexos em 1948, demonstrou como mudanças na lei nem sempre vinham acompanhadas de transformações sociais significativas. No mesmo período da promulgação do documento, as mulheres, sobretudo aquelas oriundas da classe média, eram constantemente estimuladas a retornarem para o lar (Zirbel, 2021, p. 15).

É nesse contexto que a francesa Simone de Beauvoir escreve seu *O segundo sexo*, publicado em 1949. A partir de uma perspectiva existencialista, Beauvoir (2016a) põe em debate questões relativas ao feminino dentro da Biologia, da Psicanálise e do Materialismo

Histórico.

Segundo essa pensadora, não existe uma essência feminina nem um destino imutável para as mulheres. A feminilidade é uma construção social que as marginaliza e as coloca na posição do *Outro*. Impelidas em direção a uma essência preconcebida, as mulheres são revestidas com uma imagem socialmente criada do feminino, esta, vinculada à ideia de falta e de inferioridade, em oposição à imagem do masculino, que seria seu oposto.

Conforme proposto por Beauvoir (2016b), “somente através da mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*” (p. 11. Grifos da autora), dessa forma, a criação da alteridade feminina depende da ação do homem – que ao tomar as mulheres como o Outro afirma a si mesmo.

O destino biológico, defendido por Freud, é, para ela, falso, na medida em que não admite as mulheres como seres culturais que aprendem a ser como são, e se baseia, antes, em uma imposição que elas sofrem da sociedade do que em um dado biológico. O simbolismo em torno do feminino, por sua vez, não corresponde, em sua perspectiva, a qualquer essência primordial, caracterizando-se enquanto uma elaboração humana.

Por outro lado, a recusa da filósofa francesa ao que chama de “monismo econômico” dá-se em virtude de o materialismo histórico não ser capaz de interpretar o feminino para além da encarnação de uma entidade econômica, ainda que leve em conta a realidade histórica das mulheres.

Desse modo, Beauvoir (2016b) se coloca contra os pontos de vista relativos aos destinos biológico/psíquico/econômico das mulheres; sua proposição de que “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (p. 11) indica, ao mesmo tempo, a falta de uma essência fixa das mulheres e a força que os discursos sobre o feminino possuem no processo do tornar-se mulher.

Valendo-se do conceito de *má-fé*⁹, proposto por Jean-Paul Sartre (2007), Beauvoir (2016a), não postula a mulher como ser passivo diante do jugo masculino, dispondo que: “quando o homem a constitui como um *Outro*, ele encontra, nela, profundas cumplicidades” (p. 18). Nessa perspectiva, a mulher, ao não se reivindicar como sujeito, não o faz apenas por não ter os meios concretos para tanto, mas também “porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de *Outro*” (Beauvoir, 2016a, p. 18).

9 A má-fé, para Sartre (2007, p. 94), se realiza quando alguém, tomando consciência de sua liberdade, mente e engana a si mesmo a fim “de mascarar uma verdade desagradável ou apresentar como verdade um erro agradável”, correspondendo, portanto, a uma estratégia de fuga da realidade. Beauvoir (2016a, p. 76) estipula a má-fé como uma “tendência do sujeito para a *alienação*”.

Do outro lado do oceano, mais de uma década após a publicação de *O segundo sexo*, Betty Friedan, considerada muitas vezes como a catalisadora da segunda onda feminista nos Estados Unidos, também se debruça sobre as imagens construídas em torno do feminino.

Representante da ala liberal e reformista do movimento de mulheres em seu país, Friedan publica seu *Mística feminina* (1971), livro que logo se torna um best-seller e ajuda o movimento a se consolidar em meados da década de 1960 (Goodwin; Jasper, 2015, p. 15). Durante a elaboração do livro, Friedan entrevistou dezenas de mulheres, bem como consultou profissionais da saúde que tratam dos “males e problemas femininos” e outros pesquisadores em vários campos, como o da psicologia, da psicanálise, da antropologia, da educação familiar e da publicidade, relacionados com a temática feminina (Friedan, 1971, p. 12).

O assunto do livro provém, portanto, de pesquisa realizada nos Estados Unidos, ainda assim, a nova mística a que Friedan se refere não se restringe a esse território. O protagonismo estadunidense no cenário mundial após as guerras mundiais, do mesmo modo que a difusão dos novos meios de comunicação de massa como a TV, o cinema e os periódicos, levam essa mística a se espalhar pelo Ocidente.

Concordamos com María Dolores Aybar Ramírez (informação verbal)¹⁰ quanto à inadequação da tradução do conceito de “*feminine mystique*” – no original – em sua versão brasileira do livro. Traduzido como “mística feminina”, o termo dado em língua portuguesa pode gerar má interpretação no leitor, o que não ocorre, por exemplo, na versão espanhola “*la mística de la feminidad*”. Friedan (1971) não postula uma essência – uma “mística” – que seja própria do feminino, ao contrário, ela denuncia a “mística da/sobre a feminilidade”, uma mistificação construída sobre o feminino através de discursos impostos de fora.

A *mística da feminilidade*¹¹ vincula a identidade feminina a estereótipos de passividade e domesticidade oriundos da pressuposição de uma suposta “essência” da mulher advinda da anatomia e da maternidade.

Segundo Friedan (1971):

A mística feminina afirma que o valor mais alto e o compromisso único da mulher é a realização de sua feminilidade. Afirma ainda que o grande erro da cultura ocidental, no decorrer dos séculos, foi a desvalorização dessa feminilidade. Diz ainda que esta é tão misteriosa, intuitiva e próxima à criação e à origem da vida, que a ciência humana talvez jamais a compreenda. Contudo, por mais essencial e diferente que seja, de modo algum é inferior à

¹⁰ Fala da professora María Dolores Aybar Ramírez na disciplina *Mulher e literatura: o feminino e o feminismo na literatura*, PPGEL-Unesp, no primeiro semestre do ano de 2016.

¹¹ Optamos pelo uso de “mística da feminilidade”, conforme nos parece uma melhor tradução do original em inglês “*feminine mystique*”, mantendo, entretanto, a tradução “mística feminina” nas citações extraídas diretamente da edição brasileira (1971).

natureza do homem; em certos aspectos pode até ser superior. O erro, diz a mística, a raiz do problema feminino no passado, é que as mulheres invejavam os homens, tentavam ser como eles, em lugar de aceitar sua própria natureza, que só pode encontrar realização na passividade sexual, no domínio do macho, na criação dos filhos, e no amor materno (p. 40).

Reatualizando a figura do “anjo do lar”, agora somada à ideia de “repouso do guerreiro”, os padrões essencialistas de feminilidade impostos pela mística trazem de volta velhos preconceitos e convenções.

Segundo a mística, a realização feminina viria da maternidade e da dedicação exclusiva ao lar, ao marido e aos filhos. Como já não era possível postular em tons pejorativos que o lugar da mulher é dentro de casa, a mística transforma e glorifica esse pressuposto, que passa a ser proclamado como sendo uma missão superior da mulher, após o advento e as conquistas dos movimentos feministas, (Friedan, 1971, p. 207).

Apesar de, ao longo do livro, ela usar sempre o termo generalizante “*American women*”, sem se preocupar em delimitar de que categoria de mulheres fala, Friedan (1971), na verdade, está se referindo a um círculo bastante específico: aquelas pertencentes à classe média do país, grupo ao qual, inclusive, ela mesma fazia parte. São essas que a mística da feminilidade buscou convencer a voltar para o lar no pós-guerra, enquanto, ao mesmo tempo, as trabalhadoras pobres permaneciam em seus postos de trabalho.

Tais mulheres burguesas passam a estudar menos e a se casar cada vez mais novas. Nesse período, os índices de natalidade acusam acentuado crescimento e a ambição de toda jovem estadunidense, segundo Friedan (1971), torna-se a busca de “casar, ter quatro filhos e viver numa bonita casa, num bairro agradável” (p. 19), estabelecendo a figura da dona de casa de subúrbio como a concretização do sonho feminino.

Ao mesmo tempo, Friedan detecta a presença de um *problema sem nome* que se gerava entre as mulheres: sentimentos de frustração e de inadequação em virtude da discrepância existente entre a imagem essencial a que procuravam se amoldar e sua realidade. Sem identidade própria, essas mulheres muitas vezes satisfaziam o vazio do cotidiano através da aquisição de objetos. Friedan (1971), a partir disso, pontua que a publicidade voraz voltada para a perpetuação e expansão da mística relaciona-se com a constatação de que as mulheres “compram mais se forem mantidas no estado de anseio indefinido, de energia desperdiçada que caracteriza a dona de casa” (p. 180). Rose Marie Muraro (1971), na introdução à edição brasileira do livro de Friedan, diz que a revalorização da figura do anjo do lar, desse modo, também tem relação com as necessidades econômicas vinculadas aos interesses da grande indústria (p. 9).

Desvalorizar a atuação feminina fora de casa, enfatizando, ao mesmo tempo, a feminilidade como símbolo de maternidade, demonstrava se tratar de uma estratégia empreendida pelo capitalismo visando agir no imaginário da mulher a fim de garantir seus interesses: já que a mulher estadunidense era responsável pela maior parte do que se comprava no país, consequentemente, fazendo com que se dirigisse a ela grande parcela da propaganda de seu tempo (Muraro, 1971, p. 9).

A mística, desse modo, ao reforçar o destino biológico da mulher, não só ajuda a liberar de volta os empregos para os homens e a aumentar os índices de natalidade num contexto de pós-guerra, como também serve aos interesses do sistema capitalista. Segundo Friedan (1971), sua força ancorava-se pelos discursos e instituições consolidadas, como é o caso dos pressupostos biologizantes da feminilidade presentes na psicanálise freudiana e a glorificação da função sexual feminina postulada por Margaret Mead.

Os sistemas educacionais do período faziam a sua parte adaptando suas práticas e seus currículos a fim de promover o ajustamento da mulher burguesa à ideologia intrínseca à mística. Além disso, a publicidade também concorria para reforçar a imagem essencial da mulher suburbana. Tudo isso, na concepção de Friedan (1971), dificultava o desenvolvimento de práticas de combate, não obstante, a autora também postulava a existência de anseios e necessidades entre as mulheres que, no seu entendimento, teriam facilitado no consentimento e na adesão ao que era imposto e que se relacionavam com o contexto posterior às guerras.

Segundo Friedan (1971), o desenrolar dos acontecimentos nos Estados Unidos – o período de depressão, as guerras, a bomba atômica e o posterior contexto de instabilidade instaurado pela Guerra Fria – fez com que o lar fosse visto como um ambiente de conforto para os membros da classe média, local onde as mulheres não precisariam lidar com a discriminação e hostilidade na competição por emprego após o final da guerra e o reaparecimento dos velhos preconceitos na retomada da presença dos homens no mercado de trabalho. Desse modo, a adesão à mística teria sido mais cômoda – o que não impediu, contudo, o desenvolvimento do *problema sem nome*.

A solução apresentada por Friedan (1971) é de âmbito individual. As mulheres devem se livrar das ilusões da mística, passando a compreender “que nem marido, nem filhos, nem os objetos domésticos, nem sexo, nem o fato de serem iguais a todas as outras mulheres é capaz de dar-lhes uma personalidade” (Friedan, 1971, p. 291), e, a partir disso, elas precisam negar a imagem da dona de casa, efetuando um novo plano de vida que concilie casamento, maternidade e objetivos pessoais. Entretanto, a autora não esconde sua convicção, de caráter acentuadamente elitista, de que nem todo emprego era digno da mulher de classe média ao

apontar que esta, em sua saída do lar não deveria “fugir à própria evolução” buscando empregos tais quais balconista e recepcionista que, ela considerava como “muito inferiores à sua verdadeira capacidade” (Friedan, 1971, p. 291).

Ao mesmo tempo em que já abordava questões importantes para o feminismo como o controle do imaginário e a dominação simbólica das mulheres, denunciando a promoção e imposição de um ideal feminino por parte das instituições educacionais, das políticas públicas voltadas para o aumento da natalidade, dos meios de comunicação e da publicidade, Friedan atraiu muitas críticas até mesmo dentro dos movimentos feministas.

Tendo postulado o *problema sem nome* como um fenômeno relativo a questões de identidade e não de ordem sexual e rejeitando a construção da mística da feminilidade como um fenômeno político, Friedan limitou-se a propor estratégias de luta individuais. Além disso, a indiferença manifesta pelas questões de raça e de classe em sua obra também foi alvo de desaprovação (Cyrino, 2023, p. 5).

Como observado por bell hooks (2015), Friedan escreve seu *Mística Feminina* (1971) em um momento em que mais de um terço das mulheres do país estavam na força de trabalho, ainda assim, fala no tédio da dona de casa de subúrbio com formação universitária como se fizesse referência a todas as mulheres. Dessa forma, sem conseguir ir além da sua própria experiência de vida, Friedan “transformou suas dificuldades e as de mulheres brancas como ela em sinônimo de uma condição que afetaria todas as mulheres nos Estados Unidos” (hooks, 2015, p. 194).

A dura crítica que hooks (2015) faz ao livro de Friedan – afirmando que “examinado a partir de uma perspectiva diferente, ele também pode ser considerado um estudo de caso sobre narcisismo, insensibilidade, sentimentalismo e autoindulgência” (hooks, 2015, p. 195) –, relaciona-se, sobretudo, pelo fato de este ainda ser saudado como “o livro que abriu caminho para o movimento feminista contemporâneo” (p. 195).

Assim, a perspectiva unidimensional das mulheres criada por Friedan (1971), pautada na experiência da mulher branca e burguesa, influenciam, sobremaneira, no teor e na direção do movimento feminista, perpetuando práticas de exclusão daquelas outras que não se enquadram nesse perfil hegemônico de mulher.

1.2 Segunda onda feminista

Sobre a transição da primeira para a segunda onda feminista, o historiador britânico Eric Hobsbawm (1995) aponta que os movimentos feministas da Europa e da América do

Norte, tendo “trocado a luz pelas sombras” após a conquista do voto e de direitos civis depois da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, passaram, a partir da década de 1960, por um processo de reflorescimento.

De acordo com Hobsbawm (1995):

A partir da década de 1960, começando nos Estados Unidos, mas espalhando-se rapidamente pelos países ricos do Ocidente e além, nas elites de mulheres educadas do mundo dependente – mas não, inicialmente, nos recessos do mundo socialista –, encontramos um impressionante florescimento do feminismo. Embora esses movimentos pertencessem, essencialmente, ao ambiente de classe média educada, é provável que na década de 1970, e sobretudo na de 1980, uma força política e ideologicamente menos específica de consciência feminina se espalhasse entre as massas do sexo (que as ideólogas agora insistiam que devia chamar-se “gênero”), muito além de qualquer coisa alcançada na primeira onda de feminismo. Na verdade, as mulheres como um grupo tornavam-se agora uma força política importante, como não eram antes (p. 243).

Começando na classe média, a nova força que o movimento passa a ter na segunda metade do século deve ser entendida, segundo ele, à luz da expansão da educação superior para as mulheres e da entrada de mulheres casadas, em grande parte mães, no mercado de trabalho. Educação e trabalho, dessa forma, são entendidos como condições formadoras da expansão dos movimentos feministas e das mulheres como força política importante.

O viés de classe desse pano de fundo é perceptível. As reivindicações de inserção no mercado de trabalho diziam respeito a empregos voltados para a classe média como aqueles: de escritório, em agências e em corretoras de imóveis, nos bancos e os cargos de gerência financeira, de docência universitária, da área de computação e das ciências naturais.

Além disso, os motivos iniciais que levaram as mulheres desses círculos de classe média a saírem de casa e adentrarem ao mercado de trabalho relacionava-se mais com uma demanda por autonomia e liberdade do que pela real necessidade de ajudar no sustento da casa. Os salários recebidos por elas eram muito menores que o de seus maridos e, em grande medida, serviam para pagar a ajuda contratada de faxineiras, babás e outras trabalhadoras de cuidados domésticos.

A renda interessava mais para essas mulheres como forma de poder gastar ou poupar sem ter que pedir ao marido, realidade que, segundo Hobsbawm (1995), começa a se alterar a partir do momento em que os filhos da classe média conquistam acesso à educação superior, ocasião em que o trabalho das mulheres passa a servir para equilibrar o orçamento da casa, deixando de significar uma declaração de independência para se aproximar, enfim, do que sempre foi para as mulheres pobres (p. 247-249).

A mesma década de 1960 apresenta um contexto de crise e de retração da família nuclear clássica no Ocidente – modelo esse que abrange um grupo composto por um casal e por seus filhos e que se tornou padrão na sociedade ocidental entre os séculos XIX e primeira metade do XX –, com um aumento nos casos de divórcio e no número de pessoas vivendo sozinhas. Para Hobsbawm (1995), a crise da família estava relacionada “com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação” (p. 250-252) tanto oficiais como não oficiais.

Bons exemplos são a descriminalização de práticas homossexuais na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos na década de 1960, bem como a legalização da venda de anticoncepcionais e da promoção de informação sobre controle de natalidade, no ano de 1971.

A ascensão da juventude enquanto grupo social com consciência própria e ação independente advém desse mesmo momento histórico e traz em seu bojo uma mudança profunda na relação entre as gerações. Tal cultura jovem, segundo Hobsbawm (1995), “tornou-se matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais” (p. 257), estando à frente dos movimentos de rebelião contracultural da década de 1960 em forte e efervescente reação contra a ordem e a moral tradicional, buscando mudanças tanto no plano artístico, como no comportamento individual e na atuação política vigentes (Soihet, 2005, p. 594). O reflorescimento dos movimentos feministas se relaciona com tais mudanças na família, na juventude e na mentalidade em geral.

Lado a lado com movimentos sociais de negros estadunidenses, de grupos que protestavam contra a Guerra no Vietnã, do movimento hippie e do “Maio de 68” parisiense, os movimentos feministas ascendem no contexto da contracultura. Entretanto, se a ação política das mulheres se deu inicialmente ao lado desses grupos, elas passam a se dissociar deles e a formar seus próprios espaços de luta por liberação a partir da constatação de que permaneciam alijadas das decisões dentro das práticas desses movimentos. Além disso, elas também perceberam a ocorrência de práticas sexistas por trás dos discursos pretensamente igualitários que eram propagados (Moi, 2002, p. 22).

Somado aos movimentos de rua, o feminismo, nesse mesmo período, chega também à academia. Louro (1997) propõe que é no desdobramento da segunda onda que os debates feministas se voltam para as construções propriamente teóricas. A relação entre academia e militância se estreita com a participação de muitas militantes feministas no mundo acadêmico. Essas mulheres passaram a “trazer para o interior das universidades e escolas questões que as mobilizavam, impregnando e ‘contaminando’ o seu fazer intelectual – como estudiosas,

docentes, pesquisadoras” (Louro, 1997, p. 16). A emergência dos estudos de mulher, desse modo, esteve vinculada com um caráter marcadamente empenhado.

Para Hobsbawm (1995), o lema do novo feminismo foi talvez o resultado mais duradouro dos anos da corrente radical. Ao pregar que “o pessoal é político”, o movimento reivindicava o subjetivismo como essência do movimento e “significava mais que simplesmente o fato de o compromisso político ter motivação e satisfações pessoais” passando a indicar que “o critério do êxito político era o quanto ele afetava as pessoas” (Hobsbawm, 1995, p. 259).

Cunhado em 1969 por Carol Hanisch, o slogan “o pessoal é político”, indicava, nas palavras de sua criadora, “que muitos dos nossos problemas e frustrações que pareciam ser individuais eram, na verdade, um problema social resultante do poder que os homens tinham sobre nós” [n.p.]. Desse modo, questões tidas como privadas como os códigos opressores de aparência, o caso de exclusividade feminina no trabalho doméstico e de criação dos filhos, bem como a falta de acesso ao aborto e aos cuidados infantis, entre outros, passam a ser concebidas pelas feministas radicais como de ordem política, tendo como ponto de partida o processo de naturalização dos papéis que foram historicamente impostos às mulheres pelo sistema patriarcal.

O *Dicionário Etimológico Resumido*, de Antenor Nascentes (1966), propõe que o vocábulo “radical” deriva do latim “*radice*” – “raiz” – com a junção do sufixo “al” (p. 663). Desta forma, o feminismo radical busca a origem – a raiz – da opressão feminina. Assim, ser “radical” não é, em seu sentido original, sinônimo de “radicalismo”, conforme costuma ser lido pelo senso comum. Nas palavras de Carol Hanisch (1996), feminista radical fortemente ligada a organizações militantes feministas, “por radical não queremos dizer extremo e sim que se relaciona com o próprio coração e origem de algo” [n.p.].

A busca do feminismo radical, segundo Hanisch (1996), é a de chegar ao cerne do problema da mulher, desenterrando suas raízes com vistas ao combate e à transformação e superação da condição de opressão tanto em âmbito individual quanto no que diz respeito às estruturas e instituições. Sem se contentar com reformas, que, na avaliação de Hanisch (2013), “não serviam a todas e poderiam ser retiradas a qualquer momento” [n.p.], o feminismo radical é revolucionário na medida em que pretende extirpar o patriarcado e a dominação masculina.

A busca de uma transformação profunda das estruturas sociais existentes e a oposição política ao feminismo liberal e às suas premissas de promoção de valores individuais e de reformas e melhorias do sistema vigente aproximava as feministas radicais das feministas de tendências marxistas ou socialistas. O feminismo marxista, que já estava em voga no final do

século XIX, ganha contornos mais nítidos entre os anos de 1960 e 1970, dessa forma, paralelamente ao desenvolvimento da corrente feminista radical. Ao enfatizar a dimensão de classe na dinâmica de opressão social, o feminismo marxista não só se opõe às concepções liberais que se vinculam ao feminismo desde suas origens, como também dá uma importante contribuição para o debate feminista ao criticar o uso da categoria mulheres como homogêneo (Cyrino, 2023, p. 6).

Vinculadas pelo seu propósito revolucionário, as duas correntes, entretanto, divergem sobre a forma pela qual a revolução social deve ser conduzida. Para as feministas radicais, as reivindicações igualitárias mobilizadas pelas feministas liberais não resolvem o problema da opressão das mulheres uma vez que não alteram o sistema patriarcal. Por outro lado, mesmo admitindo a existência de sistemas diversos de opressão e de dominação, como, por exemplo, o de classe e o de raça, elas diferenciam patriarcado e capitalismo como sistemas distintos.

Nessa perspectiva, o patriarcado, como um sistema próprio de opressão, deve ser estudado e combatido em si mesmo. Assim, o feminismo radical se forma “na convergência de uma crítica tanto do feminismo liberal (reformista) quanto do feminismo marxista (que tende a eleger uma luta central contra o capitalismo)” (Cyrino, 2023, p. 7).

Como o conceito de *patriarcado* não foi sempre o mesmo ao longo do tempo, é importante salientar o entendimento das feministas radicais quanto ao seu significado. Mais que isso, devemos levar em conta a forma pela qual elas concorreram para consolidar uma mudança de sentido para o vocábulo a partir da década de 1970. Conforme verbete criado por Christine Delphy (2009) para o *Dicionário Crítico do Feminismo*,

“Patriarcado” é uma palavra muito antiga, que mudou de sentido por volta do fim do século XIX, com as primeiras teorias dos “estágios” da evolução das sociedades humanas, depois novamente no fim do século XX, com a “segunda onda” do feminismo surgida nos anos 70 no Ocidente. Nessa nova acepção feminista, o patriarcado designa uma formação social em que os homens detêm o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens. Ele é, assim, quase sinônimo de “dominação masculina” ou de opressão das mulheres. Essas expressões, contemporâneas dos anos 70, referem-se ao mesmo objeto, designado na época precedente pelas expressões “subordinação” ou “sujeição” das mulheres, ou ainda “condição feminina” (p. 173).

Desde os tempos antigos, *patriarcado* remetia à noção de autoridade de um patriarca sobre sua família e seus domínios. Esse sentido se alterou no século XIX, passando a designar uma organização global da sociedade que, segundo pensadores como Morgan e Bachofen, teria implantado o direito paterno em substituição ao matriarcado – o suposto *direito materno* – que prevalecia nas comunidades humanas primordiais.

Depois, na década de 1970, a invenção de um terceiro sentido, muitas vezes atribuído a Kate Millet, dava continuidade e expandia o anterior. Sem validar a teoria de um matriarcado original, as feministas da segunda onda propunham que o patriarcado designa um sistema de dominação que se estabelece pela relação desigual entre os sexos (Delphy, 2009, p. 174-175).

Mesmo constatando a relação entre sistema patriarcal e capitalismo, as feministas radicais rejeitam a proposição usual no marxismo tradicional que estabelece a opressão da mulher como fenômeno secundário que deixaria de existir automaticamente após a instauração do socialismo e consequente fim das distinções de classe. Para o feminismo radical, o marxismo por si só não é suficiente para explicar as origens e causas da opressão das mulheres, por isso, as feministas radicais deixam de lado explicações baseadas em critérios exclusivos de classe.

Millet (1970, 1971), por exemplo, recorre a conceitos marxistas para criar sua teoria do patriarcado, operando, contudo, uma inversão significativa na identificação do elemento primário de opressão e no estabelecimento da hierarquia de luta. Nas palavras de Millet (1971), a dominação masculina “é uma forma que tende a ser mais vigorosa que qualquer de segregação, e mais rigorosa que a estratificação de classes, mais uniforme e certamente mais permanente” (p. 152-153). Por isso, para ela (1970) “é evidente que a base de nossa civilização é o patriarcado” (p. 13-14), e, embora ligado à economia, ao racismo e a outros sistemas de dominação, o sistema patriarcal é aquele que exerce influência sobre todos os demais fazendo com que as distinções sociais e políticas estejam baseadas antes no sexo do que na riqueza, na raça ou na posição social.

Millet vale-se dos pressupostos de Friedrich Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884) sobre a ligação existente entre a formação da família patriarcal e a origem da propriedade. Citando Engels, quando este pensador afirma que “a primeira oposição de classe que se manifesta na história coincide com o desenvolvimento e antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia, e a primeira opressão de classe com a opressão do sexo feminino pelo masculino” (Engels *apud* Millet, 1970, p. 93), ela declara que, apesar de Engels não ter conseguido explicar adequadamente como se deu a gênese e o modo pelo qual o patriarcado se impôs ao longo da história¹², ele estava certo ao apontar que as mulheres constituíram a primeira forma de propriedade existente, deslindando o modo pelo qual o casamento e a família se basearam desde o início na posse e no domínio sobre a mulher.

¹² Segundo Millet (1970), a gênese do patriarcado é algo ainda controverso e não desvendado “e é talvez o problema mais espinhoso da história da humanidade” (p. 79).

O uso que Millet (1970) faz das ideias de Engels (1884), como já apontado, altera a prerrogativa da perspectiva de classe. Enquanto o teórico fala em “primeira oposição de classe” ao se referir ao surgimento da propriedade privada e consequente opressão da mulher pelo homem, fundamentando, dessa forma, a origem da opressão na própria divisão social classista e nas desigualdades econômicas que se estabelecem entre homens e mulheres em virtude do controle dos bens, das terras e das próprias mulheres em mãos masculinas; Millet (1970), por outro lado, inverte a primazia de classe pela da dominação masculina afirmando que “todos os mecanismos da desigualdade humana nascem da supremacia do homem e da subjugação da mulher, tendo a política sexual servido ao longo da história como fundamento de todas as outras estruturas sociais, políticas e econômicas” (p. 92).

Desse modo, enquanto Engels propõe o surgimento do sistema de classes como origem da opressão das mulheres, Millet conclui que o domínio sexual é anterior e, nessa perspectiva, as lutas devem ser travadas não contra o capitalismo, como defendem as feministas marxistas, mas, antes, contra o próprio sistema patriarcal e suas formas direta e indireta de poder. O ponto de apoio que concorre para o sucesso do regime patriarcal e o torna ainda mais forte e difícil de ser combatido, no entendimento de Millet (1971), é o “seu hábito bem-sucedido de se fazer passar por profundamente natural” (p. 222-223), ocultando sua base mais cultural do que biológica.

Assim, a revolução feminista precisaria lidar com os mecanismos de convencimento ideológico operados pelo patriarcado, uma vez que, segundo Millet (1970) “a sociedade patriarcal está de tal forma enraizada que o tipo de estrutura que ela determina em ambos os sexos é talvez mais um hábito de espírito e um tipo de vida do que um sistema político determinado” (p. 12), estabelecendo a consciência – ainda mais do que as instituições que a humanidade cria – como arena de luta.

Conforme aponta Lúcia Zolin (2009a), Millet, na esteira de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, acredita que “toda manifestação de poder exige o consentimento por parte do oprimido” (p. 226). No caso das mulheres, “tal consentimento¹³ é obtido através de instituições de socialização, como a família, ou através de leis que punem o aborto ou a violência à esposa, afirmando, às avessas, o poder masculino” (Zolin, 2009a, p. 226).

¹³ É importante ressaltar que nem todas as feministas radicais concordavam com esse pressuposto – já presente no pensamento de Beauvoir (2016a; 2016b) e Friedan (1971) – do consentimento da mulher em relação à opressão sofrida. Carol Hanisch (1996), por exemplo, afirma que a opressão, seja ela de homens para com mulheres, brancos para com negros, patrões para com trabalhadores, ricos para com pobres, advém das vantagens reais que uns obtêm sobre os outros e não por qualquer lavagem cerebral ou processo de socialização impetrado por uma sociedade abstrata. No caso específico da mulher, Hanisch enfatiza que as mulheres seguem determinadas regras de comportamento antes por causa de punições reais do que por qualquer condicionamento recebido.

Tanto a subordinação da mulher como a interiorização da ideologia patriarcal, para Millet, vinculam-se com fatores variados tais quais a dependência econômica, a função do casamento e da família nas relações sociais, a divisão desigual do trabalho e o sentimento de culpa ligado à sexualidade feminina. Dentre eles, destaca-se o papel da família, apontada por ela como sendo uma instituição fundamental para a manutenção do sistema patriarcal ao promover a socialização e ajustamento dos jovens dentro dos valores prescritos (Zolin, 2009a, p. 214-215; p. 170-174).

Propondo o *sexo* como uma categoria política com estatuto próprio, dado o fato de que revela valores presentes na cultura, Millet também traz para debate a questão do gênero. Enfatizando que as noções em torno do *feminino* e *masculino* são construções sociais¹⁴ e, ao mesmo tempo, refletem a ideologia patriarcal e servem como mecanismo de convencimento e de controle ideológico.

Millet (1971) diferencia *sexo* de *gênero* e postula que ambos podem existir de forma independente, sendo que o gênero resultaria de aprendizagem e não no nascimento, ao contrário do sexo (p. 162).

A emergência da categoria de gênero nos estudos feministas, segundo Guacira Lopes Louro (2002), promoveu uma virada epistemológica, pois “ao utilizar gênero, deixava-se de fazer uma história, uma psicologia, ou uma literatura das mulheres, sobre as mulheres”, passando, no lugar, “a analisar a construção social e cultural do feminino e do masculino, atentando para as formas pelas quais os sujeitos se constituíam e eram constituídos, em meio a relações de poder” (p. 15).

Como será abordado ainda neste capítulo, as discussões em torno do gênero se intensificam e ganham espaço nos debates feministas a partir de então, o que não ocorre sem certa contenda entre os envolvidos. A separação entre as categorias de *sexo* e de *gênero*, como defendida por Millet, será amplamente refutada pelas feministas pós-estruturalistas na passagem da década de 1980 para 1990.

Conforme disposto por Ilze Zirbel (2021), o feminismo radical, o feminismo socialista e o feminismo liberal costumam ser identificados como as três grandes correntes teóricas da segunda onda feminista, entretanto, no período também se desenvolveram o pensamento e os pressupostos de outros segmentos do movimento, como o de feministas negras, latinas, lésbicas, anarquistas e ecologistas (Zirbel, 2021, p. 19).

¹⁴ Millet não faz menção direta às ideias de Simone de Beauvoir em seu livro, contudo, a influência da filósofa francesa é notável no desenvolvimento de suas premissas quanto ao caráter construído do gênero, bem como sobre a separação entre sexo e gênero e o consentimento da mulher na sua realidade de opressão.

As pautas feministas do período traduzem a multiplicidade dos grupos e das concepções ideológicas abrangendo questões tão plurais como: o anticolonialismo, a luta antirracista, a valorização do trabalho doméstico, a luta pela segurança no trabalho, a reivindicação de creches e licença-maternidade, o lesbianismo, os direitos reprodutivos, as questões de violência doméstica e de assédio e estupro, entre outras (Zirbel, 2021, p. 18). Em meio à expansão e internacionalização dos movimentos feministas, ao longo da década de 1970, a pluralidade de demandas e de lutas coincidiu com a crescente visibilidade que a ideia de sororidade entre as mulheres ganhou.

Kathie Sarachild, ainda em 1968, havia pregado na primeira ação do *New York Radical Women* que “*Sisterhood is powerful*”, ou seja, “a irmandade de mulheres é poderosa”. Entretanto, ainda que os feminismos tivessem em comum a luta contra a opressão, esta não se traduzia da mesma forma para todas as mulheres.

Zirbel (2021) aponta que

Para muitas, a libertação no plano da sexualidade (poder ter prazer, ter mais de um parceiro sexual ou expressar sua homoafetividade, por exemplo) era central e urgente. Para outras, a questão da opressão estava atrelada ao casamento e ao universo doméstico, assim como a impossibilidade de estudar ou ter uma profissão. Para milhares de trabalhadoras, no entanto, o cerne do problema seguia sendo o sistema econômico que as explorava: o capitalismo. E para a maioria delas, o racismo intensificava ainda mais a situação (p. 19).

Ao mesmo tempo em que a nova ideologia de irmandade trazia como premissa a existência de sentidos e valores comuns que ligariam todas as mulheres, os movimentos feministas passaram a sofrer uma divisão e uma pulverização acentuadas.

A referida solidariedade comum das mulheres foi posta em xeque diante da grande variedade de problemas e interesses particulares entre os diferentes grupos feministas. Temia-se pela criação de novas formas de dominação, agora entre as mulheres, com base em critérios de classe, de raça e de sexualidade (Zirbel, 2021, p. 17; Fougeyrollas-Schwebel, 2009, p. 146). Conforme apontado por Cyrino (2023), no ano de 1977, em meio a esse contexto de problematização das concepções hegemônicas estruturadas dentro dos movimentos feministas, o feminismo negro se consolida com a publicação da *Declaração Feminista Negra* pelo Coletivo *Combahee River*.

Com o feminismo negro se dissemina um tipo de crítica voltada à feição universalista do movimento feminista hegemônico até então, que se pretendia tratar da experiência geral das mulheres a partir da realidade singular de um grupo bem delimitado de mulheres da classe média brancas e heterossexuais. Esse é “o ponto de partida para o surgimento de perspectivas

como o feminismo interseccional, o feminismo decolonial, o feminismo lésbico, o transfeminismo, entre outras” (Cyrino, 2023, p. 5).

As novas tendências, segundo Nancy Fraser (2019), ao trazer outras questões importantes, como a classe, a raça, a sexualidade e a nacionalidade, revelam uma oposição “aos esforços de feministas radicais para colocar o gênero em uma mesma posição de privilégio categórico” (p. 31). O conceito de *interseccionalidade* se desenvolve em íntima relação com a teorização do feminismo negro.

Antes de Kimberlé Crenshaw propor o termo, em 1989, feministas negras como Lélia Gonzalez, Angela Davis, bell hooks e Audre Lorde, já indicavam a coexistência de opressões advindas de relações de classe, de gênero e de raça (Pereira; Bersani, 2020). Lorde (2019a), ainda em 1980, aludia à “falsa aparência de uma homogeneidade de experiência sob a capa da palavra *irmandade* que de fato não existe” (p. 241).

Sua crítica à ideia de sororidade feminina baseava-se no fato desta ser mobilizada por mulheres brancas que se concentravam tão somente na experiência de seu grupo e tendo por base a opressão em termos exclusivos de gênero, ignorando diferenças de raça, de preferência sexual, de classe e de idade. Ao dizer isso, Lorde (2019b) não estava se colocando necessariamente contra a união das mulheres, ao contrário, ela preconizava a necessidade da abolição de qualquer hierarquia de opressão na luta por dias melhores.

Segundo a autora:

a opressão e a intolerância com o diferente existem em diversas formas, tamanhos, cores e sexualidades; e que, dentre aqueles de nós que têm o mesmo objetivo de libertação e de um futuro possível para as nossas crianças, não pode existir uma hierarquia de opressão [...]. Enquanto estivermos divididos por causa de nossas identidades particulares, não temos como estar juntos em ações políticas efetivas (Lorde, 2019b, p. 235-236).

A premissa segundo a qual nenhuma opressão se sobrepõe às outras caminha lado a lado com a perspectiva de que a identidade é vivida de forma inteira, não fragmentada. Para a mulher negra, por exemplo, a opressão de raça e de gênero são simultâneas e, com isso, o combate deve ser duplo. Além disso, ao postular que nenhuma das condições de opressão é excludente das outras, Lorde (2019b) via como equívoco a pulverização de grupos específicos.

Kimberlé Crenshaw (1989), partindo da metáfora da intersecção, também afirma que um conceito universal de *mulher* não atende à realidade das mulheres negras uma vez que estas sofrem com o cruzamento de diversas opressões. Debruçando-se sobre a situação das mulheres negras estadunidenses, consideradas por ela como o grupo que mais sofre discriminação no país, Crenshaw (1989) postula que as categorias de raça e de classe tendem comumente a ser

pensadas em separado, resultando, dessa forma, em um apagamento da mulher negra.

Os movimentos feministas e negros tomam como base, respectivamente, a experiência e as demandas de mulheres brancas e de homens negros, assim, as políticas feministas e as antirracistas desconsideram a singularidade da mulher negra em sua dinâmica de pertencimento a ambos os grupos.

Somente uma abordagem interseccional, na perspectiva de Crenshaw (1989), poderia dar conta da experiência da mulher negra em sua totalidade, pois

Como a experiência interseccional é maior do que a soma do racismo e do sexismo, qualquer análise que não leve em conta a interseccionalidade não pode abordar suficientemente a maneira particular pela qual as mulheres negras são subordinadas. Assim, para que a teoria feminista e o discurso político antirracista abranjam as experiências e preocupações das mulheres negras, toda a estrutura que tem sido usada como base para traduzir "a experiência das mulheres" ou "a experiência negra" em demandas políticas concretas deve ser repensada e reformulada (p. 140).

É a partir da reflexão sobre a situação da mulher negra, portanto, que Crenshaw (2002) teoriza sobre a *interseccionalidade*, que ela define como sendo “a conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação” (p. 177), afirmando, ainda, que a interseccionalidade “trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177). Tomados como distintos e mutuamente excludentes, tais eixos de poder, para Crenshaw (2002), eles “se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam” (p. 177).

Os pressupostos de Crenshaw (1989; 2002) indicam como o gênero intersecta-se com outras identidades que agem como eixos de subordinação. Para o caso das mulheres negras, uma das constatações possíveis é a de que nem todas as mulheres vivenciam o sexismo da mesma forma – as mulheres negras devem lidar com obstáculos presentes na vida das mulheres brancas e, ao mesmo tempo, passam por problemas que são exclusivos da raça – e, ao mesmo tempo, homens e mulheres negros não sentem o racismo da mesma forma em virtude da dinâmica de gênero. Dessa forma, qualquer identidade universal de mulher não cabe na realidade múltipla da mulher negra.

1.3 Terceira onda feminista

Não há consenso na teorização feminista sobre a emergência ou não de uma terceira onda do movimento. A discussão sobre o possível final do segundo momento feminista originou-se nos Estados Unidos, e, de lá, se espalhou para outros territórios, o que tem relação, em grande medida, com a disseminação do conceito de *pós-feminismo*.

Segundo Zirbel (2021), a mídia estadunidense, na década de 1980, “começou a rotular mulheres adolescentes e na casa dos vinte anos como uma geração ‘pós-feminista’, que desfrutava de certos ganhos sociais (acesso à educação, a diferentes tipos de emprego...)”, dando a entender, igualmente, que os objetivos do feminismo haviam sido alcançados e ele não era mais necessário. Por outro lado, jovens feministas, como Rebecca Walker, filha da famosa escritora Alice Walker, identificavam-se com uma nova onda feminista, negando, ao mesmo tempo, a suposta apatia política de sua geração – conforme era veiculado pela grande mídia – e o final dos movimentos feministas.

Walker, filha de mãe negra e pai branco, publica no ano de 1992, quando ainda era uma jovem universitária de vinte e dois anos, um artigo na revista *Ms.* com os seguintes dizeres: “Eu não sou uma feminista pós-feminista. Eu sou a Terceira Onda” [n.p.].

Nesse artigo, ela enfatiza a opressão que a mulher ainda vivia na sociedade através do caso de Anita Hill¹⁵. Para Walker (1992), a sabatina de Clarence Thomas se dava menos para determinar a sua culpa ou não perante Hill e mais para definir a questão da credibilidade da mulher. O final da sabatina e a confirmação de Thomas no cargo, bem como todo o constrangimento sofrido por Hill ao longo do processo, demonstraram, no entendimento da jovem, como “o *backlash* contra a mulher nos Estados Unidos é real” (Walker, 1992, [n.p.])¹⁶.

Segundo Walker (2011), o artigo foi uma resposta formal às perguntas que lhe eram

¹⁵ Anita Hill e Clarence Thomas – dois afro-estadunidenses que atuavam na área de Direito – haviam trabalhado juntos no Departamento de Educação e na Comissão de Oportunidades Iguais de Emprego. No ano de 1991, Thomas concorreu a uma vaga na Suprema Corte dos Estados Unidos. Durante a sabatina de aceite ele foi acusado por Hill de ter cometido assédio sexual contra ela na época em que trabalharam juntos.

¹⁶ Em 1991, a jornalista Susan Faludi publica o livro *Backlash*, denunciando o modo pelo qual os jornais, as revistas, os livros de psicologia, o cinema e toda a grande mídia em geral, criaram, ao longo da década de 1980, um discurso de contra-ataque às conquistas femininas das décadas anteriores. Segundo Faludi (2001), a imprensa e a publicidade passaram a veicular mensagens que reforçavam a ideia de que as mulheres passaram a sofrer com males tais quais a “falta de homens”, a “epidemia de infertilidade”, o “estresse feminino” e os efeitos da “prejudicial dupla jornada de trabalho”, todos resultantes do “excesso de independência” conquistado através dos movimentos feministas. Resumindo as práticas e intenções do *backlash*, Faludi (2001) propõe que “os anos 80 presenciaram um poderoso contra-ataque aos direitos da mulher, levando a um retrocesso, a uma tentativa de reduzir o punhado de pequenas e sofridas vitórias que o movimento feminista a custo conseguiu. Este refluxo antifeminista, ou *backlash*, é extremamente insidioso: travestido de versão popular da Grande Mentira, enfeitava-se pomposamente com um halo de verdade e proclama que as mesmas iniciativas que levaram a mulher a uma posição superior foram responsáveis pela sua ruína” (Faludi, 2001, p. 17).

feitas sobre a sua opinião quanto ao caso de Hill¹⁷ e representou “tanto uma ode a Hill como um manifesto dirigido às novas gerações de ativistas” (Walker, 2011, [n.p.]). Para ela, ao mesmo tempo em que Anita Hill e sua luta contra o apagamento e silenciamento de sua voz garantiu que sua história fosse contada e encorajou muitas jovens a fazerem o mesmo, a vitória de Thomas significou uma forte resposta ideológica perante a voz da mulher e demonstrou que a luta feminista ainda era muito necessária. Assim, Walker (1992) afirma: “Então, eu escrevi esse apelo a todas as mulheres, especialmente àquelas da minha geração” [n.p.]).

Chamando tais mulheres para a luta, ela se torna um ícone dessa nova etapa do feminismo, que, ao mesmo tempo, proclama e inicia sua existência. Sua ênfase, ao declarar que não era uma feminista pós-feminista, mas sim a própria terceira onda, evidencia a crença segundo a qual a luta não havia acabado e uma nova onda se formava. Em resposta, muitas outras jovens que também se identificavam dessa forma passaram a procurá-la, contrariando o discurso pregado pela grande mídia de que o feminismo estava morto e todas as conquistas já haviam sido feitas.

Para Zirbel (2021), ainda que muitos grupos de mulheres tenham, após a fala de Rebecca Walker, passado a se descrever como pertencentes à nova onda pregada por ela, o fenômeno pode ser pensado, conforme a visão de feministas como Cinzia Arruzza, Barbara Molony e Jennifer Nelson – visão essa com a qual a própria Zirbel (2021) se alinha –, “como formativo da terceira onda, que surge uma ou duas décadas depois na forma de grandes mobilizações nacionais” (p. 22).

A controvérsia em torno da emergência e periodização da terceira onda, entretanto, não exclui a importância das novas vozes feministas em voga na década de 1990. Ao mesmo tempo em que a juventude feminista ascende, múltiplas correntes feministas preexistentes, antes preteridas pelas mídias tradicionais em favor de teóricas brancas de classe média, ganham maior visibilidade com o advento das novas tecnologias de comunicação (Zirbel, 2021, p. 22).

Heloisa Buarque de Hollanda (2019), por sua vez, associa a emergência de uma nova onda feminista com uma mudança de paradigma dentro dos estudos acadêmicos sobre a *mulher* e o *gênero*. Segundo Hollanda (2019), o que veio a se chamar de terceira onda relaciona-se com “a passagem da ideia de identidade – central no pensamento da década de 1960 – para a

¹⁷ O caso de Anita Hill suscitou muitos debates. Por insistir em defender seu direito contra o abuso – mesmo dentro da sua comunidade negra –, ela, tanto deu início a uma ampla discussão sobre a questão do assédio como também foi considerada por muitos afro-estadunidenses uma traidora dos interesses do grupo. Kimberlé Crenshaw (2002) se valeu do caso de Hill para pensar na situação da opressão da mulher negra combinada com os compromissos que ela tem dentro de seu grupo de pertencimento. De acordo com Crenshaw (2002), esse tipo de compromisso “é por vezes usado para reprimir qualquer crítica sobre práticas ou problemas que poderiam atrair atenção negativa sobre o grupo” (p. 181).

questão de gênero, de caráter mais relacional e cultural, que se consolida na década de 1980” (p. 21).

O paradigma anterior, calcado nas discussões e problematizações acerca da identidade feminina, apesar de “central no pensamento da década de 1960”, conforme proposto por Holanda (2019), já estava, todavia, presente nos debates feministas ainda no século XIX e ao longo de todo o século XX. Zirbel (2021), por exemplo, afirma que os debates sobre a definição de mulher mobilizados pelas feministas “acompanharam o feminismo desde antes da primeira onda” (p. 21), o que tendia a ser apagado pela mídia que privilegiava as narrativas de mulheres brancas dentro dos movimentos.

Patrícia Hill Collins (2019), valendo-se do exemplo de Sojourner Truth, constata o mesmo. Truth, mulher negra, nascida em cativeiro e pioneira na luta pelos direitos civis dos negros e das mulheres nos Estados Unidos, manifestava, ainda em meados do século XIX, a contradição ideológica em torno da mobilização do termo *mulher*. Valendo-se de suas próprias experiências vividas, Truth, ao proclamar, em 1851, “Eu não sou uma mulher?”, opõe-se a uma ideia universal de *mulher* e, com isso, antecipa em muitas décadas a crítica ao feminismo hegemônico. A crítica contundente que bell hooks (2015) faz a Betty Friedan e sua *Mística feminina* (1971) também se insere nesse quadro de contestação da identidade feminina monolítica e suas decorrentes omissões e exclusões.

Depois, a emergência dos feminismos negros e interseccionais evidenciam a pluralidade dos feminismos e das mulheres e, bem como as demais correntes feministas que surgem entre as décadas de 1970 e 1980, defendem a importância do abandono de uma categoria única de *mulher*, adotando, em seu lugar, uma perspectiva que levasse em conta as múltiplas opressões sofridas pelas *mulheres*.

O novo paradigma a que Holanda (2019) se refere, e ao qual liga a emergência da terceira onda feminista, deriva, segundo ela, da transição da categoria *identidade* para a reflexão em torno de *gênero* e sua consolidação nos debates feministas acadêmicos a partir da década de 1980.

O *gênero* enquanto categoria analítica esteve presente tanto nas ideias das feministas radicais, tal qual Kate Millet, como em *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, ainda que a filósofa francesa não o chamasse pelo nome. O que esse momento do feminismo traz de novo, aprofundando e expandindo as teorias feministas, é, ainda, segundo Holanda (1994), uma forma distinta de entender o gênero que privilegia o exame dos processos de construção, datados tanto social como historicamente, possibilitando, com isso, refutar a diferença sexual como um dado natural (p. 14-15).

Importantes teóricas do gênero, como Judith Butler, Joan Scott, Chantal Mouffe e Teresa de Lauretis, passaram a examinar as categorias de *homem* e de *mulher* sob um novo ângulo fortemente marcado por premissas pós-estruturalistas (Mariano, 2005, p. 485). Assim, a contribuição pós-estruturalista para o feminismo dá-se, em grande medida, através do método de *desconstrução* proposto por Jacques Derrida e das ideias em torno da *sexualidade* e do *poder* conforme entendidas por Michel Foucault.

A desconstrução derridiana em sua busca de demolir os sistemas binários que servem de base à filosofia ocidental, desnudando suas limitações e, ao mesmo tempo, desmontando sua lógica interna, auxiliou as feministas pós-estruturalistas no questionamento das categorias até então tomadas como unitárias e universais, como, por exemplo, *homem* e *mulher*, revelando seu caráter antes histórico do que natural. Assim, essas pensadoras foram além das antecessoras, que já haviam colocado em xeque o sujeito masculino, passando, também, a problematizar o próprio sujeito feminino (Mariano, 2005).

Foucault, por seu turno, ao tomar a *sexualidade* como “uma invenção social”, constituída através de discursos vários que regulam/normalizam e produzem “verdades” sobre o *sexo*, evidenciou o modo pelo qual a categoria sexo é investida de sentidos que são construídos na cultura (Louro, 1997, p. 26).

As teorias feministas de até então já haviam posto na berlinda a naturalização de características atribuídas ao *feminino* e ao *masculino* a partir da diferença sexual. O binarismo, entretanto, sobrevivia na distinção mantida entre *sexo* e *gênero*, que postulava o *gênero* como aquilo que é socialmente construído por oposição ao *sexo*, este, entendido como dado pela biologia.

Conforme apontado por Teresa de Lauretis (1994), o entendimento de *gênero* enquanto diferença sexual, conforme presente nos escritos feministas dos anos 1960 e 1970, caminhou lado a lado com a construção de espaços sociais “gendrados”, ou seja, marcado por especificidades de *gênero* que, ao mesmo tempo, tratam e afirmam a diferença sexual (Lauretis, 1994, p. 206). Para essa pensadora, a ideia do *gênero* como diferença sexual traz em seu bojo conceitos derivados tais quais o da “cultura da mulher”, a “escrita feminina”, a “maternidade”, a “feminilidade” *etc.*, que “acabam por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista”¹⁸.

Segundo Lauretis (1994),

¹⁸ A crítica literária feminista, que se desenvolve a partir da década de 1970, também esteve fortemente vinculada com as questões da identidade feminina, conforme será abordado no próximo capítulo.

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual(ais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados, ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher (p. 207).

Essa primeira limitação deriva, dessa forma, da proposição de uma categoria unitária, portanto fixa e genérica, de *mulher* a partir da oposição universal do *sexo*, que impossibilita vislumbrar as diferenças intragrupo. Somado a isso, Lauretis (1994) concebe ainda a existência de uma segunda limitação: o conceito de gênero preso à diferença sexual não permite que se tome a especificidade de um sujeito social que, ainda que se constitua no gênero, não se estabelece “apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais” (Lauretis, 1994, p. 208).

Esse sujeito, para Lauretis (1994) não só é “gendrado”, mas também “engendrado”, ou seja, ele se constitui “não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (p. 208). Tal redução só pode ser superada, na ótica de Lauretis (1994), ao se tomar o *gênero* de uma nova forma, substituindo a noção de diferença sexual por um entendimento de *gênero* que, por um lado, “seja considerado uma derivação direta da diferença sexual” e, por outro, “possa ser incluído na diferença sexual como um efeito de linguagem, ou como puro imaginário – não relacionado ao real” (p. 208). Ela, dessa forma, não nega a diferença sexual, mas, antes, busca demonstrar como a sua significação é construída através de discursos vários, sem corresponder, em absoluto, a qualquer caráter real/natural.

Opondo-se, também, ao fenômeno da universalização da categoria *mulher*, Donna Haraway (1994) critica a ênfase dada pelos movimentos feministas às políticas de identidade, assinalando como a ideia de uma “experiência feminina”, construída pelos discursos feministas, é, na verdade, de caráter ficcional uma vez que “nenhuma construção representa o todo”, do mesmo modo que “não há absolutamente nada a respeito do ser ‘mulher’ que aglutine naturalmente todas as mulheres” (Haraway, 1994, p. 250).

Haraway (1994), assim, demonstra como a universalização do conceito de *mulher* além de não ter sido capaz de mobilizar todas as mulheres em uma luta comum contra a opressão – conforme o seu objetivo inicial – promoveu uma pulverização no feminismo diante da ampla variedade de pontos de vistas das suas diversas correntes. Diante dessa constatação, Haraway conclui que os feminismos não necessitam de uma totalidade para funcionarem melhor, uma

vez que eles precisam se livrar da busca de uma matriz de unidade.

Judith Butler (2019a), por sua vez, aponta que, ao se apoiar na categoria *mulher* como uma suposta experiência cultural universal, o discurso feminista parte “de um desejo compreensível de formar laços de solidariedade”, contudo, a universalidade mobilizada resulta tão somente em uma “falsa promessa ontológica de eventual solidariedade política” que, faz com que o feminismo, em sua luta contra a invisibilidade da mulher, se arrisque a “tornar visível uma categoria que pode não ser, de fato, representativa da vida concreta de todas as mulheres” (Butler, 2019a, p. 219). Sua crítica ao princípio da opressão universal patriarcal, mobilizada pelas feministas radicais, deriva dessa classificação homogênea da categoria mulher.

Ao tentar unir as mulheres em torno de uma identidade comum, o feminismo, na visão de Butler (2017), acabou gerando o contrário: o movimento se fragmentou e passou a atrair uma oposição paradoxal de muitas daquelas “mulheres” que afirmava representar, denotando os limites da política de identidade (p. 23). As categorias de identidade mobilizadas pelo feminismo, portanto, desviam do seu sentido original de coalização, trabalhando, nas palavras de Butler (2017) “no sentido de limitar e restringir de antemão as próprias possibilidades culturais que o feminismo deveria abrir” (p. 253).

O “nós” feminista – construção meramente fantasística na concepção de Butler – não existe sem exclusão de parte dos sujeitos que busca representar. Dessa forma, Butler (2017), assim como Donna Haraway, também coloca em questão a necessidade de uma matriz de unidade dentro do feminismo: “A ‘unidade’ é necessária para a ação política efetiva? Não será precisamente a insistência prematura no objetivo de unidade a causa da fragmentação cada vez maior e mais acirrada das fileiras?” (Butler, 2017, p. 40).

À essa questão especulativa – que propõe se a política feminista pode funcionar sem um sujeito na categoria de mulheres –, e de maneira contrária à visão de que os interesses políticos precisam de uma identidade prévia que guie as ações, Butler (2017) argumenta que não, “não há necessidade de existir ‘um agente por trás do ato’, mas que ‘o agente’ é diversamente construído no e através do ato” (p. 245-246).

Para ela, sem um acordo estável e unitário sobre a identidade, essas ações “poderão desencadear-se mais rapidamente e parecer mais adequadas ao grande número de ‘mulheres’ para as quais o significado da categoria está em permanente debate” (Butler, 2017, p. 41). Sua conclusão é a de que a identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista já que “a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento” (Butler, 2017, p. 25).

Influenciada pelas ideias de Foucault, Butler propõe que o *sujeito* do feminismo – aquele que o feminismo pretende representar – é, na verdade, criado discursivamente pelo próprio feminismo, portanto, não existe pré-discursivamente (Mariano, 2005, p. 495).

Lauretis (1994), por sua vez, postula a necessidade de colocar à prova tal sujeito do feminismo:

Com a expressão “o sujeito do feminismo” quero expressar uma concepção ou compreensão do sujeito (feminino) não apenas diferente de Mulher com letra maiúscula, a representação de uma essência inerente a todas as mulheres (que já foi vista como Natureza, Mãe, Mistério, Encarnação do Mal, Objetivo do Desejo e do Conhecimento [Masculinos], “O Verdadeiro Ser-Mulher”, Feminilidade *etc.*), mas também como diferente de mulheres, os seres reais, históricos e os sujeitos sociais que são definidos pela tecnologia do gênero e efetivamente “engendrados” nas relações sociais. O sujeito do feminismo que tenho em mente não é assim definido: é um sujeito cuja definição ou concepção se encontra em andamento, neste e em outros textos críticos feministas [...] é uma construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não as mulheres) (p. 217).

O sujeito do feminismo, conforme proposto por Lauretis (1994), é uma construção teórica que busca explicar o processo em torno da “experiência de gênero”, ou seja, os “efeitos de significado e as autorrepresentações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres” (p. 228-229).

A construção do gênero, ainda, segundo Lauretis, é produzida tanto pelas tecnologias do gênero – como o cinema e a narrativa – quanto pelos discursos institucionais – por exemplo, a teoria – que, em seu controle do campo do significado social, têm o poder de produzir, promover e “implantar” representações de gênero.

Enquanto Teresa de Lauretis fala em *experiência de gênero*, que, no caso da mulher, liga-se ao que nos “engendra” como *femininas*, Judith Butler (2017) propõe o termo *performatividade de gênero* e postula que não há descontinuidade entre corpos sexuais e gênero, em sua perspectiva, “se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo” (Butler, 2017, p. 27), como vinha propondo parte da teoria feminista até então.

Para Butler (2017), “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (p. 56). O gênero, nessa perspectiva, é *performativo* na medida em que não é algo que se é, mas aquilo que se faz, ou seja, ele não existe fora dos atos que o constitui.

Ainda, segundo Butler (2019a), “os atos que performamos são, de certa maneira, atos que existem desde antes de nós existirmos”, assim, o gênero, enquanto ato performático, “não

é uma escolha radical ou um projeto que reflete uma simples escolha individual, ao mesmo tempo que não é imposto ou inscrito sobre o indivíduo” (Butler, 2019a, p. 222-223). Nessa perspectiva, é crucial efetuar a distinção entre *expressão* e *performance*: o gênero só é real enquanto está sendo *performatado*, de forma que ele não é, portanto, *expressivo*.

Suas proposições acerca do caráter performático do gênero levam Butler (2017) a concluir que não há qualquer ontologia de gênero sobre a qual a política feminista possa se alicerçar (p. 255-256). Como, segundo ela, as categorias de identidade foram frequentemente consideradas necessárias para mobilizar o feminismo, essa limitação só poderia ser superada através do entendimento da identidade como um efeito, ou seja, como algo *produzido* ou *gerado*, o que abriria possibilidades de ação. Assim, ela vê como tarefa do feminismo contestar as identidades fixas que o próprio movimento ajudou a estabelecer.

Reconhecendo na política de identidade a estrutura fundante do feminismo, Butler, ao propor sua desconstrução, não está, contudo, almejando desconstruir a ação política em si, pelo contrário, seu objetivo é o de evidenciar como os próprios termos que articulam a identidade são eles mesmos políticos. Em suas palavras (2017), com a quebra das identidades fixas junto ao abandono de uma ação política derivada do interesse de um grupo que se pretende universal e, ao mesmo tempo, restringe os próprios sujeitos que pretende representar, “uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga” (Butler, 2017, p. 256).

O feminismo pós-estruturalista ganha proeminência dentro dos estudos de gênero a partir da década de 1990. De acordo com Clare Hemmings (2009), as publicações¹⁹ que, desde então, versam sobre a história recente do feminismo, sempre tomam as premissas feministas pós-estruturalistas como base, seja para celebrá-las, seja para apontar suas lacunas e deficiências.

Uma dessas críticas ao feminismo pós-estruturalista está presente na produção teórica da feminista estadunidense Nancy Fraser. Fraser (2007, 2019) se propõe a fazer uma narrativa declaradamente diversa daquela consolidada nos círculos acadêmicos dos Estados Unidos – que, segundo ela, estabelece uma noção de progresso na passagem da segunda para a terceira onda feminista²⁰ – buscando, para tanto, não só olhar para dentro do feminismo, mas, ao mesmo tempo, situar suas práticas em um contexto mais amplo de mudanças globais.

Tanto o mapeamento como a interpretação feitos por Fraser sobre a passagem da

¹⁹ Hemmings (2009) analisa artigos publicados em periódicos interdisciplinares nas áreas do feminismo e da teoria cultural, que abordam a história recente do feminismo.

²⁰ Fraser, em vez de mobilizar os termos “terceira” e “quarta” onda do feminismo, fala, no lugar, em “segundo” e “terceiro” momento da segunda onda.

segunda para a terceira onda do feminismo devem ser pensados a partir de uma dupla consideração: sua adesão à teorização feminista-socialista que, segundo ela, “ainda parece oferecer nossa melhor esperança para evidenciar as possibilidades de justiça de gênero na atualidade” (Fraser, 2019, p. 26) e seu engajamento nos movimentos sociais que caracterizaram o início da segunda onda feminista. Declarando-se como uma “*sixty-eighter*”, ou seja, alguém que pertenceu à geração de 1968, Fraser, desse modo, evidencia a ligação entre a sua postura política e produção teórica com esse contexto histórico específico do qual fez parte (Marques, 2021, p. 7).

É através desse ângulo marcadamente interessado que essa pensadora se propõe a tratar daquilo que reconhece como uma mudança no imaginário feminista decorrida a partir dos anos 1970. Para Fraser (2007), tal modificação – que trouxe novas formas de entendimento sobre o fenômeno da justiça de gênero – acompanhou as transformações sofridas pelo sistema capitalista após as guerras e a alteração na geopolítica mundial (p. 219). Assim, os diferentes momentos do feminismo são interpretados em conexão com os estágios específicos da história do capitalismo.

A crítica tecida por Fraser ao que denomina como o estabelecimento de uma *política de reconhecimento*, se estabelece através da comparação feita entre a segunda e a terceira onda do feminismo. Dessa maneira, é preciso levar em conta sua narrativa acerca do desenrolar do segundo momento feminista – que, conforme citado, parte de uma adesão ao movimento – dado que sua interpretação das mudanças posteriores se faz a partir de tais considerações.

A segunda onda do feminismo teve início, nas palavras de Fraser, lado a lado com os novos movimentos sociais ligados à Nova Esquerda e às lutas anti-imperialistas que, na virada da década de 1960 para a de 1970, “desafiaram as estruturas normatizadoras da socialdemocracia pós-Segunda Guerra” (Fraser, 2007, p. 293), portanto, conecta-se com uma busca pela transformação do “imaginário político economicista que tinha centrado a atenção em problemas de distribuição entre as classes” (p. 293).

Ainda segundo ela, o feminismo, inicialmente apoiando as lutas contra a segregação racial e contra a Guerra do Vietnã, passa, logo em seguida, a questionar pontos como a repressão sexual, o sexismo e a heteronormatividade, o materialismo, a cultura corporativa, o consumismo e o controle social, questões tais que eram centrais na modernidade capitalista e que foram naturalizadas pela social-democracia uma vez que esta, em sua ênfase na redistribuição entre as classes, não se preocupava em mitigar exclusões de gênero, de raça e de etnia (Fraser, 2007, p. 294-295).

A politização do pessoal, reivindicada pelas feministas da segunda onda, unia, no

entendimento de Fraser, as três dimensões da injustiça de gênero – a econômica, a cultural, e a política – expandindo a luta para além do terreno da redistribuição socioeconômica, algo já contemplado em governos de orientação socialdemocrata, a fim de englobar, também, demandas no campo do trabalho doméstico, da sexualidade e da reprodução.

Entretanto, esse movimento perdeu o seu vigor, na ótica de Fraser, por volta do final dos anos 1980, após uma década de governos conservadores tanto na Europa Ocidental como na América do Norte, junto à queda do comunismo no Leste. Nesse contexto de transfiguração do capitalismo, da sua variante “organizada pelo Estado” para o neoliberalismo – mesmo momento em que irrompe a terceira onda feminista – Fraser (2007) identifica nas políticas feministas “uma mudança da redistribuição para o reconhecimento” (p. 298).

Segundo ela:

Nesse período, as reivindicações por justiça foram cada vez mais expressadas como reivindicações pelo reconhecimento da identidade e da diferença. Com essa mudança “da redistribuição para o reconhecimento”, vieram pressões poderosas para transformar a segunda onda do feminismo em uma variante das políticas identitárias, uma variante progressista, de fato, mas que acabava gastando muito tempo na crítica da cultura, enquanto subestimava a crítica da economia política. Na prática, a tendência era subordinar as lutas socioeconômicas a lutas por reconhecimento; enquanto na academia, a teoria cultural feminista começava a se sobrepor à teoria social. O que tinha começado como proposta corretiva necessária para o economicismo recaiu com o tempo em um culturalismo igualmente unilateral. [...] Conforme a crítica se fragmentava, a tendência cultural se tornava separada não apenas da tendência econômica, mas também da crítica do capitalismo que a integrara anteriormente (Fraser, 2019, p. 37).

Nessa perspectiva, a reinvenção do feminismo como uma política de reconhecimento, com ênfase na cultura, mobilizada pelas feministas pós-estruturalistas da terceira onda, não poderia ser bem-sucedida, uma vez que negligenciava desdobramentos tanto político-econômicos quanto geopolíticos.

O maior problema, conforme entendido por Fraser, residia não na política de reconhecimento por si mesma, mas no modo pelo qual ela se estabeleceu de maneira desvinculada da luta político-econômica por redistribuição social, subordinando, desse modo, as lutas sociais às culturais. Além disso, segundo Fraser (2007) a narrativa identitária instituída pela política de reconhecimento “acabou jogando a favor da direita” (p. 301), gerando, indiretamente, efeitos sociais nefastos na medida em que teria sido usada pelos governos de tendência neoliberal para camuflar – sob o verniz da justiça de gênero – práticas tanto de desregulamentação econômica, como de privatização de serviços e retirada de direitos sociais básicos.

Ao concluir que a relação entre as políticas de redistribuição e de reconhecimento “não foram adequadamente balanceadas” (Fraser, 2007, p. 303) pelo feminismo pós-estruturalista da terceira onda, Fraser esvazia o potencial político do movimento e, ao mesmo tempo, manifesta sua crença na necessidade de irrupção de uma nova política feminista que integre essas duas dimensões.

A passagem da primeira para a segunda década do século XXI, com a emergência de vários movimentos sociais – mobilizados por vários segmentos sociais, dentre eles, os movimentos de mulheres – parece ser o começo da resposta para essa busca.

1.4 Quarta onda feminista

No livro *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*, publicado pela primeira vez em 2019, Nancy Fraser (2021) afirma estarmos vivendo atualmente em um período de crise global. Uma crise que, parecendo apenas política, vai muito além desse âmbito e abrange outras vertentes como a econômica, a ecológica e a social.

Em seu diagnóstico, a autora relaciona o fenômeno de colapso global com o a ocorrência daquilo que denomina como uma crise de hegemonia neoliberal. As crises econômicas e sociais que pulularam nas duas primeiras décadas do século XXI desgastaram, segundo ela, a soberania do “neoliberalismo progressista”, modelo que havia ascendido no final da passagem da década de 1970 para 1980, trazendo para o jogo político, ao mesmo tempo, novas formas de populismo tanto vinculadas à esquerda – populismo progressista – e à direita – populismo reacionário.

Como resultado, Fraser (2021) observa a ocorrência de um enfraquecimento da autoridade dos partidos e das classes políticas estabelecidas, indicando o modo pelo qual muitas pessoas passam a rejeitar a política tradicional, concomitante à busca por “novas ideologias, organizações, lideranças” (p. 36).

O “neoliberalismo progressista”, nas palavras dessa pensadora, havia se estabelecido nos Estados Unidos a partir da década de 1980 em contraposição ao “neoliberalismo reacionário”, alojado, sobretudo, em membros do Partido Republicano. Ambos os projetos políticos, segundo ela, convergiam no tocante às questões da economia política e ideias de distribuição, apresentando, entretanto, diferentes propostas políticas de reconhecimento: um se pretendia de viés mais progressista, outro marcadamente reacionário.

O que garantiu o sucesso do neoliberalismo progressista, para Fraser (2021), foi o fato de ele ter sido “reembalado”, ou seja, “dourado” com um caráter progressista, a partir de “uma

aliança real e poderosa de dois companheiros improváveis” (p. 39): as principais correntes liberais dos novos movimentos sociais – dentre eles os movimentos feministas –, junto aos importantes setores financeiros do país. Para a autora, o que possibilitou a união desse “estranho casal” foi “uma peculiar combinação de visões sobre distribuição e reconhecimento” (p. 39).

Conforme já apontado, derivaram disso as críticas de Fraser ao feminismo pós-estruturalista de viés identitário que, ao seu ver, voltou-se mais para a identidade de grupo do que de classe, cindindo, equivocadamente, a política de reconhecimento da de redistribuição. Assim, o neoliberalismo progressista teria assentado sua hegemonia através da combinação de “um programa econômico expropriativo e plutocrático com uma política de reconhecimento liberal-meritocrática” (Fraser, 2021, p. 40), que, na prática, representou um duplo viés.

Por um lado, empreendeu a ocultação do seu caráter retrógrado por meio de um discurso de valorização da diversidade e do direito à representatividade, manipulando, dessa forma, aspirações emancipatórias não econômicas a fim de disfarçar práticas predatórias. Por outro lado, culminou na liberalização e financeirização da economia que, na prática, reduziu os padrões de vida das classes média e trabalhadora. O resultado de tal dinâmica, para Fraser (2021) foi a criação de um novo carisma para a política neoliberal somada à difusão de “um *ethos* de reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório” em que “igualdade significava meritocracia” (p. 41).

Sem abolir qualquer hierarquia, buscava-se apenas diversificar o perfil daqueles que atingiam o topo social, garantindo a alguns indivíduos “merecedores” dos “grupos sub-representados” a possibilidade de galgar posições sociais e “estar em pé de igualdade com os homens brancos e heterossexuais de sua própria classe”, enquanto “todos os outros continuariam presos no porão” (Fraser, 2021, p. 42).

O discurso meritocrático promovido pelo neoliberalismo progressista, portanto, não opera qualquer transformação social e, além disso, em sua ênfase sobre o papel da ação do indivíduo, elide os marcadores de desigualdade social e atribui aos sujeitos individuais seu sucesso ou fracasso.

Com a crise financeira de 2008, iniciada nos Estados Unidos e espalhada para o globo, frentes de contestação se formaram. Em 2011, o *Occupy Wall Street*, movimento inicialmente mobilizado por jovens manifestantes sem filiação político-partidária nem pautas específicas de reivindicação, sob o lema “*We are the 99%*” (“Nós somos os 99%”), protestou contra a desigualdade social e a concentração de riquezas nas mãos dos indivíduos pertencentes ao grupo do “1%”. Esse movimento passou a conquistar apoio de uma parte considerável da

população estadunidense, sobretudo daqueles pertencentes a “sindicatos sitiados, estudantes endividados, famílias de classe média com dificuldades e o crescente ‘precariado’” (Fraser, 2021, p. 50).

Fraser, anos depois, cunha o termo “*Feminism for the 99%*” (Feminismo para os 99%) em diálogo explícito com o slogan proclamado pelos participantes do *Occupy*. Segundo essa autora, a principal conquista das manifestações foi a eleição de Barack Obama – tomado como aquele que poderia significar um momento de virada para o país –, entretanto, a transformação foi frustrada diante da continuação da política neoliberal por parte do novo presidente.

A crise de 2008, não acabou com o modelo neoliberal, mas, ao expor as suas contradições, fomentou instâncias de contestação que também romperam barreiras. Refletindo sobre esse momento de instabilidade do capitalismo mundial, Heloisa Buarque de Hollanda (2020) atenta para duas alterações significativas no âmbito da política: o advento de mudanças nas linguagens políticas, com a emergência, sobretudo a partir da década de 2010, de um “ativismo midiático”, de caráter mais insurgente do que propriamente revolucionário, bem como o surgimento de um novo sujeito social – em contraposição ao antigo sujeito político – que se pretende desvinculado de partidos e ideologias (Hollanda, 2020, p. 12).

Para a autora, as feministas contemporâneas precisam, na sua teoria e na sua prática, enfrentar tanto o retrocesso político trazido pela ascensão da direita conservadora quanto essas mudanças nas formas de ativismo e nas linguagens políticas. Ao refletir sobre a emergência da quarta onda do feminismo, Hollanda (2020) postula que “duas tendências se apresentam como fortes alternativas para o feminismo hoje: o feminismo decolonial e a crítica a um feminismo de acento individualista e neoliberal, expresso pelo manifesto *Feminismo para os 99%*” (p. 12. Grifos da autora).

No ano de 2019, a partir de considerações comuns quanto à necessidade do desenvolvimento de um feminismo focado na maioria social, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser escrevem, em conjunto, o manifesto *Feminismo para os 99%* (2019). Nesse manifesto, as autoras apontam que, em nossos dias, temos dois tipos de feminismo.

O primeiro corresponde ao que chamam de “feminismo para o 1%”, ou seja, a tendência feminista liberal e pró-capitalista, centrada no Norte global, que, segundo elas, em vez de buscar transformações sociais que mudassem a realidade da maioria das mulheres, instituía, no lugar, uma política meritocrática que favorecia apenas algumas poucas mulheres da classe dominante – que, em geral, já gozavam de vantagens sociais, culturais e econômicas –, deixando todas as outras vulneráveis a abusos de toda categoria (Arruzza; Bhattacharya; Fraser,

2019).

O segundo tipo é um feminismo de viés anticapitalista que ganhou força, sobretudo, a partir da segunda década do século XXI, com a ocorrência de movimentos de greves de mulheres iniciados na Europa, se espalhando para outras localidades, adquirindo, com isso, uma abrangência global²¹.

Conforme proposto no manifesto, esses dois tipos de feminismo corresponderiam às únicas alternativas que temos atualmente, já que, na visão das autoras, o neoliberalismo foi responsável por extirpar outras escolhas possíveis, ao ampliar, com sua política predatória, as perdas de todas as lutas sociais. Restariam, por conseguinte, somente as opções de se alinhar à política neoliberal ou combatê-la. O *Feminismo para os 99%* (2019) propõe a adesão ao segundo caminho: unir a maioria social – os 99% - em torno de uma agenda comum de luta anticapitalista.

A união é necessária, segundo Fraser e Malatesta (2019), uma vez que “as feministas, por mais numerosas e radicais que nos tornemos, não podemos transformar a sociedade sozinhas” [n.p.]. A profunda transformação estrutural buscada, algo considerado pelas três pensadoras como algo não só necessário como também factível, dependeria de uma aliança entre vários segmentos oprimidos, tomando, como critério de união, o reconhecimento de um inimigo comum: o capitalismo.

A proposta de um feminismo para os 99%, portanto, tem uma orientação de classe e um *ethos* muito distinto daquele presente no feminismo de tendência liberal, que, conforme as autoras apontam, muitas vezes é tratado pela grande mídia como sendo “o feminismo” em si.

Para elas, o feminismo liberal, em sua recusa de tratar das restrições socioeconômicas existentes – que impedem a liberdade e o empoderamento da grande maioria das mulheres –, propondo, no lugar, meritocracia como sinônimo de igualdade, não traz qualquer solução para as mulheres, sendo, antes, uma parte do problema. Dessa forma, no combate a um tipo de feminismo que promove a reivindicação de “oportunidades iguais de dominação”, sem qualquer perspectiva de transformação social, elas apresentam a proposta de um “outro” feminismo. Nas palavras das autoras,

Este manifesto é nossa iniciativa para promover esse “outro” feminismo. Não escrevemos para delinear uma utopia imaginada, mas para assinalar a via a ser percorrida a fim de alcançar uma sociedade justa. Nosso objetivo é

²¹ Em 2016, ocorreu na Polônia uma greve de mulheres em virtude da proibição do aborto no país. Um ano depois, em 2017, o movimento grevista, segundo as autoras, se tornou “transnacional”, ocasião quando mulheres de toda parte do globo decidem entrar em greve conjunta, aumentando, ao mesmo tempo, tanto a amplitude do movimento como o escopo de reivindicações (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019).

explicar por que as feministas devem escolher o caminho das greves feministas, por que devemos nos unir a outros movimentos anticapitalistas e contrários ao sistema, por que nosso movimento deve se tornar um *feminismo para os 99%*. Apenas dessa forma – pela associação com ativistas antirracistas, ambientalistas e pelos direitos trabalhistas e de imigrantes – o feminismo pode se mostrar à altura dos desafios atuais. [...] Este não é um feminismo corporativo, que se mostrou tão desastroso para as mulheres da classe trabalhadora e agora sofre uma hemorragia de credibilidade, nem é o “feminismo de microcrédito”, que alega “empoderar” mulheres do Sul global ao emprestar-lhes montantes irrisórios de dinheiro. Em vez disso, o que nos traz esperança são as greves feministas feitas por mulheres em 2017 e 2018 (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 29).

Assim, o feminismo para os 99%, ao mesmo tempo em que deixa de lado o interesse de uma minoria privilegiada, conforme as práticas elitistas e individualistas do feminismo liberal, passando a lutar pelos direitos da maioria das mulheres – seja “das mulheres pobres e da classe trabalhadora, das mulheres racializadas e das migrantes, das mulheres *queer*, das trans e das mulheres com deficiência” como também aquelas mulheres “encorajadas a enxergar a si mesmas como integrantes da ‘classe média’ enquanto o capital as explora” – também vai além disso, não se resumindo apenas às “questões de mulheres”. Sua proposta de coalização defende, ao mesmo tempo em que chama para a luta conjunta, “todas as pessoas que são exploradas, dominadas e oprimidas”, sendo, por isso, um feminismo para os “99%” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 41-42).

A proposta de coalização dos diversos grupos oprimidos caminha lado a lado com um projeto de luta em várias frentes: não só contra a opressão de gênero, mas também contra a mudança climática, a exploração no local de trabalho, o racismo estrutural, o imperialismo e o ataque a pessoas LGBTQ+.

Dado que, para as autoras, as múltiplas opressões que sofremos, apesar de terem suas formas e características próprias, estão todas “enraizadas em um único e mesmo sistema social e são por ele reforçadas” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 95), o fato de sermos todos afetados pelas práticas de um inimigo comum requer que a luta pelo seu desmantelamento também deva se dar em âmbito coletivo.

Desviando de uma perspectiva meramente economicista, essas pensadoras postulam que “o sistema não apenas vive da exploração do trabalho assalariado; ele também vive à custa da natureza, dos bens públicos e do trabalho remunerado que reproduz os seres humanos e as comunidades” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 45-46). Essas instâncias afetam sobremaneira a vida de todos os indivíduos, entretanto, elas afirmam que as mulheres são, geralmente, aquelas mais vulneráveis às múltiplas crises que são geradas pelo sistema capitalista.

Esse é o caso, por exemplo, dos problemas ambientais que assolam o mundo nos últimos tempos. Em sua busca desenfreada pelo lucro, o capitalismo se apossa dos recursos naturais do planeta sem qualquer preocupação com seu possível esgotamento. Dessa forma ele “desestabiliza periodicamente a própria condição ecológica que o viabiliza” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 93). Na medida em que reconhece as mulheres como grupo mais atingido dentre os refugiados pelo clima, o feminismo para os 99%, por consequência, também se declara ecossocialista²².

Conforme proposto por Giovanna Marcelino (2019), o marxismo, ao longo da sua história, se apresentou como uma tendência intelectual e política sempre viva e em constante mutação. Um ponto de renovação que o marxismo experimenta hoje dá-se a partir do feminismo marxista, que, segundo Marcelino (2019), opera “fomentando não somente a descoberta de um ‘novo Marx’, como formalizando um longo processo de ‘feminização’ do marxismo” (p. 36-37) através de uma prática intensa de leitura, complementação e ampliação do pensamento de Marx.

O feminismo para os 99% configura-se como uma dessas iniciativas em prol da renovação da tradição marxista. A mobilização de conceitos marxistas no exame das condições de opressão da mulher na sociedade capitalista é concomitante ao reconhecimento das lacunas e das omissões de Marx e de Engels quanto à questão da mulher.

Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019) escrevem seu manifesto em influência clara dos dois filósofos alemães, ainda assim, é importante salientar que elas buscaram atualizar o que foi proposto por ambos. A necessidade de revisão, segundo elas, acontece na medida em que o mundo de hoje é muito mais globalizado do que aquele do final do século XIX, além disso, os conflitos atuais evidenciam como, para além da classe, também estão imbricadas outras questões como a nacionalidade, a raça/etnicidade e a religião (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 98).

Em uma entrevista feita com Nancy Fraser, Olimpia Malatesta (2019) aponta que “o mérito chave do Feminismo para os 99% é o fato de destacar o ‘trabalho reprodutivo’” [n.p.], diferindo, portanto, de outras análises que também se declaram anticapitalistas, mas que, ao

²² A feminista marxista Silvia Federici (2019) também aponta que, enquanto sujeitos primários do trabalho reprodutivo, as mulheres são, ao mesmo tempo, aquelas mais dependentes do acesso aos recursos naturais e mais prejudicadas com a sua privatização. Federici (2019) se vale do conceito de *bens comuns* para defender a fundação de um programa anticapitalista e coletivo no combate à privatização dos recursos naturais. Segundo essa pensadora “os bens comuns são as linhas que conectam a história da luta de classes com o nosso tempo”, e a política dos comuns deve operar tendo como norte “relações de qualidade, princípios de cooperação e responsabilidade das pessoas umas com as outras e com a terra, as florestas, os mares, os animais” (Federici, 2019, p. 388).

mesmo tempo, consideram apenas as esferas de trabalho produtivo. Ao trazer para o debate a questão do trabalho reprodutivo, algo que não recebeu grande atenção nos escritos de Marx e de Engels, o manifesto “dá continuidade à tradição marxista, socialista e revolucionária, atualizando-a em relação às novas experiências e debates dos ativismos contemporâneos” (Marcelino, 2019, p. 31).

Para as autoras do manifesto, o reconhecimento da centralidade do trabalho reprodutivo no capitalismo gera um novo modo de se lidar com a categoria de classe. Segundo elas, “contrariamente ao entendimento tradicional, o que produz a classe na sociedade capitalista não são apenas as relações que diretamente exploram a ‘mão de obra’, mas também as relações que a geram e a repõem” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 54).

Nessa chave de leitura, o manifesto propõe que sem o trabalho de produção de pessoas, muitas vezes realizado sem qualquer forma de pagamento, não poderia existir o trabalho assalariado para a obtenção de lucro. Ao mesmo tempo, “a instituição capitalista do trabalho assalariado esconde algo além do mais valor”, ela esconde “suas marcas de nascença” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 108), dissociando as esferas – que são mutuamente constitutivas – da produção e da reprodução, algo que não foi desvelado na teoria marxista.

Sobre a capital importância da reprodução social no processo de opressão de gênero, as autoras propõem que, mesmo sem ter inventado a opressão das mulheres – que existiu sob vários aspectos e em várias sociedades de classe antes –, o capitalismo operou uma “reinvenção” das formas de sexismo dentro das novas estruturas institucionais. Para tanto, “seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 51-52).

Nessa dinâmica, a questão da reprodução social, ou seja, “[d]o trabalho não remunerado de formar e sustentar seres humanos” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 104), é uma questão feminista posto que, na sociedade capitalista, se baseia em papéis de gênero e traz como consequência a subordinação da mulher. Como são elas, majoritariamente, a mão de obra responsável pelo papel da reprodução social, as mulheres são, notadamente, as pessoas mais afetadas quando os governos neoliberais precarizam a oferta dos serviços públicos. Não é de surpreender, portanto, a conexão existente entre as já citadas greves de mulheres após 2017 e a questão da reprodução social e retirada de direitos sociais.

No que toca à organização da reprodução social, as múltiplas esferas de dominação se tornam ainda mais salientes. Para além do gênero, a distribuição das tarefas de reprodução social também se relaciona com outros eixos de dominação tais como a raça, a sexualidade e a

nacionalidade. A escravidão, o colonialismo, o *apartheid* e o neoimperialismo, por exemplo, operaram historicamente uma divisão racial do trabalho reprodutivo, forçando mulheres negras a trabalhar como cuidadoras de criança e empregadas ganhando, em troca, salários muito baixos (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 53).

Longe de ter sido superado, esse quadro ainda acontece nos dias de hoje. Conforme Bhattacharya (2019) afirma, duas tendências radicalmente contraditórias podem ser apreendidas a partir das estatísticas e das notícias recentes sobre as mulheres (p. 105-106). Ao mesmo tempo em que a maioria delas vive uma vida extremamente pauperizada, o número daquelas pertencentes à classe dominante cresce vertiginosamente.

Essa dinâmica é sustentada por toda uma cadeia de cuidado global, que, como observado por Arlie Hochschild (2019), corresponde a “uma série de ligações pessoais entre pessoas ao redor do globo baseadas no trabalho pago ou não pago do cuidado” e “pode começar num país pobre e terminar num país rico, ou pode ligar áreas urbanas e rurais dentro do mesmo país pobre” (p. 63).

Trata-se daquilo que Hochschild considera como sendo um novo tipo de imperialismo, com o papel decisivo das mulheres nas práticas desenvolvidas. Nessa dinâmica – em que “amor e cuidado se tornam o ‘novo ouro’” (Hochschild, 2019, p. 73) –, mulheres pobres – sobretudo aquelas racializadas e migrantes – preenchem vagas de trabalho doméstico a fim de que outras, em situação financeira superior, aproveitem oportunidades de emprego melhores, promovendo uma manutenção do *status quo*.

Constatando que nem todas as pessoas experimentam os processos sociais de diferença, desigualdade e hierarquia do mesmo modo na sociedade capitalista – o que se traduz comumente em um conflito de interesses que divide os oprimidos e explorados e dificulta qualquer união solidária entre eles –, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019) concluem seu manifesto esclarecendo que a proposta de aliança universal anticapitalista contra as múltiplas formas de opressão não pretende apagar ou banalizar a heterogeneidade de seus membros (p. 123).

Pelo contrário, as autoras entendem que as alianças só podem ser bem-sucedidas uma vez que tal diversidade existente seja levada a sério. Porquanto o capitalismo tende a fazer uso das diferenças para dividir os movimentos de resistência e, dessa forma, consolidar o seu poder, a luta anticapitalista, por sua vez, precisa vencer a própria fragmentação a fim de atingir o objetivo da transformação social. O feminismo, então, deve ser feito pelos 99% e para os 99%.

Conforme já apontado, Hollanda (2020) entende o “feminismo para os 99%” e o feminismo decolonial como alternativas importantes para os movimentos de mulheres atuais.

A proposta de luta em prol dos 99% enfatiza as desigualdades sociais e representa, na perspectiva de Hollanda (2020), uma revisão das políticas feministas centradas no hemisfério Norte, um tipo de feminismo de viés neoliberal que celebra a meritocracia, aventando, no lugar, um feminismo de coalização entre ativismos antirracistas, ambientalistas, trabalhistas e em defesas dos imigrantes (Hollanda, 2020, p. 13).

O feminismo decolonial, por sua vez, mobilizado por intelectuais latino-americanas, privilegia a “contestação à colonialidade do saber” e à “colonialidade do poder”, propondo tanto a revisão epistemológica das teorias feministas eurocentradas quanto a instituição de “contraepistemologias situadas a fim de enfrentar o império cognitivo europeu e norte-americano” (Hollanda, 2020, p. 13).

A agenda feminista prioritária nos dias de hoje, ainda segundo Hollanda (2020, p. 12), passa a abranger uma “interpelação das epistemologias heteronormativas e coloniais”. Nesse momento, a marca mais forte é

a potencialização política e estratégica das vozes dos diversos segmentos feministas interseccionais e das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala. Nesse quadro, o feminismo eurocentrado e civilizacional começa a ser visto como um modo de opressão alinhado ao que rejeita, uma branquitude patriarcal, e informado na autoridade e na colonialidade de poderes e saberes (Hollanda, 2020, p. 12).

Os conceitos de *colonialidade do poder*²³ e *colonialidade do saber*²⁴ são tomados de empréstimo da *Teoria Decolonial*. De acordo com Ochy Curiel (2020), as perspectivas *decoloniais* questionam, sempre sob um viés crítico, as narrativas consolidadas pela historiografia oficial, denunciando as formas de construção das hierarquias sociais (p. 121).

Desse modo, O *giro decolonial*, expressão empregada pela primeira vez pelo filósofo porto-riquenho Nelson Maldonado Torres, indica um movimento de resistência à lógica da modernidade/colonialidade, que se instaura nas Américas através do processo de *colonialismo*, iniciado após a expansão ultramarina europeia.

O *decolonial*, assim, se coloca como um movimento teórico-político – mobilizado por intelectuais e ativistas da América Latina e do Caribe – de insurgência às instituições modernas e contraposição à *colonialidade*, ou seja, a continuidade da estrutura do poder colonial –

²³ Ochy Curiel (2020), afirma que “a colonialidade do poder implica relações sociais de exploração/dominação/conflito em torno da disputa pelo controle e domínio do trabalho e seus produtos, da natureza e seus recursos de produção, pelo controle do sexo e seus produtos, da reprodução da espécie, da subjetividade e seus produtos, materiais e intersubjetivos, inclusive o conhecimento e a autoridade, e seus instrumentos de coerção” (p. 127).

²⁴ Ainda segundo Curiel (2020), a colonialidade do saber implica “um tipo de racionalidade técnico-científica, epistemológica, que se coloca como modelo válido de produção de conhecimento” (p. 128).

alicerçada na *racialização*, no *eurocentrismo* que controla subjetividades e existências e na hegemonia do *Estado-nação* que estipula o que é centro e o que é periferia – mesmo após o processo de descolonização (Santos, 2018, p. 3-5).

Para além da Teoria Decolonial, outra influência importante para o desenvolvimento de um feminismo decolonial é o conceito de *interseccionalidade*, mobilizado pelo feminismo negro. Segundo a argentina María Lugones (2020), criadora do termo *feminismo decolonial*, o feminismo hegemônico – aquele feito por mulheres brancas, heterossexuais e burguesas – ignora a interseccionalidade das relações de raça, de classe, de sexualidade e de gênero.

Ainda, a autora afirma que nós “temos pensado gênero, raça, classe como categorias” (Lugones, 2020, p. 80), sempre a partir de uma lógica binária que propõe a dicotomia homem/mulher, branco/negro, burguês/proletário. Essa análise em categorias esconde, no entendimento de Lugones (2020), a existência de uma intersecção entre elas, que invisibiliza tratar da realidade de quem sofre com múltiplas formas de opressão.

Esse é o caso, por exemplo, da mulher negra, conforme já havia sido observado pelo feminismo interseccional. A análise binária tende a produzir generalizações, sempre com base em critérios de dominação, em que se tem, fundamentalmente, as categorias mulher/branca e homem/negro, como base de discussão.

Nesse processo, chamado por Lugones (2020) de “lógica de separação categorial” (p. 60), não há qualquer possibilidade de interpretar a realidade da mulher negra – aquela que não é só mulher nem só negra. Somente percebendo as intersecções como indissolúveis é que se pode transcender tal perspectiva reducionista presente no feminismo hegemônico ocidental.

Dessa forma, o feminismo decolonial, ao propor “os determinantes da lógica colonial como um importante fator da opressão das mulheres” (Hollanda, 2019, p. 17), também se propõe a investigar o fenômeno da *colonização de gênero*²⁵ em oposição à *colonialidade* do saber que é promovida não apenas pelas teorias e epistemologias patriarcais como também por aquelas presentes no feminismo hegemônico.

A partir de uma nova perspectiva entrelaçada entre aspectos de raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica, a subordinação das mulheres passa a ser interpretada para além de análises que, ao vislumbrarem somente a opressão de gênero, universalizam tanto a categoria de mulher como a de patriarcado, fazendo referência, portanto, exclusivamente às experiências situadas de mulheres brancas ou branco-mestiças com privilégios de classe. Dessa forma, esse posicionamento acaba “reproduzindo o racismo, o classismo e o heterossexismo em suas

²⁵ O conceito de *colonização de gênero* também foi desenvolvido por Lugones (2020).

teorias e práticas políticas” (Curiel, 2020, p. 121).

1.5 Historiografia e Feminismo: as diversas “estórias” feministas

Ao longo do capítulo, buscamos abordar as diferentes perspectivas teóricas e políticas do feminismo. Em resumo, tratou-se do modo pelo qual: o feminismo liberal adota a luta pela igualdade de direitos civis e políticos; o feminismo marxista-socialista entende a categoria de classe como elemento fundamental para se pensar na opressão da mulher; o feminismo radical enuncia que o político é privado e propõe a sororidade entre as mulheres; o feminismo negro coloca em xeque a irmandade feminina mostrando como a realidade das mulheres negras não é contemplada no feminismo branco hegemônico; o feminismo interseccional afirma a natureza imbricada de opressões tanto de raça, como de gênero e de classe; o feminismo pós-estruturalista coloca em evidência a necessidade de desnaturalizar tanto a categoria “mulher” como o sujeito do feminismo, aventando, concomitantemente, a necessidade de romper com os binarismos presentes nos discursos feministas, sobretudo aqueles que separam sexo e gênero e promovem a manutenção de um viés biologista e essencialista de gênero; o feminismo pós-colonial traz para o debate as categorias de subalternidade e de agenciamento, fomentando a discussão em torno do conceito de lugar de fala; e o feminismo decolonial questiona o projeto moderno eurocêntrico e ocidentalizante de ciência ao mesmo tempo em que prega o rompimento com epistemologias feministas hegemônicas excludentes.

Sobre essa pluralidade dos feminismos, Nancy Fraser propõe que

temos um número de feminismos diferentes e concorrentes, com visões diferentes e concorrentes entre si sobre igualdade de gênero, sobre as fontes do sexismo e sobre o que precisa ser mudado e como. Essas opiniões diferem acentuadamente com relação a sua classe e orientação racial/étnica/nacional. Visto dessa maneira, o feminismo não é uma irmandade global, mas um campo de batalha político-ideológico (Fraser; Malatesta, 2019, [n.p.]).

Nesse “campo de batalha político-ideológico” os feminismos dissonantes, não raro, afirmam a primazia da perspectiva que defendem através da crítica explícita às outras tendências feministas. Vimos, por exemplo, que Kate Millet viu na luta pelo sufrágio o elemento que enfraqueceu o movimento feminista da primeira onda. Ao mesmo tempo em que criticava tendências liberais, Millet propôs o gênero como elemento primário de opressão na vida das mulheres.

Essa ênfase na opressão comum foi extremamente criticada pelos feminismos negros. bell hooks (2015), no ano de 1984, afirmou que esse ato de proclamar como uma verdade

absoluta que “todas as mulheres são oprimidas”, por parte das feministas radicais, significou, na verdade, “menos uma estratégia para politização, e mais uma apropriação, por parte de mulheres conservadoras e liberais, de um vocabulário político radical” a fim de, ao mesmo tempo, mascarar e promover seus interesses de classe (hooks, 2015, p. 198). Ainda, ela afirmou que “certamente, tem sido mais fácil para as mulheres que não vivenciam opressão de raça ou classe se concentrar exclusivamente no gênero” (hooks, 2015, p. 207).

A forma como Millet lidava com as categorias de gênero, classe e raça parece corroborar essa afirmação de hooks. Mulher branca, Millet pareceu mais disposta a considerar a classe, e não a raça, como elemento de importância que sucede o gênero na dinâmica da opressão.

Millet (1971) postulou tanto que o segregacionismo sexual “pode ser mais endêmico na nossa própria sociedade de que o racismo” (p. 182) quanto que a raça constitui “em si mesma um sistema de casta que absorve a classe”, afirmando ainda que “um médico ou um advogado negros têm um estatuto social mais elevado que um pobre rendeiro branco” (Millet, 1970, p. 176).

No que concerne a relação entre as mulheres de diferentes “castas”, sua conclusão foi a de que o patriarcado coloca as mulheres umas contra as outras usando, para tanto, os privilégios de classe, de beleza e de idade (Millet, 1971, p. 180). O apagamento da raça fica ainda mais evidente quando Millet fala de Sojourner Truth e seu discurso “E eu não sou uma mulher?”. A autora se vale da fala de Truth para criticar o que chama de ideologia cavalheiresca vigente no período vitoriano.

Segundo ela, a generalização que o discurso cavalheiresco fazia da figura da “senhora” vitoriana tomava como padrão somente aquelas que pertenciam as camadas altas, não servindo, em contraposição para tratar das “mulheres menos favorecidas” (Millet, 1970, p. 25-26). Vemos, dessa forma, que Millet criticou a generalização feita das mulheres com base somente na categoria de classe, uma vez que, ao tomar Truth como sendo uma “mulher menos favorecida”, ela não foi capaz de compreender como o discurso da outra marcou, na verdade, a sua condição de mulher negra.

As críticas mobilizadas por bell hooks (2015) também foram direcionadas ao feminismo marxista-socialista, uma vez que, segundo ela, ainda que se proponham a tratar tanto de classe como de gênero, “as feministas socialistas tendem a negar a raça ou fazem questão de reconhecer que a raça é importante e, em seguida, continuam apresentando uma análise em que a raça não é considerada” (hooks, 2015, p. 207).

Essa tendência feminista já vinha sendo posta na berlinda desde a década de 1970 pelo

que foi apontado como sendo sua “ênfase economicista”. Jane Flax (1976), por exemplo, partindo do questionamento se “as feministas precisam do marxismo”, deixou claro seu ponto de vista acerca da insuficiência do marxismo para tratar da questão da mulher.

Para essa pensadora, ainda que o método dialético seja um dos mais flexíveis e ricos de análise social, as relações sociais possuem outros aspectos igualmente importantes que são deixados de lado por Marx e por Engels. O foco marxista na análise dos diferentes modos de produção não possibilita, no entendimento de Flax, explorar algo que ela considera fundamental para o feminismo: a história do modo de reprodução. Nessa perspectiva, somente relacionando os modos de produção e reprodução – algo não contemplado na teoria marxiana – é que o marxismo poderia ajudar a entender a opressão da mulher.

Flax (1976) indica, ainda, sua firme crença de que isso demandaria, ao mesmo tempo, a consideração de dimensões psicológicas e de política sexual, também não enfocados pelo marxismo. Sua conclusão é a de que as feministas precisam olhar para além do marxismo, sem esperar respostas marxistas para questões feministas, dado que a história das mulheres não é a mesma que a história dos homens nem em nível individual nem em nível coletivo. Para ela, a psicanálise, o estruturalismo e a fenomenologia poderiam ajudar a compreender a experiência da mulher, desde que sejam mobilizados em conjunto com uma interrelação entre o mundo da produção e o da reprodução.

Conforme já abordado, essa proposta de tratar os modos de produção e de reprodução de maneira combinada para pensar na condição das mulheres faz parte de uma nova tendência feminista que busca atualizar o marxismo.

Teóricas e ativistas feministas como Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser e Silvia Federici, entre outras, revitalizam os conceitos e premissas do marxismo para compor suas teorias e propostas políticas feministas atuais. Esse novo feminismo responde à provocação de Flax – “O feminismo precisa do marxismo?” – postulando que “um feminismo que visa libertar todas as mulheres deve ser anticapitalista” (Fraser; Malatesta, 2019, [n.p.]), devendo, ao mesmo tempo, promover um avanço em relação aos limites presentes no trabalho teórico e político de Marx no que concerne às questões de gênero (Federici, 2017, p. 107).

Esse novo feminismo marxista-socialista, entretanto, também é, por vezes, acusado de economicista e reducionista. Heloisa Buarque de Hollanda, por exemplo, ao mesmo tempo em que reconhece sua potência teórico-crítica, também evidencia suas limitações.

Através da comparação do feminismo para os 99% com o feminismo decolonial, buscando abordar essas duas tendências atuais do feminismo a fim de “examinar sua possível e desejável complementariedade”, Hollanda (2020) postula que

Um olhar crítico sobre o feminismo decolonial poderia mostrar por parte deste um foco bastante definido em sujeitos de formações pré-capitalistas – os povos originários – para um enfrentamento da questão da exclusão racial e capitalista colonial. O problema desse caminho que, sem dúvida é um avanço epistemológico, é deixar de lado grande parte dos pobres, brancos e dos que não podem se definir facilmente como descendentes dos povos originários. Já o feminismo para os 99%, igualmente importante em especial no caso brasileiro, é profundamente vinculado a visões economicistas e investe na crítica à onipotência da razão, desumanizando o pensamento mágico recuperado pela corrente decolonial (p. 29).

Hollanda (2020), ainda, tece sua crítica através da comparação entre essas duas tendências atuais dentro dos movimentos feministas, entretanto, o feminismo marxista-socialista contemporâneo também costuma ser criticado pela forma como se relaciona com o feminismo pós-estruturalista.

Clare Hemmings (2009) se vale, dentre outros fatores, dessa tensão entre o feminismo socialista e o pós-estruturalista para apontar que a historiografia do feminismo também está sujeita às disputas ideológicas dentro do movimento. Conforme Hemmings (2009) aponta, o passado recente do feminismo tem sido contado de duas formas distintas.

Por um lado, há uma tendência narrativa hegemônica que propõe uma linha evolutiva do feminismo entre a passagem das décadas de 1970 e 1990. Nessa perspectiva, depois dos anos 1970, tomados como plenamente essencialistas, há um avanço importante nos anos 1980, com o questionamento da diferença mobilizado pelo feminismo negro, culminando, por fim, na grande virada feita pelas feministas pós-estruturalistas na década de 1990. Por outro lado, duas contranarrativas se estabelecem, contestando a visão de progresso das narrativas dominantes, para colocar, no lugar, uma concepção de declínio e perda.

Ainda, segundo Hemmings (2009), essas narrativas – a autora fala em “estórias”, ou seja, em versões sobre o passado – sempre contam o passado recente do feminismo através de seleções que reforçam o ponto de vista adotado. Aquelas que reiteram o suposto essencialismo da década de 1970, por exemplo, tendem a criar uma dicotomia essencialismo/desconstrutivismo, a fim de colocar em relevo as práticas de desconstrução feitas pelas feministas pós-estruturalistas, buscando, com isso, criar uma identificação para com estas últimas a partir da proposição de que foram elas as “primeiras” a desafiar a categoria “mulher” como sujeito e objeto do feminismo.

Conforme Hemmings (2009), esse tipo de narrativa tende a criticar as obras das feministas da década de 1970 a partir de falas genéricas, sem, muitas vezes, expor a contento suas ideias (p. 222). Além disso, a prática de justaposição entre as décadas de 1970/1980 tende

a obliterar o feminismo negro, tomado como mero momento de transição.

Nas palavras da autora:

Recapitulando: a estória conhecida é assim. O feminismo dos anos 70 é, na melhor das hipóteses, ignorante ou inocente em relação à diversidade racial e sexual; ou então é, de fato, efetivamente excludente através de sua branquidade e heterossexismo. Os anos 90 pós-estruturalistas emergem no outro lado dos anos 80 como paladinos da multiplicidade e da diferença – diferença em geral. [...] Vou tentar ser o mais clara possível. Para que o pós-estruturalismo surja como algo que está além da diferença particularizada e simultaneamente inclusivo dessas diferenças, essa narrativa requer uma representação problemática das intervenções dentro do feminismo como sendo específicas de certas décadas. Um feminismo essencialista universalizado é direta ou indiretamente associado aos anos 70, e críticas raciais e sexuais são contidas nos anos 80 para que o pós-estruturalismo possa, finalmente, superar o essencialismo e incorporar as identidades associadas à diferença sexual, sexualidade e raça (Hemmings, 2009, p. 229).

As contranarrativas, por sua vez, se dão, ainda segundo Hemmings, ou na chave da nostalgia – propondo, também de maneira linear, que o passado foi uma época politizada e o presente é marcado por um individualismo apolítico –, ou de um pragmatismo acentuado que, a partir de uma perspectiva circular, problematiza o pós-estruturalismo como prática apolítica, para propor, através de uma dicotomia político *versus* cultural, que o feminismo volte a lidar com preocupações políticas, parar além daquelas meramente culturais.

Em ambos os casos, a ideia de progresso em torno do feminismo pós-estruturalista é contestada, porém, “essa contranarrativa de um ‘retorno’ ao material ou real antes do pós-estruturalismo retém e endossa a mesma teleologia” (Hemmings, 2009, p. 232): a oposição entre duas partes é reforçada a fim de usar a diferença entre elas para demarcar uma hierarquia. A década de 1970 é, novamente, generalizada, agora positivamente, e a política de identidade é proclamada como uma “fase”, esvaziando o feminismo pós-estruturalista de seu potencial político, para, com isso, propor um retorno à abordagem materialista, entendida como aquela que “dá acesso mais transparente à realidade social” (Hemmings, 2009, p. 234).

A autora, assim, afirma que o grande problema dessas narrativas sobre o passado não é o fato de elas proporem ideias diferentes, mas de fazê-lo através da defesa de um processo linear de deslocamento entre os diferentes referenciais teóricos feministas. Para essa autora, o estudo dos feminismos tem muito mais a ganhar caso deixe de focar nas descontinuidades e passe a abordar as relações e contestações entre as diferentes perspectivas.

As diversas perspectivas feministas indicam a complexidade tanto da categoria de gênero quando da sua relação com outras formas de opressão como a raça, a classe, a sexualidade e a nacionalidade.

Falar em *mulher* – até mesmo em *mulheres* – não é suficiente para abranger a realidade multifacetada de todas elas. Mais que isso, ficar preso à discussão quanto à forma primária de opressão – seria ela de gênero, de classe ou de raça? – atomiza as propostas de resistência ao mesmo tempo em que dissolve possíveis laços entre as diferentes mulheres. A necessidade de transcender os interesses particulares de cada grupo a fim de mobilizar uma luta conjunta aparece nas falas de feministas tão diferentes como Audre Lorde, Judith Butler, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser.

Para Lorde (2009b), “enquanto estivermos divididos por causa de nossas identidades particulares, não temos como estar juntos em ações e políticas efetivas” (p. 236), assim, ela defende a não existência de uma hierarquia de opressão, bem como a necessidade de ações articuladas contra qualquer forma de dominação, indo além de visões monolíticas quanto à diferença.

Butler (2019b), de sua parte, postula que a quebra da unidade e identidade comum entre as mulheres não quer dizer que elas devam permanecer isoladas entre si, pelo contrário, as diferenças devem mobilizar, em vez de paralisar, as pessoas. Ainda, ela, propõe que “não devemos retornar a uma unidade simples, mas lutar para formar uma rede de solidariedade cada vez mais poderosa, focada no combate à destruição do planeta e por um salário digno” (Butler, 2019b, [n.p.]).

Essa proposta de coalizão se aproxima daquela defendida por Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2021) em seu manifesto por um feminismo para os 99%, bem como das considerações feitas por Fraser (2021) quanto à necessidade “do realinhamento político para a transformação da sociedade”, diante da atual crise que vivemos (p. 35).

Ainda que cada uma dessas propostas políticas parta de um entendimento distinto da categoria *mulher* e das diferentes formas de opressão, o que parece existir em comum entre elas é a defesa de uma ação conjunta, pautada sempre na recusa de qualquer prioridade ou hierarquia na luta feminista.

2. Mulher(es), Feminismo(s) e Dialética: da totalidade do feminismo à totalidade da História

Ao longo do capítulo anterior, buscamos efetuar um panorama que permitisse demonstrar a grande pluralidade dos feminismos. A abordagem das chamadas “ondas do feminismo” possibilitou, respectivamente, situar os discursos e práticas em uma trajetória cronológica e identificar tendências que, em cada etapa dos movimentos, se consolidaram como hegemônicas.

Nesse momento, nosso objetivo não foi o de apontar qual seria a corrente “mais legítima” ou a crítica “mais válida” –, mas, tão somente, apresentar as múltiplas ideias e perspectivas teóricas mobilizadas pelas feministas, tanto em relação a suas contemporâneas quanto àquelas que vieram antes delas, além de aventar o modo pelo qual a relação entre os diferentes feminismos foi de diálogo entre si como, por vezes, de choque.

O percurso empreendido elucida não ser possível pensar em *mulher*, ou mesmo em *mulheres*, como uma categoria estável que dê conta de representar a todas elas. Assim, tomar os feminismos como plurais nos leva, a seguir, a buscar entender como a *crítica literária feminista* tem lidado com proposições tão diferentes e até mesmo conflitantes sobre a questão da *mulher* e da *diferença*.

Filha dos movimentos feministas, essa crítica também esteve, desde seu início, fortemente marcada por múltiplos paradigmas e propostas teórico-críticas. Tendo como ponto em comum a investigação do modo pelo qual o texto literário é marcado pela diferença de gênero, as vertentes da crítica literária feminista, cada qual ao seu modo, empenharam-se, desde sua formação, em deslindar as categorias de *identidade*, de *diferença* e, posteriormente, de *gênero*.

2.1 Vertentes da Crítica Literária Feminista

O ponto de partida da crítica literária feminista costuma ser associado com a publicação de *Política Sexual*, tese de doutorado em Estudos Comparados de Kate Millet, publicada nos Estados Unidos na virada da década de 1960 para 1970.

Nesse livro, conforme já abordado no capítulo anterior, Millet desenvolve seus preceitos teóricos em torno da questão da política sexual, ou seja, trata das formas pelas quais o patriarcado reafirma seu controle sobre as mulheres.

Através do estudo de obras produzidas pelos escritores D. H. Lawrence, Henry Miller,

Norman Mailer e Jean Genet²⁶, Millet toma o texto literário para afirmar que o domínio patriarcal se perpetua por meio das falsas crenças que cria e dissemina em torno da mulher e do feminino. Conforme posto por Nina Auerbach (1980), ao problematizar a produção literária patriarcal e denunciar o sexismo inerente a ela, Millet “esmaga os mitos patriarcais sobre a feminilidade” (p. 505).

Avessa à psicanálise freudiana, ela também promoveu uma ruptura com os preceitos formalistas do *New Criticism*, tendência hegemônica nos círculos literários acadêmicos estadunidenses quando escreveu a sua tese. No lugar de uma perspectiva puramente imanente do texto literário, Millet postulou a necessidade de se tomar a literatura em conexão com o seu contexto social e cultural, concepção que influencia sobremaneira no desenvolvimento da vertente anglo-americana da crítica literária.

Política sexual (1970), assim, angariou, desde a publicação, grande repercussão dentro e fora dos Estados Unidos, tendo sido traduzido e publicado em vários idiomas. Consequentemente, o tipo de crítica feminista mobilizado pela autora – que ficou conhecido como o estudo das “imagens de mulheres” em textos escritos por homens – tornou-se amplamente conhecido e praticado por outras críticas feministas a partir de então. Ainda assim, apesar de Millet ter sido, em grande medida, a responsável por dar-se a conhecer esse tipo de crítica literária, é importante mencionar que ela não foi a primeira a fazê-lo.

Como posto por Darlene Sadlier (1989) “em meados dos anos sessenta, alunas de pós-graduação e jovens professoras nos departamentos de inglês em universidades de todo o país (Estados Unidos) começaram a atacar o cânone literário” (p. 14-15), bem como passaram a examinar as obras canônicas produzidas por escritores homens através de um novo viés feminista, problematizando, também, o método literário da nova crítica.

Nesse contexto, Katherine Rogers e Mary Ellman publicam dois livros que influenciam fortemente a produção teórica tanto de Millet como da crítica e da teoria literária feministas como um todo tanto nos Estados Unidos como na Inglaterra.

Em *The Troublesome Helpmate*, publicado em 1966, Rogers empreende uma análise da discriminação sexual e da misoginia masculina presentes em textos da tradição literária. Dois anos depois, Ellman postula a teoria do “pensamento por analogia sexual” em seu *Thinking About Women* (1968), descrevendo um suposto padrão de estereótipos nas formas de figuração do feminino nas obras literárias feitas por escritores homens.

²⁶ Dentre os escritores abordados no livro, Millet (1970) aponta que somente Jean Genet foi capaz de subverter o sexismo nas formas de figuração das personagens mulheres, o que se deu, na ótica desta crítica, em virtude de sua homossexualidade.

Ellman (1968) observou a recorrência nesse tipo de produção de “uma tendência a retratar as mulheres como inferiores ou débeis”, atribuindo a elas comportamentos de “amorfia, passividade, instabilidade ou histerismo, irracionalidade e complacência” (Sadler, 1989, p. 15).

Precursoras de Millet, Rogers (1966) e Ellman (1968), portanto, já traziam, antes da publicação de *Política Sexual*, o tratamento que era dispensado às personagens mulheres na literatura produzida por homens. Ofuscadas, contudo, pelo sucesso e pela polêmica gerada com a publicação do livro de Millet, ambas raramente são citadas em estudos que versam sobre o começo da crítica literária feminista estadunidense, atribuindo-se àquela o pioneirismo nessa seara.

Elaine Showalter publica, em 1971, o artigo *Women and the literary curriculum*. Nesse texto, a autora fala sobre como as universidades estadunidenses da área de Literatura, tanto em nível de graduação como de pós-graduação, ao mesmo tempo em que já possuíam mais da metade de alunas mulheres, ainda mantinham programas e currículos majoritariamente voltados para o estudo de escritores homens.

Ainda, ela propõe que o aprendizado ofertado tomava como normativos sempre os pontos de vista dos homens, cabendo às escritoras – dentre as poucas incorporadas – o papel de divergentes e “menores”. Showalter (1971), assim, indaga quais seriam os efeitos desse aprendizado negativo, resultado não só dos objetos de estudo selecionados como também da postura dos professores em sala de aula, na vida das estudantes.

Para ela, a ascensão de áreas de estudo de mulheres dentro da academia – sendo grande parte deles na área de literatura – que estava acontecendo no país nos últimos anos deveria promover a inclusão de mais mulheres nas listas de leituras, pois, segundo ela, “quando as mulheres são estudadas como um grupo, sua história e experiência revela padrões quase imperceptíveis por ocasião de estudos tomados unicamente em relação com os escritores homens” (Showalter, 1971, p. 859).

Propondo que as mulheres escritoras têm uma história literária especial – ponto que é retomado em estudos posteriores – Showalter (1971) aponta que a descoberta dessa história por parte das estudantes poderia contribuir para criar um novo tipo de crítica feminista e talvez até mesmo um novo tipo de literatura. Essa nova crítica feminista, que deixa de lado a leitura dos textos masculinos, e que passa a se concentrar na arte produzida por mulheres, é nomeada, posteriormente, por Showalter, como *ginocrítica*.

Seja através do estudo de textos feitos por homens ou por mulheres, a crítica literária feminista avança ao longo da década de 1970. Nesse momento, o pluralismo vigente nas

diversas tendências dentro dos movimentos feministas também perpassa esse tipo de crítica.

Em 1975, Josephine Donovan organiza o livro *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, buscando traçar os objetivos e as proposições teóricas em torno do incipiente estudo literário feminista. Contando com oito textos, todos escritos por pesquisadoras mulheres, a obra pioneira de Donovan (1975) denota um desejo comum por parte das autoras de estudar e dar a conhecer a obra de escritoras mulheres, entretanto, elas divergiam substancialmente no método elencado para atingir o fim pretendido (Sadler, 1989, p. 18).

Fazendo referência ao livro de Donovan, Elaine Showalter, em seu famoso ensaio *A crítica feminista no território selvagem*, publicado originalmente em 1981, alude à ascensão e à grande variedade de perspectivas dentro da crítica feminista.

Conforme Showalter (1994) aponta,

Em 1975, eu estava persuadida de que nenhum manifesto poderia responder pela variedade de metodologias e ideologias que denominavam-se leitura ou escrita feminista. [...] Desde então, os objetivos expressos não foram significativamente unificados. As críticas negras protestam contra o ‘silêncio maciço’ da crítica feminista em relação às escritoras negras e do Terceiro Mundo, e buscam uma estética feminista negra que trataria de política sexual e racial ao mesmo tempo. As feministas marxistas desejam enfocar a questão de classe, juntamente com a de gênero, como determinantes cruciais da produção literária. As historiadoras literárias querem desvelar uma tradição perdida. As críticas treinadas em metodologias desconstrucionistas desejam ‘sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista’. Críticas freudianas e lacanianas querem teorizar sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação (p. 24).

A fala de Showalter (1994) denota o modo pelo qual a crítica literária feminista, pioneira em sua busca de ocupar espaços até então dominados exclusivamente pela tradição crítica feita por homens, não poderia ser facilmente sistematizada dentro de um quadro teórico que fosse capaz de abranger todas as suas manifestações.

Para Showalter (1994), a fase do despertar, marcada pelo confronto com os cânones e julgamentos existentes nas teorias masculinas, foi sucedida nas universidades por um segundo estágio, “caracterizado pela ansiedade em relação ao isolamento da crítica feminista de uma comunidade crítica cada vez mais teórica nos seus interesses e indiferente à escrita realizada pelas mulheres” (Showalter, 1994, p. 25).

Esse despertar é marcado pela transição de uma primeira etapa da crítica feminista, com foco na leitura e na problematização dos textos feitos por homens e como estes traziam as imagens em torno das mulheres e do feminino, para um novo momento em que “a crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação

consistente da literatura feita para mulheres” (Showalter, p. 1994, p. 29).

Nessa passagem de leituras *androcêntricas* para novas práticas *ginocêntricas*, terminologia criada por Showalter para se referir ao estudo literário com enfoque em textos de autoria feminina e suas características, a crítica feminista passa a ter como foco de interesse não mais o que o homem escreveu sobre a mulher, mas sim a criação artística feita por elas e tudo que diz respeito a esse tipo de produção, tal como “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição feminina de mulheres” (Showalter, 1994, p. 29).

Trabalhando com a hipótese de uma subcultura feminina, a ginocrítica busca “desenvolver novos modelos baseados no estudo da experiência da mulher, ao invés de adaptar modelos e teorias feitas por homens” (Showalter, 1979, p. 28).

A experiência vivida se torna um ponto de fundamental importância para esse tipo de crítica. A crença de que a experiência distintiva da mulher poderia determinar formas próprias de arte seria, para Showalter (1979), a assunção mais consistente da leitura feminista (p. 33).

Sua abordagem deveria se dar, na visão desta crítica, através do estudo sistematizado da escrita de mulheres década a década, a fim de encontrar os padrões de influência entre elas, o que, não seria possível tomando os textos isoladamente (Showalter, 1979, p. 35). Dessa proposta, portanto, deriva a importância dada por Showalter ao estudo e estabelecimento de uma tradição literária de autoria feminina.

Lidando, ao mesmo tempo, com a oposição e/ou indiferença dos críticos homens e com a falta de consenso entre as próprias feministas, a crítica feminista, ao se tornar *ginocêntrica*, redefine o problema teórico com o qual lida. Showalter (1979) observa tendências distintas nas formas de interpretar o texto de autoria feminina em países diferentes.

Conforme observa,

a ênfase recai, em cada país, de forma diferente: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão (Showalter, 1994, p. 31).

O ponto em comum, segundo a autora, é que todas se tornaram ginocêntricas e passaram a tomar os textos escritos por mulheres como objeto de estudo, objetivando “resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade” (Showalter, 1994, p. 31).

Aos poucos, a questão que se coloca passa a ser a diferença nos escritos de mulheres. Longe de promover consenso, entretanto, esse novo horizonte teórico suscita ainda mais

diversidade dentro da crítica feminista.

Showalter (1994), assim, propõe a existência de quatro modelos de diferença dentro da crítica feminista, todos eles ginocêntricos, ou seja, focados em “um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto de mulher”, cada qual “com seus textos, estilos e métodos preferidos”: o biológico, o linguístico, o psicanalítico e o cultural (p. 31-32).

Falando sobre cada um deles, Showalter (1994) busca trazer seus pontos positivos ao mesmo tempo em que aponta possíveis lacunas e zonas de tensão. Ela também deixa claro sua adesão à crítica cultural, considerando esse tipo de crítica como aquela que proporciona “uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença nos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise” (Showalter, 1994, p. 44). A seguir, faremos um resumo de cada um dos quatro modelos de diferença da crítica feminista a partir do crivo estabelecido por Showalter (1994).

A crítica orgânica ou biológica representa, segundo ela, “a manifestação mais extrema da diferença de gênero” (Showalter, 1994, p. 32), e propõe o texto escrito por mulheres como marcado pelo corpo, sendo o corpo a fonte para a imaginação criativa. A crítica linguística, por sua vez, questiona se os homens e mulheres usam a língua de forma diferente e se a fala, a leitura e a escrita são todas marcadas pelo gênero.

Esse tipo de crítica, que, conforme Showalter (1994, p. 36), está no centro da teoria feminista francesa, vislumbra na escrita feita por mulheres a possibilidade de criação de uma linguagem própria, com marcas próprias, alheia ao controle histórico do homem sobre a linguagem e tudo que ela abarca.

A crítica psicanalítica situa a diferença na escrita feita por mulheres como situada “na psiquê do autor e na relação do gênero com o processo criativo”, incorporando tanto a crítica biológica quanto a linguística ao propor uma “teoria da psique ou do eu feminino, moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual” (Showalter, 1994, p. 40).

Ela abrange perspectivas psicanalíticas distintas. Uma parte traz o modelo freudiano para pensar na relação da mulher com a língua e com a cultura, mas também há aquelas que tomam as ideias de Jacques Lacan, de Carl Jung, e mesmo o desenvolvimento de uma nova psicanálise feminista que trate do desenvolvimento e da construção da identidade de gênero. Showalter observa, também, uma tendência temática psicanalítica pautada no interesse da configuração mãe-filha como responsável pelo processo de criatividade feminina (Showalter, 1994, p. 43).

Por fim, a crítica cultural engloba os paradigmas anteriores – o corpo, a linguagem e a

psique da mulher – mas “as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais eles ocorrem” (Showalter, 1994, p. 44). Nessa perspectiva, a diferença presente na escrita de mulheres só pode ser entendida através da relação que mantém com a cultura em que é feita, sua análise, portanto, requer que se leve em conta os contextos sociais e históricos em que é produzida.

Tendo como base teórica a história social e a antropologia cultural, Showalter (1994) busca, no desenvolvimento de seu projeto teórico-crítico e na proposição de uma história literária de autoria feminina, efetuar um deslocamento da essência feminina para a contingência histórica da mulher. A diferença na literatura de autoria feminina é entendida não como resultante de características inatas da mulher, sejam elas oriundas da especificidade do corpo biológico, de uma possível linguagem própria ou da psique feminina, mas como relacionada às circunstâncias que fazem com que as mulheres ajam e reajam de acordo com as contingências vividas.

Desse modo, os espaços que as mulheres ocupam, a formação que receberam, ou a falta dela, o local de onde escrevem, a classe a que pertencem *etc.*, afetam diretamente a sua escrita. Sua adesão à crítica cultural a leva a sair de uma premissa essencialista para outra contextual, vislumbrando a diferença no texto de autoria feminina a partir de uma experiência que liga as escritoras a seu espaço-tempo. Ao mesmo tempo, a crítica cultural adotada por Showalter (1994), também põe em relevo a diferença entre as escritoras mulheres, postulando que estas são a consequência do pertencimento à classe, à raça, à nacionalidade e à história – tão relevantes quanto o gênero no que tange à diferença entre elas.

Ainda assim, mesmo reconhecendo essas diferentes variantes como fatores de influência na escrita das mulheres, Showalter (1994), no esteio da crítica cultural, parte da premissa da existência de uma cultura de mulheres que “forma uma experiência coletiva dentro do todo cultural, uma experiência que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço” (p. 44). Essa experiência coletiva é aquilo que a autora propõe ter encontrado no trabalho de escritoras que formam o que ela chama de “tradição literária feita por mulheres” (p. 44).

Em seu *A Literature of Their Own* (1977), estudando coletivamente a trajetória de escritoras de língua inglesa, ela encontra padrões, temas, problemas e imagens recorrentes entre elas. Sua conclusão é a de que, sem qualquer elemento inato que as conectasse, a subcultura literária que formaram correspondia à busca comum de lidar com e de se inserir dentro da cultura patriarcal hegemônica (Zolin, 2009b, p. 329-330).

Do reconhecimento dessa tradição provém a proposta de Showalter (1994) da criação de um novo cânone feminista, pautado pelo estudo do estilo, dos temas e das estruturas presentes nos textos de autoria feminina, bem como no levantamento arqueológico de textos e

artistas desconhecidas. Contraposto ao cânone masculino e às críticas e estereótipos em torno do feminino criado por escritores e críticos homens, o cânone defendido por Showalter, entretanto, não é um consenso entre as críticas feministas, conforme ainda será abordado nesse capítulo.

Nos anos seguintes, a produção teórica feminista se expandiu. Tal crescimento diz respeito tanto às suas perspectivas teóricas quanto em relação às áreas geográficas em que passou a ser realizada. Se, de início, a falta de um projeto unificador podia ser constatada entre as críticas literárias feministas, com o passar do tempo, dois principais polos conceituais passaram a dividir esse campo de estudo: o feminismo anglo-americano e o feminismo francês.

A corrente anglo-americana, que tem em Elaine Showalter seu nome mais representativo, buscou, desde o início, denunciar as manipulações ideológicas presentes tanto na crítica literária como nos textos literários feitos por homens. Essa tendência também questionou a legitimidade do cânone e dos pressupostos consolidados acerca do que era considerado ou não literário. Além disso, estipulou “a escrita das mulheres como o lugar potencialmente privilegiado para a experiência social feminina”, promovendo o resgate de obras de escritoras excluídas da história da literatura (Hollanda, 1994, p. 11-12).

A defesa mobilizada por Showalter quanto à existência de uma subcultura literária feminina também era compartilhada por outras críticas como Ellen Moers, Sandra Gilbert e Susan Gubar. Moers, na obra *Literary Women*, publicada em 1976, e Gilbert e Gubar, em *The Madwoman in the Attic*, de 1979, também postularam a escrita de mulheres como pertencente a uma tradição literária específica, ou “subcultura”, afirmando, ainda, que as diferentes percepções da mulher sobre o mundo advêm da sociedade e não da biologia (Moi, 2002, p. 21-52).

Nesses dois livros, bem como em *A Literature of Their Own* (1977), de Showalter, as autoras buscaram criar novas histórias literárias com base na produção de autoria feminina em língua inglesa. Além disso, Gilbert e Gubar (2000) também intentaram, em suas palavras, “fornecer modelos para a compreensão da dinâmica da resposta literária feminina à afirmação e coerção literária masculina” (p. XII), discutindo os conceitos de autoria e de autoridade feminina.

Em seu *Madwoman*, as autoras postulam que “na cultura ocidental patriarcal, o autor é um pai, e sua pena remete a um instrumento de poder criador” (Gilbert; Gubar, 2000, p. XX). Tomando a pena como um pênis metafórico, ambas apontam que a tradição literária foi historicamente monopolizada pelos homens. Em vista disso, as mulheres escritoras, consideradas intrusas por reivindicarem o que não lhes pertenceriam, seriam afetadas pelas

projeções a respeito do feminino – a partir de uma concepção idealizada – feita pelos escritores homens.

Elas se deparavam de um lado com a imagem que eles esperavam das mulheres e do outro com o que eles temiam em relação a elas: as figuras de anjo e de monstro. Expectativa e temor, dessa forma, marcam as imagens femininas na arte. O texto de autoria masculina funciona, então, como um espelho patriarcal, onde estão inseridas as imagens ditadas em torno do feminino (Gilbert; Gubar, 2000, p. 51).

As figurativizações de anjo e monstro são, por conseguinte, as imagens criadas pelo patriarcado sobre as mulheres e representam os mais fortes ícones oferecidos a elas pela tradição literária. O anjo remete à construção ficcional de uma moral elevada a ser buscada pelas mulheres, e, conseqüentemente, delas exigida. Em outras palavras, é o que o patriarcado espera dela: docilidade, passividade, abnegação, domesticidade, obediência.

Às mulheres não seguidoras de tal imagem modelar da mulher-anjo resta a alcunha de mulher-monstro, aquela a buscar ação e independência por não se contentar em ser objeto, o lado negativo e demonizado do feminino, aquele do qual as mulheres devem, obrigatoriamente, se desviar (Gilbert; Gubar, 2000, p. 34).

De acordo com as autoras, como o binarismo anjo/monstro sempre serviu para subjugar as mulheres, ambas as imagens são nocivas, cabendo às escritoras matar não só a figura do anjo – conforme proposto por Virginia Woolf²⁷ –, mas também do monstro, seu duplo, que aprisionam a sua força criativa (Gilbert; Gubar, 2000, p. 35).

Gilbert e Gubar (2000) buscam discorrer sobre a forma como essa herança patriarcal afeta na tomada da pena por parte das artistas e contamina a sua escrita. Segundo elas, as escritoras sentiam dificuldades de definir a si mesmas na arte frente às premissas patriarcais que herdavam dos textos da tradição.

A fim de conseguir criar a sua arte, as artistas do século XIX – momento em que identificam o princípio de uma tradição literária de autoria feminina em língua inglesa, com temas e imagens de mesmo teor, bem como com uma coerência e um impulso afins para lutar por liberdade e contra o confinamento que sofriam na literatura e na cultura (2000, p. XI-XII) – se valeram da estratégia de compor um tipo de escritura da duplicidade. Sua escrita era um

²⁷ Em seu célebre ensaio *Professions for women*, de 1931, Virginia Woolf fala sobre a figura do *anjo do lar*, o fantasma altruísta, abnegado, encantador e cheio de duplicidade que atrapalhava na conquista de autonomia feminina (Woolf, 1996, p. 12-13). Esse *fantasma* correspondia às asserções, e decorrentes expectativas sobre as mulheres – cristalizadas pela tradição –, sobre o seu pretenso lugar secundário e passivo na arte e na sociedade. Somente ao matar o anjo do lar e todo o imaginário contido nessa imagem, as artistas poderiam se livrar das prescrições impostas a elas e começar a criar uma arte que veiculasse o feminino fora da ótica construída pelos homens (Woolf, 1996, p. 13).

palimpsesto que, como os pergaminhos antigos, eram raspados a cada nova escritura, mesclando texto antigo e texto novo, portanto, com camadas de significação que encerravam sentidos velados sob o texto de superfície.

Elaine Showalter também se refere à essa escrita do subtexto mobilizada pelas artistas. Segundo ela, a linguagem cifrada que a crítica linguística costuma atribuir à mulher foi uma necessidade das escritoras e não correspondia a uma essência da sua escrita. Ainda afirma que “os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um ‘cárcere da língua’” (Showalter, 1994, p. 39). Para ela, o fato de as escritoras terem construído uma subcultura, com sublinguagens femininas, não era algo a ser celebrado e sim uma forma de lutar contra a opressão.

O feminismo francês, por outro lado, busca identificar uma possível subjetividade feminina e o que a constitui. Fortemente influenciada pela psicanálise lacaniana e pelo conceito de *différance* proposto por Jacques Derrida, a vertente francesa da crítica feminista toma a escrita como “o lugar por excelência da interrogação sobre a noção de ‘feminino’ sentida como o *locus* da ‘errância’, do ‘silêncio’, da ‘falta’” (Hollanda, 1994, p. 12-13).

Seu objeto de interesse é maior nas áreas de teoria textual, linguística, semiótica e psicanálise, cabendo um papel menor aos estudos literários. Além disso, as críticas literárias feministas francesas tendem a escrever textos mesclando poesia e teoria. Hélène Cixous, importante representante dessa corrente feminista, por exemplo, imprime em seus escritos um tom “profundamente metafórico, poético e explicitamente antiteórico” (Moi, 2002, p. 112).

Conforme posto por Toril Moi (2002, p. 107-108), as feministas francesas se opõem radicalmente à perspectiva existencialista defendida por Simone de Beauvoir. Contrapondo-se ao desejo de igualdade entre homens e mulheres, elas enfatizam a diferença e a defesa de valores específicos de mulher. Luce Irigaray, nome importante da corrente francesa, explica sua divergência em relação às ideias de Beauvoir:

O ponto de vista de meu trabalho sobre a subjetividade feminina, é, de certa forma, o inverso do de Simone de Beauvoir, no que diz respeito à questão do outro. Em vez de dizer: não quero ser o outro do sujeito masculino e, para tanto, pretendo ser igual a ele, eu digo: a questão do outro está mal colocada na tradição ocidental, o outro é sempre o outro do mesmo, o outro do próprio sujeito e não um outro sujeito a ele irreduzível e de dignidade equivalente. Isto significa que ainda não existiu realmente o outro para o sujeito filosófico, e mais geralmente o sujeito cultural e político, nesta tradição (Irigay, 2002, p. 2-3).

Para Irigaray (2002), a mulher não deve ser tratada como um “segundo sexo”, mas sim entendida a partir de uma concepção que reconhece dois sujeitos. Recusando a premissa da

existência de um sujeito constituído – masculino – e da mulher enquanto o seu outro, inferior, ela postula que “em lugar da recusa de ser um outro gênero, o outro sexo, o que proponho é ser considerada como realmente uma outra irreduzível ao sujeito masculino” (Irigaray, 2002, p. 3).

Sua ênfase na diferença entre os sexos, que a liga a outras feministas da diferença, como Hélène Cixous, sucede as considerações que teceu acerca do falocentrismo presente na linguagem e, especialmente, na teoria clássica psicanalítica, razão pela qual sua obra foi primeiramente chamada de feminista (Goulart, 2023, p. 12).

Em sua tese de doutorado em Filosofia, *Spéculum: De l'autre femme*, publicado em 1974, Irigaray (2023) coloca em questão a centralidade do falo e da perspectiva masculina na estrutura e no pensamento de filósofos importantes da tradição ocidental como Platão, Aristóteles, Descartes, Hegel e Freud. Sua crítica ao pensamento falocêntrico foi acompanhada da constatação de que a tradição filosófica, que era diretamente ligada às ideias de Freud, estaria fortemente marcada pelas premissas do patriarcalismo falocêntrico (Goulart, 2023, p. 8).

Apesar de vinculada à área de Filosofia, a pesquisa de Irigaray trazia muitos elementos importantes da psicanálise. Por ocasião da publicação da tese, Irigaray lecionava na Universidade de Vincennes e participava, enquanto psicanalista, da École Freudienne de Paris, fundada por Jacques Lacan. As críticas presentes nessa pesquisa foram tomadas como um ataque à obra não só de Freud como também de Lacan, não sendo bem recebidas nos círculos acadêmicos onde Irigaray transitava e motivando o seu desligamento desses espaços de trabalho e de pesquisa (Goulart, 2023, p. 1-2). Dessa forma, a influência de Lacan sobre a produção teórica de Irigaray – comumente apontada pela crítica – deve ser entendida a partir de um viés crítico.

Irigaray (2002) defende que a filosofia tradicional prega um modelo único de subjetividade, que se propõe neutro e universal, mas que, na verdade, é historicamente masculino, estabelecendo o homem como o *um* – o modelo que comanda e que serve de paradigma –, cabendo à mulher o papel de outro – ser inferior e marcado pela falta (Irigaray, 2002, p. 4-5). Falocêntrica, ou seja, tendo o falo como elemento fundamental, a subjetividade masculina, dessa forma, não é uma construção isenta ideologicamente (Irigaray, 2004, p. VII).

A crítica mobilizada à filosofia e à cultura que, segundo Irigaray (2002), tomam a subjetividade e o sexo de modo unitário, numa perspectiva patriarcal e falocrática, é seguida pela autora da tentativa de definição das particularidades do sujeito feminino, o que, para ela, era necessário a fim de que as mulheres pudessem evitar a condição de assujeitamento implícitas pela noção de um sujeito único.

A cultura do *um* deveria ser superada em direção à cultura do *dois*, “um dois que não seja duas vezes o mesmo, nem um grande e um pequeno, mas dois realmente diferentes” (Irigaray, 2004, p. 5), ou seja, para se estabelecer como sujeito a mulher precisaria não só se ver como tal, mas tomar a diferença – notadamente a diferença sexual – em relação ao homem para vislumbrar a si mesma nem como melhor ou pior do que ele. Historicamente reduzida pelo sujeito filosófico em nome da diferença, caberia a mulher não a abolir, mas, pelo contrário, se valer dessa mesma diferença para libertar-se da dominação sofrida dentro de uma cultura orientada para o masculino (Irigaray, 2002, p. 4).

A nova cultura do *dois* teria, portanto, como paradigma a diferença sexual, já que ali, segundo Irigaray (2002, p. 5), “existem dois sujeitos que não deveriam se situar em uma relação hierárquica e porque ambos têm como tarefa preservar a espécie humana e desenvolver a cultura no respeito de suas diferenças”. Entendida como “fonte de fecundidade, não só física, mas também cultural, espiritual” (2004, p. IX), a diferença sexual seria aquela “mais básica e universal, aquela que primeiro articula natureza e cultura” (2004, p. XIV), derivando disso, portanto, a sua primazia.

Só a crítica da falocracia não seria suficiente para criar uma cultura de dois sujeitos e modificar o modo de ser e de agir do homem e, conseqüentemente, o estatuto da mulher. Assim, a fim de liberar o *dois* do *um*, admitindo o sujeito não mais como único, a denúncia de uma cultura subjetiva única deveria estar acompanhada da construção de uma outra cultura da subjetividade feminina, acompanhada, até mesmo, de uma nova cultura baseada na relação entre dois sexos diferentes (Irigaray, 2004, p. VIII).

As particularidades do mundo feminino, para Irigaray (2002), podem ser encontradas na relação das mulheres com a linguagem, com o corpo, com o trabalho, com a natureza e com a cultura (p. 7). No que diz respeito ao corpo, ela entende que a trajetória de vida da mulher é muito mais marcada do que a do homem, em virtude dos fenômenos fisiológicos relacionados à puberdade, à defloração, à maternidade e à menopausa.

No âmbito da linguagem, por sua vez, Irigaray postula que, da mesma forma que não existem configurações subjetivas comuns a homens e mulheres, ambos “não geram linguagem e estruturam discursos da mesma forma” (2004, p. 35). Assim, a criação de uma cultura da subjetividade feminina, na ótica de Irigaray (2004, p. 4), requer novos meios expressão e de comunicação já que ela descarta a possibilidade de a linguagem ser usada de modo igual pelos dois sexos. Para Irigaray, no esteio de Lacan, é necessário estar inserido na linguagem para atingir a condição de sujeito (Goulart, 2023, p. 5).

Dessa forma, excluída da linguagem masculina, caberia às mulheres a criação de uma

linguagem própria, que ela chama de *parler femme* – a fala da mulher –, inscrevendo a feminilidade nessa fala específica de mulher (Moi, 2002, p. 153).

Hélène Cixous, por sua vez, delineia a influência da filosofia de Jacques Derrida, de Jacques Lacan e de Freud, em sua trajetória teórico-crítica. Em um texto escrito no ano de 2010, abrindo uma nova reedição de seu *O riso da Medusa*, obra publicada originalmente em 1975, Cixous (2022) afirma:

Durante os anos de 1970, 1971, 1972 *etc.*, eu ia com frequência aos Estados Unidos e ao Canadá, onde as mulheres se levantavam em massa. Eu ensinava o *vivo* revolucionário da filosofia de Derrida, os conceitos de meu amigo Jacques Lacan, e defendia a psicanálise freudiana contra a rejeição das feministas do continente norte-americano, cuja ideologia funcionava, nos anos 1970, por oposições e exclusões – de tal maneira que Freud, por ter sido homem, deveria ser banido. Eu estava do lado de Tirésias, a favor do ser de mais de uma sexualidade (Cixous, 2022, p. 34).

A produção intelectual de Cixous, ao contrário daquela produzida por Luce Irigaray, tem como foco maior de interesse o texto literário. Para ela, a história da escrita sempre esteve relacionada com o signo da razão e com a hegemonia da tradição falocêntrica. À mulher, era reservado – no e pelo símbolo – o lugar do silêncio.

Defendendo a existência de escritas marcadas, distinguindo, portanto, uma escrita feminina de uma escrita masculina, Cixous (2022) postula que “um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo” (p. 68), já que as mulheres foram impossibilitadas desde sempre a desenvolver a sua fala, permanecendo às margens da escrita dominante, tipicamente masculina, repressora e governada pelo falo.

Aderindo aos pressupostos da desconstrução derridiana, Cixous (2022) postula a necessidade de romper com a série de binarismos através dos quais se constitui a filosofia e o pensamento literário ocidental. A afirmação da *diferença* – *différance* – em lugar da oposição dual hierárquica, propagada pela ideologia machista, promoveria a quebra da lógica falocêntrica dominante, responsável pelo silenciamento da mulher (Moi, 2002, p. 113).

Propondo que “em literatura, já existe o que ainda não existe na realidade” (2022, p. 33), Cixous (2022) convida as mulheres à escrita, pois esse ato, em seu entendimento, corresponderia à negação do silêncio e à “*própria possibilidade* de mudança, o espaço do qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais” (Cixous, 2022, p. 49).

Escrevendo, desse modo, as mulheres não só romperiam com o silêncio, como também

com o controle *falocêntrico*²⁸ do discurso, “ato que marcará igualmente o momento da mulher *tomar a palavra*, e, assim, sua entrada estrondosa *na história*”, ao mesmo tempo, “para forjar para si uma arma *antilogos*”, passando a ser parte ativa do sistema simbólico e, por extensão, em todo o processo político (Cixous, 2022, p. 52).

No começo de seu *O riso da Medusa*, Cixous (2022) delimita a sua proposta, afirmando:

Eu falarei da escrita feminina: *do que ela fará*. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento (p. 41. Grifos da autora).

Entretanto, o chamado de Cixous (2022) não se refere à produção de qualquer tipo de texto, pois, em seu entendimento, as escritoras, em sua maioria, escreviam textos que não se podem chamar de *femininos*, ocultando a mulher ou reproduzindo figurações clássicas sobre elas, em nada diferindo da produção masculina (p. 48).

O convite à escrita diz respeito àquilo que concebe como sendo uma forma especificamente feminina de escrita, chamada por ela de *écriture féminine* – *escrita feminina* –, uma forma de escrita da feminilidade que, ao fazer o corpo da mulher ser ouvido, faz jorrar as imensas fontes do inconsciente (Cixous, 2022, p. 51).

Para Cixous (2022), os verdadeiros textos de mulheres são textos com sexos de mulheres, ou seja, são “sextos”, escrita que incorpora a mulher tanto por falar dela como por inserir o seu corpo, o seu sexo, no texto (p. 45). Defendendo que as mulheres escrevam através de seus corpos, Cixous (2022) também afirma que elas, mais do que os homens, são o corpo, portanto, *inscrevendo* o corpo, produziriam, assim, mais escrita (p. 66).

Ao mesmo tempo em que defende a existência de uma escrita feminina, Cixous afirma que não é possível teorizá-la. Segundo ela, é “impossível *definir* uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá *teorizar* essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista” (Cixous, 2022, p. 57).

Teorizar a escrita feminina, nessa ótica, seria submetê-la ao discurso que rege o sistema falocêntrico, enquanto, ao contrário, sua proposta é a de que a especificidade da linguagem feminina ultrapassa o controle do falo. Ao mesmo tempo, Cixous (2022) propõe que essa

28 Conforme aponta Toril Moi (2002), “Cixous segue Derrida, que qualifica a corrente principal de pensamento ocidental como *logocêntrico*, dada a supremacia que a palavra ostenta no *Logos*, como presença metafísica. [...] O termo *falocentrismo* tem referência a um sistema que considera o falo como símbolo ou fonte de poder. A junção entre logocentrismo e falocentrismo se chama, a partir de Derrida, *falogocentrismo*” (Moi, 2002, p. 115. Grifos da autora).

escrita que pode ser chamada de feminina também pode ser feita por homens.

Segundo ela, “não vi se inscrever a feminilidade a não ser em Colette, Marguerite Duras e... Jean Genet” (Cixous, 2022, p. 48). Assim, por mais que, por vezes, chame a escrita feminina de “escrita com tinta branca”, em clara referência ao leite materno, seu uso desse tipo de expressão não remete exclusivamente ao sexo biológico do autor, conforme observa Frédéric Regard (2022, p. 16).

A crítica feminista anglo-americana e a francesa, apesar de suas diferenças básicas, estão, ambas, preocupadas em contestar o controle patriarcal sobre o social e sobre a mulher, bem como buscam, cada qual ao seu modo, responder às questões acerca da identidade feminina e da alteridade da mulher.

Tais correntes, produzidas por mulheres brancas oriundas de países centrais, ao estabelecer uma noção universal do feminino – seja através da defesa de uma subcultura literária feminina que engloba a experiência da mulher no texto literário, como presumido pelas feministas anglo-americanas, ou pela proposta de uma escrita do corpo, que inscreve a feminilidade na linguagem, conforme as feministas francesas – ao mesmo tempo que tomam a mulher como categoria única, ocultando sua multiplicidade, também tendem a concentrar seus esforços crítico-interpretativos no trabalho tanto de artistas como de críticas provenientes da Europa e dos Estados Unidos.

O feminismo francês, ainda que tenha a intenção de efetuar a desconstrução do binarismo homem/mulher, presente na tradição falocêntrica ocidental, cria uma outra dicotomia ao proclamar uma linguagem feminina específica, ligada ao corpo da mulher, oposta à linguagem masculina. Cria-se, dessa forma, uma essência fixa, estanque e universal para o feminino. Já o feminismo anglo-americano, por seu turno, busca escapar do essencialismo proclamando, no lugar, uma perspectiva contextualista que entende a diferença como resultado não de qualquer fator inato/biológico, mas, pelo contrário, enquanto vinculada ao contexto sociocultural de vida das mulheres. Ainda assim, ao propor uma experiência coletiva das mulheres dentro do todo cultural, tende a elidir a diferença entre elas.

Isso fica claro quando Elaine Showalter (1994), afirma, em primeiro lugar, que “uma teoria cultural reconhece a existência de importantes diferenças entre as mulheres escritoras: classe, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero”, para depois, postular que, não obstante a multiplicidade entre elas, existe uma experiência cultural compartilhada “que liga as escritoras umas às outras no tempo e no espaço” (p. 44).

Heloisa Buarque de Hollanda (1994, p. 13-14) e Lúcia Zolin (2009a, p. 236) aludem

aos problemas teóricos suscitados pelas correntes anglo-americana e francesa do feminismo. As feministas anglo-americanas buscam definir uma identidade feminina, bem como o lugar da diferença, por entenderem que tal postura era necessária na luta contra as instituições patriarcais. Ao mesmo tempo, ao reforçarem o lugar da mulher como o *outro*, correm o risco de legitimar a supremacia do *mesmo*, ou seja, a dominação masculina.

Por outro lado, as feministas francesas ao se concentrarem na especificidade da linguagem feminina, defendendo uma escrita do corpo, acabam entrando em choque com o próprio princípio da *différance* que as impulsionam, ao desconsiderarem as relações concretas e as práticas sociais que constituem a linguagem, criando, além disso, novas oposições binárias através da dicotomia da linguagem e da escrita feminina/masculina.

Hollanda (1994, p. 14), ao afirmar que identidade e linguagem são construções sociais, dessa forma, “exigem a avaliação das condições particulares e dos contextos sociais e históricos em que foram estruturadas” (p. 14), chama a atenção para a necessidade de lidar com tais categorias a partir de uma perspectiva historicizante. Segundo ela, a ambiguidade manifesta em análises feministas da produção literária centradas tanto na suposição de uma linguagem/escrita específica do feminino quanto na suposição de uma identidade feminina – nas décadas de 1960 e, sobretudo 1970 – suscita o estabelecimento do conceito de gênero como categoria analítica. Na passagem da década de 1980 para 1990, os estudos de gênero buscam criticar e avançar a noção essencialista tanto de sexo como de gênero.

O feminismo negro e o feminismo interseccional, sobretudo a partir da década de 1980, conforme abordado no capítulo anterior, já denunciavam o caráter essencialista e monolítico da crítica feminista em sua forma de lidar com a categoria de mulher, privilegiando um grupo determinado de mulheres brancas e burguesas. Depois, as feministas pós-estruturalistas também se esforçaram por questionar a noção de universalidade do sujeito do feminismo.

Segundo Lúcia Zolin (2009a), Judith Butler desestabiliza a crítica feminista ao colocar em debate o conceito de gênero sobre o qual ela estaria alicerçada. Propondo a desconstrução dos conceitos de gênero e de sexo, contestando a descontinuidade entre os dois, como eram concebidos até então, Butler afirma a ambos como construções sociais (Zolin, 2009a, p. 238).

Depois, seu desconstrucionismo passa a se voltar para a categoria de mulheres como sujeito do feminismo, denunciando sua suposta essência universal. Entendendo que não seria possível libertar a mulher sem subverter a concepção vigente de uma identidade feminina, ela, desse modo, põe em xeque a base dos feminismos.

Segundo essa pensadora,

A noção binária de masculino/feminino constitui não só a estrutura exclusiva em que essa especificidade pode ser reconhecida, mas de todo modo a “especificidade” do feminino é mais uma vez totalmente descontextualizada, analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder, os quais tanto constituem a “identidade” como tornam equívoca a noção singular de identidade. É minha sugestão que as supostas universalidades e unidade do sujeito do feminismo são de fato minadas pelas restrições do discurso representacional em que funcionam. Com efeito, a insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria (Butler, 2017, p. 22-23).

A defesa de uma identidade feminina, na perspectiva de Butler (2017), se propõe universal, mas, ao mesmo tempo, não é capaz de lidar com dimensões outras da vida das mulheres para além do gênero – também elas responsáveis pela constituição da identidade –, servindo mais para dividir as mulheres do que para uni-las em um objetivo comum, e estando diretamente relacionada com a fragmentação no interior do feminismo e com a oposição recebida por parte das mulheres que não se sentiam representadas por ele.

A tarefa do feminismo, então, seria justamente a de criticar as categorias de identidade, questionando a noção de *mulheres* como sujeito do feminismo, repensando, desse modo, as construções ontológicas identitárias que faziam parte da prática política feminista (Butler, 2017, p. 23). Teresa de Lauretis (1994), em uma perspectiva semelhante, aponta como o foco na diferença da mulher em relação ao homem não abre espaço para a diversidade existente entre elas.

Segundo Lauretis (1994), essa tendência mantém a oposição universal de sexo e apaga a multiplicidade das mulheres ao tomar o feminino a partir de uma essência arquetípica (p. 207). Contra isso, Lauretis postula a necessidade de se tomar o sujeito como engendrado, ou seja, constituído “não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido” (Lauretis, 1994, p. 208).

2.2 Políticas Sexuais e/ou Textuais: cânone, valor e estética em debate

Tratando da trajetória da teoria e da crítica feminista – desde os seus primeiros esforços, ainda relacionados com a questão da diferença e da identidade, até o desenvolvimento dos estudos de gênero –, Guacira Lopes Louro (2002) enfatiza a importância desses trabalhos iniciais em sua busca de transformar as mulheres em tema central.

Ao mesmo tempo em que ampliavam os problemas abordados, levando para o âmbito acadêmico novas questões relacionadas às mulheres até então não focalizadas, tais quais o

cotidiano, a família, a sexualidade, o espaço doméstico e os sentimentos, esses estudos, contudo, eram vistos com reserva pelos não adeptos do feminismo, em virtude de seu caráter acentuadamente empenhado.

Sobre a não neutralidade dos estudos feministas, Louro (2002) afirma:

Coloca-se aqui, no meu entender, uma das mais significativas marcas dos Estudos Feministas: seu caráter político. Objetividade e neutralidade, distanciamento e isenção, que haviam se constituído, convencionalmente, em condições indispensáveis para o fazer acadêmico, eram problematizados, subvertidos, transgredidos. Pesquisas passavam a lançar mão, cada vez com mais desembaraço, de lembranças e de histórias de vida; de fontes iconográficas, de registros pessoais, de diários, cartas e romances. Pesquisadoras escreviam na primeira pessoa. Assumia-se, com ousadia, que as questões eram interessadas, que elas tinham origem numa trajetória histórica específica que construiu o lugar social das mulheres e que o estudo de tais questões tinha (e tem) pretensões de mudança (p. 19).

Lúcia Zolin (2009a) também aponta o caráter marcadamente comprometido da crítica literária feminista (p. 218). Relacionando literatura e horizonte político, Zolin (2009a) entende que essa crítica, ao ler e lidar com o texto literário voltando-se “para a desconstrução do caráter discriminatório de ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (p. 218), interfere, de maneira profundamente política, na ordem social. Toril Moi (2002), ampliando o foco de interesse acerca do papel da ideologia na atividade crítica, postula que toda ela – não só a feminista – fala de uma posição cultural, social, política e pessoal. Portanto, nenhuma consegue ser livre de julgamento de valores e precisa reconhecer essa condição em sua prática.

Os apontamentos feitos por Norma Telles (1992) acerca dos conceitos autor/autora – ela fala em *autor+a* – ajudam a elucidar o caráter ideológico de toda e qualquer crítica literária, conforme posto por Toril Moi. Segundo Telles (1992), “as teorias são responsáveis tanto pela inclusão e exclusão de textos ou verbetes em antologias e cânones literários, quanto pela maneira como são lidos” (p. 45).

A categoria *autora* pode parecer desnecessária e redundante a muitos por já estar pressuposto – na gramática e na cultura – que o gênero masculino engloba o feminino, entretanto, ela enfatiza o modo pelo qual “na verdade autora não é feminino de autor nem linguística, nem literária, nem culturalmente” (Telles, 1992, p. 45), denotando que a forma como lidamos com esse termo é *ideológica*.

Para Telles (1992), o olhar sobre o texto – seja do leitor que se debruça sobre ele ou do escritor que, ao criar sua obra, lê e, de certa forma, registra o mundo em que vive – mobiliza estratégias interpretativas que são historicamente determinadas e se relacionam com definições de gênero.

A postura de Harold Bloom, e os decorrentes ataques que sofreu por parte de defensores tanto do multiculturalismo e do feminismo, é emblemática para pensarmos na relação entre perspectiva teórica e ideologia.

Crítico contumaz tanto dos pressupostos da desconstrução de Jacques Derrida como da prática dos Estudos Culturais e Feministas, Bloom (2003a) afirma:

Já falei e discurssei tanto contra a crítica hipócrita e falsa que agora reluto em dizer muito sobre isso. Em todo o mundo anglófono, a onda de teoria francesa foi substituída pela mistura terrível à qual venho dando o nome de "escola do ressentimento" – os chamados multiculturalistas e feministas que nos dizem que devemos dar valor a uma obra literária em razão da origem étnica ou do gênero de seu autor. O feminismo como defesa da igualdade de direitos, de oportunidades educacionais, de salários – nenhum ser humano racional e um pouco decente que seja poderia discordar disso. Mas aquilo ao qual se dá o nome de feminismo nas academias parece constituir um fenômeno muito distinto. Já descrevi essas pessoas como a turba de lemingues, que se atiram desde o penhasco e carregam seu suposto tema junto, rumo à morte certa [n.p.].

Ao construir seu cânone ocidental, Bloom reafirma a defesa do que ele postula como sendo a manutenção dos valores puramente estéticos na literatura, em detrimento de qualquer visão cultural que indicasse a possibilidade de existência de um valor social da arte.

Para ele, o valor da criação artística não poderia ser medido em virtude do gênero ou da etnia de seu criador, nem por qualquer outra questão fora da obra que subordinasse arte – sendo arte sinônimo de cânone para Bloom – a visões ideológicas que relegassem a estética para o segundo plano em prol de demandas de diversidade.

Criticando a ideologia sem admitir que sua própria postura também é ideológica – indicando, em seu paradoxo, a impossibilidade de se fugir da ideologia nos textos e nos demais aspectos gerais de nossas vidas – Bloom, em sua perspectiva formalista da arte, considera a literatura como fruto da própria literatura, cortando as amarras do texto com seu contexto e encarando a crítica literária como mera crítica estética, alheia a tudo o que é externo à obra.

As críticas a esse tipo de postura conservadora, sendo Bloom um apologista declarado do cânone literário, denunciavam tais “valores estéticos” professados por Bloom, bem como seu apreço por ideais de valor e de autoridade, como instrumentos de manutenção de privilégios para escritores homens, brancos e ocidentais, oriundos de uma visão ideológica marcadamente patriarcal e etnocêntrica de mundo²⁹.

Defendendo a manutenção de um cânone que historicamente foi estabelecido por

²⁹ Dentre as vinte e seis figuras canonizadas por Bloom em seu *O cânone ocidental* (1995), é significativo constatar que vinte e três deles são homens e a metade é de origem anglo-saxã.

críticos homens e seus critérios de valor, Bloom defende, de certo modo, a supremacia do masculino e descarta a necessidade da busca arqueológica de obras criadas por mulheres que ficaram esquecidas ao longo do tempo – uma das práticas mais notáveis realizadas por importantes críticas literárias feministas.

Segundo Constância Lima Duarte (1997), as mulheres figuraram historicamente fora do cânone literário em virtude do controle e da censura implícita que sofriam dos críticos homens. Vistas como inferiores, as escritoras deveriam, segundo o discurso patriarcal, se restringir a escrever tipos de textos “mais adequados” a uma linguagem da feminilidade, supostamente relacionada com o “delicado”, com o “misterioso”, e com um tipo de escrita pretensamente marcada pelo excesso de experiências pessoais que, segundo os críticos, demonstrava a incapacidade das artistas em transformar expressão individual em linguagem artística, produzindo uma arte “menor”. Para Duarte, a demora das mulheres em se tornarem críticas literárias também concorria fortemente para a exposição sofrida pelas escritoras a uma crítica unilateral pautada em julgamentos e preconceitos masculinos.

Acerca da participação das mulheres no cenário literário brasileiro, Duarte afirma que a consciência da marginalidade das escritoras dentro do cânone e da historiografia literária leva à crítica feminista a missão de promover um trabalho de recuperação e de reexame da literatura de autoria feminina nacional, estabelecendo um novo cânone literário que passe a englobar, também, obras feitas por escritoras do passado que mereçam ser ali incluídas.

Para tanto, seria preciso “um olhar atento e sensível para reconstruir a história literária da mulher”, detectando as nuances de uma tradição literária própria de autoria feminina (Duarte, 1997, p. 93). As considerações de Duarte, ainda que versem sobre o panorama literário brasileiro, coincidem com aquilo que é proposto por Elaine Showalter como sendo uma tarefa crucial da crítica literária feminista: a promoção de uma atividade de arqueologia e de resgate de escritoras esquecidas/não conhecidas ao longo da tradição, seguida da formação de um novo cânone³⁰.

As teorias e críticas feministas, dessa forma, lidam com o que é considerado relevante em nossa herança cultural e literária, buscando alterar e ampliar esse panorama ao propor novas maneiras de ler, de revisar e de ampliar o cânone literário estabelecido (Telles, 1992, p. 46). Entretanto, assim como não há acordo entre os movimentos feministas na forma de lidar com

³⁰ A diferença entre o pensamento de ambas diz respeito a esse novo cânone a ser criado. Enquanto Showalter defende a formação de uma história literária e um novo cânone feminista apartado daquele consagrado pela tradição patriarcal, Duarte defende a inserção das obras de autoria feminina significativas do passado dentro de um mesmo cânone tanto para artistas homens e mulheres.

as categorias de mulher/mulheres e de identidade/diferença, a crítica literária feminista – uma das ramificações dos feminismos – também não é unívoca no que tange à relação entre estética e política.

Nos estudos literários em geral, conforme já apontado, a maneira pela qual as diferentes perspectivas críticas – sejam elas feministas ou não – lidam com questões importantes como a existência e a manutenção do cânone literário, as noções de hierarquia e de valor, a relação entre texto e contexto e texto e forma textual, a questão da autoria e de gênero, entre outros, não é homogênea e muitas vezes não ocorre sem tensão. Mesmo na crítica feminista não há consenso.

Um bom exemplo dessa falta de unidade já foi apontado através da trajetória das correntes anglo-americana e francesa, assim como dos estudos de gênero posteriores. A diversidade fica ainda mais evidente quando as feministas promovem o exame e a crítica do trabalho teórico umas das outras. A esse respeito, o já citado *Sexual/Textual Politics*, escrito por Toril Moi em 1985, é paradigmático.

Nesse livro, Moi se propõe efetuar uma introdução à teoria literária feminista, apresentando as suas correntes prevaletentes até então – feminismo anglo-americano e feminismo francês –, através do estudo das obras das críticas consideradas pela autora como aquelas mais representativas de ambas as abordagens. Conforme Moi (2002), sua maior preocupação foi a de colocar em discussão os métodos, os princípios e a política em ação na prática feminina (p. XIII).

Portanto, sem cunhar uma teoria feminista própria, sua atuação nesse livro foi a de compilar e comentar os elementos teórico-críticos fundamentais vigentes na crítica literária feminista desde sua ascensão, na virada da década de 1960 para 1970, até a primeira metade da década de 1980.

Segundo Moi, quando escreveu seu livro, a crítica feminista estava sufocada pela noção de irmandade, que suprimia o debate construtivo de ideias. Sua perspectiva, entretanto, partiu, segundo ela, de um desejo bem diverso de produzir uma crítica às posições teóricas de outras feministas sempre situada dentro da política do feminismo. Moi buscou, já na introdução do seu livro, se contrapor à recepção e às leituras feministas em torno de Virginia Woolf feitas por críticas inglesas e estadunidenses.

Além disso, ao longo de *Sexual/Textual Politics* a autora abordou as principais proposições teóricas e metodológicas das feministas anglo-americanas e francesas, iluminando o que seriam, em seu entendimento, seus pontos positivos, bem como as suas falhas. As críticas tecidas por Moi evidenciam como a posição ideológica – nesse caso, relacionada com a questão

da mulher e com as categorias literárias – de quem efetua a crítica literária condiciona sua leitura não só dos textos de ficção como também das teorias produzidas acerca dessas obras.

Como ainda veremos, isso também influencia na produção de obras de revisionismo crítico da tradição, uma vez que as escritoras desse tipo de obra atuam ao mesmo tempo como criadoras e críticas de arte.

O feminismo francês, na ótica de Moi, incorreu com frequência nos mesmos problemas que buscava superar, mobilizando categorias idealistas em torno o feminino, muitas vezes desconectadas das condições sociais e materiais da vida das mulheres. Identificando na obra de Luce Irigaray a criação de uma metafísica em torno da mulher – algo que Irigaray condena na filosofia ocidental masculina – Moi (2002, p. 155-156) critica, também sua falta tanto de orientação histórica como de uma análise materialista da categoria de poder, postulando, no lugar, que a opressão das mulheres não é só uma questão ideológica ou discursiva, e sim uma realidade material concreta.

A carência de perspectiva histórica também é atribuída ao pensamento de Hélène Cixous. Segundo a autora, o ponto mais débil da “utopia”/teoria de Cixous é precisamente a sua falta de uma análise específica dos fatores reais que impedem a mulher de escrever. Tal ausência de uma perspectiva historicista, somada a sua interpretação romântica sobre o corpo feminino, a levava a tomar a mulher como arquétipo mitológico e não como ser social.

Parecendo efetuar uma reelaboração feminista da teoria derridiana – movida por uma busca antiessencialista e antibiologista que desvinculasse a importância do sexo do autor para a análise do texto literário –, Cixous, contudo, criou, segundo Moi, novas dicotomias uma vez que, “apesar de se negar a aceitar a oposição binária entre a feminilidade e a masculinidade, repete constantemente sua própria distinção entre uma economia libidinosa ‘masculina’ e ‘feminina’” (2002, p. 120), insistindo em qualificar as mulheres com as mesmas características imputadas a elas ao longo da tradição pelos homens: como emocionais, intuitivas e imaginativas.

Por outro lado, o feminismo anglo-americano tem como principal problema, de acordo com Moi (2002), estabelecer uma relação contraditória entre política feminista e estética patriarcal (p. 81). Contestando a defesa promovida por Ellen Moers tanto das convenções estéticas instituídas quanto da existência de “grandes escritoras”, Moi (2002) postula que a ideia de “grandeza”, nos estudos literários, foi usada historicamente pelos críticos homens para afastar as escritoras do cânone, dessa forma, justificar sua conservação seria um contrassenso (p. 54).

A autora também afirma que estética, história e tradição são, por excelência, conceitos

pertencentes ao patriarcado, assim sendo, as teorias feministas que optam por um projeto de adesão entre política feminista e valores estéticos cristalizados pela tradição – como o fazem Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar, influenciando sobremaneira as críticas que vieram depois delas – perpetuam, mais do que desarticulam, práticas patriarcais.

Moi ainda critica com veemência a insistência de Gilbert e Gubar, em seu *The Madwoman in the Attic* (2000), em promover uma identificação entre autor/personagem – sobretudo ligando a figura da louca como o duplo da escritora mulher –, a partir da premissa do texto literário enquanto extensão do inconsciente, o que lhe permitiria trazer a experiência vivida (Moi, 2002, p. 60-61).

A rejeição que as autoras manifestam em relação ao modelo de autoria baseado na figura do Pai não é, segundo ela, acompanhado de qualquer questionamento sobre a autoridade da escrita feita por mulheres. A crença de Gilbert e Gubar na verdade da voz autoral feminina oculta, na perspectiva de Moi, tem como foco os problemas levantados por sua teoria da ideologia patriarcal. Contrária a essa concepção, Moi (2002, p. 62) argumenta que, em se tratando tanto de autoria feminina como autoria masculina, não se deve tomar a figura autoral como dona do significado transcendental do texto.

Ao longo de *Sexual/Textual Politics* (2002), conforme já dito, a autora aborda as duas principais correntes da crítica literária feminista. Sua ênfase, entretanto, é maior ao criticar a produção das teóricas anglo-americanas – sobretudo a de Elaine Showalter.

Segundo Showalter, mesmo antes do livro de Moi (2002) ser lançado, ela sabia de rumores que indicavam que seu trabalho havia sido muito criticado pela autora e chegou a receber uma carta desta assegurando que sua crítica vigorosa era oriunda “de um profundo e respeito fraterno” (Showalter, 1998, p. 403).

A divergência das posturas teórico-críticas de ambas – que irrompe com o livro de Moi e ganha continuidade através da réplica feita por Showalter (1998) – ajuda a ilustrar o que foi abordado até agora ao longo deste capítulo: empenhada e plural, a crítica literária feminista também traz em seu cerne a multiplicidade dos movimentos feministas, determinando formas específicas de ler e de interpretar o texto de autoria feminina tal como de lidar com categorias fundamentais da literatura tais quais valor, autoria, expressão individual e cânone.

Segundo Moi (2002), Showalter, em seu *A Literature of Their Own*, define, de forma implícita, a escrita de autoria feminina como a poderosa expressão da experiência pessoal da mulher em um panorama social, indicando acreditar que um texto tem que refletir a experiência da escritora. Para Moi (2002), o “problema” nessa visão de Showalter reside na concepção de arte como expressão imediata de experiência pessoal, preterindo a complexidade da criação

estética, que muitas vezes resvala em uma análise da obra de escritoras mulheres pautada em forte biografismo – algo que ela identifica não só como parte do pensamento de Showalter, mas, também, em toda a crítica feminista anglo-americana. Essa concepção leva Showalter, ainda segundo Moi, a não ser capaz de efetuar uma crítica válida sobre a produção artística de Virginia Woolf³¹.

Quando aponta que não há clareza no posicionamento da escritora em relação à sua condição de mulher e a acusa de ser escorregadia em sua identidade sexual e no seu posicionamento com relação ao feminismo, Showalter, segundo Moi, está buscando o feminismo à margem das estratégias narrativas e não analisa adequadamente o processo artístico empreendido pela autora, preocupando-se apenas com o conteúdo das obras.

Defendendo que as práticas subversivas estão marcadas mais nas estratégias narrativas empregadas por ela em seus textos literários, sobretudo o uso do pluriperspectivismo, do que propriamente no enredo, Moi (2002), assim, afirma que Woolf expõe a duplicidade natural do discurso e usa a linguagem para recusar a metafísica essencial presente na linguagem patriarcal.

Assim, quando Showalter aponta uma falha em Woolf por ela, ao seu ver, não falar da sua experiência de mulher e usar o conceito de androginia para se evadir do confronto com sua própria feminilidade dolorosa, para Moi, o equívoco está, ao contrário, no olhar da crítica, que separa política e estética ao tomar as técnicas narrativas de Woolf como “puro charme”, sem relacionar a intencionalidade do ponto de vista plural criado pela escritora – e mesmo se exasperando com seu uso – como produtor de sentidos (Moi, 2002, p. 2-3).

Moi também aponta que, além de não ser possível ler um texto por inteiro sem analisar todos os seus elementos estéticos, a crítica feminista, ao lidar com um cânone literário masculino, se arrisca quando busca apenas criar um novo cânone feminista separado.

A própria noção de existência de um cânone, bem como a ideia de “valor”, suprime os questionamentos quanto à sua forma de construção e, decorrente manutenção de critérios de qualidade e de relevância na arte – estabelecidos desde sempre por críticos homens –, mantendo inalterada a situação da maioria das escritoras, que permanecem fora dele, também criando divergências quanto ao que deve ou não ser estudado.

Dessa forma, pode significar, na ótica de Moi (2002), a continuidade de práticas patriarcais até mesmo entre as feministas. Além disso, dado que o seu estabelecimento prevê a ideia de obras autênticas e representativas, o combate de um cânone masculino, seguido da

31 As críticas tecidas por Elaine Showalter à produção literária de Virginia Woolf podem ser encontradas em seu *A Literature of Their Own* (1977).

defesa de um novo feminino – algo feito por Showalter e por outras críticas feministas de visão similar –, fomenta a hierarquia e a dissidência entre as mulheres (Moi, 2002, p. 23).

A crítica feminista, em sua busca de desconstrução da oposição entre o que é político e o que é estético, precisa, segundo Moi, criticar as noções patriarcais presentes na crítica cultural sobre a existência de “valores-livres” (2002), porque, se não o faz, perde a sua credibilidade. Tais pretensos “valores-livres”, que historicamente embasaram a formação e manutenção do cânone masculino, muitas vezes são mobilizados pelas próprias críticas feministas.

Apontando ser a maior contribuição de Showalter para os estudos feministas sua busca arqueológica de escritoras esquecidas e/ou negligenciadas pela tradição, Moi, ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade política de se estudar a tradição feminina na literatura como grupo separado, o que se justifica pela discriminação que as escritoras sempre sofreram na sociedade patriarcal por serem mulheres, sublinha, entretanto, que o julgamento de valor estético é relativo historicamente e está relacionado com um julgamento de valor político.

Dessa forma, ela chama a atenção para o fato de que não é possível operar somente em uma de suas variáveis. A continuidade do cânone – de escritores homens ou mesmo de mulheres – serve, nessa perspectiva, como uma manutenção da crença humanista que vê a literatura como portadora de uma visão autêntica de vida. Em se tratando de manter um cânone feminista, ele buscava trazer, nessa visão criticada por Moi (2002), a “expressão autêntica da experiência feminina” (p. 77), podendo ser, segundo ela, tão repressivo e excludente como o outro.

Vinte anos depois do lançamento de seu *A Literature of Their Own* (1977), Showalter fala sobre os ataques que sofreu de Toril Moi e de outras críticas. Seu livro, que foi publicado no final da década de 1970, portanto no primeiro momento da crítica literária feminista estadunidense, passou a ser atacado em meados da década de 1980, ocasião quando, segundo ela, os modelos teóricos europeus passaram a dominar a crítica literária.

Para Showalter (1998), as críticas sofridas se relacionam, em grande medida com uma perspectiva teórico-crítica diversa daquela adotada por ela (p. 404), como é o caso de Moi, que via na “teoria pós-estruturalista do feminismo francês em geral, e de Julia Kristeva em particular, a forma mais sofisticada e abrangente de análise literária feminista” (p. 404).

Showalter (1998) alude à dita “ingenuidade” teórica e ao pragmatismo estadunidense apontados em seus escritos, afirmando que algumas dessas críticas identificaram em sua obra preceitos que ela mesma desconhecia (p. 403). Comumente acusada, junto com outras críticas feministas anglo-americanas, de defender que os textos literários e a própria linguagem refletem diretamente a realidade objetiva preexistente, deixando de lado questões estéticas e

ideológicas que permeiam os textos, Showalter (1998) também se deparou com o fato de que seu trabalho, junto com o de Sandra Gilbert e Susan Gubar (0000) e de algumas outras críticas feministas, serviram para exemplificar o que Toril Moi (2002) apontava como sendo as inadequações da crítica feminista anglo-americana³².

Acusada por Moi de não ter um quadro teórico explícito, bem como de “implicitamente” postular que um texto deve refletir as experiências pessoais do escritor e fomentar um maior contato possível do leitor com uma experiência autêntica transmitida pela obra, Showalter também alude ao modo como foi apontada como aquela que não conseguiu entender a obra descentrada dos escritores modernistas, como Virginia Woolf e seus usos feministas do ponto de vista múltiplo, por estar presa às categorias estéticas tradicionais, que se relacionariam, nos dizeres de Moi, com uma valorização da estética realista³³ e com a aproximação com concepções do humanismo burguês tradicional de orientação liberal e individualista (Showalter, 1998, p. 404).

Quando Moi (2002) postula a existência de “falhas” na obra de Showalter, no que diz respeito às suas considerações sobre a relação entre a literatura e a realidade e entre a política feminista e a avaliação e as questões de cânone e hierarquia literária, fica evidente o choque entre diferentes perspectivas dentro da crítica literária feminista.

A contenda entre as duas críticas realça como as noções de certo e de errado, de falha e de acerto dependem, na verdade, da postura crítica empregada por cada uma e da sua relação com a literatura e com o feminismo. A resposta de Showalter às críticas recebidas ajuda a ilustrar essa questão.

Showalter (1998) enfatiza sua posição enquanto historiadora literária e marca sua postura de diferença teórico-crítica em relação a Toril Moi, afirmando que:

em sua própria imersão nas críticas francesa e marxista, Moi perdeu os verdadeiros pressupostos teóricos presentes em *A Literature of Their Own*, que derivam de uma abordagem muito diferente da literatura, realidade, gênero e cânone. Para Moi, as questões teóricas mais importantes eram filosóficas: O que é interpretação? O que significa ler algo? O que é um texto? Minhas questões teóricas, no entanto, eram históricas e culturais tais quais:

³² É importante salientar que, diferentemente de Showalter, Gilbert e Gubar parecem mais propensas a problematizar a ideia da formação de um novo cânone de escritoras mulheres. Em seu *No Man's Land: the Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (1988), falando sobre a escrita de artistas contemporâneas, elas postulam: “o que exatamente é o cânone da literatura do século XX para as mulheres, dado que um número crescente delas entrou no mercado literário nos últimos cem anos e muitas reputações ainda estão em fluxo?” (Gilbert; Gubar, 1988, p. XI). Toril Moi, entretanto, não atenta para essa diferença de perspectiva entre elas.

³³ Para Moi (2002), não é por acaso que Showalter, e as feministas anglo-americanas em geral, tendem a estudar majoritariamente a ficção produzida entre 1750 e 1930, concentrando seus esforços interpretativos, sobretudo, sobre produções vitorianas. Marcados por formas de figuração realistas, tais textos seriam tomados por essas críticas como suposta fonte de expressão autêntica da experiência humana (Moi, 2002, p. 78-79).

Qual é a relação entre uma cultura dominante e uma cultura silenciada? Uma cultura silenciada tem uma história e uma literatura próprias ou deve sempre ser medida de acordo com a cronologia, com os padrões e com os valores dominantes? Pode uma crítica minoritária desenvolver seus próprios métodos e teorias por meio da leitura ampla e cuidadosa de seus próprios textos literários? Como uma subcultura literária evolui e muda? As disciplinas com respostas para tais questões não eram a filosofia e a linguística, mas a antropologia cultural e a história social (Showalter, 1998, p. 404. Grifos nossos).

Showalter indica como a perspectiva utilizada pela crítica orienta o trajeto que ela irá percorrer e o modo pelo qual efetuará a leitura tanto de outras críticas como das obras literárias. Também deixa claro que sua abordagem tanto da literatura como do feminismo diverge daquela adotada por Moi (2002), reafirmando seus pressupostos teóricos e postulando que, em sua maneira de ler literatura e fazer crítica literária feminista, ela permanece entendendo que “o realismo narrativo vitoriano está longe de ser uma representação mimética simplista da ‘experiência’ masculina ou feminina” (Showalter, 1998, p. 404) constituindo-se enquanto “uma técnica de representação altamente desenvolvida, com fundamentos teóricos próprios” (p. 404). Além disso, sua postura em relação às convenções literárias antirrealistas do modernismo continua a mesma de antes, não encontrando “nada inerentemente radical ou subversivo” (p. 404) em seu uso, ao contrário do que é posto por Moi (2002).

Showalter também marca seu afastamento em relação à teoria feminista francesa, que, segundo ela, ainda não era de seu conhecimento por ocasião da escrita de *A Literature of Their Own*, e diz que “apesar de sua moda intelectual, a teoria feminista francesa ainda não chegou a um acordo com a escrita e a com a história literária das mulheres” (Showalter, 1998, p. 404).

Quanto às críticas recebidas sobre questões que envolvem o cânone e as noções de valor na literatura, Showalter (1998) mantém sua posição de que “a escrita feita por mulheres não precisa de desculpas ou tratamento especial e pode suportar os mais rigorosos testes de julgamento estético e qualidade literária” (p. 407), discordando de posições como as de Ann Ardis, que “insiste que as críticas feministas devem rejeitar todos os modelos de ‘hierarquias literárias’ como patriarcais, no interesse de uma ‘teoria não-canônica do valor’” (p. 407-408).

Na introdução de *A Jury of Her Peers*, um compêndio de história literária publicado em 2009, que traz mais de duzentas e cinquenta autoras norte-americanas, Showalter volta a postular que as escritoras não devem ter um tratamento suavizado, discordando, desse modo, daquelas críticas que optam por enfatizar a importância cultural dos textos, preterindo práticas de distinção, de julgamentos e de comparações estéticas.

Para Showalter, os juízos de valor devem ser baseados na qualidade intelectual, na força

imaginativa, na originalidade, na maestria técnica e formal e no fenômeno da influência literária – a partir de noções já utilizadas e estabelecidas pela crítica masculina. A partir desses critérios avaliativos é que, segundo ela, se deu a seleção das escritoras e a interpretação dos textos literários presentes em *A Jury of Her Peers* (2009).

Ao apontar que Moi lê e comenta a sua obra a partir de uma imersão nas teorias francesa e marxista, Showalter (2009) sinaliza, a fim de melhor entender a divergência de posições teórico-críticas entre ambas, a necessidade de interpretar, também, o ponto de vista segundo o qual essa crítica é feita.

Desde o título de seu livro *Sexual/Textual Politics*, Moi (2002) evidencia a crença na indissociabilidade entre política e estética. Ao acusar Showalter de ver na linguagem um meio neutro de transmissão de experiência e de não ser capaz de reconhecer a subversão das técnicas empregadas por Virginia Woolf em seus escritos por estar “presa” a um entendimento tradicional e unitário de literatura, Moi, coloca no lugar, uma leitura alternativa que localiza a política da escrita de Woolf precisamente em sua prática textual.

Citando diretamente a influência dos pressupostos pós-estruturalistas de Jacques Derrida e de Julia Kristeva, Moi (2002) postula que Woolf parece praticar o que atualmente é chamado de uma forma “desconstrucionista” de escrita, uma forma que, em suas palavras, “expõe a duplicidade natural do discurso” e “rejeita a metafísica essencialista subjacente à ideologia patriarcal”, revelando, com isso, uma “atitude cética em relação à concepção masculino-humanista de uma identidade essencial humana” (p. 9-11).

Assim, para Moi, Woolf em sua recusa a usar a linguagem de uma forma lógico-racional opera uma quebra revolucionária na linguagem similar àquela apontada por Kristeva na poesia modernista. A androginia de Woolf, nessa chave de leitura, dá-se em virtude de sua luta pela desconstrução das oposições binárias de masculinidade e feminilidade e do reconhecimento de sua natureza metafísica falsificadora, algo, que, para Moi (2002), é papel da literatura de autoria feminina (p. 13).

No esteio da teoria francesa, Moi ainda alude às pulsões inconscientes que, segundo Kristeva, poderiam invadir e perturbar a linguagem das mulheres. Essa “força espasmódica”, fortemente vinculada com a figura materna pré-edípiana, seria capaz de levar ao desenvolvimento de algumas formas de doença mental uma vez que faria o sujeito retornar aos níveis pré-edípiacos ou imaginários.

Assumindo que “o sujeito cuja linguagem permite que tais forças perturbem a ordem simbólica é também aquele que corre o maior risco de cair na loucura” (Moi, 2002, p. 11), a autora conclui que “os ataques periódicos de doença mental de Woolf podem estar ligados tanto

às suas estratégias textuais como ao seu feminismo” (p. 11-12), recorrendo, portanto, a um tipo equivalente de biografismo – vinculando diretamente a produção artística e a vida pessoal da escritora – que condena na crítica feminista anglo-americana.

Além disso, ao mesmo tempo em que critica a produção teórica de Showalter por, supostamente, legitimar o texto literário como transmissor de experiências humanas autênticas, Moi aponta que é possível examinar as pulsões inconscientes de Woolf em sua obra, dessa forma, ela parece se esquecer das suas próprias premissas quanto à necessidade de se pensar no processo de construção artística e nas mediações criadas no jogo textual entre autoria e leitor.

2.3. Feminismo, Dialética e História: uma proposta de leitura política

Como visto ao longo do capítulo, os múltiplos paradigmas em torno das categorias “mulher/mulheres”, “identidade”, “diferença” e “gênero”, presentes nos feminismos plurais, também perpassam a crítica literária feminista. Desse modo, as leituras feitas sobre a relação entre texto literário e autoria feminina, bem como as respostas às questões relacionadas à linguagem, aos critérios estéticos, às noções de valor e de estabelecimento e consolidação do cânone literário, são orientadas sempre pelas diferentes formas de adesão das críticas aos preceitos e teorias feministas.

As tendências anglo-americana e francesa da crítica literária feminista, assim como os posteriores estudos de gênero, demonstram a complexidade do conceito *mulheres*. A ênfase na “identidade” ao longo da segunda onda do feminismo – formada pela “experiência” da mulher, defendida pelas feministas anglo-americanas, ou ainda pelo corpo e pela escrita feminina, consoante às francesas – suscitou inúmeros debates em torno do essencialismo.

Depois, as discussões acerca do gênero, mobilizadas pelas feministas pós-estruturalistas, buscaram romper com visões binárias e essenciais de *sexo* e de *gênero* através da ideia de *performatividade*. Desarticulando determinismos biologizantes, tarefa basilar no horizonte das lutas feministas, o feminismo pós-estruturalista, contudo, visando desconstruir o próprio sujeito do feminismo, privilegiou um entendimento da categoria *mulheres* mais como uma *construção discursiva* do que enquanto *seres humanos concretos*.

Dessa forma, acreditamos que cada uma das vertentes da crítica feminista pode tanto dar contribuições parciais como limitar os estudos de textos literários feitos por mulheres se tomadas isoladamente. A maior problemática observada nessas chaves interpretativas é a ausência de uma perspectiva efetivamente historicizante, que, se mobilizada, poderia investigar

a situação das mulheres na sociedade tanto em sua realidade concreta quanto em sua pluralidade.

Mesmo aquelas reivindicações com base em aspectos sociais, como as lutas contra os diferentes eixos de opressão tais quais a raça, a classe, a nacionalidade e a sexualidade, tendem a se concentrar no que é particular aos diversos grupos de mulheres, não raro a partir de uma disputa ideológica sobre a fonte primária de opressão, portanto, pulverizando os movimentos feministas e promovendo uma política de ação fragmentária desconectada do todo.

O crítico dialético Fredric Jameson (1984), abordando a questão da totalidade e da fragmentação nos agrupamentos sociais, postula que, ao mesmo tempo em que é politicamente importante contestar as várias formas de poder e de dominação, “estas últimas, contudo, não podem ser compreendidas a menos que suas relações funcionais com a exploração econômica sejam articuladas – isto é, até que o político esteja de novo subordinado ao econômico” (p. 90).

Sua fala, de viés marcadamente marxista, ao contrário do que pode parecer em uma primeira leitura, não busca apenas retomar a classe como eixo primordial de dominação – o que manteria uma perspectiva de dispersão entre os seres e os interesses sociais –, mas sim postular as experiências distintas para além de algo individual e autônomo.

Como afirma Giovanna Marcelino (2017), para Jameson (1984) as categorias de classe, raça, gênero *etc.*, “não são substâncias autônomas ou indiferentes umas às outras, mas momentos de uma mesma totalidade”, perspectiva esta que retoma o marxismo “como horizonte capaz de situar e relacionar essas formas parcializadas de política, propondo, assim, uma ‘política de alianças’, que nos remete as já aludidas propostas do “feminismo para os 99%” e da formação de “redes de solidariedade” entre os indivíduos (Marcelino, 2017, p. 104).

As inúmeras formas de opressão deixam de ser entendidas, portanto, em âmbito individual para serem confrontadas com a totalidade – a lógica capitalista por trás da vida cotidiana – que designa a tudo: desde a cultura e a produção ideológica até a tecnologia e as articulações de classe.

A perspectiva de conceber o indivíduo frente ao social parece ser uma alternativa viável à pulverização presente nos feminismos. Ainda assim, é importante ressaltar, conforme apontado por Toril Moi (2002), que muitas feministas marxistas se limitaram a estudar a categoria de classe apenas sob o viés temático nas obras literárias.

Jameson (1992), por outro lado, toma o texto literário como um ato socialmente simbólico, a “resposta ideológica – embora formal e imanente – a um dilema histórico” (p. 139). Para Jameson (1984), enquanto a ciência social marxista lida com a presença determinante do modo de produção no dia a dia dos indivíduos, para uma crítica marxista:

A obra não é completa em si mesma mas nos é transmitida como uma espécie de impulso verbal ou gestual, incompreensível até que sejamos capazes de entender a situação na qual o gesto foi primeiramente esboçado e os interlocutores a quem responde. Isto quer dizer que, para o marxismo, a passagem do literário para o socioeconômico ou para o histórico não é a passagem de uma disciplina especializada para outra, mas sim o movimento que vai da especialização para o concreto mesmo (Jameson, 1984, p. 287).

Argumentando “em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários”, Jameson (1992) concebe tal perspectiva política como “horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação” (p. 15). As práticas estéticas são pensadas em relação às situações históricas e aos dilemas de seu momento de produção.

Desse modo, Jameson intenta efetuar uma análise da lógica capitalista através de suas superestruturas, buscando, pelo ato interpretativo das obras culturais, recuperar seus traços sócio-históricos. Como nos diz Adam Roberts (2000), essa perspectiva crítica trata “da maneira pela qual a cultura opera para estabelecer e manter as relações ideológicas dentro da sociedade” (p. 21), incorporando o sistema mundial no corpo das obras.

Em nossa tentativa de relacionar a obra artística de autoria feminina com o contexto histórico em que ela é produzida – impulsionada pela necessidade de superar os limites tanto de uma visão essencial das mulheres como do significado da própria experiência individual dentro da realidade social em que vivemos – os pressupostos de Fredric Jameson, sobretudo aqueles presentes em *O inconsciente político*, publicado originalmente em 1981, são de fundamental importância.

Nesse livro, a partir da crítica dialética, a literatura é vista em relação com seu contexto de produção, portanto, entendida para além de um mero arranjo formal. Para Jameson (1992), “nada existe que não seja social e histórico”, assim, nenhum texto está livre da influência do social, o que deve ser levado em conta durante a prática interpretativa (Jameson, 1992, p. 18).

O lema jamesoniano, “historicizar sempre!” (Jameson, 1992, p. 9), aponta para a necessidade da *historicização* nos estudos culturais. *Historicizar* implica no entendimento do que acontece num contexto para que se desenvolva o fato histórico. Assim, mais do que simplesmente arrolar eventos ocorridos ao longo do tempo, tal tarefa presume a busca da compreensão da realidade que possibilita sua ocorrência.

De acordo com Jameson (1992), há dois caminhos possíveis no *processo de historicização*. O primeiro é o do *objeto*, a busca das origens históricas das coisas, em que se *historicizam* a forma e o conteúdo, bem como o momento de emergência das possibilidades linguísticas e a função de sua estética. No segundo, a *historicização* do sujeito, categorias e

conceitos são historicizados e os códigos interpretativos salientados são os responsáveis pela forma como se lê e se recebe os textos.

Ainda sobre essa segunda modalidade de historicidade, Jameson (1992) propõe que os artefatos culturais nunca são lidos de forma individual uma vez que chegam ao indivíduo como algo “já-lido”, o que causa uma apreensão através de camadas de interpretações prévias, que ele chama de “hábitos de leitura” (Jameson, 1992, p. 9).

Pensando em obras literárias de *re-visão* – nosso *corpus* de estudo – o *já-lido* não pode ser deixado de lado. No tocante às interpretações prévias desse tipo de produção literária muito há que ser considerado: a interpretação do outro – o texto matriz –, a comparação que já foi feita pela crítica literária entre o texto de *re-visão* e o texto que lhe serviu de base, a chave de leitura por meio da qual a crítica leu esse texto, e a própria crítica literária e seus postulados.

Quando se trata do reconhecimento dos códigos/teorias/métodos através dos quais um texto foi lido ao longo do tempo, Jameson (1992) estabelece um método próprio de historicizar os sujeitos – conceitos e categorias – de um produto cultural: trata-se do *metacomentário*.

A realização do *metacomentário* parte do entendimento de que o “objeto de estudo é menos o próprio texto do que as interpretações através das quais tentamos abordá-lo e dele nos apropriar” (Jameson, 1992, p. 10) e propõe que se historicizem os próprios códigos de leitura existentes sobre os artefatos culturais.

Para tanto, somos levados a avaliar não só os códigos, mas também os métodos e as abordagens comuns nos estudos literários – é isso o que o próprio Jameson faz ao longo de *O inconsciente político* (1982), ao abordar vários métodos interpretativos, como o ético, o psicanalítico, o mítico-crítico, o semiótico, o estrutural e o teológico, para revisá-los e propor um avanço em relação aos seus pressupostos.

Esse é o ponto de partida da nossa busca de relacionar a prática de *re-visão* com a sociedade e as condições históricas em que essa obra é produzida, visando, com isso, colocar em relevo como os diferentes grupos de mulheres são afetados em sua subjetividade e na sua vida cotidiana, pelo todo social.

Em sua perspectiva historicista, Jameson (1992) aponta que “nossas leituras do passado dependem de maneira vital de nossa experiência com relação ao presente” (p. 11). Desse modo, estudar uma obra de *re-visão* requer que se compreenda o texto literário enquanto produção simbólica relacionada mais com o seu momento de produção do que com o texto matriz com o qual dialoga.

Tudo significa no novo contar: as seleções, exclusões, modificações e manutenções que se faz da tradição literária. Mas, mais que isso, o gênero em que a história é contada, o arranjo

formal, seus conteúdos, o momento histórico da sua emergência e, até mesmo, os códigos interpretativos por meio dos quais recebemos os produtos culturais, devem ser *historicizados*.

É importante ressaltar, ainda, que a crítica dialética não implica na exclusão de outras formas de interpretação do literário. Jameson (1992) figura como exemplo disso ao utilizar-se, ao longo de sua extensa produção teórico-analítica, de um pensamento que pode ser entendido como interdisciplinar, já que parte de vários tipos de hermenêuticas para construir sua interpretação dos artefatos culturais.

Contudo, a leitura de Jameson (1992) avança em relação aos outros modelos interpretativos ao estabelecer uma relação entre Estética e História e propor um método de leitura política para a literatura que pressupõe a existência de um inconsciente político. Desse modo, entendemos que a crítica dialética – aplicada no estudo da *re-visão* – não anula os preceitos postulados pela crítica literária feminista, pelo contrário, ela permite o avanço.

O *metacomentário*, ainda segundo Jameson (1971), mobiliza o interesse genuíno em apreender as próprias categorias de nossa compreensão sobre algo sempre em relação com um momento particular e determinado da História (p. 15).

A fim de problematizar os códigos interpretativos que, ao longo de nosso percurso acadêmico, nos levaram a pensar as obras de *re-visão* – as diferentes correntes dos movimentos e da crítica feministas – buscamos trazer um breve panorama das trajetórias feministas em suas principais ideias, contradições internas e embates.

O reconhecimento da pluralidade e daquilo que é dissonante nos feminismos nos levou a mapear tanto os pontos de interesse desses projetos teórico-críticos quanto seus limites em relação à nossa proposta de pesquisa: para além das categorias de *identidade*, de *diferença* e de *experiência* – que, conforme já exposto, trazem o risco de essencialismo se não historicizadas –, as próprias concepções em torno da relação entre literatura e História e entre expressão individual, mediação e o todo social precisam ser colocadas em xeque.

Concordamos com muitos dos apontamentos feitos por Toril Moi (2002) acerca das correntes anglo-americana e francesa da crítica literária feminista. Ainda assim, ao contrário de Moi, que, apesar de apontar aspectos positivos e negativos em ambas as vertentes, tende a se identificar mais com as premissas das feministas francesas, nosso interesse se volta para os pressupostos relacionais entre texto e contexto de produção mobilizados pela crítica cultural anglo-americana. Tal aproximação, contudo, é orientada pela perspectiva de que tais asserções também precisam ser colocadas sob escrutínio e interpretadas.

O feminismo francês traz, em nosso entendimento, questões relevantes acerca da mulher escritora. Irigaray problematiza a sexualidade da mulher, submetida desde sempre ao

silêncio e à sujeição. Cixous, por sua vez, postula a importância da tomada da pena por parte das mulheres como possibilidade de se inscrever, por seu próprio movimento, na escrita, ao mesmo tempo em que no mundo e na história, criando um lugar diferente daquele que sempre lhe foi reservado pelo falocentrismo. Ambas buscam transcender o binarismo homem/mulher, propondo a desconstrução das dualidades hierárquicas androcêntricas. Ainda assim, suas ideias acerca do corpo e da existência de uma linguagem/escrita feminina carecem de uma perspectiva *historicizante*.

Concordamos com Hollanda (1994) quando esta postula que as noções de *linguagem* e de *identidade feminina* são construções sociais, por isso, relacionam-se com determinados contextos sócio-históricos, que devem ser levados em conta pela crítica. Pouco adianta defender o fim do binarismo quando se cai, como Irigaray e Cixous, em novas dicotomias que separam masculino e feminino, como a própria ideia de *parler femme* e de *écriture féminine* parecem indicar.

A crítica feminista anglo-americana abordou a relação texto/contexto desde os seus primórdios. Kate Millet antecipou os debates feministas acerca da importância da sociedade para se pensar na obra literária. Seu *Sexual Politics* (1970) nega as perspectivas imanentistas oriundas no *New Criticism*, propondo, no lugar, uma crítica voltada para a relação entre literatura e mundo externo.

As leituras que Millet efetuou da produção de D. H. Lawrence, Henry Miller, Norman Mailer e Jean Genet, contudo, indicam que ela não foi capaz de efetuar uma análise para além do conteúdo manifesto das obras desses escritores, realizando, na verdade, um tipo de sociologia da literatura ao tratá-las como fonte direta de interpretação do social, a partir de um viés bastante simplista de correspondência entre autor/personagem.

Avançando em relação ao que foi proposto por Millet (1970), a crítica cultural de Elaine Showalter (1994) busca situar a diferença na escrita feita por mulheres – “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas” além da “psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição feminina de mulheres” (Showalter, 1994, p. 29) – sob o prisma contextual. Ao propor a desarticulação de uma possível “essência feminina”, buscando, pelo contrário, a contingência que afeta a vida das mulheres, Showalter demonstra se valer de um entendimento mais amplo quanto à relação entre literatura e sociedade.

O estudo da experiência social da mulher, através da escrita de autoria feminina, todavia, também traz, em nossa chave de leitura, muitos pontos de risco. Em primeiro lugar, entendemos que o foco na experiência distintiva da mulher como determinante de uma

subcultura feminina – conforme defendido por Showalter (1994) – tende a obliterar a diferença entre as mulheres ao privilegiar a comparação homem/mulher. Sem se constituir apenas pelo gênero, a opressão da mulher também se relaciona com questões outras como raça, classe, sexualidade, nacionalidade *etc.* Tão infrutífera como a busca da opressão primária na vida da mulher – que ocupou e ainda ocupa a produção de muitas críticas feministas – é o estabelecimento de uma identidade comum a todas elas.

Além disso, Toril Moi (2002) acerta quando postula que não se deve tomar o texto como um canal imediato pelo qual se depreende a experiência da escritora. Se assim o procedemos, estamos sujeitos a cair numa leitura determinista das obras literárias que nega suas muitas camadas de significação do mesmo modo que o processo de transformação artística do material humano e social. O forte biografismo comumente apontado como intrínseco à crítica feminista anglo-americana deriva justamente dessa premissa de se tomar a escrita como expressão da experiência imediata das mulheres, secundarizando, dessa forma, os aspectos em torno de sua construção estética.

A crítica cultural feminista, por conseguinte, nos possibilita caminhar até certo ponto na busca de interpretar a obra de *re-visão* em relação ao seu contexto histórico-cultural, tendo, a partir de então, de ser ela mesma problematizada e complementada. Somada à perspectiva cultural e contextual da corrente anglo-americana, acreditamos ser necessário tanto tomar a opressão de gênero como um fragmento que faz parte do todo da História, conforme proposto por Jameson (1992), quanto expandir o entendimento dos próprios conceitos de História e da relação entre texto e contexto.

É importante ressaltar que não se trata de uma busca de fatos históricos no texto, nem de uma concepção do social como algo apartado da obra. A História, que está cifrada na forma, é a causa ausente presente no artefato cultural – o inconsciente coletivo na obra individual. Sem ser propriamente um texto, a História, segundo Jameson (1992), “é nos acessível apenas sob a forma textual, e que nossa abordagem dela e do próprio Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político” (p. 32).

Propondo a literatura como ato socialmente simbólico, Jameson (1992) nos ajuda a ultrapassar qualquer concepção reducionista de arte como reflexo do social, bem como evitar práticas interpretativas centradas na vida do autor, uma vez que o alvo de interesse sai do âmbito individual para o coletivo. Nessa perspectiva, a literatura, por fazer parte de uma conjuntura maior – seu papel na sociedade e na cultura –, engloba marcas de seu contexto.

Ao promover a narrativização e subjetivação da História e incorporar o inconsciente político em que é produzido, o texto literário de autoria feminina traz uma “meditação

simbólica sobre o destino da comunidade”, nos dando pistas da condição das mulheres no presente histórico.

Criticando os sentidos da “identidade” e da “diferença” mobilizados – cada qual a seu modo – pelos feminismos anglo-americano e francês, Judith Butler (2017) postula que:

A crítica feminista tem de explorar as afirmações totalizantes da economia significante masculinista, mas também deve permanecer autocrítica em relação aos gestos totalizantes do feminismo. O esforço de identificar o inimigo como singular em sua forma é um discurso invertido que mimetiza acriticamente a estratégia do opressor, em vez de oferecer um conjunto diferente de termos. O fato de a tática poder funcionar igualmente em contextos feministas e antifeministas sugere que o gesto colonizador não é primária ou irredutivelmente masculinista. Ele pode operar para levar a cabo outras relações de subordinação heterossexista, racial e de classe, para citar apenas algumas (Butler, 2017, p. 37-38).

Quando se limita a tomar a diferença entre homem/mulher, a crítica feminista perde muito de seu poder de análise/crítica/interpretação. A identidade singular – criada através do exame descontextualizado da especificidade do feminino, portanto, “analítica e politicamente separada da constituição de classe, raça, etnia e outros eixos de relações de poder” (Butler, 2017, p. 22) – intenta falar sobre a realidade de todas as mulheres, sem, contudo, conseguir sucesso. Em consequência, a fim de rompermos com qualquer premissa essencialista, que propõe uma categoria única de mulheres, devemos problematizar os gestos totalizantes do feminismo.

O pós-estruturalismo de Butler, todavia, nos interessa somente até esse ponto. Discordamos da perspectiva butleriana de desconstrução do sujeito do feminismo, uma vez que entendemos que esse sujeito é necessário para integrar as políticas e lutas feministas.

Além disso, o viés identitário do feminismo pós-estruturalista, como observado por Fraser (2007; 2019), tende a se voltar com mais ênfase para a identidade do grupo do que para a de classe, cindindo, com isso, políticas de redistribuição e de reconhecimento. Nossa proposta de resgate da totalidade no estudo de textos de autoria feminina admite uma posição diametralmente oposta: as questões identitárias não devem ser separadas da categoria de classe, dado que todos os eixos de opressão atuam simultaneamente sobre os sujeitos sociais, sendo determinados, em última instância, pela lógica do modo de produção vigente.

Além disso, frente ao descrédito das ideologias presente nas teorias pós-estruturalistas – em sua defesa tanto do fim do sujeito como do fim da História –, o feminismo, como o concebemos, afirma, em contraposto, a articulação das mulheres – seres sociais concretos – com questões políticas e históricas. Assim sendo, ao estudar assuntos feministas defendemos a

primazia do horizonte político, que, ao contrário do pensamento pós-estruturalista, se pauta antes em questionamentos de ordem ideológica do que metafísica, coadunando-se com os postulados das feministas radicais de que “o pessoal é político”. A desarticulação dos gestos totalizantes do feminismo, nessa chave de leitura, deve ser acompanhada de uma perspectiva totalizante da História.

Jameson atenta, ainda, para a necessidade de romper com outra dicotomia frequentemente presente em muitos códigos interpretativos da literatura: assim como não se deve separar obra e sociedade, também não há descontinuidade entre forma e conteúdo. Em *Marxismo e forma* (1985), o autor afirma que forma e conteúdo “longe de serem entidades separadas, correspondem à expressão do mesmo em diferentes termos: a forma enquanto lógica interna do conteúdo, é intrínseca a este e dele não se separa” (p. XIII).

Sobre a relação de ambos com o seu contexto de produção Jameson (1985) postula:

Eis porque nossos juízos sobre a obra de arte individual são, em última análise, de caráter social e histórico. A adequação do conteúdo à forma nela realizada, ou não realizada, ou realizada de acordo com determinadas proporções, é, afinal de contas, um dos índices mais precisos da sua realização no momento histórico; na verdade, a forma é apenas a elaboração do conteúdo no domínio da superestrutura (p. 252).

A forma, concebida, então, como a operação mental que dá lógica ao conteúdo, correspondendo “não ao que é um pensamento, mas como ele se apresenta” (p. 235), é social – portanto ideológica – na medida em que incorpora o que é externo a ela, figurando, assim, como elemento comunicador da História.

Segundo Adam Roberts (2000), essa concepção de forma literária não corresponde a um mero “aprisionamento” da obra de arte, diferentemente do que ocorre nas perspectivas formalistas, mas incorpora poderosas mensagens ideológicas uma vez que Jameson “vê os critérios estéticos como manifestação de questões sociais e econômicas” (p. 98).

Assim sendo, se “a influência da matéria-prima social (dá-se) não apenas no conteúdo, mas na própria forma das obras” (Jameson, 1985, p. 131), a crítica deve se debruçar concomitantemente sobre ambos – forma e conteúdo – com o mesmo esforço interpretativo.

Pensando também na indissociabilidade entre literatura/sociedade e forma/contéudo, Roberto Schwarz (1990) aponta que, nessa correspondência entre estilo e o social, o escritor trabalha com um material que excede a literatura, a fim de criá-la. Os problemas estéticos, nessa perspectiva, estão relacionados com a História intra e extra-artística, pois “esta é a virtude da forma, ela atravessa a obra literária e percorre também a sociedade” (Schwarz, 1990, p. 31).

A forma, desse modo, relaciona-se com a cultura e não se reduz somente à linguagem.

Tomadas em conjunto, as ideias de Jameson (1985) e de Schwarz (1990) apontam para a “ideologia da forma”, ou seja, “as mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações dos modos de produção” (Jameson, 1992, p. 69).

Nesse processo, os aspectos ideológicos que fazem parte do todo social são, ao mesmo tempo, incorporados e sedimentados pela forma literária a fim de figurar o inconsciente político. A organização formal das obras se amplia ao ponto de revelar a tensão existente nos modos de produção. Seu estudo, dessa maneira, possibilita vislumbrar como tal dinâmica afeta os seres sociais.

Conforme já citado, a crítica literária feminista, desde os seus primórdios, colocou em relevo as noções acerca de “autoria” e de “experiência” – além daquelas de “identidade” e de “diferença”. Ao enfatizar a importância da autoria feminina, essa crítica já traz questionamentos de ordem externa – sobretudo em relação às construções vigentes relativas aos papéis de homens e mulheres na sociedade. A crítica cultural feminista anglo-americana buscou responder à problemática da relação texto/contexto pelo mapeamento da expressão do “ser mulher” nos textos de autoria feminina, postura essa muito criticada por feministas de outras tendências teórico-críticas.

A proposta de Jameson de conceber os artefatos culturais como atos socialmente simbólicos, investidos do inconsciente político em que são produzidos, auxilia a abrir o entendimento do texto de autoria feminina antes como um veículo que – através de escolhas estéticas e estratégias narrativas conscientes – abrange o desenvolvimento das mulheres no todo social e não enquanto porta de entrada para desvendar as opiniões pessoais das escritoras sobre determinados assuntos.

As dinâmicas sociais envolvem a todos no capitalismo globalizado, sendo impossível, a partir de então, conceber o sujeito apenas como ser individual. Além disso, a lógica do capitalismo institui muitas das prescrições sociais em torno do gênero. Nessa chave de leitura, as autoras nos interessam enquanto seres histórico e sociais. Vale ressaltar que a própria ideia de um *inconsciente político* presente nas obras artísticas presume que as mensagens ideológicas presentes nos textos literários não são criações plenamente intencionais.

O projeto interpretativo de Jameson fomenta pensar a literatura de autoria feminina como um fenômeno diretamente ligado à vida social e parte de um contexto maior, que nos permite avançar em relação às concepções literárias que tomam o texto como mero instrumento de expressão individual da escritora. Nesse processo de busca de desarticulação dos gestos totalizantes do feminismo em direção à totalidade da história, acreditamos ser proveitoso, a fim

de não cair em uma nova lógica reducionista em torno da obra artística como reflexo direto do social, somar ao projeto teórico-crítico de Jameson as ideias de Antonio Candido (2011) em torno da relação entre o texto literário e seu contexto de produção.

Em *Literatura e sociedade* (2011), Candido aborda o fenômeno denominado por ele como *redução estrutural*, acerca da simbiose entre *obra* e *mundo*. Os aspectos sociais são concebidos como elementos que formam a estrutura estética do texto, portanto, deixam de ser externos a ele e se transformam em componente da narrativa. A interpretação, desse modo, requer um olhar sobre o texto e o contexto de forma indissociada, entendendo que “o externo importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2011, p. 13-14).

A redução estrutural requer do analista literário, ainda segundo Candido (1993), a apreciação da função da realidade na obra enquanto elemento integrante de sua estrutura, e, também, prevê que a análise literária reflita sobre o modo de formalização dos dados externos a fim de uma compreensão adequada da maneira como as relações sociais de um período ordenam – e, ao mesmo tempo, formam – a narrativa. Em *O discurso e a cidade* (1993), o autor retoma as discussões sobre o interno/externo na literatura e afirma que “embora filha do mundo, a obra é um mundo” (p. 123).

Sua fala se contrapõe tanto às perspectivas formalistas – em voga na segunda metade do século XX –, em sua defesa de que a arte nada tem a ver com o mundo externo, quanto ao Naturalismo e sua concepção da obra literária como transposição direta da realidade e do escritor como aquele que apenas registra objetivamente a realidade do espírito e do mundo no texto, duplicando o real na obra de arte.

Ainda, seu texto afirma a insuficiência de ambas essas chaves interpretativas do literário, postulando, no lugar, uma visão que pudesse “rastrear na obra o mundo como material, para surpreender no processo vivo da montagem a singularidade da fórmula segundo a qual é transformado no mundo novo, que dá a ilusão de bastar a si mesmo” (Candido, 1993, p. 123-124).

Candido (1993), assim, enfatiza a *montagem* e o *processo* ao longo do fazer literário, defendendo que a realidade do mundo é “reordenada, transformada, desfigurada ou até posta de lado, para dar nascimento ao outro mundo” (p. 124) na obra literária. Ao mesmo tempo, a realidade alude à “ilusão” de que esse novo mundo criado basta a si mesmo.

Desse modo, é possível depreender que tanto a arte está para o mundo, como o mundo está para a arte: a interpretação do texto literário requer que se pense naquilo que ela tem do

mundo em sua estrutura e, ao mesmo tempo, não serve apenas como uma fonte do social, configurando um mundo por si mesmo. Em outras palavras, os significados estão presentes na própria obra e é nela mesma que devem ser buscados, ao mesmo tempo, eles só podem ser entendidos em relação à realidade externa que lhe serviu de fonte.

O *metacomentário dos códigos interpretativos*, conforme proposto por Jameson (1992), nos auxilia a colocar em debate a maneira pela qual nos colocamos diante dos textos literários, mapeando possíveis lacunas e distorções em nossa prática interpretativa. Não se trata, todavia, de negar as outras interpretações e, sim, subsumi-las a partir de uma perspectiva dialética – pela prática da dinâmica de tese-antítese-síntese – que possibilite o avanço.

O estudo de obras de *re-visão* requer, portanto, que se leve em conta o componente ideológico que permeia tanto as teorias com as quais trabalhamos, quanto as ideias mobilizadas pelos críticos que compõem a sua fortuna crítica.

Ao longo dos dois primeiros capítulos, buscamos historicizar as teorias e críticas feministas, sobretudo em suas concepções acerca das categorias de *identidade, diferença e experiência*.

Em seguida, nosso foco de interesse será traçar a forma pela qual a crítica tem lido os textos de revisionismo crítico da tradição e como tais leituras se relacionam com os pressupostos presentes nas teorias feministas. A partir de então, nossa interpretação da obra que compõe nosso *corpus* – *The Penelopiad* (2006) – objetivará problematizar o próprio modo como as obras de *re-visão* lidam com as ideias feministas, uma vez que se tratam, conforme já dito, de trabalhos que unem a um só tempo criação literária e crítica da tradição.

Nossa abordagem do texto de autoria feminina buscará, também, situar a condição de opressão das mulheres dentro do sistema capitalista atual. O estudo das práticas patriarcais e seus efeitos sobre as mulheres deve ser *historicizado* na medida em que o patriarcado muda de acordo com o tempo. Sem ser uma criação capitalista, esse sistema de dominação, contudo, adquiriu formas específicas no atual modo de produção que devem ser levadas em consideração. Tomar o patriarcado como algo fixo e imutável nos leva a uma leitura aparentemente absoluta acerca da subjugação das mulheres, mas, na verdade, atua como uma armadilha, ocultando seu caráter fragmentário e incompleto.

Historicizar o objeto – a obra literária em si –, por sua vez, requer uma leitura que vá além do seu conteúdo manifesto. Sob a perspectiva dialética proposta por Jameson (1992), a questão política e a História não se dão a conhecer somente no dito – os fatos pontuais presentes no texto –, mas, também, no não-dito. O conteúdo da obra, inclusive, atua, por vezes, como “estratégias de contenção”, que “fecham” e condicionam a leitura.

Tais estratégias de contenção, segundo Jameson (1992), são elementos que desviam o olhar do leitor e do crítico, fazendo com que as leituras habituais das obras não sejam capazes de acessar os seus sentidos mais profundos – o inconsciente político incorporado no texto (p. 128). Elas podem, ainda segundo Jameson, ser de dois tipos: *formais* ou *intelectuais*.

As estratégias de contenção formais, presentes na tessitura da obra literária, oferecem a ilusão de que as leituras feitas podem, de alguma forma, ser completas e autossuficientes. Já as estratégias de contenção intelectuais, por sua vez, estão presentes no nosso entendimento sobre os textos e se relacionam ao “já-lido”, ou seja, com as camadas de interpretações prévias – os “hábitos de leitura” – que nos impossibilitam de tomar um texto verdadeiramente pela primeira vez (Jameson, 1992, p. 10).

Carla Alexandra Ferreira (2018), em consonância com o que é proposto por Jameson, aponta que as estratégias de contenção correspondem a “modos de conter a própria matéria com que lidar e são veleidades que confundem o leitor à primeira vista, que desviam sua atenção do que realmente é apresentado” (p. 174).

Além disso, ela postula que, estando presentes tanto nas camadas subterrâneas quanto na estrutura formal das obras, elas “amenizam as contradições que surgem nos textos”, impedindo que o essencial seja notado ao distrair e desviar o nosso olhar para assuntos a-históricos.

Desse modo, Ferreira (2018), assinala a necessidade de, dentro de nossa prática interpretativa da literatura, sobrepujarmos os enganos mobilizados pelas estratégias de contenção através do desenvolvimento de uma “leitura a contrapelo”, ou seja, que vá em direção contrária às análises tradicionais – que privilegiam o conteúdo manifesto presente nos textos literários (Ferreira, 2018, p. 50).

Jameson (1992) aponta ainda que o desmascaramento das armadilhas postas pelas estratégias de contenção dá-se “[...] pelo confronto com o ideal de totalidade – a História – que elas a um só tempo implicam e reprimem” (p. 48).

A interpretação dos artefatos culturais deve, portanto, buscar o significado latente por trás do conteúdo manifesto. Para tanto, ele desenvolve um método para se chegar ao inconsciente político presente nos artefatos culturais a partir do conceito de *horizontes de interpretação*.

Propondo a existência de três horizontes concêntricos na obra literária, Jameson (1992) postula que a leitura deve perpassar cada um deles, partindo do conteúdo manifesto (p. 69-73).

Num primeiro horizonte – estreito em termos políticos ou históricos – lê-se a superfície do texto, ainda visto como expressão literária individual, ou seja, lida-se com o enredo e as

informações, bem como a sua recepção. Nesse nível de leitura, verificam-se, também, os informes históricos imediatos ali presentes.

No segundo horizonte, avança-se da estrutura para se pensar nas questões de ordem social em que o textual já não é visto como mera produção individual, passando a ser entendido como expressão de um discurso coletivo ou de classe. Há uma ampliação da interpretação a fim de que se verifiquem as contradições existentes – que já podem gerar inquietação numa leitura de primeiro nível – detectando o que está oculto no romance. A interpretação vai agora além da leitura de superfície buscando desvendar o que está escondido ali, ainda que ocorra somente como fragmento.

Já no terceiro horizonte, o olhar deve se voltar para o levantamento e interpretação do significado das estratégias de contenção presentes na obra, buscando tornar visível o seu componente ideológico, e, a partir de então, reinserir os fragmentos observados no nível anterior dentro da totalidade da História.

A prática interpretativa em três níveis, dessa maneira, requer do leitor e do crítico da cultura tornar estranho aquilo que é explícito no texto a fim de acessar suas camadas mais profundas de significação.

Como já dito, para Jameson a obra literária é produto de uma cultura, que é determinada historicamente. Além disso, esse mesmo texto é “lido e interpretado por códigos que, por sua vez, também podem e devem ser historicizados” (Ferreira, 2018, p. 14). Desse modo, a leitura política requer a historicização e o levantamento das estratégias de contenção presentes tanto em sua tessitura, como na recepção e nas próprias teorias desenvolvidas em torno dele.

A teoria e o método postulados por Jameson – o metacomentário dos códigos interpretativos seguido de uma leitura política em três níveis, que busque desvendar as estratégias de contenção presentes no texto literário, e, dessa forma, dê a conhecer a totalidade da História através da sua narrativização no inconsciente político – possibilitam, em nosso entendimento, avançar na proposta de interpretar as obras que trazem o revisionismo crítico da tradição.

Ao mesmo tempo, para além do estudo da influência do modo de produção na vida das mulheres – observando como isso é figurado e qual é o seu significado social nas obras de autoria feminina – acreditamos, também, em consonância com os pressupostos de Federici (2004, 2017) e Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019), ser necessário, por meio de uma revitalização do pensamento marxista, levar em conta a importância das questões do modo de reprodução. Tais pensadoras, ao atualizar o feminismo marxista – enfatizando a centralidade do trabalho reprodutivo no capitalismo – nos possibilitam ampliar nosso entendimento de

classe como também da situação de opressão das mulheres nos dias atuais.

Federici (2004) aponta que o capitalismo não reconhece a reprodução do trabalho – tarefa exercida pelas mulheres – como uma fonte de acumulação do capital e, ao mesmo tempo, tira proveito do trabalho reprodutivo assalariado mitificando-o como um recurso natural ou um serviço pessoal, o que concorre para a assimetria de poder entre os gêneros (Federici, 2004, p. 21).

Ainda, a autora afirma que “a história das mulheres é a história de classes” na medida em que “a ‘feminilidade’ foi construída como uma função-trabalho que oculta a produção da força de trabalho sob o disfarce de um destino biológico” (Federici, 2004, p. 21). Para Federici (2017), o serviço doméstico é o “pilar da organização capitalista do trabalho” (p. 104).

A classe capitalista – sempre em busca de obtenção de lucro – só permite a sua continuidade por ser capaz de explorá-lo. Isso indica tanto necessidade da perspectiva de gênero para o entendimento mais amplo da história do capitalismo quanto uma visão da totalidade do sistema social para se pensar na condição das mulheres.

Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019) também aludem à relação existente entre a opressão de gênero dentro das sociedades capitalistas e a subordinação da reprodução social à produção.

Segundo as autoras:

O capitalismo certamente não inventou a subordinação das mulheres. Esta existiu sob diversas formas em todas as sociedades de classe anteriores. O capitalismo, porém, estabeleceu outros modelos, notadamente “modernos”, de sexismo, sustentados pelas novas estruturas institucionais. Seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo. Com esse golpe, o capitalismo reinventou a opressão das mulheres e, ao mesmo tempo, virou o mundo de cabeça para baixo (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 51-51).

Nessa perspectiva, a reprodução social é uma questão feminista – somada aos demais eixos de dominação – uma vez que sua organização na sociedade capitalista se baseia nos papéis de gênero, dela decorrendo a opressão das mulheres porquanto “evitando pagar por esse trabalho, o sistema relega quem o realiza a uma posição de subordinação” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 52).

O percurso metodológico desta tese organiza-se a partir de uma sequência interpretativa que articula a escolha do *corpus* ao enquadramento teórico e aos procedimentos analíticos concretos, concebidos de forma relacional e progressiva.

Antes de abordar diretamente *The Penelopiad*, será desenvolvida uma etapa preliminar

dedicada à figura de Penélope na *Odisseia*, de Homero, bem como às imagens cristalizadas que a tradição ocidental consolidou em torno dessa personagem, sobretudo a associação entre fidelidade, silêncio e estabilidade moral.

Esse movimento inicial tem como finalidade estabelecer o horizonte simbólico em relação ao qual a reescrita contemporânea opera, permitindo compreender com maior precisão o alcance crítico das transformações posteriores. Somente então será iniciada a análise do *corpus* propriamente dito, mobilizando as categorias teóricas e os procedimentos metodológicos aqui adotados.

A seleção de *The Penelopiad* justifica-se por sua inscrição no campo das obras de *re-visão*, isto é, textos que retomam narrativas canônicas a partir de uma perspectiva feminista centrada na voz feminina. O romance de Margaret Atwood apresenta condições particularmente fecundas para investigação, pois tanto reinscreve Penélope no centro da narrativa quanto tensiona o próprio estatuto dessa operação revisionista, expondo contradições inerentes ao gesto de conferir autoridade narrativa a uma personagem feminina.

A obra oferece, assim, um terreno privilegiado para investigar simultaneamente três dimensões: a reescrita do mito clássico, a problematização das políticas de voz feminina e a emergência de fissuras internas que apontam para conflitos sociais mais amplos. Essa convergência fundamenta nossa hipótese central de que o romance opera como *meta-re-visão*, ou seja, como uma forma que mobiliza os procedimentos da *re-visão* ao mesmo tempo em que os submete a exame crítico.

Nesse sentido, a análise do *corpus* mobilizará instrumentos da crítica feminista – constituindo um primeiro eixo interpretativo – para examinar a construção da subjetividade feminina a partir de disputas de figuração, assim como as historicidades do feminino e as hierarquias intrassexuais existentes.

Metodologicamente, isso se traduz em operações analíticas precisas: mapeamento da distribuição de vozes narrativas, observação das assimetrias entre Penélope e o coro das escravas, análise das categorias de agência, fidelidade, trabalho e sexualidade, além da identificação das estratégias discursivas por meio das quais determinadas personagens conquistam legitimidade narrativa, enquanto outras permanecem marginalizadas.

Entretanto, como será demonstrado ao longo do estudo, a própria identificação do modo pelo qual o romance desmonta a ideia de uma experiência feminina homogênea e revela divisões internas entre mulheres de posições sociais distintas exigirá um aprofundamento interpretativo que ultrapasse o nível figurativo. Tal avanço será buscado por meio da operacionalização da crítica dialética, especialmente na identificação de contradições internas

ao texto – em particular aquelas inscritas na forma – como sintomas de tensões sociais mais amplas que a obra encena sem resolver plenamente.

O procedimento analítico se deslocará, então, do plano temático para o plano formal: as diversas vozes narrativas, a alternância de gêneros textuais, a metaficção, as rupturas de registro e a ambiguidade narrativa passarão a ser interpretadas como mediações estéticas de conflitos históricos ligados às articulações entre gênero, classe e poder.

Em termos concretos, isso implica ler a coexistência entre a voz autorizada de Penélope e o discurso fragmentado das escravas, como veremos, enquanto figuração formal de hierarquias sociais, assim como interpretar a instabilidade da verdade narrativa como índice das disputas por autoridade simbólica, compreendendo também o hibridismo genérico como manifestação de tensões entre discursos hegemônicos e contra-hegemônicos. A forma literária deixa, assim, de ser mero suporte expressivo, passando a constituir o próprio lugar de inscrição do social.

Já se adianta, portanto, que a tensão entre Penélope e as escravas será lida não apenas como conflito interno à narrativa, mas como figuração de dinâmicas sociais contemporâneas, nas quais o modo de reprodução social precisa ser colocado em debate com centralidade equivalente à do modo de produção econômico.

Buscando uma leitura mais profunda do *corpus*, as hierarquias entre mulheres figuradas no romance, bem como a realidade material das escravas, serão relacionadas às estruturas da reprodução social na sociedade capitalista, evidenciando como a possibilidade de agência de algumas mulheres se articula à exploração e à precarização de outras.

O percurso analítico também contemplará a apropriação e interpretação dos paratextos, tanto externos – entrevistas, ensaios e declarações autorais – quanto internos ao próprio livro – introdução, epígrafes e referências às fontes clássicas mobilizadas na *re-visão* –, já que estes participam do horizonte interpretativo da obra de ficção.

A função metodológica dessa etapa é dupla. Por um lado, permitirá reconstruir o projeto consciente da autora, situando historicamente sua intervenção no campo das reescritas feministas e identificando as intenções declaradas que orientam a produção do romance. Por outro, a confrontação entre esse nível explícito e a lógica formal da narrativa possibilitará evidenciar aquilo que excede a consciência autoral, isto é, dimensões que emergem da obra independentemente da intenção declarada, tornando visível como a obra figura contradições sociais que ultrapassam o plano deliberado da escrita.

Desse modo, a metodologia adotada será orientada por um movimento progressivo: da tradição mítica à reescrita contemporânea, das disputas de voz às hierarquias sociais, e destas

à inserção do romance na totalidade histórica que articula produção, reprodução e desigualdade.

A prática interpretativa buscará demonstrar que *The Penelopiad* revisa criticamente a tradição mítica, mas não só isso: também encena, em sua própria estrutura narrativa, tensões entre reconhecimento simbólico e desigualdade material, entre agência individual e hierarquias sociais, entre discurso autorizado e silenciamento.

3. O já-lido: tradição, *re-visão* e fortuna crítica

Adriana Bebiano (2008) define as obras que empreendem um revisionismo crítico da tradição – na perspectiva da *re-visão* – como correspondentes a textos de diversos tipos, que, “principalmente mas não exclusivamente, dentro da literatura anglófona, têm vindo a reescrever histórias antigas – mitos clássicos, contos de fadas, romances canônicos da literatura ocidental – sob uma perspectiva feminista”. Ainda segundo Bebiano (2008),

Este subgênero tem em Angela Carter (1940-1992) a figura fundadora, ou mais proeminente, ainda na década de 1970, mas ganhou particular visibilidade e pujança na década 1990. [...] A principal estratégia seguida pelas autoras é aparentemente simples: a partir de uma história clássica, uma das personagens femininas é adotada e a (mesma) história é reescrita do ponto de vista dessa personagem. A mudança de ponto de vista implica, como será fácil de compreender, diversas alterações (p. 139).

Além de Angela Carter, outra escritora que também teve papel importante no desenvolvimento e destaque desse tipo de produção foi Marion Zimmer Bradley que, com seu *best-seller As brumas de Avalon*, publicado em 1982, tornou o subgênero popular em todo o mundo ao recriar o mito arturiano na perspectiva e voz de Morgana, meia-irmã do rei Artur, personagem frequentemente figurada de maneira negativa na Matéria da Bretanha.

Bradley – que com o grande apelo do livro certamente influenciou nas *re-visões* posteriores a ele³⁴ – repetiu seu projeto revisionista em *O incêndio de Tróia* (1988), obra que retoma a *Iliada* homérica, a partir do olhar de Cassandra, profetisa e princesa troiana.

O livro que compõe nosso *corpus* de estudo – *The Penelopiad*, escrito por Margaret Atwood e publicado pela primeira vez no ano de 2005 – segue a tendência comum às obras de revisionismo crítico da tradição. A obra *re-visa* a *Odisseia* de Homero – considerada um dos pilares da literatura ocidental – através de um novo olhar sobre as questões míticas presentes no cânone.

Tal perspectiva desenvolvida, tanto em relação aos aspectos temáticos como formais, vale-se dos mitos consagrados e dos gêneros textuais a fim de construir um novo projeto estético pautado pela voz e no protagonismo feminino.

Às personagens mulheres cabe assumir a função de relatar a sua própria história, visando escapar das prescrições patriarcais impostas pela tradição. A história comumente tem início com a narradora-protagonista tomando a palavra e explicando a razão que a leva a contar

³⁴ A introdução de *The Penelopiad* possui, inclusive, muitas correspondências com o prólogo de abertura de *As brumas de Avalon*, como ainda será explorado.

novamente uma história exaustivamente já conhecida: transmitir a sua versão, diversa daquela perpetuada pelo crivo masculino. Como será abordado no próximo capítulo, também é recorrente o uso de elementos paratextuais, que podem aparecer antes da narrativa, durante ou depois dela, em que as autoras delimitam suas fontes, bem como suas intenções revisionistas.

Tais quais os capítulos iniciais de tomada da pena e declaração de fé das narradoras, as passagens paratextuais – que apesar de se situarem fora da história de ficção podem direcionar a sua leitura – contribuem para a criação daquilo que Hans Robert Jauss (1994) denominou como “horizontes de expectativas”, influenciando na recepção das obras pelos leitores.

Segundo Jauss (1994), o horizonte de expectativa de uma obra “torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público” (p. 31). Ainda de acordo com Jauss, o conceito de “horizonte de expectativas” não implica no gostar ou não de algo. O que interessa é a forma pela qual esse efeito se manifesta, ou seja, como uma leitura “autorizada” cria um horizonte de expectativas na recepção (Jauss, 1994, p. 31).

Em se tratando de textos de *re-visão*, o leitor se depara não apenas com a nova versão – e com os direcionamentos que as autoras buscam delinear por meio das passagens paratextuais e da fala inicial das narradoras-protagonistas –, lidando, igualmente, com os efeitos de comparação com outras obras já lidas e, principalmente, com a “obra-matriz” com a qual a versão revisionista dialoga.

Além do mais, há que se considerar as leituras já feitas das obras literárias – seja pelo viés comparativista ou não – pela sua fortuna crítica, que favorecem o estabelecimento de determinadas formas de entendimento e valoração do texto, como também a criação de determinados horizontes de expectativa no público leitor.

A leitura autorizada advém, portanto, de múltiplas direções: da tradição literária, da crítica e da própria recepção e redirecionamento que as autoras fazem de ambas. O leitor conhece a obra de *re-visão* pela primeira vez tendo, ao mesmo tempo, uma cadeia de significação *a priori* que, nas palavras de Jauss (1994), o conduz “a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado” (p. 29), influenciando sobremaneira no processo de subjetividade da interpretação.

O horizonte de expectativas dos leitores de livros de *re-visão* relaciona-se, em grande medida, com a prática da leitura comparada. Quanto maior for o repertório do leitor em relação

à obra que é *re-vista*, mais forte é a tendência de existência de um horizonte de expectativas voltado para o que é mantido ou modificado em relação ao texto original³⁵.

Além disso, em se tratando de releituras voltadas para colocar o feminino em relevo, a forma pela qual os leitores das obras de *re-visão* se relacionam com as questões em torno da mulher e do feminino/feminismo também concorre para atender, decepcionar ou superar as suas expectativas.

O conceito de *horizonte de expectativa* pode ser entendido em conjunto com as proposições de Jameson (1992) sobre os hábitos de leitura e a noção de que a abordagem de um texto nunca ocorre de imediato, em todo o seu frescor, ela chega lida pela leitura de outros, pois há camadas de interpretações prévias e hábitos de leitura que direciona o olhar do leitor.

Nessa perspectiva, o modo como os outros leram um texto influencia na sua recepção. Dessa forma, e a partir da noção de historicização da dialética, interpretar um texto é também reinterpretar as interpretações feitas sobre ele – levando em conta as camadas do já lido – para, a partir de então, avançar numa nova hermenêutica.

Ao longo desse capítulo, aludiremos brevemente às características que nos parecem mais relevantes no mito homérico em relação às novas releituras revisionistas presentes no nosso *corpus*. Em seguida, buscaremos abordar as principais formas pelas quais as obras de *re-visão* costumam, em geral, ser interpretadas, do mesmo modo que os *horizontes de expectativas* e às *estratégias de contenção* – na perspectiva dos teóricos Hans Robert Jauss (1994) e Fredric Jameson (1992) – relacionadas à fortuna crítica de *The Penelopiad* (2006).

3.1 Heróis, heroínas e odisseias: o mito de Odisseu e as figurações do feminino na épica homérica

Gregory Nagy (2013), em seu substancial estudo sobre o herói da Grécia Antiga, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours*, propõe que no período clássico³⁶ a “Grécia” não correspondia a um “país” ou a uma “nação” como entendemos atualmente, ao contrário, “era uma constelação cultural de cidades-Estado concorrentes que tinham uma única língua em comum, o grego” (Nagy, 2013, p. 2-3).

³⁵ Conforme será exposto, a comparação em nível de enredo entre a obra revisionista e a matriz resulta, com frequência, numa “estratégia de contenção”, ou seja, direciona para um tipo de leitura que condiciona e limita a prática interpretativa.

³⁶ De acordo com Nagy (2013), a história da Grécia Antiga pode ser dividida em três períodos: arcaico, do século VIII até aproximadamente V a.C.; clássico, situado na segunda metade do século V; pós-clássico, iniciado no século IV e além. A passagem dos períodos clássico para o pós-clássico pode ser tomada a partir a morte de Sócrates, no ano de 399 a.C.

Os falantes da língua grega que viviam na época clássica chamavam a si mesmos, ainda segundo Nagy, de *Hellēnes* (“Helenos”). De acordo com esse estudioso, mesmo que os gregos pudessem concordar partilharem da mesma língua – apesar da grande variedade de dialetos locais – e até de uma civilização comum, cada pólis grega possuía suas instituições próprias, ou seja, “o seu próprio governo, constituição, leis, calendários, práticas religiosas, e assim por diante” (p. 3).

O isolamento geográfico entre as *póleis* – quer seja pelas montanhas, no continente, ou em virtude do mar, no caso das ilhas – dificultava a integração e acentuava as diferenças entre os povos.

Dentro dessa realidade de dispersão territorial os aspectos básicos do que viria a constituir a civilização grega diz respeito, conforme afirma Nagy (2013), aos impulsos culturais partilhados pelos helenos, tais quais, além da já referida língua grega, os festivais comuns a todas as cidades, como os jogos olímpicos e píticos, ocorridos, respectivamente, em Olímpia e Delfos; os locais de conhecimento partilhado, sendo o exemplo mais importante o oráculo de Delfos; além da poesia épica de Homero – *Iliada* e *Odisseia* – e de Hesíodo – a *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias* – conjunto de obras agregadoras de aspectos fundamentais da vida grega (Nagy, 2013, p. 4).

Nagy (2013) afirma que “o impulso do pan-helenismo já estava em ação na poesia homérica e na hesíodica” (p. 5). *Pan helênico* para esse teórico faz referência aos elementos culturais e políticos de integração entre os helenos durante o período clássico, que, em seu entendimento, se tornaram um mínimo denominador comum da civilização grega.

A importância de Homero e de Hesíodo na sociedade grega do período clássico pode ser apreendida a partir da produção historiográfica de Heródoto, historiador que viveu na época em questão – suas *Histórias* datam de meados do século V a.C.

Segundo Heródoto (2016), os dois poetas épicos trouxeram pela primeira vez aspectos fundamentais da religião grega em suas produções:

Durante muito tempo ignorou-se a origem de cada deus, sua forma e natureza, e se todos eles sempre existiram. Homero e Hesíodo, que viveram quatrocentos anos antes de mim, foram os primeiros a descrever em versos a teogonia, a aludir aos sobrenomes dos deuses, ao seu culto e funções e a traçar-lhes o retrato (p. 159).

Mito e rito influenciavam sobremaneira na mentalidade e na organização social do povo grego, assim sendo, os relatos mitológicos e o registro das formas e funções dos deuses extrapolam um caráter meramente religioso.

Valendo-se das proposições de Heródoto – a quem denomina como fonte autorizada do período – Nagy (2013) propõe que tanto Homero como Hesíodo são a base de toda a civilização grega uma vez que se constituem como “repositório do conhecimento que fornece os fundamentos da educação para todos os helenos” (p. 5).

No que tange especificamente a Homero e à sua poesia, Nagy (2013) aponta se tratar de uma produção pan-helênica sobre os gregos na medida em que “não está vinculada a nenhuma *pólis*”, apresentando, ao contrário, “o mínimo denominador comum na educação cultural da elite de todas as cidades-estado” (p. 5-6).

A *Iliada* e a *Odisseia*, poemas de tom elevado, que cantam as glórias de heróis, são, para Nagy (2013), os grandes modelos por excelência da épica. Homero, segundo ele, cria nas duas obras uma síntese cultural do mundo grego, forjando uma identidade cultural única para os helenos através de um processo de fusão das percepções variadas de realidade nas diferentes cidades-Estado. Trazendo, cada qual, um recorte do universo mítico grego – o rompimento de Aquiles com Agamenon e o seu processo de retirada e posterior retorno à batalha durante o ano final da Guerra de Tróia, no caso da *Iliada*, e o longo caminho de retorno que Odisseu empreende em direção à Ítaca após a guerra, na *Odisseia* – ambas as histórias narram, também, um todo mais abrangente.

Além de expor a ira de Aquiles e seus resultados funestos para o exército grego, a *Iliada* também consegue, como afirma Nagy (2013), narrar “todo o Conto de Tróia” (p. 278). Além disso, outras passagens míticas do universo grego clássico são rememorados no canto, como é o caso da história do nascimento do herói Héracles – evocado por Agamenon no Canto XIX.

A *Odisseia*, por sua vez, “fornece uma retrospectiva até mesmo daqueles momentos épicos que faltam na *Iliada*, como a história do cavalo de madeira” (Nagy, 2013, p. 278), englobando, inclusive, diversas figuras mitológicas do imaginário heleno, bem como mencionando figuras importantes das histórias míticas – como no episódio da descida de Odisseu ao Hades.

Em sua trama central, os dois épicos trazem a caracterização de um herói principal, que se destaca em meio a muitas outras figuras heroicas de importância secundária. Há histórias curtas e a história principal: micronarrativas comprimidas e a macronarrativa expandida.

Na *Iliada*, Aquiles é o herói de destaque, o grande guerreiro que se distinguia pelas suas proezas marciais. Na *Odisseia*, por outro lado, o inteligente e estrategista Odisseu – como o próprio nome indica – é o herói mais importante.

Como aponta Nagy (2013), esses dois modelos de herói épico contrastam fortemente entre si: em oposição ao caráter monolítico de Aquiles, Odisseu é chamado logo no início da epopeia pelo epíteto *polútropos*, o que costuma ser traduzido como sendo um homem “versátil”, mas que, segundo Nagy (2013), pode significar mais literalmente “alguém que poderia mudar de muitas maneiras diferentes quem ele era” (p. 276-277).

Ainda segundo Nagy (2013), “enquanto Aquiles alcança a sua centralidade épica através do seu papel como guerreiro, Odisseu o faz de uma forma alternativa – como um mestre de estratégias astutas e de inteligência artilosa” (p. 278).

Dessa forma, enquanto Aquiles permanece sempre o mesmo ao longo da *Iliada*, Odisseu, por outro lado, desempenha papéis diversos na *Odisseia*.

O uso extensivo de epítetos, tanto em relação aos deuses como aos heróis, é de grande importância no gênero épico. Sobre os epítetos presentes na poesia homérica, Alexandre dos Santos Rosa (2015) aponta:

Nos Poemas Homéricos, os homens, os deuses, os objetos e os lugares quase sempre estão vinculados a descrições, nos âmbitos humano e divino, a discursos que os caracterizam em suas particularidades primeiras, algo que os diferencia de seus pares e os destaca do conjunto. Com efeito, as fórmulas - em especial os epítetos - tornaram-se um artifício engenhoso e revelador da natureza dos homens e dos deuses, em particular, e dos objetos, sem comprometer a narrativa, evidenciando, porém, de forma repetitiva, detalhes substantiais do ser ou objeto referidos, devidamente conhecidos por um público instruído nos mitos. E são esses elementos os meios necessários para uma avaliação mais próxima possível das qualidades dos personagens homéricos (p. 20).

A grande incidência do uso de epítetos remete à origem oral da poesia épica e serve para dizer mais sobre as personagens. Interpretar os seus sentidos auxilia no desenvolvimento de uma visão panorâmica do perfil dos deuses e heróis.

Tal gênero apresenta, ainda, outra estratégia composicional que possibilita uma visão resumida da narrativa e de seu assunto e herói principais. Trata-se da sùmula da aventura épica, figurada já no primeiro verso do canto, como pode ser observado nos dizeres iniciais da *Odisseia* (I, v. 1-5. Grifos nossos):

Musa, reconta-me *os feitos do herói astucioso* que muito peregrinou, dês que esfez as muralhas sagradas de Troia; muitas cidades dos homens viajou, conheceu seus costumes, como no mar padeceu sofrimentos inúmeros na alma, para que a vida salvasse e de seus companheiros a volta.

Tanto o epíteto relacionado ao herói – o “astucioso” Odisseu – quanto as palavras de abertura do poema – contar os seus “feitos” – trazem o cerne da obra: cantar sobre as proezas e lutas do herói para regressar a Ítaca e retomar o seu reino.

Ao longo da *Odisseia*, o herói frequentemente é descrito pelos seguintes epítetos: “de muitos elogios”, “que muito sofreu”, “de mil ardis”, “que muito peregrinou” e “muito astucioso”, sendo este último não apenas aquele que abre o canto como também o de maior destaque na narrativa, evocado, segundo Rosa (2015), oitenta vezes – o que denota a inteligência como a marca distintiva desse herói (p. 41).

De extrema astúcia, Odisseu é glorificado no canto por ter sobrevivido à Guerra de Tróia e às aventuras no mar, retornando com vida para Ítaca. Sua consagração como herói épico se relaciona com dois conceitos fundamentais: *kleos* e *nostos*. *Kleos*, palavra usada na poesia grega para falar dos heróis de um passado distante, remete à glória, à fama, aquilo que é cantado (Nagy, 2013, p. 26). *Nostos* é o vocábulo que indica o retorno à casa, bem como a música cantada sobre isso (Nagy, 2013, p. 275).

Kleos, ainda segundo Nagy, era usada pelos gregos antigos para se referirem à poesia ou à canção que transmitia a glória e, ao mesmo tempo, glorificava os heróis de um passado heróico distante. Na poesia homérica, *kleos* aludia tanto ao meio de comunicação quanto à mensagem transmitida na antiga cultura musical grega: a glória do herói passa a existir na medida em que é eternizada pela epopeia.

O *kleos* dos heróis, portanto, depende do canto, pois enquanto “a coisa da arte está destinada a durar para sempre, a sua própria vida, como coisa da natureza, está destinada à morte” (Nagy, 2013, p. 31). Dessa forma, *kleos* como glória épica corresponde ao poder imortalizador da arte: a glória do herói conferida pela epopeia – não se trata apenas da glória, mas da glória alcançada por meio do canto.

O caso de Aquiles exemplifica bem o fenômeno. O *kleos* desse herói é a *Iliada* – épica que canta a Guerra de Tróia e o *kleos* de todos os aqueus. Para além de seus feitos de guerra, Aquiles, a fim de “entrar para a história” – o que, segundo Nagy, é o equivalente contemporâneo do conceito de *kleos* –, precisa que suas façanhas sejam cantadas. Seu nome fica para a posteridade por meio do canto.

A ideia de *kleos* como glória e, ao mesmo tempo, enquanto meio de recordação total se relaciona, ainda conforme posto por Nagy, com um tipo de organização social fortemente marcada pela oralidade. No que tange ao registro de informações e às questões de memória,

a cultura musical grega funcionava como veículo mnemônico. Dentre as técnicas de memória que eram utilizadas no período arcaico da história grega, a poesia homérica valia-se da canção heróica – *kleos* – como meio básico de lembrança (Nagy, 2013, p. 50).

O *kleos* do herói faz com que ele viva para sempre, por ser eternizado pela épica. Odisseu, entretanto, não tem seu *kleos* relacionado à participação na guerra de Tróia uma vez que a *Iliada* corresponde ao canto do *kleos* de Aquiles – outro modelo de herói épico –, algo indicado já nas primeiras palavras entoadas pelo rapsodo – “Canta-me a *Cólera* — ó deusa! — funesta de Aquiles Pelida” (*Iliada*, I, v. 1. Grifos nossos).

Iniciando com o despertar da ira do guerreiro, em virtude de desavença entre ele e Agamenon, a *Iliada* narra, paralelamente ao desenrolar da guerra, como o belo Aquiles opta por uma vida curta, encerrada pela “bela morte”³⁷ no campo de batalha, em vez do retorno à casa após o final da luta, que lhe daria a possibilidade de ali permanecer até a velhice. Enquanto maior combatente da Guerra de Tróia, sua morte valorosa o transforma na principal figura desse poema épico.

A efetivação do *kleos* de Aquiles só pode acontecer, entretanto, se o seu *nostos* não se concretizar. Sobreviver à Guerra de Tróia e voltar para casa corresponderia a uma longa vida de anonimato. Odisseu, por outro lado, encarna uma situação oposta.

Na *Iliada*, essa personagem não pode ganhar *kleos*, já que ali o herói central é Aquiles. O canto não pode, contudo, depender da história de Tróia. Ainda que seja atribuído a Odisseu o feito de destruir a cidade, por meio do estratagema do cavalo de madeira que possibilitou aos guerreiros gregos entrarem na cidadela, seu *kleos* depende, em vez disso, de um novo canto, que, por sua vez, requer o seu *nostos*, algo tematizado na *Odisseia*.

Conforme posto por Nagy (2013, p. 302-303), embora Aquiles não tenha destruído Tróia, por ter morrido antes da sua queda, seu *kleos* é a própria história da guerra de Tróia (p. 302-303).

Já Odisseu, por outro lado,

Para conseguir seu próprio *kleos*, que é a história de seu retorno à Ítaca na *Odisseia*, deve superar o *kleos* de Aquiles, que é a história de Tróia na *Iliada*. Ele deve superar a *Iliada* e seguir em frente com a *Odisseia*. Em outras palavras, ele deve continuar com seu *nostos*, que não é apenas seu retorno à Ítaca,

³⁷ A “bela morte”, segundo Jean-Pierre Vernant (1978, p. 31), transforma a morte em uma glória imperecível e dá se entre “os homens na plenitude de sua natureza viril, ao mesmo tempo machos e corajosos”, correspondendo a “um modo de morrer em combate, na flor da idade, que confere ao guerreiro defunto, como o faria uma iniciação, aquele conjunto de qualidades, prestígios, valores pelos quais, durante toda a vida, a nata dos áristoi, dos melhores, entra em competição”.

mas também a canção sobre esse retorno. [...] Para que Odisseu supere a *Iliada*, ele deve passar por ela. A sua história em curso, que é a *Odisseia*, deve ser sobre o marinheiro que regressa a casa, e não sobre o guerreiro que certa vez lutou em Tróia (Nagy, 2013, p. 302-303).

A *Odisseia* traz, de acordo com Nagy (2013, p. 276), muitos tipos diferentes de Odisseu e de “odisseias” ao longo das micronarrativas que compõem a macronarrativa. Esse herói épico é *polútropos* – o “homem versátil” –. aquele que pode mudar quem é de diversas maneiras. Somente após experimentar múltiplas aventuras no mar e, finalmente conseguir regressar ao lar, Odisseu adquire *kleos* – glória eternizada pelo canto. O sucesso de seu *nostos* depende da sua inteligência, a marca distintiva desse herói.

Seu *kleos*, entretanto, não deriva apenas de sua astúcia e das proezas que realiza durante as viagens marítimas. Para além da sua trajetória individual, o sucesso do *nostos* – condição imperativa para a confirmação de seu *kleos* – relaciona-se, também, à figura de sua esposa Penélope, conforme indicado por Agamenon quando este compara sua sina à de Odisseu, após o final da Guerra de Tróia e regresso para a terra natal:

És venturoso, ó solerte Odisseu, de Laertes nascido,
por teres tido *uma esposa dotada de tanta virtude!*
Que coração bem-formado possuía a *prudente Penélope*,
filha de Icário, que nunca esqueceu ao legítimo esposo!
A fama dessas *virtudes* jamais há de ser esquecida,
pois em louvor da *prudente Penélope* os deuses, por certo,
hão de inspirar aos mortais inefáveis e eternas cantigas.
Não concebeu, como a filha de Tíndaro, *ações reprováveis*,
para matar o marido, o que *odiosas canções*, certamente,
há de fazer entre os homens surgir, e lançar nas mulheres
mancha indelével, em todas, até nas que forem virtuosas.
(*Odisseia*, XXIV, v.192-202. Grifos nossos).

Analisando esse fragmento, Nagy (2013) alude a outro conceito importante: a condição de *olbios* de Odisseu. Penélope auxilia Odisseu a se tornar *olbios* – abençoado, afortunado – pois, quando ele volta para casa (*nostos*), a glória (*kleos*) se concretiza. Ítaca não foi tomada por um novo rei, apesar de ter suas riquezas em grande parte dilapidadas, e Penélope conseguiu, com suas tramas, enredar os pretendentes, mantendo o reino até o retorno do esposo.

Pelos estratagemas de Penélope, portanto, é que Odisseu, ao voltar, tem a possibilidade de matar os invasores e manter a posição de soberano em Ítaca. Dessa forma, ainda conforme Nagy (2013, p. 283), “a chave para seu (Odisseu) *nostos* bem-sucedido é a fidelidade constante da sábia esposa Penélope, que, por seu próprio direito, compartilha com Odisseu o *kleos* que marca o herói quando chegamos ao final da *Odisseia*” (p. 283).

Consideração semelhante é feita por Anna Lefteratou (2018), para quem o poema homérico celebra a *métis* de Penélope por estar à serviço do *oikos*³⁸ (p. 112). Segundo ela, Agamenon louva a rainha uma vez que ela cumpre com as expectativas tradicionais de uma esposa virtuosa, motivo pelo qual partilha de *kleos* com Odisseu ao “sustentar o *oikos* e proteger a continuidade da patrilinearidade do seu marido” (p. 112).

De maneira oposta e ao mesmo tempo complementar ao que ocorre na *Iliada*, a *Odisseia*, ainda segundo Lefteratou (2018, p. 103), se configura como um “poema de recuperação”, privilegiando o *oikos* e a instituição do casamento, ambos assegurados pelo *nostos* do herói. Enquanto a *Iliada* tem origens na violação de um *oikos* – o de Helena e de Menelau – a *Odisseia*, por outro lado, coloca o casamento no centro e estabelece a recuperação de um *oikos* – o de Penélope e de Odisseu – pelo *nostos* bem-sucedido, fator gerador de *kleos*.

O discurso laudatório de Agamenon sobre Penélope promove tanto um julgamento como uma classificação desta personagem. O que é afirmado tem como base o comportamento da rainha somado à sua comparação com Clitemnestra – a partir da dicotomia da esposa fiel em contraposição à esposa infiel. Ao nunca se esquecer do marido, mantendo-se “prudente” e no caminho da virtude enquanto se valia de artifícios para proteger o reino de seus inimigos, Penélope, segundo Agamenon, partilha do *kleos* de Odisseu.

A visão positiva da rainha, como se pode ver, dá-se através de um julgamento masculino. Julgada segundo o que o patriarcado estipula como sendo a prudência e a virtude para as mulheres, Penélope está sujeita à fala do homem, responsável pela deliberação final – conforme os seus parâmetros – que estabelece o seu *kleos*.

Mantendo-se fiel e usando a sua excepcional inteligência para ludibriar os pretendentes – possibilitando, com isso, o *nostos* de sucesso de Odisseu – Penélope ganhará seu *kleos*, que não é somente a glória, mas a canção sobre a glória. Assim, o *kleos* de Penélope é a sua imagem de mulher prudente e virtuosa, que será cantada pela épica. Possuidora de características comportamentais validadas como positivas no discurso patriarcal, a inteligência de Penélope, desse modo, é posta a serviço dos interesses do universo masculino.

Situação contrária é a de Clitemnestra. À filha de Tíndaro, em situação fundamentalmente oposta à de Penélope, é negado o *kleos*. Ela será cantada, segundo Agamenon, em “odiosas canções”, pois cometeu “ações reprováveis” na perspectiva patriarcal. Como a Eva

³⁸ Como aponta Nagy (2013), *métis* pode ser traduzido como “inteligência”. Já *oikos* designa a casa, ou seja, “a unidade social e econômica na Grécia Antiga constituída pelos bens móveis e imóveis: a família, os escravos, a casa, as terras, as ferramentas, o mobiliário”. Disponível em: <http://labeca.mae.usp.br/pt-br/glossary/>. Acesso em 20 jun 2024.

do universo cristão, Clitemnestra é tida como aquela que lega “mancha indelével” sobre as mulheres, em virtude de conspirar contra o marido. A perda de *kleos* de Agamenon e a não concretização do *nostos* bem-sucedido são vistos, nessa perspectiva, como responsabilidade da esposa, que planejou a sua morte.

É importante frisar, contudo, que o elogio de Agamenon à Penélope – presente no Canto XXIV, portanto, após a conclusão do *nostos* de Odisseu – é precedido de outra fala mais cautelosa em relação à personagem. Ainda no Canto XI, Odisseu, aconselhado por Circe, procura por Tirésias no Hades na esperança de obter diretrizes sobre o que deveria fazer a fim de conseguir voltar para Ítaca.

Nesse momento, ele se depara com várias personalidades importantes relacionadas à Guerra de Tróia e às histórias mitológicas gregas, dentre elas Agamenon. Contando para o herói como seu *nostos* foi malfadado em virtude da ação de Egisto e de Clitemnestra, Agamenon vale-se da conduta traiçoeira e assassina de sua esposa para maldizer o caráter das mulheres, lançando suspeitas até mesmo sobre Penélope:

Não; minha Morte e o destino fatal por Egisto me vieram.
Com minha esposa funesta matou-me, depois de chamar-me
para um banquete em sua casa, qual boi que se abate no talho.
[...]
De mais cinismo e abjeção não existe do que uma consorte
que semelhantes ações no mais íntimo da alma concebe,
tal como aquela que o crime, no peito, planeou monstruoso
de assassinar o marido legítimo. Sempre pensara
que minha volta ao palácio seria bem-vinda aos meus filhos
e aos servos todos da casa. *Lançou sua infame conduta
sobre ela própria vergonha indelével e em quantas mulheres
em qualquer tempo nasceram, té mesmo as de espírito justo.*
“Isso me disse; em resposta lhe torno as seguintes palavras:
*‘Oh! por sem dúvida Zeus, que vê ao longe, infligiu graves penas
na descendência de Atreu, pelos atos de suas mulheres,
desde o começo. Por causa de Helena bastantes morreram;
de Clitemnestra, em tua ausência, te veio traição indizível.’*
“Isso lhe disse; em resposta me torna as seguintes palavras:
*‘Nunca te mostres benévolo para tua própria consorte,
como, também, não lhes contes os teus pensamentos completos,
mas uma parte revela e outra deixa que oculta lhe seja.
Mas não terás de morrer, Odisseu, pela mão de tua esposa,
pois alimenta no espírito justos e honestos desígnios
a descendente de Icário guerreiro, a prudente Penélope.*
Era ainda jovem no tempo em que os dois para a guerra partimos,
e no palácio a deixamos com o filho de mama nos braços,
que, porventura, é feliz e frequenta a assembleia dos homens.
Cheio de orgulho há de o pai contemplá-lo, ao se ver de regresso,
e o pai diletto há de o filho abraçar, por sua vez, como é de uso.
Mas minha esposa não quis que meus olhos à vista do filho

se saciassem, pois, antes de o ver, me privou da existência.
 Ora no espírito grava as palavras que passo a dizer-te:
 Às escondidas farás apartar o navio na pátria,
 jamais às claras, porque *não podemos confiar nas mulheres*”
 (*Odisseia*, XI, v. 409-411; 427-456. Grifos nossos).

Para Agamenon, todas as mulheres, mesmo “as de espírito justo”, estão conspurcadas pelos atos vis de Clitemnestra. A postura assassina da esposa serve, desse modo, para criar uma generalização – tomando a parte pelo todo – acerca da não confiabilidade do feminino. A lógica de seu pensamento pauta-se em um silogismo que propõe que pelo fato de Clitemnestra ser mulher e desleal, isso indica como todas as mulheres são dignas de suspeição. Sua argumentação, contudo, parece falha ante o comportamento de Penélope: já que esta permanece fiel à Odisseu, seria ela a possibilidade de redenção feminina?

Agamenon parece hesitar: em primeiro lugar cria uma imagem hostil às mulheres com base no exemplo de Clitemnestra. Após descrever a participação da esposa em seu assassinato e concluir pela natureza traiçoeira das mulheres, aconselha o herói a não se mostrar benévolo para com a esposa, nem revelar seus planos quando regressar à Ítaca. Depois, reconhece os “honestos desígnios” da esposa de Odisseu, o que a afasta do perfil de mulher criado a partir dos atos cometidos por Clitemnestra. Sua conclusão, entretanto, retoma o sistema de pensamento primeiro: mesmo se mostrando prudente até então, Penélope é mulher, logo, há que se desconfiar dela.

Ao contrário de Clitemnestra, cujo comportamento a torna um exemplo pelo avesso e uma maldição para as mulheres, as ações positivas de Penélope, segundo a ótica de Agamenon, permanecem em âmbito individual, não estendendo qualquer benefício para as outras pertencentes ao seu gênero. Penélope é tomada como exceção, além disso, uma vez que o *nostos* de Odisseu ainda não está concluído resta tempo para ela sucumbir à maldição feminina e trair o marido. Assim, todo cuidado é pouco e o herói deve agir com cautela.

Ao tomar conhecimento do adultério e das condições da morte de Agamenon, Odisseu também relaciona os infortúnios dos gregos ao feminino. Fazendo referências às irmãs Helena e Clitemnestra, afirmando que Zeus teria punido os aqueus por intermédio das suas mulheres, Odisseu retoma, na *Odisseia*, o estopim para o início da Guerra de Tróia, bem como o fracasso do *nostos* de seu principal comandante, tema iniciado na *Ilíada*.

Como apontam Nancy Felson e Laura Slatkin (2004), a ideia da mulher como ruína dos gregos está presente desde os versos iniciais da *Ilíada*. A contenda entre os até então aliados Aquiles e Agamenon – que abre o poema e motiva a cólera inicial de Aquiles – se dá

pela disputa de uma mesma mulher, Briseida, escrava que constituía o espólio de guerra do jovem guerreiro e que fora tomada por Agamenon.

Da mesma forma, esse conflito tem início em virtude de uma querela anterior, a devolução de Criseida, filha de um sacerdote de Apolo e concubina de Agamenon. Ao perder Criseida, Agamenon faz valer seu direito hierárquico sobre os guerreiros gregos e toma a escrava de Aquiles para repor sua perda. Para Felson e Slatkin (2004), o confronto masculino pelo tráfico de mulheres revela como nessa sociedade figurada no canto “se o casamento é a troca pacífica de mulheres entre homens, a guerra é sua contraparte violenta” (p. 95).

Já no final da *Odisseia*, com o *nostos* de Odisseu concretizado, Agamenon tece seu elogio à Penélope – aquela que permaneceu fiel ao marido e, por isso, passa a gozar de uma reputação diferenciada das mulheres –, pontuando que os deuses irão, certamente, inspirar aos homens canções em seu louvor. Reforça, entretanto, como as ações terríveis de Clitemnestra servirão de tema para canções odiosas, ao mesmo tempo em que legarão “mancha indelével” às mulheres, mesmo as virtuosas. A ênfase, assim sendo, recai sobre o aspecto negativo do feminino.

Vinculada ao bom comportamento de Penélope e à aquisição de seu *kleos*, a sua *métis* também concorre para a fama de estrategista que a rainha compartilha com o marido Odisseu. Descrita na *Odisseia* sobretudo como *periphron*, Penélope recebe epítetos que, conforme nota Maria de Fátima Silva (2022) “valorizam-lhe a sensatez e prudência [...] méritos a que se sobrepõe, como arma de sobrevivência, o talento para dominar estratagemas” (p. 50).

Chamada dezenas de vezes de *periphron*, Penélope também é nomeada de *ekhephron*³⁹, denotando como sua prudência e inteligência estão intimamente relacionadas. Assim como a astúcia conecta Odisseu à Atena – filha de Zeus e de Métis e possuidora do estatuto de deusa da inteligência –, esse elemento também une Penélope a Odisseu e garante o seu *nostos* bem-sucedido.

Odisseu e Penélope compartilham, inclusive, o epíteto *ekhephron*, o que, segundo De Jong (1994), parece significar que ambos têm a capacidade de autocontrole que lhes possibilita dominar as suas emoções, podendo tanto calar quando necessário quanto dizer algo diferente do que sentem (p. 48).

³⁹ Enquanto o vocábulo *periphron* pode ser traduzido como “ponderada” (Silva, 2022, p. 50), “circumspecta” (Felson; Slatkin, 2004, p. 108; Malta, 2012, p. 20) ou mesmo “muito inteligente” (Marquardt, 1985, p. 32), *ekhephron*, por sua vez, significa “ajuizada” (Silva, 2022, p. 50), “de mente duradoura” (Felson; Slatkin, 2004, p. 108).

Contudo, ao mesmo tempo em que postula Odisseu e Penélope como heróis típicos de um “poema do disfarce e da dissimulação”, De Jong (2001) afirma, também, que os pensamentos velados de ambos são conduzidos de formas diferentes ao longo da épica: enquanto a intenção por trás dos atos de Odisseu – mesmo quando conta mentiras e age de forma diferente do que pensa – é sempre esclarecida pela voz narrativa, Penélope perdura enigmática uma vez que seus desígnios não são explicados, permanecendo sem revelação para o espectador, perpetuando, dessa forma, a ambiguidade da personagem.

O poema homérico traz a ambivalência de Penélope logo no Canto II. Em resposta às queixas de Telêmaco quanto à presença e às atitudes dos pretendentes à mão da rainha, Antínoo – um dos jovens que se instalaram em Ítaca e dilapidavam as reses e provisões do palácio – afirma:

Os pretendentes não somos culpados, nós outros Aquivos;
culpa a tua mãe, *por demais entendida em processos escusos*.
Já se passaram três anos, e em breve mais um será feito,
desde que ilude o desejo que os nobres Acaios anima.
Sabe manter esperanças em todos e a todos promete,
bem como envia mensagens, mas *outros desígnios medita*.
No mais recôndito soube engendrar o seguinte artifício:
Tendo estendido no quarto uma tela sutil e assaz grande,
pôs-se a tecer. A seguir *nos engana* com estas palavras:
‘Jovens, porque já não vive Odisseu, me quereis como esposa.
Mas não insteis sobres as núpcias, conquanto vos veja impacientes,
té que termine este pano, não vá tanto fio estragar-se,
para mortalha de Laertes herói, quando a Moira funesta
da Morte assaz dolorosa o colher e fizer extinguir-se.
Que por qualquer das Aquivas jamais censurada me veja,
por enterrar sem mortalha quem soube viver na opulência.’
Dessa maneira falou, convencendo-nos o ânimo altivo
(*Odisseia*, II, v. 87-103. Grifos nossos).

Nessa passagem, a postura dúbia de Penélope é referenciada pela primeira vez. Antínoo alude ao modo pelo qual ela dá mostras de agir em discordância com o que pensa, alimentando as esperanças dos pretendentes, ao mesmo tempo em que “outros desígnios medita”. É importante considerar que a narração não esclarece quais seriam os reais propósitos da rainha enquanto ludibriava os jovens aqueus. O que se tem é a fala de um homem e a sua percepção acerca do comportamento de Penélope.

Após denunciar a duplicidade de Penélope, Antínoo reforça suas suspeitas sobre a rainha ao fazer referência ao fato desta enganá-los retardando a escolha dentre um dos pretendentes, valendo-se, para tanto, de artifícios engenhosos tal qual o subterfúgio da confecção da

mortalha de Laerte, mantendo, simultaneamente, os “processos escusos”, com promessas e mensagens, a fim de enredar e iludir o desejo dos moços.

Em várias passagens do poema Penélope expõe sua aversão às novas núpcias, desse modo, o que a leva a enganar os pretendentes é facilmente identificado: o ardil da produção da mortalha serve aos propósitos de adiar pelo maior tempo possível a decisão quanto ao casamento. Por outro lado, uma vez que não é posto às claras as suas intenções ao enviar mensagens e fazer promessas aos moços, a crítica tende a perscrutar os desígnios de Penélope lendo nas entrelinhas dos versos homéricos, o que resulta em diferentes chaves interpretativas.

Como afirma Patricia Marquardt (1985), “as atitudes de Penélope em relação aos pretendentes são enigmáticas e, parecem, à primeira vista, tudo menos sábias” (p. 32). Em contrapartida, um olhar mais atento sobre o perfil da personagem indica como, por trás de uma lenda cristalizada pela tradição literária, está a figura de uma mulher complexa.

André Malta (2012) também conecta a ambiguidade de Penélope à sua complexidade. Para ele, o que pode parecer incompatível no comportamento desta personagem – “ora débil, ora senhora de si, ora vítima, ora condutora do destino” (p. 8) – e que faz com que não se possa apreendê-la, em definitivo, no que, de fato, é, corresponde, em verdade, numa postura de indecisão que, segundo Malta, corresponde a “um dos efeitos mais brilhantes criados pelo poema” (Malta, 2012, p. 8). O modo hesitante de Penélope, nessa chave de leitura, é criado de tal forma na obra que, longe de constituir uma personagem incongruente, a torna ainda mais rica e complexa.

Já Sheila Murnaghan (1996) alude à apresentação de Penélope nos versos homéricos como marcada pelos signos da contradição e da incerteza, exigindo, com isso, uma intervenção interpretativa do leitor/crítico. Não obstante, enfatiza que a indeterminação na *Odisseia* não se trata de fenômeno limitado a tal personagem, correspondendo a um fenômeno de gênero.

Como aponta Murnaghan (1996):

Para as personagens masculinas do poema, especialmente Odisseu e Telêmaco, a indeterminação surge em conexão com a identidade e, em particular, com a identidade heroica; o que está em questão é se a personagem conseguirá personificar as conquistas e o status social associados ao seu nome. [...] Para as personagens femininas do poema, a indeterminação surge em conexão, não com a identidade, mas com a fidelidade sexual. A questão que se levanta sobre elas não é se são realmente quem dizem ser, mas se são fiéis aos seus maridos (p. 83-84).

Vê-se, desse modo, como para Murnaghan a indeterminação assume diferentes formas nas personagens masculinas e femininas da épica. O aspecto da fidelidade sexual das mulheres

conecta-se, para essa crítica, com a necessidade de união entre *kleos* e *nostos* no mundo heroico grego, uma vez que a possibilidade de retorno seguro do herói ao lar é mantida aberta através da lealdade de sua esposa.

Assim, mesmo a definição do caráter das personagens femininas depende da sua relação com os homens. No caso de Penélope, “todas as dúvidas que a cercam, bem como todas as formas pelas quais é retratada como uma mulher ambivalente, dividida ou dúbia” são, no entendimento de Murnaghan (1996), “subsumidas na questão de sua lealdade a Odisseu” (p. 84).

O comportamento ambivalente de Penélope na *Odisseia* também fez com que a personagem fosse considerada de diferentes formas quanto à sua esfera de ação na épica. Lorena Lopes da Costa (2022), por exemplo, postula as atitudes de Penélope como não inteiramente típicas das mulheres homéricas. Enquanto outras, como Calipso, Circe, as Sereias, e até mesmo as mortais Clitemnestra e Helena, possuem vozes poderosas, Penélope, para Costa, vaga silenciosa e ganha seu *kleos* em função da sua exemplaridade personificada pela inércia e passividade.

Fabíola Padilha (2008), em contraposto, contesta a imagem de fragilidade, submissão e desamparo da rainha apontando por trás da sua face lacrimante uma “outra, velada, não visível na superfície epidérmica de sua bela estampa, porém cultivada em segredo e mantida sob eficazes disfarces” (p. 1-2).

Segundo Padilha (2008), a prudência de Penélope reside na adoção de estratégias paradoxais, fruto de sua inteligência prática. A “astúcia que conduz, de modo oblíquo, suas ações” (p. 2), denota sua participação ativa na história, permitindo que Odisseu retome seu lugar no palácio após vinte anos de ausência.

A intersecção entre ambivalência e inteligência também é considerada por Cristina Stevens. Para Stevens (2017), ao tecer a mortalha, Penélope cria seu próprio destino, mantendo com astúcia o controle da sua vida e de sua posição como senhora de Ítaca (p. 12). Por trás da aparente passividade com que finge aceitar os acontecimentos ao seu redor, ela, na verdade, “(des/re)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” (Stevens, 2017, p. 12).

Consoante Marquardt (1985), ainda que *periphron* – signo da rara inteligência de Penélope – seja o epíteto mais regular desta personagem, aparecendo mais de cinquenta vezes ao longo dos cantos, essa característica não recebe a mesma atenção da crítica do que a sua tão celebrada lealdade. Mais elusiva do que seu comportamento fiel, a *métis* de Penélope perde

espaço para a fidelidade conjugal, desse modo, por mais que a astúcia seja um fator de importância nos estudos sobre Penélope, o signo mais recorrente vinculado à personagem é o seu comportamento fiel.

Conforme já dito, Nagy (2013) exemplifica o fenômeno ao vincular o sucesso do *nostos* de Odisseu ao comportamento leal de Penélope, garantindo o *kleos* de ambos, rei e rainha de Ítaca. Esse tipo de crítica não só põe a fidelidade da personagem em relevo como também consolida tal característica como definidora do perfil de Penélope no imaginário ocidental, como pontua Bebiano (2008, p. 140-141).

De acordo com Lefteratou (2018), ambas – inteligência e castidade – nem sempre foram isentas de dúvidas em relação à Penélope, com a existência de especulações menos abonadoras sobre a rainha desde a época de Heródoto. Ainda segundo Junito de Souza Brandão (1987, p. 59), por mais que numerosos casos de adultério de Penélope – consumados com um, com alguns ou com todos os pretendentes e até mesmo com o deus Pã – só tenham aparecido na literatura a partir, aproximadamente, do século III a.C., eles parecem pertencer ao estrato pré-homérico do mito, algo afirmado pela própria Margaret Atwood nas “Fontes” de *The Penelopiad*, levando em conta os estudos de Robert Graves sobre os mitos gregos. Ainda assim, a fidelidade foi, ainda segundo Lefteratou, a imagem de Penélope que permaneceu famosa durante toda a antiguidade.

Desse modo, ao problematizar a fidelidade de Penélope e torná-la o cerne da sua nova versão, Atwood, como veremos, engloba outras versões sobre o mito de Penélope e Odisseu para além do texto homérico, dialogando com e, ao mesmo tempo, *re-visando* as figuras consolidadas pela *Odisseia*, bem como as leituras feitas sobre ela desde a Grécia Antiga.

Barbara Çelebi (2016) tece, ainda, outro tipo de consideração sobre o assunto. Para ela, a questão central que envolve Penélope relaciona-se em muito maior medida à memória do que à fidelidade, sendo esta última uma consequência direta da sua resiliência em permanecer lembrando-se e honrando Odisseu. Conforme Çelebi, vários autores se pautam no argumento da fidelidade para explicar o fato de Penélope evitar tornar a se casar após o final da guerra e o não-retorno de Odisseu. Entretanto, há que se considerar a fidelidade como elemento não opcional para as mulheres do mundo grego antigo, sendo altamente condenável se constatada.

A questão do dever seria, nesse entendimento, muito mais complexa: ao mesmo tempo em que cumpria o dever em relação ao matrimônio com Odisseu, a rejeição da rainha em contrair novas núpcias privava o reino de um novo soberano, mantendo o trono vago. Mais do que um hino à fidelidade conjugal, Çelebi (2016) vê nessa recusa de Penélope um ato de manutenção da memória de Odisseu.

Assim, enquanto para Nagy (2013) a fidelidade permite o *nostos* seguro de Odisseu, Çelebi propõe a memória como elemento direto que garante a retomada do trono pelo herói. A memória, inclusive, desempenha, um papel fundamental nas aventuras de Odisseu: ele só consegue retornar à Ítaca porque nunca se esquece da esposa, do filho e do lar, resistindo, desse modo, às tentações que aparecem pelo caminho.

Ainda sobre a ambivalência de Penélope na *Odisseia*, há que se considerar o fato desta personagem não ser uma criação de Homero, mas sim a adaptação da figura recuperada de um material mítico oriundo da tradição oral. Como já foi citado, as versões orais pré-homéricas traziam, inclusive, diferentes perspectivas a respeito da questão da fidelidade/infidelidade da rainha de Ítaca.

A *Odisseia*, por sua vez, consagrou Penélope como a esposa leal de Odisseu, estabelecendo a imagem consolidada ao longo do tempo pela tradição literária ocidental – que tem na épica homérica suas bases primordiais.

Conforme observa Murnaghan (1996), as releituras de Penélope, tanto acadêmicas como literárias, interpretam os versos homéricos – um texto enigmático em si mesmo – lendo e explicando as ações e intenções desta personagem sempre nas entrelinhas. Uma vez que a narração propicia um caráter ambíguo à Penélope, ao não explicitar o que move suas ações, múltiplas novas leituras tornam-se possíveis.

Tal crítica atenta ainda para dois pontos importantes quanto às releituras contemporâneas de Penélope. Em primeiro lugar, aponta que a interpretação do texto antigo toma caminhos próprios de acordo com a visão de cada crítico revisionista. No que tange às leituras feministas de Penélope, ela afirma):

Embora certos problemas relativos à representação de Penélope sempre tenham feito parte da agenda dos estudos homéricos, o surgimento da crítica feminista e uma preocupação intensificada com o ato de interpretação têm focado cada vez mais a atenção em uma personagem feminina que ocupa um papel surpreendentemente central no épico heroico, gênero amplamente dominado por homens, e cuja apresentação é marcada por contradições e incertezas que exigem intervenção interpretativa. A questão sobre como ler Penélope se tornou um ponto focal para uma série de questões maiores: De que maneiras uma personagem feminina que chega até nós mediada pela poesia de uma era distante e patriarcal deve ser vista como representativa da experiência da mulher? Como devemos explicar mistérios textuais como os que cercam Penélope, e como podemos incorporá-los em nossa compreensão da obra? (Murnaghan, 1996, p. 76).

Os “mistérios textuais” em torno de Penélope, ainda de acordo com Murnaghan, tenderam a ser interpretados pela crítica feminista de duas maneiras distintas, baseadas em duas

abordagens críticas que correspondem a diferentes agendas contemporâneas. Uma delas, busca identificar no mito de Penélope estruturas patriarcais e formas de opressão que delimitam os papéis das personagens mulheres, sempre designadas em relação aos homens da história.

Outra abordagem, por outro lado, identifica e celebra atos de resistência feminina e de reivindicação de uma voz que as possibilite articular suas demandas, envolvendo, segundo Murnaghan (1996), “não apenas a solução de uma série de questões textuais, mas também a validação das noções feministas contemporâneas de mulheres como capazes de se empoderarem, independentemente das circunstâncias” (p. 79).

Ao mesmo tempo em que reconhece na primeira posição – a qual se alinha –, uma leitura de Penélope como personagem limitada por sua posição dentro de um sistema patriarcal, o que pode parecer derrotista, Murnaghan (1996) aponta para um perigo que identifica na segunda abordagem: o de ignorar o contexto em que Penélope é criada – tanto o contexto social retratado no poema quanto o ficcional dos próprios versos homéricos.

Esse tipo de interpretação tende, segundo ela, a tratar de Penélope como pessoa real – o que corresponde à segunda característica de destaque que encontra nas releituras contemporâneas –, quando o correto, em seu entendimento, deve ser o extremo oposto: ter em mente que se trata, na verdade, de uma personagem mulher criada por um poeta presumivelmente homem, dentro de uma história cujo interesse principal é o de celebrar as conquistas de um herói em uma sociedade onde quem dita as formas de sociabilidade para as mulheres são os homens.

Ainda conforme Murnaghan (1996), a imagem de Penélope como uma mulher sofridora tende a ser um constrangimento para leitores contemporâneos da *Odisseia* – sobretudo aqueles feministas –, uma vez que parece personificá-la como uma vítima fraca e desesperada. A solução para progredir nesse tipo de leitura, segundo ela, residiria em não perder de vista tratar-se de uma personagem literária – não uma mulher real – moldada por interesses masculinos dominantes.

Em tendência distinta daquela manifestada por Murnaghan (1996), Carolyn Heilbrun, em seu texto *What Was Penelope Unweaving?* (1990), apresentado pela primeira vez em uma conferência no ano de 1985, afirma que as histórias antigas demonstram como as mulheres teciam “não para esconder, mas para revelar, para se envolver, para combater a violência masculina” (p. 120). A tecelagem, segundo ela, era “a resposta das mulheres ao seu silêncio forçado sobre sua própria condição e mutilação” (Heilbrun, 1990, p. 120).

Como aponta Edith Hall (2008), o ensaio de Heilbrun (1990) sugeriu às escritoras escreverem uma história alternativa, partindo da premissa de que da mesma forma que Penélope valeu-se da tecelagem em lugar da canção épica, “as mulheres poderiam recorrer às suas cartas

e diários para desafiar a ideia de que a história deve constituir uma narrativa de assuntos públicos” (Hall, 2008, p. 123-124).

Seus apontamentos, ainda segundo Hall (2008), desencadearam uma transfiguração na avaliação do papel e da função de Penélope nas novas releituras feministas, contribuindo para que esta personagem se tornasse uma figura emblemática do projeto feminista de reescrita do cânone literário.

Como resultado, apenas dois anos após sua “palestra incendiária” – conforme classificada por Hall (2008, p. 124) – foi publicado na Áustria *Odysseus and Penelope: An Ordinary Marriage*, de Inge Merkel, a primeira de muitas reformulações da história de Penélope na forma de romance.

Desde então, Penélope torna-se uma figura-chave em escritos feministas de cunho revisionista – textos esses que buscam, em sua grande maioria, conforme aponta Emily Hauser (2018), criar uma nova faceta desta personagem em resposta às inconsistências que apresenta na *Odisseia*, bem como às imagens essenciais cristalizadas pela tradição – sobretudo relacionadas à questão da fidelidade conjugal – alicerçadas nos versos homéricos.

3.2 Voz da mulher e tradição literária: leituras habituais da *re-visão*

O interesse revisionista sobre os mitos clássicos por parte das escritoras mulheres não é um fenômeno recente. Mary Shelley, por exemplo, se debruçou sobre o universo mítico greco-latino já no começo do século XIX em sua peça em dois atos *Proserpina and Midas*.

Foi no século seguinte, contudo, conforme apontam Gilbert e Gubar (2000), que esse tipo de produção se intensificou. Para além da *re-visão* da imagem essencial feminina presente em textos escritos por homens, as escritoras passaram a reinventar personagens míticas tradicionais, como Circe, Leda, Cassandra, Medusa, Helena e Perséfone.

Como pontua Rich (2017), a *re-visão* pressupõe olhar para trás – para a tradição literária e o que ela ditou sobre as mulheres e sobre o feminino –, perscrutando o texto antigo com base em uma nova perspectiva crítica. Como resultado da interpretação guiada por esse “novo olhar” reivindicado por Rich a *re-visão* impulsiona uma criação literária ao mesmo tempo crítica e inovadora: seu ineditismo está imbricado, e não pode ser dissociado, na/da sua relação com as poéticas predecessoras.

Para Rich (2017), mais do que abrir um novo capítulo na história cultural, a *re-visão* é um ato de sobrevivência. Somente assim as escritoras puderam tomar a pena e desafiar os muitos séculos de domínio patriarcal sobre a palavra.

Margaret Atwood (2004), escritora, como veremos, fortemente relacionada com o revisionismo crítico, pensa a relação entre escrita criativa e tradição em termos similares. Para ela, “até as coisas que olhamos exigem a nossa participação e o nosso compromisso”. Quando tal participação e compromisso se consolidam, o resultado é uma “fuga da prisão”, ou seja, uma “fuga dos velhos hábitos pelos quais vemos as coisas, e, no lugar, uma 'recreação', um novo modo de ver, experimentar e lidar com as imagens – ou imaginação – que nós mesmos ajudamos a moldar” (Atwood, 2004, p. 292). Assim sendo, tal qual Rich (2017), Atwood (2004) pressupõe o “ver de novo” e uma nova relação com aquilo que é visto como condições necessárias para a “fuga da prisão”.

As escritoras revisionistas se apropriam do material mitológico e dos gêneros textuais consagrados para reescrevê-los. Buscando subverter as poéticas patriarcais que constituíram ao longo dos séculos a tradição literária ocidental, elas lidam, ao mesmo tempo, com as questões de cânone e de valor estético, criando sobre convenções que originalmente contam tanto o masculino como o feminino sob o crivo do homem – textos que tendem a secundarizar as personagens mulheres ou, quando as põem em relevo, validam suas atitudes através da ideologia patriarcal. A marca distintiva desse tipo de texto de *re-visão* é o resgate e a ressignificação das personagens mulheres, o que se dá, sobretudo, através do desenvolvimento, tanto temático como formal, da voz e do ponto de vista feminino.

Estudando a reescrita de mitos na poesia feita por mulheres do século XX – como Sylvia Plath, H. D., Anne Sexton, entre outras –, Diane Purkiss (1992) observa a prevalência de estratégias narrativas relacionadas à mudança na perspectiva da história contada. Alterando o foco de visão do homem para um novo olhar agora pautado pelas mulheres, as escritoras transformam, muitas vezes, personagens tradicionalmente secundárias em protagonistas que contam a sua própria história. Purkiss também nota uma frequente modificação de elementos originalmente negativos para novos positivos no que toca às mulheres dos mitos.

A grande importância da voz e do protagonismo da mulher nas obras revisionistas também está presente nas produções em prosa. Para Bebiano (2008), o novo nesses textos decorre, por vezes, de elementos da própria história, tais quais a trama, as peripécias, o desenlace, ainda assim, as transformações de sentido se relacionam sobretudo com os sentimentos e as motivações das personagens, sem alterar significativamente o curso dos acontecimentos original. Um mesmo episódio ganha novos contornos através da narração feminina.

Em verso ou em prosa, tomar a pena e criar novas figurações do feminino – seja em histórias novas ou em práticas revisionistas – relaciona-se com a busca de transformar a condição da mulher dentro e fora da arte. A ideia da escrita feminina como solução é defendida por Hélène Cixous (2022) quando esta pensadora feminista francesa postula que

É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. Não é mais possível que o passado faça o futuro (p. 41).

Para Cixous (2022), ao escrever a si mesma a mulher transcende o lugar a ela imposto pelo símbolo: o lugar do silêncio, onde ela é reduzida ao que é falada pelo outro. Escrever a si mesma corresponde, nessa chave de leitura, a um ato ao mesmo tempo de tomada da palavra e de entrada na história, tornando-se parte ativa no sistema simbólico e no processo político. Afirma-se, desse modo, a escrita feita por mulheres como elemento fomentador de mudança no seu *status quo*.

A fala de Cixous (2022) nos leva a pensar nas possíveis formas pelas quais as artistas puderam reivindicar a palavra e falar de si e do mundo. Em se tratando das obras revisionistas, as escritoras tiveram que lidar com toda uma tradição precedente, criando, simultaneamente, novas leituras vinculadas tanto à sua interpretação dos textos originais, e das figurações do feminino ali presentes, quanto às suas compreensões atuais sobre o que significa ser mulher. Como já posto, concepções em torno dos conceitos *mulher* e *feminino* estão sujeitas a variados pontos de vista. Essa multiplicidade também faz parte das obras de *re-visão*.

Ao passo em que se observa como força motriz, em todos os tipos de produção de revisionismo crítico da tradição, o ponto de vista da mulher sobre o que é contado; essa constante pode, todavia, assumir diferentes noções ideológicas em torno do feminino: tal qual a possível recusa das escritoras à alcunha de “feministas” – como é o caso de Margaret Atwood conforme será exposto no capítulo seguinte –, a sua adesão a determinadas correntes do Feminismo, por outro lado, também pode derivar em experiências distintas na prática da criação literária.

A própria Cixous (2022), ao efetuar seu convite à escrita, está propondo algo bastante específico: ela remete à prática da já citada *écriture féminine*, ou seja, à escrita que considera investida da feminilidade e de incorporação do sexo da mulher no texto. A ideia de uma “escrita feminina”, entretanto, não é unânime nem mesmo entre as feministas.

Haraway (1994), por exemplo, aponta que “o sonho feminista de uma linguagem comum, como todos os sonhos de uma linguagem perfeitamente verdadeira, de uma nomeação

perfeitamente fiel da experiência, é totalizante e imperialista” (p. 272). Contrária à busca e afirmação de qualquer fonte de unidade entre as mulheres, critica a defesa da linguagem feminina ao mesmo tempo em que postula a ideia de uma “experiência feminina”, conforme defendida pelos movimentos feministas, como sendo uma ficção e um fato político.

Linguagem e experiência, nessa perspectiva, concorrem para a criação de uma categoria universal de mulher, que, para Haraway (1994), estabelece uma “fragmentação dolorosa” entre as feministas e, na prática, instaura “uma desculpa para a matriz das dominações femininas sobre as outras mulheres” (p. 250-251).

Sua fala chama a atenção não apenas para aquilo que ela critica explicitamente – a defesa de uma linguagem feminina única e o estabelecimento de um conceito totalizador de “mulher”, que além de não dar conta de abranger todas aquelas às quais pretende representar ainda cria novas hierarquias entre elas – como também traz para o debate a questão da escrita como canal direto ou não da experiência do indivíduo – também alvo de divergência dentro da crítica feminista. Purkiss (1992) ainda salienta outra questão importante localizada, por ela, em muitos textos e artefatos artísticos relacionados com a *re-visão*.

Lutando contra poéticas patriarcais e o que estas ditam sobre a mulher e o feminino, muitas escritoras, artistas em geral, críticas culturais e de gênero, assim como pensadoras de áreas tão diversas tais quais espiritualidade, ocultismo, mitologia e filosofia, buscaram inspiração nos escritos de teóricos como Erich Neumann e Robert Graves, pensadores que compartilhavam a crença em um matriarcado original pautado pela adoração da figura da Grande Deusa, também denominada de Grande Mãe – nomes como Mary Daly, Monica Sjoo, Diane Stein, Barbara G. Walker, Gloria Feman Orenstein, todas elas conectadas, de alguma forma, com o feminismo e com as questões da mulher.

Além destas, Purkiss (1992) aborda, também, romances de fantasia, de viés feminista, escritos desde a década de 1970 por autoras como Marion Zimmer Bradley e Mary Renault, que, segundo ela, são construídos a partir da ideia de sociedades antigas governadas por mulheres e da adoração de divindades femininas, resultando no que considera um “feminismo romântico”, com ênfase na relação instintiva da mulher com a natureza.

Para Purkiss, os escritos de Graves e de Neumann sobre a figuração da mulher na arte e na cultura, ainda que focalizem o feminino como tema, possuem forte viés masculinista, desse modo, o seu uso por parte de artistas e pensadoras que buscar recriar os mitos e as histórias clássicas é problemático.

A apropriação desses textos, na chave de leitura desta crítica, pode se dar pela tentativa de *re-visar* produtivamente os pressupostos ali ditados sobre a mulher, ou até mesmo, em alguns casos, por uma possível “má interpretação” de seu conteúdo. Mesmo no primeiro caso, Purkiss postula a necessidade de se ir além do que entende como aquilo comumente feito: apenas reformular modelos prévios sem alterar significativamente os sentidos presentes em seus discursos.

Segundo ela:

Ao reescrever o mito – mudando a narrativa, mudando a posição da voz que conta, mudando os espaços disponíveis para identificação – considera-se que estamos ao mesmo tempo efetuando uma ruptura dramática com os mitos contados pelos pais e recuperando as verdades sombrias, secretas, sempre inconscientes, que eles lutaram para reprimir. [...] (entretanto) a reescrita do mito não pode ser limitada à reescrita de determinadas figuras favorecidas ou detestadas. Pode estender-se a compromissos complexos com o próprio lugar do mito na literatura, o lugar da mulher escritora em relação a esses discursos e o deslocamento do mito como uma verdade enterrada da cultura (Purkiss, 1992, p. 445-446).

Sem negar a importância do uso da voz e do protagonismo da mulher, principais estratégias narrativas empregadas pelas escritoras revisionistas, Purkiss (1992), todavia, afirma que somente isso não é suficiente para garantir uma nova leitura, de fato, de superação dos pais. Suas asserções alertam para algo de fundamental relevância em se tratando de textos de *re-visão*: o já assinalado modo pelo qual os diferentes paradigmas ideológicos das autoras influem na produção das obras uma vez que estas são, ao mesmo tempo, críticas e criativas.

A questão ideológica também se faz sentir na crítica literária. Harold Bloom, por exemplo, compreende a crítica enquanto atividade de natureza puramente estética, portanto, alheia às questões em torno do contexto de produção das obras, postura essa relacionada à sua concepção formalista da literatura.

Tomando a arte como um fim em si mesmo, Bloom (2002) declara que “a politização do estudo literário destruiu o estudo literário, e ainda pode destruir a própria cultura erudita” (p. 17). Já a crítica feminista, em total oposição ao que é defendido por Bloom, tem como cerne, como aponta Toril Moi (2002) um viés intrinsecamente político, cujo principal objetivo consiste em “expor, e não perpetuar, práticas patriarcais” (p. XIV).

A orientação patriarcal presente nas proposições teóricas de Bloom pode ser reconhecida tanto nas passagens em que esse crítico desenvolve suas ideias em torno de noções acerca de valor estético, autoridade, cânone literário, autonomia da arte e do fenômeno da influência poética – mobilizando os conceitos de *angústia da influência* e *desleitura* – como naquelas em

que, mais diretamente, manifesta feroz oposição à qualquer forma de crítica cultural, direcionando sua virulência com maior força sobre o multiculturalismo e o feminismo.

Sua crítica parte, portanto, do escopo das “práticas patriarcais” a serem combatidas pelas feministas; assim, as concepções de Bloom sobre arte e crítica mobilizam uma pretensa objetividade do sujeito, algo negado por elas. Um dos princípios fundamentais da crítica feminista, ainda segundo Moi (2002), reside justamente na proposição de que nenhuma consideração produzida pelo sujeito pode ser neutra.

A crítica literária feminista quando se debruça sobre textos revisionistas lida, ao mesmo tempo, com duas posturas acerca do Feminismo: uma oriunda da pessoa que cria e a outra de quem interpreta a obra artística⁴⁰. Ambas podem apresentar pontos de similaridade ou de dissonância. Essa crítica, todavia, será pouco produtiva quando fizer uso dos preceitos feministas para buscar explicações de intenção autoral que impulsionam a criação literária. Mais proveitoso, certamente, é lidar com o material artístico relacionando as ideias e experiências individuais com a totalidade social, ou seja, tomando todos os seus eventos, bem como seus fatos e elementos parciais, conforme aponta Jameson (1985), “como parte de um processo global, mesmo quando tal processo, essencialmente social, é entendido ainda em termos metafísicos” (p. 134).

Moi (1989, p. 129) atenta ainda para uma importante distinção no que se refere à atividade crítica praticada por mulheres.

Segundo ela,

O estudo apolítico de escritoras não é feminista em si mesmo: poderia muito bem ser apenas uma abordagem que reduz as mulheres ao estatuto de objetos de interesse científico conjuntamente a insetos ou partículas nucleares. No entanto, é importante sublinhar que, em um contexto dominado pelos homens, o interesse por mulheres escritoras deve objetivamente ser considerado um apoio ao projeto feminista de tornar as mulheres visíveis. É claro que isto não se aplica às pesquisas sobre mulheres que possuam caráter sexista. Em outras palavras, é possível que uma crítica mulher não seja necessariamente feminista (Moi, 1989, p. 129).

A fala chama a atenção para o fato de nem toda crítica feita por mulheres ser, necessariamente, feminista. Pelo contrário, o gênero não exclui a possibilidade de teóricas mulheres se manifestarem de forma sexista em torno dos artefatos culturais e sua interpretação. Mesmo

⁴⁰ A crítica feminista de orientação anglo-americana pende em maior medida para as questões de tomada da pena e possibilidade das mulheres contarem a si mesmas e desestabilizarem o cânone e a tradição literária patriarcal, desarticulando as figurações cristalizadas do feminino na arte. Já aquela ligada ao feminismo francês aborda, com frequência, a questão do corpo e da diferença na linguagem.

quando não é esse o caso, as críticas podem, muitas vezes, englobar as mulheres apenas na condição de objetos de interesse, sem, com isso, realçar e questionar posições misóginas e patriarcais. Assim, a crítica de obras de autoria feminina, quando não política, apesar de contribuir com o processo de visibilidade das escritoras, não favorece a luta feminista. Tal fenômeno também se aplica à criação artística feita por mulheres.

Isso posto, há que se pensar na singularidade das obras de revisionismo crítico da tradição. Nesse tipo de produção, as artistas realizam um ato cômico de leitura crítica, com vistas a romper com a misoginia presente nas poéticas patriarcais e suas figurações do feminino. São, portanto, projetos conscientemente feministas, por extensão políticos, sendo que o Feminismo relacionado às autoras, nessa perspectiva, remete, na verdade, tanto às múltiplas correntes possíveis de adesão – muitas vezes díspares entre si, como visto nos dois primeiros capítulos – tal qual aos casos de artistas de engajamento feminista não explicitamente declarado.

Criação e crítica literária de textos de *re-visão*, desse modo, conectam-se às diversas concepções de “mulher/mulheres” e de Feminismo/feminismos existentes. Dadas as muitas diferenças epistemológicas dentro do feminismo não é possível compreender as relações de gênero de forma unívoca – algo que impacta tanto na escrita de ficção de *re-visão* como na sua fortuna crítica –, além disso, outros eixos de opressão, tais quais a raça, a nacionalidade, a classe e a sexualidade, não devem ser ignoradas. Assim sendo, a questão feminista corresponde a um fragmento de um todo maior, que precisa ser levado em conta no momento da prática interpretativa.

Em consonância com as, já citadas, estratégias narrativas mais comuns em textos de *re-visão*, a fortuna crítica desse tipo de produção tende, em grande medida, a focalizar seus esforços interpretativos nas questões de ponto de vista e do protagonismo das personagens mulheres nas novas versões. Tratando especificamente dos romances revisionistas, aponta-se com frequência uma quebra com a tradição através do desenvolvimento da agência feminina, consolidada pelo desenvolvimento da voz da mulher.

A tomada da pena e o contar-se a si mesma por parte das artistas são, em geral, celebradas, indicando, também, as mudanças resultantes na história. Tal correspondência entre criação e crítica dá-se, entre outros fatores, pela criação de um horizonte de expectativas por parte das próprias autoras, e que se estende aos leitores críticos, quando elas enfatizam suas motivações revisionistas e técnicas composicionais em passagens paratextuais das obras, fenômeno que pode ser observado, para citar alguns exemplos, nos romances de *re-visão* realizados por Marion Zimmer Bradley (1988, 1989), Margaret Atwood (2006), Madeline Miller (2019) e Natalie

Haynes (2023, 2024). Além disso, dado o seu viés intertextual e revisionista, uma forte perspectiva comparativista também pode ser constatada na fortuna crítica desse tipo romance.

Como aponta Lefteratou (2018), no que diz respeito aos romances revisionistas de temática mitológica, o “pano de fundo mítico serve para destacar as diferenças, mais do que as semelhanças, entre o mito e o enredo” (p. 5). O processo de significação, nessa perspectiva, liga-se à erudição mítica do leitor, desse modo, um maior ou menor conhecimento da história contada influencia na interpretação realizada sobre a nova leitura – tanto no que ela traz de explícito como nas deduções que oportuniza.

A prática da leitura comparada no estudo de obras de *re-visão* suscita uma ampla gama de possibilidades interpretativas. Ainda assim, o levantamento da diferença pode vir a tornar-se uma armadilha – aquilo que Jameson (1992) denomina como sendo uma *estratégia de contenção* –, desviando o olhar do crítico daquilo que realmente importa⁴¹. Contrastar enredos vincula-se, muitas vezes, apenas às expectativas do leitor – mesmo do leitor crítico – quanto à maior ou menor fidelidade em relação à obra original.

Busca-se, não raro, tratar dos aspectos de inovação e/ou manutenção quanto às personagens e demais elementos da narrativa sem atentar para os novos sentidos produzidos. Além disso, as dissonâncias observadas nem sempre são pensadas a partir da relação da *re-visão* com o seu novo momento de produção. Nesse último caso, chega-se até mesmo a proclamar a nova obra antes preocupada com uma ressignificação do passado do que comprometida com os dias presentes.

Da mesma forma, ao focalizar a estratégia narrativa do ponto de vista da mulher na *re-visão* a crítica pode ficar limitada a explorar somente a diferença entre homens e mulheres. Nesse caso, corre-se tanto o risco de tomar “mulher” e “homem” como categorias estanques e homogêneas, desconsiderando a multiplicidade inerente a elas, quanto de buscar no texto de autoria feminina a presença de fantasmas patriarcais, dando mais ênfase na “angústia da autoria” das escritoras diante dos pais literários do que na potência das suas obras, prática exemplificada, segundo Nina Auerbach (1980), na forma de tratamento dispensado pelas críticas feministas Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000) à literatura vitoriana produzida por mulheres.

Outrossim, o enfoque nas questões de voz e de visão feminina pela crítica também pode se constituir como estratégias de contenção que obscurecem a prática interpretativa ao celebrar a tomada da voz, geralmente tomada como sinônimo de agência feminina, entendendo-a como

⁴¹ A fortuna crítica de *The Penelopiad* é paradigmática quanto à essa conjuntura, conforme será observado ainda no capítulo.

solução diante de um histórico de exclusão da mulher da vida social e da prática artística, sem, contudo, problematizar de quem é essa voz que agora se conta e se ela é capaz ou não de representar as outras mulheres.

É importante ressaltar que as obras de revisionismo crítico da tradição, ao realizar uma inversão no que tange à perspectiva e ao protagonismo das histórias e dos mitos contados – preterindo as personagens masculinas em prol das femininas –, não desarticulam, em sua grande maioria, o viés tradicional de narrar “grandes acontecimentos” e a vida de “grandes personalidades”.

As personagens mulheres, que nas histórias originais figuram sempre subalternas e de posição inferior a dos homens na hierarquia social, mesmo ao ganhar importância nas novas versões revisionistas não extinguem a possibilidade de desigualdade. Pertencendo, em geral, às castas superiores – são elas rainhas, sacerdotisas, figuras míticas de destaque –, simbolizam os múltiplos eixos de opressão que resultam em estatutos diversos para as mulheres.

Exceção à regra, *The Penelopiad*, ao trazer para o cerne da *re-visão* a fala das doze servas enforcadas – personagens fortemente marginalizadas na épica homérica, cuja morte violenta é ali descrita apenas em poucos versos – em paralelo com a narração “oficial” da rainha Penélope, rompe, como veremos, com a tradição presente nas obras de revisionismo mítico feminista de meramente inverter o binarismo dos “grandes homens” para as “grandes mulheres”.

Ademais, a narrativa atwoodiana apresenta forte viés irônico e crítico, modo pelo qual põe em xeque e se desvia dos elementos paradigmáticos de obras de *re-visão*.

3.3 *The Penelopiad* e o já-lido: potencialidades e questões na fortuna crítica

O levantamento da fortuna crítica de *The Penelopiad* deu-se através de busca temática realizada em plataformas de conteúdo tais quais Jstore, Scielo, portal de periódicos da CAPES e Google Acadêmico. Afora esses, outra fonte de material sobre a autora e sobre o *corpus* remete à listagem bibliográfica presente nos primeiros trabalhos encontrados. Ainda foi de grande valia o rol de pesquisadores/pesquisas disponibilizado no próprio site da escritora⁴², críticos esses, conforme observamos ao longo do mapeamento feito, citados com recorrência em muitos dos trabalhos encontrados.

⁴² O site pessoal de Margaret Atwood pode ser acessado através de <https://margaretatwood.ca/>.

Para além das dissertações de mestrado produzidas por pesquisadoras brasileiras, a ampla gama de textos utilizados corresponde a capítulos de livros – nesse caso, majoritariamente de língua inglesa – e artigos acadêmicos de procedência diversa, como Brasil, Canadá, Estados Unidos, Portugal, Espanha, Bélgica, Alemanha, Inglaterra, Lituânia e Turquia; também nos valem de resenhas acadêmicas e não-acadêmicas, assim como de notícias/artigos de jornal e de revista e entrevistas com Margaret Atwood.

Dado que, de acordo com os preceitos teóricos e metodológicos adotados nesta pesquisa, os estudos prévios sobre um artefato artístico influenciam na sua recepção, nossa prática interpretativa deve englobar tanto a obra como o já-lido a seu respeito, ou seja, é de fundamental importância a realização do metacomentário da fortuna crítica – a interpretação da própria interpretação feita sobre a obra literária –, na perspectiva de Jameson (1971, 1992), recuperando as camadas de significação tecidas para, a partir do que foi apontado, podermos nos posicionar acerca dessa crítica: elencar quais são seus pontos fortes e fracos, do mesmo modo que suas contribuições e as lacunas que apresenta, observando, também, se a forma como tem sido lida tem relação ou não – e em qual proporção – com a perspectiva por nós adotada.

Valendo-se do estudo de “mais de mil resenhas e ensaios”, principalmente coletados em periódicos e jornais canadenses e estadunidenses, Judith McCombs (1988) traça um panorama da crítica de Atwood até o final da década de 1980 em sua antologia *Critical Essays on Margaret Atwood*:

[...] a maior parte dos principais trabalhos sobre a obra de Atwood concentrou-se até o momento em temas e padrões de crítica social; feminismo e literatura de autoria feminina; literatura canadense; gêneros gótico e populares; mito reencenado ou transformado e, ultimamente, folclore. As abordagens linguística, formal, estruturalista, pós-moderna e manuscrita têm sido menores, mas sem dúvida aumentarão (McCombs, 1998, p. 1-2).

McCombs apresenta as tendências críticas predominantes acerca das principais obras de Atwood até o momento, prevendo algo que efetivamente se mostra verdadeiro nos anos seguintes: menores que as abordagens temáticas e baseadas em estudos de gênero, os trabalhos pautados em perspectivas formalistas e pós-modernas passam a ganhar mais espaço ao longo do tempo.

Na década seguinte às proposições de McCombs (1998), Hilde Staels (1995) se apresenta como uma das vozes que defendem a substituição de leituras principalmente temáticas por abordagens com maior ênfase linguística e formal.

Staels (1995) problematizou as primeiras críticas dos romances de Atwood, que, em seu entendimento, “deram primazia à história, aos temas da colonização do Canadá e das mulheres,

questões de sobrevivência e vitimização” (p. 5). Segundo ela, prevaleceu nesses trabalhos uma maior ênfase no assunto/temática das obras, preterindo – ou ao menos secundarizando – o exame dos aspectos composicionais do texto narrativo, assim sendo, tendendo a “negligenciar o estudo de como os textos funcionam” (Staels, 1995, p. 5).

Ainda sobre esse tipo de crítica, Staels (1995) aponta a recorrência de duas leituras opostas sobre a mulher – uma otimista e outra pessimista:

Algumas leituras otimistas acreditam que a protagonista mulher alcança a “totalidade”, “autenticidade” e total “liberação” que ela parece desejar em certos momentos da história. Tais críticas parafraseiam a oposição que a protagonista demonstra em relação às normas culturais e seu desejo de se libertar delas. Presumivelmente, elas reconhecem o desejo central da personagem como algo familiar. [...] Em outras ocasiões, os críticos afirmam a coincidência fatal e inevitável da protagonista com as normas culturais. Aos olhos de tais críticos, Atwood parece criar personagens fictícios que não alcançam qualquer liberdade pessoal e qualquer auto-expressão autêntica. Esses leitores sentem-se inclinados a acrescentar um final totalmente sombrio ao texto, ou a imagem da protagonista como uma vítima condenada ao total fracasso e ao confinamento. Estes são os mesmos críticos que culpam Atwood pelo “extremo pessimismo” implícito nos seus romances (Staels, 1995, p. 5-6).

Para Staels (1995), ambas as formas de crítica se valem das protagonistas atwoodianas – e das questões de voz e de experiência a elas relacionadas –, enquanto correspondentes diretas das opiniões psicológicas e ideológicas da autora, desprezando, portanto, a possibilidade de qualquer viés crítico na ficção.

Além disso, essa estudiosa questiona tanto a ideia de um sujeito autêntico e autônomo – herdeira do humanismo liberal do século XIX e suas premissas acerca da identidade humana essencial –, algo criticado por Atwood e, ainda assim, presente nesse tipo de leitura otimista citada, como também a tendência oposta que ignora qualquer sinal de esperança porventura presente no texto narrativo a fim de validar sua tese pessimista.

A apreciação de Staels (1995) à fortuna crítica de Atwood traz muitas questões relevantes a serem consideradas no contato com o texto literário, sobretudo nas ressalvas efetuadas acerca de leituras que pretendem reconstruir a intenção autoral a partir do artefato artístico. Todavia, os apontamentos desta crítica devem ser compreendidos em seus próprios termos. Enumerando as citadas abordagens da ficção atwoodiana – ambas, em seu ponto de vista, reductoras e predominantemente temáticas –, argumenta sobre a necessidade de ir além de práticas interpretativas unilaterais, o que, em seu entendimento, requer uma investigação da forma da narrativa através da aplicação combinada de conceitos da Narratologia com a Semiótica e a Pragmática.

Concordamos com Staels (1995) quanto à importância de transcender enfoques meramente temáticos da obra de ficção, contudo, a investigação da estrutura textual deve ser compreendida, na perspectiva teórica e metodológica adotadas na presente pesquisa, mediante o estudo da *ideologia da forma*, conforme aponta Jameson (1985), preterindo abordagens de viés narratológico e formalista que prescindem de aspectos contextuais.

Assinalando que a forma é histórica, ou seja, canaliza o modo pelo qual um conteúdo se articula em determinado momento, Jameson (1985) postula também que a influência da matéria-prima social engloba a ambos, forma e conteúdo, fazendo com que sejam indissociáveis e que não se deva separar o âmbito político da interpretação do texto literário.

Na introdução ao *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Coral Ann Howells (2006b, p. 7) também discorre sobre as primeiras leituras críticas da obra da escritora, efetuando, concomitantemente, um levantamento das tendências dominantes e das mudanças de ênfase ao longo dos anos.

Iniciados na década de 1970, os estudos enfatizaram, segundo Howells (2006b), “o caráter canadense de Atwood, seu feminismo, suas revisões míticas e de contos de fadas centradas na mulher” (p. 7), elaborando tais tópicos, todavia, em diferentes abordagens, algo levado adiante na década seguinte, quando a produção aumenta paralelamente ao crescimento da reputação da autora na América do Norte e na Grã-Bretanha.

Somadas às questões nacionais e de gênero, essa primeira crítica abordou o gótico atwoodiano e o desenvolvimento de uma *poética da duplicidade* em seus escritos, problematizando, também, a construção da *verdade* em seus romances.

Ainda de acordo com Howells (2006b), a publicação de *The Handmaid's Tale*, em meados da década de 1980, impulsionou os debates sobre a autora. Depois, em 1994, uma guinada interpretativa pode ser constatada a partir do lançamento de *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity: New Critical Essays*, antologia crítica editada por Colin Nicholson e publicada na Grã-Bretanha. Com a contribuição de estudiosos britânicos, europeus e estadunidenses, a coletânea traz um diferencial na concepção crítica habitual acerca do Canadá na ficção de Atwood: as considerações nacionalistas e a relação do país com seu poderoso vizinho Estados Unidos da América cede espaço para uma nova perspectiva pós-colonial, abordagem essa que também propiciou novos olhares sobre as narrativas revisionistas de Atwood, “agora vistas como centrais ao seu projeto em andamento de recuperação cultural e diferenciação pós-colonial” (Howells, 2006b, p. 9).

A despeito do enfoque pós-colonial privilegiado nos ensaios que compõem o livro, parte deles – estudos de alguns romances individuais e contos da autora –, apontam a existência

de uma “consciência continuamente historicizante” na obra de Atwood, importante característica, segundo Howells (2006b), já assinalada por críticos canadenses na década de 1970, “mas depois negligenciada devido ao interesse crítico em preocupações sociais e literárias mais atuais, como o seu feminismo e as suas experiências narrativas pós-modernas” (p. 8). Nota-se, dessa forma, que, no entendimento de Howells, a crítica de Atwood tende a dissociar as leituras feministas e pós-modernas de abordagens historicizantes.

No que tange aos estudos da obra de Atwood desenvolvidos no começo do século XXI destaca-se *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, compêndio editado por Howells e publicado pela primeira vez no ano de 2006, com ensaios que incorporam desde a biografia da autora até sua poesia, seus romances e seus contos. Nas palavras de sua editora, o livro engloba um conjunto de temas que são recorrentes na escrita atwoodiana, abrangendo tópicos que, apesar de, em sua maioria, já estarem presentes em leituras anteriores – como, por exemplo, as questões canadense e da mulher –, passam a ser revisitados a partir de novos e distintos ângulos críticos e teóricos tais quais a ênfase contemporânea nas abordagens do pós-modernismo, pós-colonialismo e ambientalismo.

Nathalie Cooke (2004) salienta outro tema importante na obra de Atwood. Além daqueles comumente citados pela crítica tais quais a consciência ambiental, o nacionalismo e o feminismo – todos centrais na perspectiva de Cooke –, essa estudiosa destaca que o trabalho da autora traz também “uma quarta preocupação – com o ofício do escritor – particularmente com a capacidade dos escritores de tecer os mistérios obscuros da ficção ou de dissipar esses mistérios como meramente ficcionais” (Cooke, 2004, p. 3). Ainda segundo ela, isso costuma ser discutido em termos dos elementos góticos ou satíricos de sua produção.

A fortuna crítica de *The Penelopiad* examina muitos dos temas recorrentes nos estudos de outras produções de Atwood. Howells (2006a) busca sintetizar e investigar algumas dentre, segundo ela, as inúmeras formas possíveis de explorar essa obra em sua totalidade: “as narradoras e as técnicas narrativas de Atwood, bem como as conexões entre o mito, a autobiografia ficcional, o conto gótico, e o drama doméstico, todos atestando o fascínio da autora pelos processos de contar histórias e de construção de mitos” (Howells, 2006a, p. 6).

Segundo Howells (2006a, 2008), Atwood relê criticamente dois níveis míticos em *The Penelopiad*: o mito homérico da fidelidade de Penélope, modelo de virtude por excelência, e os mitos culturais que estabelecem uma dicotomia para as mulheres ora como submissas e domésticas e ora como maquinadoras dúbias e *femme fatales*. Aludindo aos dois tópicos mais discutidos pela crítica do livro – a prática revisionista concretizada através do desenvolvimento do ponto de vista da mulher e das diferentes vozes que se contam e a resultante desarticulação

do gênero épico em favor de uma narrativa confessional feminina – ela propõe como ponto principal da obra a relação entre Penélope e as escravas, juntamente à existência de um mistério não resolvido relacionado à possível participação da rainha na morte das jovens. Desafiando a autoridade do mito clássico para expressar seus pontos de vista, as mulheres narradoras tecem suas versões que diferem tanto da épica homérica quanto entre si.

Quanto ao gênero textual, a nova de leitura de Atwood subverte a épica homérica, ainda de acordo com Howells (2008), de duas maneiras diferentes. Tematicamente, deixa de lado o heroísmo masculino e abandona a grande narrativa de guerra passando a se concentrar nas micronarrativas das mulheres no ambiente doméstico. Já no que tange à forma literária, abandona as regras fixas da epopeia, adotando, no lugar, uma narrativa confessional feminina em duas vozes a partir de gêneros diversos que “chamam a atenção para as diferentes convenções genéricas por meio das quais as histórias podem ser contadas, lançando, assim, dúvidas sobre a autoridade de qualquer relato único” (Howells, 2008, p. 61).

A história de Penélope parece ser usada, nessa chave de leitura, para contar uma outra história em seu interior – a das escravas enforcadas –, ao mesmo tempo em que o coro contraria a autenticidade das confissões da rainha, colocando todos os relatos à prova e não só o da tradição masculina.

A crítica também cita o conflito de interesses que emerge quando as personagens até então silenciadas passam a falar de si, trazendo para a reflexão a questão da classe e da violência contra as mulheres de estatutos diferentes. O coro de escravas persegue Odisseu, autoridade patriarcal responsável pela sua condenação, mas também problematiza a imagem positiva de Penélope, o que, segundo Howells (2008) “estende a questão da política de poder para além do tradicional binário masculino/feminino para incluir as relações das mulheres umas com as outras” (p. 67).

Para além dessas questões mais recorrentes, Howells (2008) aborda ainda as perspectivas do gótico e da performance, que correspondem a outras possibilidades de leitura menos frequentes. Dentre ambas, a primeira chama mais a sua atenção, chegando mesmo a afirmar ser *The Penelopiad* uma versão gótica da épica homérica, com sua quebra das fronteiras entre vivos e mortos que faz da escrita um elemento de transcendência da condição de mortalidade ao trazer as vozes da tradição para o presente.

Mais preocupada em levantar as diversas formas pelas quais o livro pode ser interpretado, Howells (2008) aludiu aos seus temas e componentes principais sem, entretanto, apoiar suas asserções em trechos da narrativa. Ainda assim, mesmo sem trabalhar diretamente com o texto, ela traz apontamentos fundamentais e já sinaliza para uma característica que acreditamos

ser da maior importância na narrativa atwoodiana: tratar-se de uma prática revisionista preocupada não só em reescrever mitos patriarcais como também em tratar da diferença entre as mulheres – algo relacionado, em nossa perspectiva, à relação entre a obra e seu contexto de produção, como será explorado no próximo capítulo.

Outros nomes importantes da fortuna crítica de *The Penelopiad* são Renaux (2009), Nischik (2006), Staels (2009), Jung (2014), Ingersoll (2008), Suzuki (2007), Slapkauskaite (2007), Çelebi (2016), Salas (2015) e Hauser (2018), todos escrevendo em língua inglesa, porém, de lugares tão distintos do globo como Brasil, Alemanha, Bélgica, Estados Unidos, Lituânia, Inglaterra, Turquia e Espanha. Tais críticos são citados recorrentemente em muitos dos estudos levantados sobre o *corpus*, compondo, dessa forma, o que se poderia chamar de crítica primária da obra.

De acordo com Renaux (2009), *The Penelopiad* traz um questionamento sobre o lugar e a autoridade da posição masculina a partir de um diálogo crítico-intertextual com a *Odisseia* – obra que incorpora a natureza patriarcal da mitologia grega – desenvolvido através de duas formas distintas e complementares: a voz de quem conta e o meio pelo qual se conta.

Para essa crítica, a fim de recriar a história e desmitificar a figura de Odisseu, Atwood opta por dar voz a Penélope – personagem mítica e épica recuperada da tradição homérica e, agora, pós-moderna na nova versão ao se apresentar como “observadora, irônica e sutilmente feminista” – para promover uma reflexão sobre a alteridade da mulher (Renaux, 2009, p. 139-140).

Isso, por si só, já seria, segundo Renaux (2009), suficiente para o processo de desmitificação pretendido, entretanto, a autora cede, também, a fala às doze escravas enforcadas unidas em um coro que, ao realizar comparações frequentes entre a sua situação e a de Penélope – e até mesmo a de Telêmaco –, não só desconfigura o heroísmo de Odisseu como também se coloca como porta-voz de uma dupla forma de opressão – relacionada tanto ao gênero quanto à classe – expondo a “sua alteridade como sinônimo de condição objetal e de identidade em falta, condição essa que as deixava expostas a todo tipo de violência” (Renaux, 2009, p. 139-40). Ao mesmo tempo em que expande a desarticulação do mito de Odisseu, o coro de escravas torna mais complexa a própria imagem da rainha ao evidenciar seu comportamento ambíguo e aventar à possibilidade de uma eventual culpa da soberana de Ítaca na morte das jovens.

A segunda estratégia mobilizada pela autora para ressignificar a versão homérica corresponderia, conforme Renaux (2009), à subversão do gênero épico, agora adaptado para a pós-modernidade, algo que, segundo ela, decorreria tanto pela modificação do tema – preterindo o canto de assuntos heroicos e gloriosos em prol da história de vida doméstica e cotidiana de uma

rainha e suas servas – quanto através da adoção por parte do coro de formas literárias diversas – rimas, canções, idílios, baladas, elegia em prosa, drama em verso, aula de antropologia, julgamento gravado em vídeo. Em contraste com a prosa da fala de Penélope, a diversidade genérica assumida pelo coro serviria para “valorizar e caracterizar a fala das escravas, como vítimas e porta-vozes da alteridade” (Renaux, 2009, p. 141), contando e cantando a violência sofrida não apenas no momento do enforcamento, mas também em toda a sua vida e até mesmo antes do seu nascimento, ainda no ventre materno.

Ao estabelecer como objetivo principal de Atwood em *The Penelopiad* o resgate de um “episódio menor” da *Odisseia* – o enforcamento das doze escravas – a fim de, por meio da narração paródica de Penélope e das escravas e da subversão das convenções e do meio de expressão do gênero épico, poder “contestar e desconstruir parodicamente a autoridade da posição masculina e do sistema patriarcal vigentes”, Renaux (2009, p. 164) afirma sua intenção de priorizar em sua prática interpretativa a função do coro na obra – entendido por ela como porta-voz da sua realidade de alteridade, violência e, posterior redenção –, contudo, compreende que, para tanto, não pode deixar de lado o relato produzido por Penélope, uma vez que se ambas as vozes narrativas correspondem a um contraponto paródico da *Odisseia*, o coro complementa e também parodia as falas da rainha e, portanto, precisa ser entendido dentro dessa dinâmica relacional.

Dessa forma, seu estudo busca sintetizar todos os vinte e nove capítulos do livro – os dezoito narrados por Penélope e os onze cantados/declamados pelo coro, geralmente em resposta àquilo que é trazido anteriormente na fala da rainha –, descrevendo brevemente cada passagem presente nos distintos episódios.

Somada à grande atenção dispensada ao enredo, Renaux (2009) afirma mais de uma vez a correspondência entre forma e conteúdo na obra atwoodiana, pontuando a confluência de voz e de meio narrativo no processo de desarticulação da autoridade masculina.

A menção ao poder patriarcal parece indicar uma preocupação dessa crítica com aspectos relacionados ao contexto de produção do livro, todavia, o tipo de abordagem realizado por ela limita-se ao estudo estrutural de *The Penelopiad*, realizado através de uma leitura de superfície, tratando de conceitos tais quais: *patriarcado*, *alteridade* e *gênero* a partir de uma perspectiva de viés temático. Mesmo a sua tentativa apressada de relacionar a passagem do lamento das escravas com a *écriture féminine* – ideia defendida pela crítica feminista de orientação francesa – carece de maior desenvolvimento, limitando-se a citar o fenômeno sem maiores explicações.

O foco descritivo quanto às passagens da história e, sobretudo, aos diferentes gêneros pelos quais o coro se conta e marca a diferença da sua condição em relação à Penélope – mesmo todas sendo mulheres – põe em evidência a alteridade das escravas e sua maior susceptibilidade à violência, seguindo a intenção original de Renaux (2009). Ainda assim, Penélope parece figurar nesse estudo como uma *estratégia de contenção*, na perspectiva de Jameson (1992), que desvia a atenção da crítica sobre as escravas – seu objeto de interesse principal – através de dois elementos diferentes.

Em primeiro lugar, a forma como Renaux (2009) se vale de determinadas passagens da narrativa para atenuar as suspeitas que as escravas lançam sobre Penélope – seja ao afirmar que a rainha auxilia as moças por ocasião do julgamento de Odisseu ao confirmar sua denúncia de estupro ou quando demonstra sentir remorso por não ter revelado à Euricléia o pacto feito e a ajuda recebida para enredar os pretendentes, fato que leva à morte das jovens – parece evocar a um duplo horizonte de expectativas: um relativo ao papel determinante que essa personagem passa a ter em obras revisionistas a partir do século XX e outro quanto às próprias características desse gênero.

Como já dito, Penélope torna-se uma figura de grande relevância em muitos escritos feministas que, por meio de uma leitura nas entrelinhas do texto homérico – valendo-se em grande medida da forma enigmática pela qual este desenvolve o caráter e o comportamento da rainha –, buscam desestabilizar o papel e a função tradicional de esposa e mãe exemplar, aquela dotada de virtude e comedimento de acordo com os ideais patriarcais esperados para uma mulher (Hauser, 2018). O resgate de Penélope nas novas histórias – concretizado pela desmitificação da versão canônica e criação de um novo mito para esta personagem – faz parte do projeto feminista de desarticular imagens essenciais do feminino cristalizadas pela tradição literária.

Tais novas leituras, ao enfatizarem o papel de uma protagonista que fala de si e questiona a tradição masculina, recorrem com frequência, conforme apontado por Purkiss (1992), ao recurso de reverter características negativas das personagens mulheres em positivas. Enquanto Purkiss trata dessas mudanças na relação da obra literária de *re-visão* com sua matriz intertextual, tudo nos leva a crer que Renaux (2009), por outro lado, atenua em sua interpretação crítica aspectos possivelmente desabonadores da conduta de Penélope que estão presentes na própria releitura mítica.

Quando trata de Penélope, narradora oficial de uma nova versão feminista, Renaux (2009) cai na armadilha decorrente da ressignificação típica da personagem: concentrar a atenção nos seus aspectos positivos em virtude de esta incorporar o empoderamento da voz feminina transgressora frente à tradição e a tudo que remete ao universo mítico patriarcal.

O segundo horizonte de expectativas diz respeito àquilo que se espera do gênero. Se tomarmos um modelo tradicional de *re-visão*, a oposição desenvolvida na nova história remeteria, idealmente, ao embate das personagens mulheres em relação aos homens – e não entre elas –, desse modo, assim como qualquer característica desabonadora de Penélope, o conflito entre mulheres põe em xeque a estrutura desse tipo de obra.

Ao apontar que nos dois primeiros capítulos – momentos de tomada de voz respectivamente de Penélope e do coro das escravas – o foco da denúncia revisionista é atacar Odisseu, seja com Penélope aludindo às muitas mentiras do herói e ao fato de ela mesma, apesar de toda a espera e sacrifício feitos, ter sido vítima de seus engodos, seja com as escravas e sua canção de pular corda dirigida ao seu senhor e assassino, Renaux (2009) demonstra considerar *The Penelopiad* como uma obra paradigmática de *re-visão*.

Tal consideração a leva a buscar o que é típico no gênero – a validação das personagens mulheres e o embate com a autoridade masculina –, deixando de lado aspectos que não se encaixam nesse esquema.

Como será desenvolvido no próximo capítulo, nossa concepção de *The Penelopiad* é bastante diversa: compreendemos a obra como uma “*meta-re-visão*”, ou seja, uma obra que empreende um tipo de revisionismo que coloca sob escrutínio tanto o cânone literário como outras produções que o *re-visam*, desse modo, em vez de seguir padrões, Atwood vale-se deles de maneira crítica e irônica.

Ao designar o grande malfeitor a ser acusado – Odisseu – Renaux (2009) deixa de lado falas de Penélope que, desde o capítulo introdutório, revelam sua faceta trapaceira e não confiável. A duplicidade dessa personagem e qualquer possibilidade de sua culpa na morte das escravas é citada apenas como parte das falas do coro, ocultando as passagens em que Penélope joga com seu interlocutor sobre suas eventuais más ações.

Assim, Renaux (2009) compreende a divisão da narração entre Penélope e as escravas tão somente como forma de aprofundar o processo de desmitificação do herói épico – o que, segundo ela mesma, já seria algo possível apenas com a fala da rainha –, desconsiderando a possibilidade de que o coro denuncia e desarticula tanto Odisseu como sua consagrada esposa.

Tomada individualmente a narração de Penélope pode, inclusive, não só atuar em prol da desarticulação heroica de Odisseu como também ilustrar a ambiguidade da rainha – algo

que Renaux, estranhamente, deixa escapar em suas descrições exaustivas do enredo da obra. Forte exemplo é a passagem do livro que traz o julgamento de Odisseu, ocasião em que Penélope é chamada a depor sobre o caso:

Judge: I can see the problem. Call the witness Penelope.

Penelope: I was asleep, Your Honour. I was often asleep. I can only tell you what they said afterwards.

Judge: What who said?

Penelope: The maids, Your Honour.

Judge: They said they'd been raped?

Penelope: Well, yes, Your Honour. In effect.

Judge: And did you believe them?

Penelope: Yes, Your Honour. That is, *I tended to believe them*.

Judge: I understand they were frequently impertinent.

Penelope: Yes, Your Honour, but ...

Judge: But you did not punish them, and they continued to work as your maids?

Penelope: I knew them well, Your Honour. I was fond of them. I'd brought some of them up, you could say. They were like the daughters I never had. (Starts to weep). I felt so sorry for them! But most maid got raped, sooner or later; a deplorable but common feature of palace life. It wasn't the fact of their being raped that told against them, in the mind of Odysseus. It's that *they were raped without permission*.

(Atwood, 2006, p. 180-181. Grifos nossos).⁴³

Anteriormente, ao narrar o que aconteceu após a morte das escravas, Penélope assume que estas haviam sido seus olhos e ouvidos entre os pretendentes e que sua culpa na morte das moças era a de não ter revelado a Euricléia – aquela que entregou a Odisseu as culpadas por se deitarem com os pretendentes – o pacto existente entre elas. Concluindo que lamentos não

⁴³ Para as passagens do romance, utilizamos a tradução brasileira publicada em Atwood (2005a), que constitui a base das citações vertidas para o português ao longo deste trabalho. Sempre que houver divergência em relação a essa versão, tal procedimento será devidamente assinalado.

Juiz: Entendo o problema. Convoquem a testemunha Penélope.

Penélope: Eu estava dormindo, meritíssimo. Durmo muito. Só posso contar o que me disseram depois.

Juiz: Disseram? Quem?

Penélope: As escravas, meritíssimo.

Juiz: Elas disseram que foram violentadas?

Penélope: Sim, meritíssimo. Disseram.

Juiz: E a senhora acreditou nelas?

Penélope: Sim, meritíssimo. Quer dizer, *acho que acreditei*.

Juiz: Consta que elas eram impertinentes, com frequência.

Penélope: Sim, meritíssimo, mas...

Juiz: E a senhora não as puniu? Elas continuaram a servi-la, como escravas?

Penélope: Eu as conhecia bem, meritíssimo. Gostava delas. Praticamente criei algumas das moças. Eram como filhas para mim, como as filhas que nunca tive. (*Começa a chorar*). Lamento por elas! A maioria das escravas acaba sendo violentada, mais cedo ou mais tarde; trata-se de uma característica deplorável, mas comum na vida palaciana. Não foi o fato de terem sido violadas que as condenou, na mente de Odisseu. Foi *terem sido violentadas sem permissão*. (Atwood, 2005a, p. 142-144. Grifos nossos).

trariam as moças de volta à vida e apenas serviriam para que Odisseu suspeitasse dela também, Penélope se cala.

Desse modo, ao dizer para o juiz, séculos depois, que só poderia contar o que as moças lhe disseram, a rainha segue mentindo, pois ela sabe que as doze só foram violadas porque estavam buscando informações com os pretendentes ao seu serviço. Ao dizer “acho que acreditei”, ela intenta demonstrar não ter certeza na afirmação das escravas sobre terem sido violentadas e tira o foco de atenção de si enfatizando que na ocasião dos acontecimentos estava sempre dormindo. Sua fala, portanto, permanece comprometida com o propósito de não levantar suspeitas sobre si. Ao dizer que gostava das moças, Penélope parece mais propensa a justificar a razão de não as ter punido por sua impertinência – novamente mantendo intacta sua reputação – do que demonstrar afeição por elas.

Renaux (2009), contudo, ao aludir a esse mesmo episódio efetua um recorte significativo a fim de afirmar tratar-se da “fala mais importante de Penélope em favor das escravas” (p. 160). Suprimindo as partes em que Penélope contradiz a si mesma postulando que só poderia contar “o que me disseram depois” – portanto permanecendo na escolha de não revelar o pacto com as escravas e seu papel no envolvimento destas com os pretendentes, o que poderia, de fato, inocentar as moças, mas, ao mesmo tempo, colocar suas mentiras em evidência –, Renaux (2009) cita apenas a fala final da rainha e a relaciona com um laço afetivo que unia tais mulheres e a uma suposta tentativa de Penélope de inocentar as moças pelo estupro sofrido.

Vemos, assim, que Renaux toma ao pé da letra o que é dito por Penélope nessa passagem. A autoridade da figura narrativa revisionista também parece seduzi-la em muitos outros momentos. As afirmações das narradoras em primeira pessoa tendem a ser interpretadas literalmente, sem levantar a possibilidade de um eventual caráter irônico subjacente. Suas considerações sobre “An Anthropology Lecture”⁴⁴ – capítulo que, juntamente aos dois primeiros de tomada da voz por Penélope e pelo coro, traz, em nosso entendimento, o projeto estético e crítico de *The Penelopiad* – denotam um forte exemplo disso, como ainda será posto.

Apesar de trazer pontos importantes, por vezes ausentes em outros trabalhos, como a diferença de classe entre as mulheres da história, Renaux (2009) concentra seu interesse na abordagem de aspectos do enredo, desenvolvendo uma leitura estrutural da obra que não se preocupa com o estabelecimento de qualquer relação desta com seu contexto de produção – mesmo quando cita a desarticulação da autoridade patriarcal na nova leitura de Atwood está fazendo referência apenas aos aspectos formais do texto.

⁴⁴ Uma aula de antropologia. (Atwood, 2005a, p. 131).

Seu foco no enredo resulta, reiteradamente, em estratégias de contenção que a levam a interpretar as vozes narrativas sem qualquer questionamento, não enxergando a dualidade existente entre Penélope e as escravas.

A questão de classe aparece, sobretudo, através da afirmação da maior subalternidade das escravas em comparação à Penélope – ao mesmo tempo em que vê diminuída a distância entre a elite senhorial e os servos em virtude do poder dos deuses –, ainda assim, Renaux parece mais preocupada em apontar que, em maior ou menor medida, todas as mulheres são oprimidas pelos homens – os reais inimigos –, estabelecendo Odisseu como figura antagonista por excelência, sem, todavia, dar a devida importância ao fato de o coro desestabilizar, com sua denúncia, tanto o herói épico como a voz revisionista da mulher da classe senhorial que ao criar uma nova versão, pretensamente pautada na valorização da “mulher”, permanece deixando-as de fora.

Menos propensa a descrever cada episódio da obra, porém, partindo de uma leitura também formalista, Staels (2009) desenvolve sua interpretação crítica através da relação que estabelece entre a prática revisionista e os dispositivos de desmitologização que identifica em *The Penelopiad*.

Segundo Staels (2009), os mitos clássicos “aparecem como intertextos em um texto genericamente híbrido que rompe parodicamente a hierarquia entre os gêneros literários ‘altos’ e ‘baixos’” (p. 100). Tal transformação – que envolveria tanto a técnica narrativa como a preocupação temática e a composição das personagens – é possível, ainda segundo essa crítica, por meio do uso da paródia e da imitação burlesca. Essas “ferramentas narrativas transformadoras” libertariam, concomitantemente, o novo texto literário dos elementos fixos e invariáveis do alto gênero épico e suas protagonistas contemporâneas dos limites e das fronteiras do mundo antigo.

A obra revisionista, dessa forma, corresponderia, ainda conforme Staels (2009), a uma realização ao mesmo tempo de continuidade e descontinuidade em relação à tradição literária, uma vez que, tanto dá prosseguimento aos mitos clássicos mantendo-os vivos nos dias atuais, promovendo sua conservação e permanência, como também busca transformá-los através de uma imitação paródica construída sob o signo da diferença, concepção essa, emprestada de Linda Hutcheon (1985), que afirma ser a paródia uma “repetição com diferença crítica”.

A voz narrativa assumida por Penélope seria responsável por construir uma nova variante pessoal da mesma história consolidada pelo cânone. Nesse processo, a rainha reafirmaria alguns eventos míticos importantes, confirmando até certo ponto a imagem mítica/arquetípica legada pela história literária, e desafiando, ao mesmo tempo, os sentidos consolidados pela

tradição ao oferecer uma outra versão pautada em uma narrativa em primeira pessoa que dá a saber os “fatos” através de uma nova perspectiva oriunda agora de uma “identidade contemporânea, complexa e fortemente individual”, que resulta na mitificação de eventos não registrados originalmente (Staels, 2009, p. 105).

Ainda de acordo com Staels (2009), ao destacar as personagens mulheres, que figuram na nova leitura revisionista como “trapaceiras”, – Odisseu, o herói épico comumente transformado em duplo cômico nas peças satíricas gregas, aparece pouco em *The Penelopiad* – Atwood usa não apenas parte das convenções da peça satírica e da imitação burlesca para recriar o mito de Penélope, como também se baseia em algumas características da sátira menipéia, gênero sério-cômico, conforme explica Staels (2009), afeito ao hibridismo genérico e vinculado à paródia do estilo monológico e da visão de mundo unificada promovida pelo gênero épico.

A mistura de tempos históricos e a desarticulação da hierarquia genérica remete à sátira menipéia, entretanto, é atualizada na versão atwoodiana através de uma perturbação da hierarquia genérica, misturando múltiplos gêneros textuais, que é típica de grande parte da ficção contemporânea. Ao cruzar fronteiras entre gêneros sérios e outros populares Atwood, segundo Staels (2009), realiza uma transgressão pós-moderna, aproximando passado e presente, o que também se dá pelas “narradoras burlescas em primeira pessoa que minam o alto estilo homérico ao usar um discurso transgressor banalizante” e transformam algo elevado em uma fala coloquial e atual (p. 107).

A desmitologização paródica da tradição se concretiza, nessa chave de leitura, por três dispositivos complementares. Em primeiro lugar, há, segundo Staels, um questionamento do *logos* da mitologia tanto na fala de Penélope como na das escravas. Enquanto a rainha põe em xeque a interpretação da tradição mitológica aludindo à teoria da origem ritual do mito, as escravas, por sua vez, valem-se de sua voz para promover versões alegóricas sobre mitos antigos tradicionais, remetendo irônica e criticamente, por ocasião do episódio da “Aula de Antropologia” – passagem essa, que, como veremos no capítulo seguinte, é parte fundamental do projeto estético e político da autora nessa obra –, à crítica mítica feita no início do século XX.

Outro fator importante de desarticulação diz respeito à fronteira entre verdade/mentira e fato histórico/ficção, algo frequentemente contestado pelas vozes narrativas – sobretudo a de Penélope. Ao mesmo tempo em que afirma serem os mitos apenas histórias contadas em muitas versões, a rainha professa ser possível depreender ali alguma verdade em meio às tantas mentiras que encerra, propondo, ela mesma, contar a sua perspectiva pessoal – enquanto busca criar a ilusão de estar construindo uma narrativa confiável em primeira pessoa.

Por fim, a desmitologização também se relaciona à inscrição e transformação semântica do material clássico, com as vozes das escravas enforcadas – até então oprimidas e silenciadas nas histórias antigas – falando livremente do submundo. O espaço subterrâneo usado pela autora corresponderia simbolicamente, para Staels (2009), ao “inconsciente como a fonte da imaginação criativa livre e do discurso subversivo das personagens principais” (p. 105).

O submundo de onde Penélope e as escravas falam também é compreendido pela crítica belga como fonte de conhecimento e inspiração, conectando-se, dessa forma, à prática revisionista, ao remeter à jornada simbólica do artista ao lugar que guarda as histórias do passado. Interpretação similar é feita quanto à metamorfose final das escravas em corujas. A imagem da metamorfose, segundo Staels (2009), liga-se à transformação dos intertextos míticos e “coloca em primeiro plano o processo narrativo de mitologização e desmitologização, graças à paródia e à imitação burlesca, mecanismos que essencialmente honram os textos passados, renovando-os” (p. 110).

Os apontamentos de Staels (2009) tanto sobre o caráter contínuo, e ao mesmo tempo descontínuo, da obra revisionista com a tradição quanto acerca das transformações formais presentes em *The Penelopiad* – em comparação com a *Odisseia* – tocam em características importantes.

O foco exclusivo dessa crítica nos aspectos estruturais da narrativa limita, contudo, o seu potencial interpretativo. Aludindo aos diversos gêneros textuais que compõem a obra atwoodiana, bem como à sua relação paródica e burlesca com a épica homérica, ela preocupa-se mais em detalhar a diferença criada do que com o significado que subjaz às modificações empreendidas.

Corroborando as concepções teóricas de Hutcheon, Staels (2009) trata da paródia “como técnica que se concentra em limitações inerentes às formas anteriores de escrita”, sublinhando o seu caráter histórico e pressupondo uma distância crítica em relação à sua fonte intertextual (Staels, 2009, p. 101), todavia, ela limita-se a destrinçar as formas pelas quais o gênero épico é inserido em um novo contexto, sem problematizar o possível significado das modificações críticas empreendidas na releitura contemporânea.

Chegando mesmo a afirmar que “a fuga às restrições genéricas do universo da literatura anda de mãos dadas com a fuga aos limites impostos pela ordem social e moral dominante”, Staels (2009, p. 116) alude ao contexto de produção da obra, mas sua leitura formalista, por se concentrar tão somente no texto literário, não permite que ela seja capaz de investigar qualquer relação entre constituição genérica e o momento histórico que a engendrou.

Dessa forma, acreditamos que suas considerações sobre *The Penelopiad* podem ser enriquecidas se combinadas com uma perspectiva historicizante, como a que pretendemos desenvolver.

A investigação dos gêneros textuais utilizados por Atwood em sua reescrita da épica homérica também é o centro de interesse de Susanne Jung (2014). Apontando se tratar de uma obra composta de muitas histórias contadas através da mistura de estilos narrativos, poéticos e dramáticos – com uma narrativa principal construída por meio do monólogo em prosa de Penélope intercalada pelos interlúdios líricos, principalmente em versos, presentes na fala do coro de escravas – Jung (2004) se propõe a indicar as diversas formas e funções das inserções poéticas presentes na obra o que, segundo ela, remete tanto ao coro grego antigo como às peças musicais modernas. O foco nos episódios corais deriva da sua constatação quanto ao conto de Penélope ser obscurecido pela narrativa das servas.

Para Jung (2004), Atwood vale-se da forma dramática grega para responder à narrativa épica autoritária, produzindo, assim como no contexto clássico original, um enquadramento ético dos acontecimentos retratados em *The Penelopiad* através do coro de escravas. A correspondência entre a estrutura geral do romance e a tragédia grega é explicada tanto pela presença na obra atwoodiana de capítulos alternados das histórias de Penélope e do coro – relacionando os comentários corais com as personagens humildes que comentavam a ação trágica principal, assim como às peças de sátiros permeadas de atores cômicos que acompanhavam e zombavam das tragédias – quanto pela fala da própria Atwood (2006, p. 198), inserida ao final do livro na seção “Fontes”, sobre ter incluído na história “the Chorus of Maids is a tribute to the use of such choruses in Greek drama”⁴⁵. A relação defendida com o teatro musical moderno, por sua vez, remete às muitas formas poéticas empregadas pelo coro na forma de canções: como a canção infantil, a balada, a canção de amor *etc.*

Os interlúdios corais usados pela autora servem, na perspectiva de Jung (2014), “como uma encenação performativa das vozes femininas silenciadas na *Odisseia*” (p. 42), podendo, com isso, instigar o leitor a buscar outras vozes emudecidas dentro do cânone literário ocidental. Tais inserções poéticas buscam torná-las audíveis, ainda segundo Jung (2014), também dentro da nova versão revisionista uma vez que a narrativa principal – construída por Penélope – nega espaço às subjetividades das escravas, falhando em reintegrar a sua voz e, dessa forma, impossibilitando a efetivação de agência a essas mulheres.

⁴⁵ Incluí um Coro que canta, dança e declama, em homenagem aos Coros da tragédia grega. (Atwood, 2005a, p. 158).

Assim, cabe às jovens enfrentar a exclusão sofrida assombrando o fio narrativo principal por meio das intrusões efetivadas através dos interlúdios. Estes podem ser lidos, nessa chave de leitura, como estratégias narrativas que ao mesmo tempo ilustram o estatuto inferior das escravas e sua falta de agência na trama principal como também permitem que apresentem seu ponto de vista “fazendo ouvir a sua voz a partir do local e dentro do espaço que lhes é atribuído: nos interlúdios poéticos, danças e canções” (Jung, 2014, p. 58).

Earl G. Ingersoll (2008), outro crítico que estuda os gêneros textuais em *The Penelopiad*, afirma que o livro foi classificado “talvez com muita facilidade” como um romance. Para ele, a estrutura da obra indica que Atwood, ao escrevê-la, estava “menos interessada em escrever um romance do que oferecer um pastiche de formas ou gêneros literários”. Somado à tragédia clássica que, em sua perspectiva, constitui a forma literária mais extensivamente usada pela escritora, o coro apresenta sua própria gama de pastiches. Como na tragédia antiga, Penélope conta individualmente sua história enquanto as escravas desempenham coletivamente a função de proferir as odes córicas que servem, muitas vezes, como contraponto à protagonista, tomada por Ingersoll como figura que se pretende trágica. Ambas as vozes são ouvidas pelo leitor – sua audiência – mas nunca conhecidas entre si, o que, segundo Ingersoll remete aos solilóquios realizados no teatro (Ingersoll, 2008, p. 111-112).

Assim como Jung (2014), Ingersoll (2008) também se vale de falas de Atwood para validar seu ponto de vista. Fazendo referência à entrevista concedida à Phyllida Loyd em que a autora (2005b) postula que o livro tem suas raízes na Grécia Clássica, sendo, “em essência, teatral, muito parecido com a estrutura de uma tragédia grega, em que as histórias das personagens centrais são contadas em monólogos bem longos, então o coro comenta a ação” [n.p.], Ingersoll (2008) defende que *The Penelopiad* é, de fato, um pastiche de um drama trágico e não, como costuma ser lido, um romance convencional.

A narrativa, em seu entendimento, é construída de forma a figurar a vida de Penélope como uma tragédia, abordando desde a infância difícil da personagem, passando pelo conflito com o pai, e depois com a prima Helena, em virtude de ser alvo de zombarias constantes, até o momento em que é entregue em casamento como um cavalo para, depois, se afeiçoar ao marido, apenas para perdê-lo logo em seguida para a guerra.

Um ponto falho, todavia, é apontado pelo crítico: a reiterada ênfase negativa dada pela narradora Penélope à Helena é tomada como um risco que contamina o pretenso projeto de pastiche trágico. Atwood, conforme Ingersoll (2008), permite que seu fascínio pela personagem resulte em uma ampliação do papel de Helena na obra revisionista, caracterizando-a – através da voz de Penélope – como a vilã da história e agente dos infortúnios da protagonista.

Personalizando a razão de seu sofrimento, Penélope, em seu esforço para se construir como figura trágica, minimiza o papel do destino trágico em sua vida e enfraquece o ímpeto dramático de seu sofrimento. O horizonte de expectativas da tragédia, desse modo, é desfeito uma vez que a infelicidade de Penélope advém, direta ou indiretamente, de Helena e não de algo superior.

Para Ingersoll, mesmo com a construção problemática da personagem Helena, Atwood teria conseguido cumprir seus desígnios – conceber a história da rainha como uma tragédia – se tivesse se limitado a escrever os episódios contados por Penélope. A autora, entretanto, infundiu aspectos cômicos na narradora protagonista, inserindo também as odes corais, algo que, segundo ele, busca reparar a falta que encontra na versão homérica. Ao mesmo tempo, esse crítico postula que *The Penelopiad* não deixa de ser ficção em prosa, apesar da sua suposta pretensão a drama, algo evidenciado pela sua capacidade de justapor as vozes de Penélope e do coro sem nunca responder se há ou não comunicação entre elas.

As odes corais serviriam, nessa chave de leitura, para denotar o esforço de Atwood em replicar a tragédia clássica na forma do romance, assim como para inserir na sua adaptação do mito preocupações pessoais a respeito da falta de atenção dispensada às escravas nos versos homéricos. Nesse processo, Ingersoll encontra, ainda, outro ponto de risco para o pastiche trágico de Penélope: conforme os capítulos avançam, as impertinentes e sarcásticas escravas passam a se tornar cada vez mais sérias enquanto Penélope se apresenta mais cínica e menos assertiva quanto ao seu estatuto trágico.

Como visto, tanto Ingersoll (2008) como Jung (2014) constroem sua argumentação acerca do gênero textual em *The Penelopiad* baseando-se não apenas nos aspectos textuais presentes na obra, mas também em apontamentos feitos por Atwood sobre o assunto. Jung, em grande medida, busca na obra de ficção exemplos que corroborem as asserções da autora. Ingersoll, por outro lado, alude às falas da escritora acerca de ter criado um livro com estrutura similar à tragédia grega a fim de apontar e problematizar o que entende como sendo o projeto estético de Atwood: criar um pastiche trágico em forma de romance partindo da construção da personagem Penélope enquanto uma figura trágica.

Para Ingersoll, apesar de trabalhar fora das convenções do romance e de criar uma protagonista que busca ganhar a simpatia do leitor postulando-se como personagem trágica, Atwood falha em sua intenção original. Mesmo aludindo à ambivalência presente tanto em Penélope como no coro, esse crítico não considera a possibilidade da fratura no modo da rainha se apresentar tragicamente poder remeter justamente a algo intencional por parte da escritora.

Diferentemente do que aponta Ingersoll (2008), tudo nos leva a crer que Atwood não buscou criar uma protagonista à moda das tragédias, mas, antes, produziu uma narrativa em que a personagem principal, Penélope, ora busca se projetar para o leitor de forma trágica, ora sugere não ser tão impoluta como é cantada nas canções antigas, evidenciando o seu caráter ambivalente – algo continuamente reforçado por meio das denúncias efetuadas pelo coro de escravas.

Em nossa chave interpretativa, o uso de elementos do gênero textual trágico serve para problematizar o mito de Penélope e seus sentidos usuais consagrados pela tradição literária, e não para consolidar essa personagem como figura trágica. Desse modo, a falha na figuração de Penélope como personagem trágica deixa de ser entendida como erro composicional e passa a ser tomado como parte do projeto desenvolvido pela autora.

Mihoko Suzuki (2007) também alude às transformações de gênero textual empreendidas por Atwood em sua releitura do mito de Penélope (p. 268). O subtexto épico, segundo ela, é utilizado pela escritora “para sugerir que o romance – influenciado pela história – serve como a forma épica contemporânea” (p. 268).

No lugar da epopeia homérica, Atwood cria uma narrativa dividida entre a voz principal de Penélope e a das escravas que, na visão dessa crítica, formam um coro trágico responsável por comentar as ações e efetuar uma denúncia das hierarquias de classe e também de gênero, criticando a ordem social dominante. A recuperação e ressignificação das escravas – retratadas negativamente na *Odisseia* – é, inclusive, apontada por Suzuki (2007) como sendo a inovação mais marcante da obra.

Ainda sobre as práticas revisionistas atwoodianas, Suzuki destaca outro ponto fundamental em *The Penelopiad* que já havia sido trabalhado em outras obras da autora – o conflito e a animosidade entre as personagens femininas, segundo ela, figurando a *sororofobia* (Suzuki, 2007, p. 270) – conceito oposto à ideia de sororidade ao pressupor um relacionamento problemático entre mulheres.

Atwood, segundo Suzuki, lida com uma das grandes questões enfrentadas por escritoras que criam adaptações feministas de textos canônicos: o dilema de

minimizar a representação aparentemente misógina de personagens mulheres proeminentes como sedutoras, infiéis e destrutivas ou permitir agência, inteligência e voz para protagonistas que podem não ser inequivocamente admiráveis. (Suzuki, 2007, p. 270).

A rivalidade e o antagonismo de Penélope com Helena – reiterados muitas vezes pela narradora principal –, assim como a responsabilidade e culpa da rainha na execução das escravas impossibilitam qualquer figuração maniqueísta dessa figura mítica, tornando-a ainda mais complexa do que nos versos homéricos, onde a personagem é desenvolvida, no entendimento de Suzuki, sobretudo através do signo da incerteza.

Descrevendo e enfatizando as práticas revisionistas de *The Penelopiad* Suzuki (2007) alude ao conflito de versões presente nas vozes de Penélope e do coro, bem como à denúncia que as escravas efetuam sobre a culpa da rainha em sua morte e o modo pelo qual elas detêm a palavra final na história. Ao mesmo tempo em que acerta ao apontar que a narrativa não soluciona, de fato, quem está falando a verdade – um ponto fundamental, em nosso entendimento, quanto ao projeto estético e político do livro –, a crítica busca ela mesma responder a essa questão ao valer-se do enredo da obra para propor que Penélope, ainda que insinue ser mais parecida com Helena do que gostaria de admitir – dando ensejo à problematização de sua imagem consagrada de esposa fiel e virtuosa –, destoa do epíteto de *periphron*, conquistado na Odisseia, tomando decisões que desencadeiam o final trágico das escravas.

Ao endossar que a esposa de Odisseu expressa remorso pela morte das jovens e empreende ações mal pensadas ao tentar ser esperta e colocar as escravas como espiãs entre os pretendentes, toma como verdadeiras as asserções da protagonista revisionista, com isso, o jogo textual que institui a ambiguidade e duplicidade da personagem, apesar de evocado, é preterido em prol da manutenção de uma imagem positiva de Penélope.

Suzuki (2007) ainda proclama a fala irônica do coro de escravas como aquela que figura a “preocupação central de Atwood quanto à dificuldade de averiguar o passado” (p. 274) – trabalhada em várias de suas obras – ao mesmo tempo em que, através do episódio da “Aula de Antropologia”, se coloca como ventríloqua da própria crítica da autora à *Odisseia*. Nessa chave de leitura, a escritora, por meio da menção caricaturesca às escravas como possíveis vítimas sacrificiais e substitutas de Penélope na transição de um culto matrilinear para outro patriarcal, satiriza outras reavaliações feministas da épica homérica – que abundaram no final do século XX.

Tal apontamento, ainda que de extremo interesse para a compreensão do viés crítico de *The Penelopiad*, é feito apressadamente por Suzuki (2007), sem maiores preocupações interpretativas para além da mera alusão à sua ocorrência. Dessa forma, acreditamos ser de vital importância avançarmos do ponto em que essa crítica parou, realizando uma interpretação aprofundada dos aspectos críticos presentes na obra, como é o caso do diálogo que ela estabelece com os movimentos e teorias feministas.

A crítica lituana Ruta Slapkauskaite (2007), por sua vez, empreende sua interpretação crítica de *The Penelopiad* relacionando tal obra com outras produções da autora, bem como com o pós-modernismo ao qual Atwood costuma ser associada.

Slapkauskaite (2007) alude à mudança paradigmática posterior à Segunda Guerra Mundial que, segundo ela, “inspirou escritores, filósofos, e estudiosos da literatura a promover uma nova agenda criativa e crítica nas artes” (Slapkauskaite, 2007, p. 139). A ficção pós-moderna é lida como aquela que mina a função referencial da linguagem, mexendo com a forma do processo criativo e o modo como este é percebido pelo leitor, além de ser identificada com o declínio da ficção realista e com a paródia das convenções literárias do passado.

Para Slapkauskaite (2007), o pós-modernismo literário é marcado pela duplicidade: “ao expor sua artificialidade, a ficção tanto suspende a identificação dos leitores com as personagens, quanto direciona seus investimentos intelectuais e emocionais para a produção de sentido” (p. 141), além disso, ao mesmo tempo em que o pós-modernismo literário, aparentemente, rejeita convenções literárias do passado, utiliza-as de forma subversiva.

The Penelopiad, para essa crítica, realiza aquilo que Roland Barthes chamou de “jogo constante de esconde-esconde entre o sentido e a forma” (Slapkauskaite, 2007, p. 142). A *Iliada* e a *Odisseia* são, conforme ela, retomadas a fim de revelar as manipulações ideológicas da linguagem, com a narrativa de Penélope contestando o relato oficial homérico, ao mesmo tempo, “expondo as relações de poder que estruturam as hierarquias sociais da sociedade grega” ao focalizar a condição de servidão das escravas, assim como o silenciamento das mulheres pertencentes à aristocracia, ambos paralelos à glorificação dos heróis masculinos (Slapkauskaite, 2007, p. 143).

Os experimentos pós-modernos que Atwood empreende tanto na sua releitura do mito de Penélope como em outros romances que escreveu correspondem, segundo Slapkauskaite (2007), à mistura de gêneros, à paródia de discursos e ao jogo com as práticas de leitura. Os múltiplos intertextos parodiados são tão pós-modernos, no entendimento da crítica lituana, quanto a estrutura da obra – organizada, segundo ela, na forma de um drama grego composto da voz principal de Penélope e do coro que a acompanha e comenta ambos: de um lado a história oficial e de outro a interpretação proposta pela rainha.

Os jogos intertextuais e a desarticulação das formas miméticas estão presentes, de acordo com Slapkauskaite (2007), desde a introdução à obra, quando a voz narrativa da própria autora se torna um intertexto que revela sua agenda criativa e crítica e “não apenas orienta a interpretação das histórias pelo leitor, mas também dá licença aos diálogos de *The Penelopiad*

com um extenso *corpus* de outras obras de Atwood” (Slapkauskaite, 2007, p. 145). Nessa perspectiva, ao reescrever uma metanarrativa consolidada, a escritora compõe uma obra ao mesmo tempo de ficção e de crítica.

A ênfase pós-moderna defendida por Slapkauskaite (2007), por sua vez, leva essa crítica tão somente a buscar na narrativa atwoodiana exemplos que possam confirmar a sua adesão ao pós-modernismo, sem, contudo, atentar para o que esses elementos presentes na releitura significam no novo contexto em que são produzidos.

Para ela, a paródia de gêneros antigos e a quebra da intenção mimética através da exposição da artificialidade da construção narrativa são lidas apenas como formas de questionar a visão oficial canonizada, o que, nessa perspectiva, faz com que Atwood fique aquém de seu suposto objetivo – reescrever uma metanarrativa a fim de desfamiliarizar o habitual – ao valer-se, para tanto, de estratégias demasiado triviais.

O pós-modernismo, desse modo, limita a interpretação de Slapkauskaite na medida em que, ao focalizar a comparação entre obra revisionista e a tradição literária, ela visa tão somente apontar as formas pelas quais o jogo intertextual é construído e como estas correspondem a práticas literárias pós-modernas.

O levantamento e a classificação das estratégias narrativas carecem de uma discussão que leve em conta a lógica subjacente ao programa estético desenvolvido na obra. Em outras palavras, essa crítica volta a sua atenção exclusivamente para a dicotomia presente/passado e limita-se a identificar e listar o que propõe serem tendências pós-modernistas no livro, sem a preocupação de *historicizar* os componentes arrolados e refletir sobre a dinâmica existente entre artefato cultural e seu contexto de produção – algo, em nosso entendimento, fundamental para se pensar em uma obra de *re-visão*.

Concordamos com a proposição de Slapkauskaite (2007) quanto a *The Penelopiad* ser uma obra ao mesmo tempo de ficção e de crítica. Ainda assim, como será demonstrado nos próximos capítulos, entendemos o viés crítico do livro como um fenômeno que vai muito além do desafio às grandes narrativas canônicas, trazendo reflexões sobre a própria contemporaneidade, bem como às significações que produzimos no presente a partir do que nos foi legado ao longo dos séculos pela cultura e pela crítica da cultura.

A ênfase no passado cede espaço para um olhar que perscruta o presente construído sobre as ruínas da tradição. Desse modo, entendemos que olhar para trás serve não para explicar o que já foi de uma forma diferente e sim para problematizar o mundo de hoje.

Focalizando o enredo de *The Penelopiad* e a sua relação intertextual com os versos homéricos Çelebi (2016), outro nome de destaque na produção crítica sobre o livro, empreende

sua prática interpretativa dando ênfase à voz feminina e à questão da memória como elementos fundamentais dentro do projeto revisionista de Atwood.

Para ela, a relação entre memória e verdade está na base da obra, além disso, a construção/desconstrução dos episódios rememorados – seja desarticulando sentidos originais ou mesmo inserindo novas significações para os mesmos acontecimentos – norteia toda a narrativa. Nessa perspectiva, o principal motivo de Penélope tomar a pena e contar a sua história diz respeito à busca de mudar a percepção ligada ao seu nome estabelecida pela tradição, recordando sua vida para se libertar de uma história consolidada através da nova significação das ações anteriores. Valendo-se da sua perspectiva pessoal para contrabalancear uma verdade mítica que precisaria de correção e emenda, Penélope estaria, por um lado, rejeitando o retrato consagrado de esposa fiel e, por outro, negando calúnias sobre a sua vida.

A memória, ainda conforme Çelebi (2016), também é ressignificada em relação ao papel desempenhado na *Odisseia*. Deixa de garantir a salvaguarda do sucesso do *nostos* de Odisseu – consoante a leitura que essa crítica faz da epopeia homérica –, para lançar uma nova luz sobre o herói épico e sua aura mítica. Penélope não rememora seu marido como o grande herói épico, pelo contrário, subverte essa imagem tecendo uma narrativa que evidencia os defeitos e mentiras de Odisseu. Nesse processo, a narração dupla de Penélope e das escravas é de importância crucial, oferecendo, segundo Çelebi (2016), “uma imagem mais complexa e menos heroica do homem e de suas aventuras lendárias” (p. 125).

As vozes que se contam, ainda de acordo com ela, não se contrapõem apenas a Odisseu. Enquanto levanta dúvidas sobre as histórias relatadas pelo marido em seu retorno, Penélope também inspira suspeitas sobre si mesma – algo reforçado pelas acusações e contestações de autenticidade e fidelidade mítica feitas pelo coro. Como resultado, tanto a versão contada pelas escravas assassinadas como aquela produzida pela rainha levam a crer que as jovens teriam sido vítimas não só do rei de Ítaca como também de sua esposa.

Ao postular como objetivo de Atwood reescrever o mito homérico de Penélope “reelaborando as suas figuras através de ideias modernas de justiça e de igualdade de gênero”, Çelebi (2016, p. 141) remete superficialmente ao novo contexto de produção da obra – algo que não explora em seu estudo – ao mesmo tempo em que parece se enredar na própria interpretação da história com a qual trabalha. Limitando-se a abordar a ambivalência de Penélope através de asserções contraditórias que ora postulam a “memória ativa de uma mulher decidida a afirmar a sua verdade” (Çelebi, 2016, p. 130) – vendo na rainha uma crítica sagaz que conta e analisa o passado para estabelecer a justiça ao criar uma versão transformadora da história –, e ora

declaram ser ela “uma mulher muito determinada e sem escrúpulos que desempenha habilmente o seu papel e, da mesma forma que Odisseu, usa os outros para fins egoístas” (Çelebi, 2016, p. 141). Çelebi (2016), assim, responde ao paradoxo habilmente construído em *The Penelopiad* de forma imprecisa.

Ao mesmo tempo em que afirma a ênfase revisionista da obra concretizada através de estratégias narrativas pautadas no uso de múltiplas vozes que, segundo ela, desarticulam a rigidez da versão única bem como atuam para promover uma desconfiança em relação aos mitos pré-fabricados e a necessidade de se buscar pistas verdadeiras nas entrelinhas do texto, a própria crítica não é capaz de realizar o mesmo processo. O uso extensivo dos episódios narrados por Penélope tende a se dar sem maiores problematizações, ignorando as muitas inflexões irônicas contidas na fala da protagonista.

Além disso, ela parece vislumbrar a narradora principal como um possível *alter ego* de Atwood quando, em comparação com os versos homéricos, postula que “se por um lado a *autora* eleva a personagem de Penélope e redime o comportamento das criadas para com os pretendentes, por outro critica fortemente a personagem de Helena, que é reprovada por sua vaidade” (Çelebi, 2016, p. 127. Grifo nosso). O antagonismo que se dá entre as personagens Penélope e Helena dentro do espaço da narrativa – construído textualmente através da fala da rainha – é interpretado como a expressão direta da visão da escritora, levando Çelebi a cair em uma armadilha interpretativa muito comum na fortuna crítica de obras de *re-visão*.

Outra proposta crítica relevante sobre *The Penelopiad* é defendida pelo espanhol Gerardo Rodríguez Salas (2015). Esse crítico observa acertadamente a predominância de estudos críticos sobre o romance voltados para tratar da revisão paródica e da perspectiva feminista na recriação do mito de Penélope. Como já citado, leituras de viés comparativista e com ênfase na voz da mulher conectada com o feminismo tendem a ser predominantes na fortuna crítica de obras de *re-visão*, o que também se mostra verdadeiro nas leituras da narrativa atwoodiana.

Sua proposta, por outro lado, é a de olhar sobre a obra a partir de, segundo ele, “um aspecto que tem sido em grande parte ignorado pelos críticos” (Salas, 2015, p. 20): a centralidade das relações interpessoais das mulheres na história, que, em seu entendimento, apelam ao modelo ginocrítico da amizade feminina.

Sua fala, é importante ressaltar, remete tão somente às doze escravas que compõem o coro, já que discorda e questiona o empoderamento geralmente defendido quanto à protagonista Penélope em seu relacionamento com outras personagens, postulando, no lugar, que ela encarna – em contraposição aos laços afetivos entre as servas – a “heterorrealidade”, que fun-

ciona como uma armadilha para as mulheres. Nessa perspectiva, a suposta agência da protagonista é sacrificada em favor da narrativa das escravas, que roubam a cena e personificam o vínculo feminino, ao passo em que Penélope permanece condenada à prisão doméstica e à replicação de padrões patriarcais.

Salas (2015) observa que Penélope inicia sua narrativa demonstrando ter consciência da construção mítica do feminino feita pelo patriarcado – inclusive a dela própria –, ainda assim, seus atos, seja em vida ou, depois, já no Hades tecendo sua narrativa, são sempre marcados pela falta de irmandade com outras mulheres, algo, segundo ele, extensivo às outras personagens femininas do romance, com exceção das jovens que compõem o coro.

O papel de dependência em relação ao marido conecta-se ao ciúme obsessivo da rainha pela sua prima Helena. Esta, por seu turno, mesmo em sua aparente agência em relação aos homens, tem sua esfera de ação reduzida sempre aos desejos masculinos. A rivalidade feminina também sobressai nos comportamentos de Anticleia, que deliberadamente não ajuda a nora Penélope após a partida de Odisseu, e, sobretudo, de Euricleia, cuja esfera de ação objetiva sempre agradar a seu senhor, colocando-a em conflito com outras mulheres da história. Para Salas, a competição feminina e incapacidade dessas mulheres de unirem forças para escapar à opressão indicam o modo pelo qual todas elas não conseguem, por extensão, “escapar ao encapsulamento de gênero” (Salas, 2015, p. 26).

Diferentemente de outras críticas (Renaux, 2009; Suzuki, 2007) que endossam a versão de Penélope e defendem seu presumido carinho e simpatia pelas escravas, Salas (2015) busca demonstrar como a narradora protagonista “finge fazer parte da irmandade literária das servas”, mas, em contrapartida, “acaba por traí-las para a sua própria sobrevivência” (p. 27), deixando claro o seu apoio ao discurso patriarcal que as incrimina quando, por ocasião do julgamento de Odisseu, justifica o estupro das jovens e não as defende.

Atwood, no entendimento de Salas, mobiliza a estratégia da dupla narração para construir uma história que apenas na superfície é pautada no reconto irônico e feminista de Penélope. A ênfase na história da rainha é sempre transformada para contar, no lugar, a realidade das escravas, exemplificando como o gênero e a classe se unem e, assim, prevalecem no livro.

O tom metaficcional presente na fala de abertura de Penélope, ainda no primeiro capítulo, viabiliza, consoante Salas (2015), a chave para a compreensão do projeto revisionista de Atwood. Em suas palavras (2015), “ele não apenas fornece uma imagem alternativa do mito de Penélope, mas também se concentra no processo de contar histórias para gerar uma tradição alternativa de escrita feminina” (p. 23). A tecelagem, ainda segundo ele, “é estrategicamente utilizada por Atwood para sugerir o potencial libertador da escrita de mulheres” (p. 23).

Reivindicando a voz para tecer, simultaneamente, uma nova versão para o seu mito e uma nova tradição literária, Penélope, todavia, falha em sua tarefa, perdendo espaço para o reconto das escravas que, apesar de parecerem secundárias na história, superam o fio narrativo da protagonista e criam uma “tapeçaria metafórica de gêneros literários populares e tradicionalmente feminizados” (p. 23), concretizando a produção de “uma arte menor” – algo somente intentado por Penélope – que as tornam as verdadeiras produtoras de uma tradição alternativa de escrita de mulheres, comprovando a viabilidade da afetividade feminina – conceito tomado de empréstimo por Salas (2015) de Janice Raymond.

Penélope, não obstante, mesmo que, como aponta Salas (2015), “seja uma traidora dessa tradição” (p. 32), não deixa de fazer parte do processo de tecelagem, uma vez que seus fios narrativos são entrelaçados aos das escravas para produzir o resultado final. Desse modo, Salas (2015) conclui que a personagem “não pode ser separada desta experiência literária que combina os modelos heterorrealista e de afetividade feminina na escrita de mulheres” (p. 32).

Destoando de muitas leituras interpretativas de *The Penelopiad*, esse crítico aponta a “óbvia limitação de Penélope como heroína convincente do feminismo” (Salas, 2015, p. 32), postulando, no lugar, as escravas como produtoras de uma narrativa alternativa baseada na afetividade feminina. Ao mesmo tempo, concebe a metáfora da tecelagem como artifício que substitui as limitações heteronormativas presentes na fala de Penélope, fazendo com que a personagem se acomode bem ao paradigma literário criado pelas escravas.

Dando destaque para o coro de escravas e, simultaneamente, contrapondo-se às leituras que endossam a Penélope de Atwood como ícone feminista por excelência, Salas, por sua vez, busca dar respostas às ambiguidades que são construídas – e não respondidas – na tessitura do romance. A fim de embasar sua pretendida desarticulação da agência e subversão revisionista da narradora protagonista, sua interpretação crítica extrapola a figuração ambivalente da personagem, cristalizando, no lugar, a afirmação concreta de sua adesão ao sistema patriarcal.

Vemos, assim, que Salas (2015) se aproxima daqueles críticos que defendem uma visão totalmente contrária à sua e pregam a inocência de Penélope: ainda que através de paradigmas opostos, todos eles mobilizam suas conclusões absolutas a partir antes da sua perspectiva da história do que naquilo que de fato é textualizado.

A ambiguidade narrativa – presente tanto na fala de Penélope como na do coro – corresponde, em nosso entendimento, a um aspecto vital do projeto estético de *The Penelopiad*, desse modo, entendemos que, sem buscar responder àquilo que é deixado em aberto na obra, é mais produtivo colocar sob escrutínio o modo pelo qual a ambiguidade narrativa é construída

– com falas destoantes que anulam umas às outras e dão a conhecer, no caso de Penélope, até mesmo seus artifícios – e o que ela pretende figurar.

Ponto de vista interessante acerca de *The Penelopiad* também é mobilizado por Emily Hauser (2018). Sem se deixar seduzir pela autoridade da voz narrativa de Penélope – como é comum em leituras focadas na questão da *re-visão* e do feminismo na obra – Hauser localiza e busca explicar aspectos dissonantes presentes nas vozes narrativas que constroem o romance.

Em suas palavras (2018), a obra é entendida como aquela que “fornece uma visão retrospectiva de uma *Odisseia* que já aconteceu” (Hauser, 2018, p. 109). Relacionando o romance com a questão da recepção literária, essa crítica vê na obra atwoodiana uma alegoria da recepção clássica, através da abordagem e reformulação dos versos homéricos.

Além da questão retrospectiva, que envolve a reescrita de um cânone literário “fechado” e, ao mesmo tempo, permeado de ambivalência no que diz respeito à personagem Penélope, Hauser (2018) compreende também a existência de um viés corretivo na nova versão, concretizado através da narrativa, muitas vezes subversiva, das escravas.

O coro, de forma simultânea, empreende uma nova fala assim como altera o texto épico, corrigindo-o propositadamente. A alteração – e complicação – do que aparece na *Odisseia* serve, nessa chave de leitura, para criar uma nova e “correta” versão do mito. Somadas, as ações retrospectiva e corretiva significariam uma forma ativa e participativa de lidar com os textos clássicos, transcendendo uma postura meramente responsiva por parte da artista.

Ao recriar Penélope, Atwood, ainda de acordo com Hauser (2018), tem consciência “do estatuto da *Odisseia* como um texto canônico, fechado e recebido” (p. 110), algo que impacta na recepção e caracterização da personagem. Com *The Penelopiad*, a narrativa ambivalente tanto das escravas como da rainha – discordando, portanto, de outras críticas que postulam subversão apenas na fala do coro – tanto reafirma como enfraquece a obra homérica, propondo, segundo ela, “uma reivindicação encenada de fidelidade narrativa a um texto de origem instável, e uma afirmação da instabilidade do próprio texto” (p. 110). A fixidez do texto original, assim, é reavaliada por meio da exploração das suas inconsistências narrativas, que, por sua vez, são trabalhadas em uma nova versão também ela marcada pelo signo da inconstância.

Penélope toma a voz, nessa perspectiva, não apenas para contar a sua versão dos fatos como também para emendar a história oficial, valendo-se retrospectivamente da tradição a fim de afirmar sua inocência, bem como buscando refutar outras versões posteriores a ela. Na superfície, a narradora protagonista afirma a sua fidelidade a Odisseu e à textualidade da *Odisseia*, entretanto, tal ato é perturbado pelo lado implícito e obscuro de sua narração – propenso “ao exagero, à atuação e às mentiras” –, que concebe sua própria história valendo-se, para tanto,

das fraturas presentes na narrativa homérica e nas suas recepções posteriores, ou seja, “explora as possibilidades latentes no texto anterior para criar um poema próprio” (Hauser, 2018, p. 119-120).

Para Hauser (2018), por trás da aparente fidelidade e obediência da rainha, sua narrativa comporta um subtexto de ambiguidade e de indicação sutil e reiterada de instabilidade textual, revelando o problema da própria tradição e do pressuposto da unidade e totalidade do texto. A fala da personagem “torna-se uma exploração do que significa fazer uma narrativa, contar e interpretar histórias numa tradição que remonta às ‘versões oficiais’ que podem, elas próprias, ser tão problemáticas e complicadas como as suas recepções” (Hauser, 2018, p. 123).

The Penelopiad, desse modo, questiona não apenas o papel de Penélope na *Odisseia* como também as narrativas clássicas e sua recepção contemporânea, interrogando até que ponto podemos confiar nas histórias que são contadas.

Enquanto no texto clássico a ambivalência de Penélope cria duas leituras possíveis para a personagem – aquela mais comum que a consagra como esposa fiel à espera do marido paralela a uma outra, que propõe a figura de uma mulher adúltera –, Atwood, segundo Hauser (2018), desarticula o perfil positivo da protagonista através da alternância de vozes desta e do coro das escravas – que também mina a narrativa homérica ao introduzir as temáticas de assassinato, infidelidade e engodo –, assim como por meio dos próprios elementos dissonantes que estão presentes na fala da rainha.

O “poder perturbador” do reconto de Penélope é entendido a partir da consideração da construção ficcional, pela voz feminina, que “assume a responsabilidade de usar a sua agência narrativa, seus poderes de assimilação de voz e a manipulação da instabilidade da tradição textual e suas falhas através das quais a recepção é encenada para explorar as ambivalências e complexidades da personagem” (Hauser, 2018, p. 123).

Aludindo à agência narrativa de Penélope, que a permite contar por si mesma a sua história, Hauser (2018), todavia, se desvia da armadilha de tomar o reconto feminista como garantia plena de uma nova versão positiva das mulheres. Ela acerta quando aponta que Atwood dá um passo adiante ao adaptar Homero e o passado clássico, esmiuçando, em sua prática interpretativa, as passagens da história em que a narradora protagonista sutilmente dá a conhecer a falta de credibilidade de sua fala revisionista, pondo em xeque, ao mesmo tempo, a verdade de qualquer narrativa – mesmo aquelas construídas por mulheres – algo também potencializado pela denúncia realizada pelo coro de escravas.

Por outro lado, postula o ato revisionista como aquele que possibilita, por excelência, a realização de novas leituras da tradição. A recepção clássica é mobilizada por meio da ênfase

no artefato cultural recuperado – o material antigo que deve ser reinterpretado –, sem, contudo, pôr em evidência outro aspecto que lhe é fundamental: o receptor, que deve ter seu olhar e sua prática historicizados. Para Hauser (2018), interessa mais mapear o modo pelo qual Atwood relê e reescreve a tradição do que lidar com os sentidos contemporâneos que mobilizam a prática revisionista. Apesar dos muitos pontos importantes levantados por ela, é nesse ponto que nos separamos de sua crítica do romance.

Os estudos realizados no Brasil sobre *The Penelopiad* retomam, em grande medida, muitas das ideias e conceitos mobilizados pelos pesquisadores aludidos, chegando, mesmo, a citá-los diretamente. Em nosso levantamento e análise da crítica brasileira à obra, fizemos uso das dissertações de mestrado produzidas por Maria do Rosário Silva Leite (2010), Patrícia Dayse Alvez Alvino Moreira (2013) e Kelly Lima (2010), assim como por artigos acadêmicos de autoria de Ruan Nunes (2014) e Lorena Lopes da Costa (2022).

Lima (2013) realiza um estudo comparado das figurações de Penélope na *Odisseia* e em *The Penelopiad*, levantando os pontos de contato e de contraste da personagem em ambas as obras. Sua investigação mobiliza os conceitos de *paródia* e de *adaptação* – na perspectiva da teórica canadense Linda Hutcheon – a fim de compreender o processo de transformação da Penélope clássica em uma releitura pós-moderna na narrativa atwoodiana a partir, segundo ela, de uma ação combinada de ironia e tributo respeitoso que ‘transforma, homenageia e critica a *Odisseia* a um só tempo’ (Lima, 2013, p. 18).

Conforme Lima (2013) aponta, as vozes femininas “ex-cêntricas” e marginais que se contam na reapropriação do clássico feita por Atwood operam tanto uma inversão irônica da narrativa homérica quanto uma disputa metaficcional por meio da sobreposição de experiências e opiniões e da busca pela palavra final.

Nesse processo, a identidade e a condição feminina são questionadas na trama por meio do desenvolvimento da relação conflituosa entre as mulheres e da sua posição em uma sociedade dominada por homens. Preterindo as aventuras do herói épico, as falas de Penélope e do coro focalizam os espaços e vivências cotidianas das mulheres, o que, segundo Lima (2023), serve para criticar “não apenas a sociedade apresentada no épico e os papéis que lhes cabiam, mas também as imagens atribuídas a elas no decorrer dos séculos”, buscando, ao mesmo tempo, “uma ‘verdade’ extremamente, subjetiva, própria de cada uma” (Lima, 2023, p. 109).

Moreira (2013), por sua vez, efetua sua leitura do romance com ênfase na intertextualidade paródica que este mantém com a *Odisseia* de Homero. As apropriações e distanciamentos levantados através de uma leitura comparativista são interpretados, também, sob a perspectiva de gênero. A estrutura parodística da obra, de acordo com Moreira (2013), é utilizada como

“ferramenta da escrita feminina para colocar sob suspeita as verdades cristalizadas acerca do lugar do feminino na literatura e do mundo, bem como a construção do cânone falocêntrico tal como conhecemos hoje” (Moreira, 2023, p. 13-14). Nessa perspectiva, a intertextualidade – tomada como fator crucial da construção narrativa – serve para promover uma reescrita paródica do clássico com vistas a questionar as figurações tradicionais do feminino.

Tomando como principal diferença entre obra revisionista e matriz clássica o ponto de vista através do qual a história é contada, Moreira postula que Atwood escolhe dar voz à Penélope e ao coro de escravas para dar voz às personagens silenciadas na tradição, atitude, segundo ela, com clara implicação feminista, que resulta no questionamento do lugar comumente ocupado pela mulher nas grandes narrativas: sempre como objeto e nunca como sujeito.

Nesse processo, entende-se que Atwood, através da caricatura paródica, exagera características que as personagens já possuem nos versos homéricos, tornando-as, com isso, cômicas e grotescas – como pode ser observado, por exemplo, com Odisseu e Telêmaco.

Leite (2010) pauta sua interpretação de *The Penelopiad* também através de uma leitura comparada com foco na voz da mulher. Ela propõe que Atwood se apropria e depois estiliza a tradição, promovendo uma desconstrução do cânone e das suas figuras consagradas para, depois, reconstruí-lo em sua nova versão.

A narrativa original, segundo ela, é desmontada pela autora para destacar o que antes passava imperceptível nos versos homéricos, promovendo a modificação e problematização de algumas das personagens clássicas. O ato de pensar no que as personagens ressignificadas poderiam ter dito ou pensado conecta-se, em seu entendimento, com o passado feminista-literário de Atwood, culminando em um processo de preenchimento das lacunas deixadas pela Odisseia, processo esse, construído por meio do desenvolvimento da voz feminina que concede à protagonista Penélope “o direito de se pronunciar sobre o que no texto original passara em silêncio” (Leite, 2010, p. 9). Tomando a pena, a Penélope de Atwood poderia falar sobre si e sobre os episódios vividos desviando-se dos arquétipos do “eterno feminino” cristalizados pela épica.

Ao mesmo tempo em que postula a autonomia da voz narrativa de Penélope no romance, Leite (2010) compreende o coro de escravas como complemento e “conselheiro da personagem principal” (p. 104), atuando, por vezes, como correspondente à consciência da protagonista ou, por outro lado, como testemunhas de suas faltas.

As formas literárias variadas através das quais o coro se manifesta, reforçam, nessa perspectiva, “o discurso das escravas como conclamadoras de olhares diversos, contrapondo-se ao discurso patriarcal” (Leite, 2010, p. 103). Diferentemente de Moreira (2013), Lima (2010)

e outras críticas que pensam de forma similar, Leite, entretanto, não compreende o processo de desmitificação e reconstrução mítica como paródico. Para ela, a estrutura e o sentido da história não são subvertidos, uma vez que, apesar do humor e da ironia presentes na narrativa, esta faz uso das lacunas presentes na tradição a fim de promover novas perspectivas que não deixam de se conectar intertextualmente ao texto original.

Nunes (2014) traz outra leitura de *The Penelopiad* também através da interpretação pautada no conceito de paródia. Segundo ele, Atwood, em sua apropriação do mito, vale-se da paródia para colocar em primeiro plano o tema da classe social, algo responsável por conferir um compromisso político ao romance. Através da estratégia narrativa das vozes femininas que se contam em dupla e distinta perspectiva, a autora estaria, portanto, potencializando o aspecto inovador do ponto de vista da mulher e enfatizando as questões de classe ausentes na épica homérica, assim, sua ação, conforme proposto por Nunes (2014), “contraria, critica e parodia a sua fonte” (p. 238).

Já Lorena Lopes da Costa (2022) desenvolve leitura bastante interessante do romance, relacionando o conto revisionista da Penélope atwoodiana com o silenciamento das mulheres e com o conceito de *kleos*⁴⁶. Na contramão de leituras que postulam o empoderamento e a agência da narradora protagonista, Costa propõe uma interpretação da personagem como aquela que parece ainda ter medo de sua voz e de sua fama, desejando, paralelamente, manter uma boa reputação mesmo depois de morta. Comprometida em salvar seu *kléos*, Penélope é tomada como “a mulher que não mostra discordância” (Costa, 2022, p. 81), aquela habituada a viver em silêncio e a ser informada do que precisava fazer.

A opção de Atwood por recontar o mito de Penélope através de um gênero híbrido concretizado por capítulos em primeira pessoa intercalados com o coro das servas busca explorar, segundo Costa (2022), “dois tipos de silêncio da trama oficial do antigo poema” (p. 81-82): o de Penélope e o das jovens enforcadas.

Na nova versão, Penélope, ainda que sinta muito pelo destino das moças, permanece, como proposto por Costa, vítima do poder do *kléos* – que excede o mudo dos vivos – ao continuar sem conseguir defendê-las. Seu silêncio, antes e depois de morta, se relaciona ao seu medo da má fama e “de enfrentar as vozes masculinas que decidem o julgamento e a história oficial” (Costa, 2022, p. 86).

O exame da fortuna crítica de *The Penelopiad* indica o modo pelo qual parte considerável dela tende a concentrar seus esforços interpretativos na análise comparada, sobretudo

⁴⁶ A problematização do *kleos* de Penélope já foi objeto de nossa investigação anterior (Souza, 2022).

traçando paralelos entre a obra revisionista e sua fonte clássica de inspiração no que diz respeito às inovações quanto à voz e ao protagonismo das personagens mulheres, assim como aos aspectos paródicos e à transformação do gênero textual e desarticulação do épico.

A reivindicação da voz narrativa, concretizada por personagens mulheres tradicionalmente silenciadas e subalternizadas, tende a ser tomada como sinônimo de agência e afirmação, além disso, muitos críticos buscam responder à questão da inocência ou culpa de Penélope na versão atwoodiana – algo que a própria autora opta por deixar em aberto, privilegiando, no lugar, as técnicas composicionais que engendram e mantêm a ambiguidade e ambivalência da narradora-protagonista e seus sentidos adjacentes.

Enquanto parte dela aborda, com minúcias, aspectos do enredo, assim como características e modificações relativas ao gênero textual – com maior pendor para as teorias narratológicas e estruturalistas –, outras críticas avizinham-se das intenções revisionistas de Atwood, muitas vezes aproximando a personagem de ficção à autora. Prevalece uma leitura de superfície da narrativa, que, nas vezes em que consegue atingir um nível de interpretação mais profundo, não o faz de maneira plena, explorando seus tópicos – sobre as questões de gênero e de classe além do caráter antimimético e pós-moderno do livro – meramente em nível temático, dessa forma, separando o que é estético daquilo que é político.

Em outras palavras, a fortuna crítica de *The Penelopiad* tende à cisão ora para estudos formalistas que deixam de fora o contexto de produção da obra, ora para práticas interpretativas que afirmam o caráter social das mudanças observadas na nova leitura em relação à matriz, sem, todavia, uma maior preocupação em demonstrar como isso ocorre a nível textual.

O viés comparativista, presente em ambos os tipos de crítica acima citados, favorece uma leitura fechada, geralmente limitada a estabelecer paralelos entre a *re-visão* e sua fonte primeva de inspiração, focalizando suas atenções antes em enumerar e destrinçar as diferenças encontradas do que em investigar os possíveis sentidos sociais a elas relacionados.

Nesse cenário, os paratextos presentes na nova obra estabelecem horizontes de expectativa, que direcionam parte dos críticos a uma determinada forma de prática comparativa, que se transforma, não raro, em armadilhas que restringem a interpretação: seja no caso da celebração do empoderamento feminino – que, a partir de uma concepção totalizante, dificulta notar os conflitos e diferenças de estatuto e de interesse entre as mulheres –, seja na busca de validar, ou ainda usar de exemplo a fim de comprovar uma hipótese própria, as asserções autorais sobre a obra de ficção – tomando, com isso, o texto literário como uma espécie de manifesto.

O levantamento dos principais elementos presentes na fortuna crítica de *The*

Penelopiad, sobretudo em suas lacunas e pontos falhos, bem como o entendimento das características próprias do gênero de *re-visão*, indicam a necessidade de uma prática interpretativa da obra literária pautada em uma perspectiva historicizante.

Dado que os horizontes de expectativa e hábitos de leitura próprios das obras de revisionismo crítico da tradição podem, conforme observado na crítica do *corpus*, confinar os estudiosos a lidar tão somente com as diferenças entre a nova obra e a tradição – postulando o texto contemporâneo como uma leitura hodierna do passado e desconectada do presente; lidando com a diferença sob um viés meramente formalista que não se preocupa em aprofundar os sentidos que a mobilizam; deixando-se seduzir ora pela soberania da escritora e do que esta postula em seus paratextos, ora pela autoridade da voz narrativa das heroínas revisionistas –, acreditamos ser preciso avançar em relação aos estudos já feitos sobre *The Penelopiad*, buscando transcender a falta de perspectiva histórica comumente presente nessa crítica, algo que intentamos realizar nesse trabalho através do uso de preceitos da crítica dialética, principalmente da teoria e do método proposto por Jameson (1992).

4. A escritora e seus ecos: percursos e paratextos

Mitos fortes nunca morrem. Às vezes eles arrefecem, mas não desaparecem. De muitas maneiras, os mitos não podem ser traduzidos realmente com a precisão de seu solo nativo – de seu próprio lugar e tempo. Nós nunca sabemos exatamente o que eles significavam para seus antigos públicos. Mas os mitos podem ser usados – como têm sido com tanta frequência – como pedras basilares para novas interpretações que encontram seus significados dentro de seus próprios tempos e lugares
(Margaret Atwood)

A epígrafe de abertura do capítulo traz uma asserção de Margaret Atwood que ilustra a complexa relação das releituras míticas com a tradição que recupera, bem como com seu momento histórico de produção. Como bem pontuado pela escritora, ao tematizar mitos originalmente recuados no tempo as novas interpretações visam não ressignificar e buscar novas explicações para o passado – dada a impossibilidade de compreender integralmente o seu significado para um público, um lugar e um tempo determinados – mas, sim, valer-se desse material a fim de promover novas significações conectadas aos dias presentes. A relação estabelecida com o passado, assim sendo, é sempre ancorada no presente, traduzindo, como aponta Bebiano (2018), tanto o momento histórico como a cultura que o reescreve (p. 137).

Da mesma forma, ao passo que não é possível desvendar totalmente o mito em seu sentido original, as novas leituras também só podem ser plenamente tomadas em relação ao seu contexto de produção já que cada época atualiza os mitos em seus próprios termos.

As obras de *re-visão*, diferentemente do que muitas vezes é apontado pela crítica, se inserem nessa dinâmica de recuperar o passado no presente. Mesmo desafiando as poéticas patriarcais e propondo questionamentos acerca das figurações cristalizadas do feminino ao longo do tempo, elas se valem das formas canônicas e dos mitos consagrados para tratar de conflitos sociais que lhes são contemporâneos. Sempre atualizado ao longo dos tempos, o repertório mítico perdura no interesse e no imaginário coletivo, incorporando, dessa forma, aquilo que Fredric Jameson (1992) chama de inconsciente político de sua época.

A interpretação política de obras de revisionismo crítico da tradição, por conseguinte, permite, conforme posto por Terry Eagleton (2011), “compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que habitam” (p. 20), concebendo tal tipo de literatura, ainda segundo Jameson (1992) como uma “meditação simbólica sobre o destino da comunidade” (p. 64).

A leitura política de *The Penelopiad* que intentamos desenvolver ao longo deste e do próximo capítulo é precedida de uma breve apresentação da vida e da obra da autora. Buscaremos elencar suas principais produções literárias assim como situar o romance estudado dentro desse corpo artístico.

Consideraremos, também, a versatilidade de Atwood – não só escritora e crítica como também celebridade local canadense – somada à sua forma particular de lidar com questões tais quais a criação e a crítica literária, o feminismo, o nacionalismo e a tradição canônica, sem, contudo, buscar explicações biográficas para a sua arte. O que nos interessa é entrecruzar suas falas com a sua obra, bem como suas falas sobre a sua obra – partindo da premissa de que se tratam de atos socialmente simbólicos –, a fim de problematizar a postura individual da autora frente à totalidade social. Nesse processo, o texto literário – com ênfase no aspecto crítico que ele encerra – será tomado em relação à situação histórica em que é criado.

4.1 Margaret Atwood: escritora, crítica literária e artista-crítica

Nascida no dia dezoito de novembro do ano de 1939, em Ottawa, Canadá, Margaret Eleanor Atwood é uma prolífica escritora tanto no que concerne ao número de publicações quanto na diversidade de gêneros que produziu. Autora de mais de cinquenta livros, a canadense criou ficção – com romances, contos, *graphic novels*, teatro –, além de poesia, ensaios, crítica literária e roteiros para rádio e TV. Suas obras foram publicadas em mais de quarenta e cinco países e traduzidas para mais de 20 idiomas, além de receberem adaptações para o cinema, a televisão, o teatro e até mesmo para espetáculos de dança⁴⁷.

Atwood ganhou ao longo de sua carreira literária vários prêmios importantes, dentre eles o *Booker Prize* nos anos de 2000, por *The Blind Assassin*, e de 2019, por *The Testaments*⁴⁸ – livro que dá sequência ao seu romance mundialmente conhecido *The Handmaid's Tale*, publicado originalmente em 1985 e adaptado como seriado de televisão pela plataforma de streaming Hulu no ano de 2017. A autora também recebeu diversos títulos honorários de importantes universidades como Harvard, Oxford, Cambridge, Smith College, Edimburgo *etc.*

⁴⁷ Os dados biográficos e bibliográficos sobre a autora foram retirados do seu site oficial www.margaretatwood.ca. Para além desse sítio de pesquisa, as demais informações levantadas sobre sua vida e sua obra, seja em comentadores e biógrafos ou mesmo em textos de não-ficção da própria Atwood, estão devidamente referenciados no corpo do texto.

⁴⁸ A autora também concorreu ao *Booker Prize* em outras quatro ocasiões: no ano de 1986, com *The Handmaid's Tale*; em 1989, com *The Cat's Eye*; em 1996, com *Alias Grace* e em 2003, com *Oryx and Crake* – todos romances.

Filha de um cientista e de uma bióloga, a futura escritora, em virtude do trabalho do pai, que era entomologista florestal e dirigia uma pequena estação de pesquisa de campo, passou boa parte dos seus primeiros anos em áreas selvagens do país, no norte de Ontário e de Quebec. Em suas palavras, “com seis meses, fui levada para a região das florestas em uma mochila e essa paisagem se tornou a minha cidade natal” (Atwood, 2004, p. 35).

Nesse ambiente, toda primavera a família viajava para o norte, retornando para a área urbana no outono, quando as nevascas chegavam. Como afirma uma de suas biógrafas, Nathalie Cooke (1998), Atwood esteve em vários centros urbanos do Canadá durante os interstícios das viagens, tais quais Sudbury, Sault Sainte Marie, Ottawa e depois Toronto, passando um ano inteiro na cidade apenas após completar oito anos de idade (p. 4).

O isolamento da civilização nos períodos que passava com a família na floresta, bem como a precariedade do funcionamento do rádio e a ausência de salas de cinema ou casas de espetáculo ao norte do país, aproximou a menina dos livros.

Em sua relação com a leitura Atwood afirma:

Aprendi a ler cedo, era uma leitora ávida e lia tudo em que conseguia pôr as mãos – ninguém nunca me disse que eu não poderia ler um livro. Minha mãe gostava de crianças sossegadas e uma criança que está lendo fica muito sossegada. (Atwood, 2004, p. 35).

Segundo a autora, esse seu estilo de vida quando criança, que de modo algum reflete comportamentos corriqueiros entre as famílias canadenses do período, sobretudo aquelas de Toronto, tende a ser compreendido pelos vizinhos estadunidenses como uma realidade típica de seu país, criando um imaginário de exotismo tanto sobre o território quanto sobre seus habitantes.

Conforme Atwood (2009) conta,

Só fui passar um ano inteiro na escola depois dos onze anos. Os americanos, de maneira geral, acham este relato de minha infância – de vida isolada, nômade, na floresta – menos surpreendente do que os canadenses: afinal, é assim que as fotos de publicações em revistas de luxo mostram o Canadá. Ficam desapontados quando digo que nunca morei em um iglu (p. 25-26).

Os pais, diz ela, apesar de não incentivarem diretamente que se tornasse escritora, eram leitores vorazes e estimularam o desenvolvimento da instrução pessoal. Desse modo, eles contribuíram, de certa forma, para sua relação próxima com a literatura. Ademais, deram aquilo que, de acordo com Atwood (2004), foi um tipo de apoio mais importante, não a pressionando

para se casar, em vez disso, priorizando uma educação voltada para o aprimoramento da inteligência e das habilidades individuais, visando prepará-la para o mundo do trabalho (Staines, 2006, p. 12).

Esperava-se que ela seguisse os mesmos passos paternos, como foi o caso do irmão – que também queria ser escritor e acabou se tornando biólogo –, entretanto, os pais não manifestaram oposição direta à sua escolha pelo mundo das letras, ainda que não vissem com bons olhos a decisão da filha, demonstrando preocupação em relação ao seu futuro sustento e sugerindo a necessidade de que a jovem arranjasse um emprego remunerado. Ambos, na percepção de Atwood (2004) “resolveram aguardar passar o que esperavam que fosse uma fase” (p. 43).

Suas primeiras incursões na escrita ocorreram ainda na infância. Tendo começado a escrever aos cinco anos – com exceção de um período entre os oito aos dezesseis em que ela deixou a atividade de lado –, Atwood atuou na adolescência como uma espécie de repórter das reuniões da Associação de Casa e Escola, produzindo textos avulsos sobre o cotidiano escolar que eram reproduzidos em boletins mimeografados e enviados aos pais dos alunos. Já nessa época ela estava decidida a se tornar uma escritora profissional.

Por ocasião dos seus dezoito anos, assistiu pela primeira vez a uma conferência de escritores em Montreal junto com sua “Tia J.” – irmã de sua mãe –, que também tinha pretensões literárias, ainda que retardadas em virtude do marido e dos dois filhos⁴⁹.

Nessa época, diz Atwood (2009), “eu já havia escrito vários poemas impressionantes, pelo menos eu estava impressionada com eles” (p. 116). Tia J. enviou seus poemas para Lindsay, um primo em segundo grau que lecionava inglês na Dalhousie University. Dele, a jovem recebeu seu primeiro encorajamento oficial na literatura, pois, em resposta à tia, Lindsay afirmou que sua produção literária “prometia” (Atwood, 2009, p. 116).

Atwood, empenhada em fazer acontecer sua carreira artística, pretendia, inicialmente, criar “histórias melosas e românticas para revistas Pulp”, com o intuito de ganhar dinheiro e garantir o seu sustento, podendo, a partir de então, passar a criar “literatura séria”. Entretanto, após algumas tentativas fracassadas percebeu que não seria possível seguir por esse caminho.

Em seguida, cursar jornalismo pareceu-lhe a melhor solução, pois pensava que “um tipo de escrita poderia levar a outro”, porém, foi dissuadida dessa ideia ao ouvir de um primo sobre as limitações sofridas às jornalistas mulheres nessa época: as únicas opções de atuação possíveis seriam escrever obituários ou a “seção feminina”.

⁴⁹ Essa mesma tia, muitos anos depois, chegou a publicar cinco livros e a conceder entrevistas para a televisão, assim como a participar de conferências e debates de especialistas, como aquele que levou a sobrinha para assistir em Montreal, em 1958 (Atwood, 2009, p. 116).

Por fim, malogrados os primeiros planos e tendo sido aprovada nos exames para admissão na universidade, decidiu cursar a graduação a fim de poder trabalhar com a docência no futuro, o que, acreditava ela, permitiria dispor de “longas férias de verão”, durante as quais poderia compor suas obras (Atwood, 2004, p. 46).

Aconselhada por Miss Billings, uma professora de inglês “compreensiva e sensível” (Atwood, 2004), com quem tivera aulas no Ensino Médio e compartilhara alguns de seus poemas, e munida da determinação de se tornar uma escritora profissional, a jovem matriculou-se no programa de Língua e Literatura Inglesa do *Victoria College*, na Universidade de Toronto, no ano de 1957 (p. 52).

Após ingressar na universidade, Atwood passou a produzir poemas, além de resenhas e artigos críticos para a revista literária da faculdade, *Acta Victoriana*. Em parceria com Dennis Lee, futuro importante editor do Canadá, escreveu, também, paródias literárias sob o pseudônimo “Shakesbeat Latweed”.

Depois, conseguiu a primeira carta de aceite para publicação de sua poesia em uma das poucas revistas literárias do país, fato que a levou a viver uma semana em estado de deslumbamento, ao mesmo tempo passando a adquirir a consciência de que tal objetivo – que apesar de ser profundamente desejado era tido até então como irreal – era algo possível (Atwood, 2009, p. 12; Cooke, 1998, p. 7).

Tal inserção no cenário literário canadense foi marcada pela opção de assinar seus poemas apenas com as suas iniciais. Sobre isso, Atwood (2004) explica:

Usei minhas iniciais em vez do nome – não queria que ninguém importante soubesse que eu era uma moça. Em todo o caso, na escola secundária havíamos lido um ensaio de *Sir Arthur Quiller-Couch* em que ele afirmava que o estilo “masculino” era ousado, forte, vívido e assim por diante, e o “feminino” era pastel, insípido e simplório. Os escritores gostam de afirmar que somos andróginos quanto à capacidade, o que sem dúvida é verdade, embora seja evidente que a maioria dos que dizem isto são mulheres. Mas os escritores não são genericamente neutros em seus interesses. O mais importante é que sejam tratados de modo diferente, especialmente pelos críticos, seja como for que essa diferença de tratamento se manifeste; e mais cedo ou mais tarde isto os afetará (p. 50).

Temendo um julgamento diferenciado por parte dos avaliadores das revistas literárias, com base em preconceitos de gênero e não na qualidade estética da sua escrita, Atwood ocultou seu nome a fim de que a sua realidade de mulher não fosse transformada em um obstáculo contra ela.

Em 1961, mesmo ano em que conclui a graduação e passa a frequentar mestrado em Literatura Inglesa no *Radcliffe College*, publica por encomenda *Double Persephone*, seu primeiro livro de poesia, impresso em formato de panfleto na impressora de um amigo – algo que, conforme aponta Atwood (2004) “era moda entre os poetas da época” (p. 44). A escritora ganhou a *E. J. Pratt Medal* – concedida para a produção de poesia de alunos vinculados à Universidade de Toronto – por essa obra. A partir dela que Atwood inicia a releitura de mitos clássicos, algo que será retomado em textos posteriormente.

Finalizando sua pesquisa de mestrado em 1962, ela ingressa no curso de doutorado em Harvard. No ano seguinte, é selecionada para inclusão na antologia *Poésie 64. Poetry 64*, organizada por Jacques Godbout e John Robert Colombo⁵⁰.

Ela pausa os estudos no ano de 1964, retornando para Toronto, onde encontrou emprego em uma empresa de pesquisa de mercado, passando, em seguida, a atuar como docente de Língua Inglesa na Universidade da Colúmbia Britânica, em Vancouver.

Ainda em 1964, Atwood lança seu primeiro livro sob o selo de uma editora, *The Circle Game*, que denomina como sendo sua “primeira coletânea de poemas de verdade aos vinte e seis anos” (Atwood, 2004, p. 44) promovido pela estadunidense *Cranbrook Academy of Art* – “de verdade” em oposição à produção caseira de *Double Persephone*.

No ano seguinte, ela retornou para Harvard, permanecendo ali por mais dois anos. Contudo, sua tese sobre “O romance metafísico inglês” não foi concluída uma vez que a escritora passou a se dedicar cada vez mais exclusivamente para a escrita criativa (Staines, 2006, p. 12-15).

Bem recebido pela crítica, *The Circle Game* legou para a autora o importante prêmio literário canadense *Governor General’s Literary Awards* no ano de 1966, tornando seu nome conhecido no país. Entre os anos de 1967 e 1972 Atwood chegou a lecionar em universidades do Canadá, entretanto, a escrita profissional – motivo pelo qual se tornou mundialmente famosa – foi sempre o alvo de sua maior atenção. Nesse período, ao mesmo tempo em que trabalhava na docência, ela publicou tanto livros de poesia quanto romances, como *The Edible Woman*, seu romance de estreia, publicado em 1969.

As décadas de 1970 e 1980 marcam um ponto importante de transição da carreira da escritora. Segundo Atwood (2009), no ano de 1970 “eu já havia publicado duas coletâneas de poemas e um romance⁵¹ e podia ser descrita como ‘ganhadora de prêmios’ na quarta capa de

⁵⁰ A capa do livro indica se tratar de “uma antologia informal, mas importante, da nova poesia escrita hoje no Canadá por dezesseis jovens poetas canadenses, tanto ingleses quanto franceses” (Godbout; Colombo, 1963).

⁵¹ Em *Buscas Curiosas* (Atwood, 2009), versão em português do Brasil de *Curious Pursuits* (2005), a tradutora

livros” (p. 12). Nos vinte anos seguintes, a escritora descreve, com humor, ter publicado diversos romances e livros de poesia, passando, “da classe de ser mundialmente famosa no Canadá – como costumava dizer Mordecai Richler – para ser, de certo modo, mundialmente famosa, da maneira como os escritores o são” (Atwood, 2009, p. 15).

Após conquistar considerável reputação tanto dentro como fora do Canadá, Atwood passou a realizar inúmeras viagens internacionais, muitas vezes para divulgar suas obras, chegando a residir em outros países como Inglaterra, França, Itália, Alemanha e Estados Unidos.

Muitos de seus livros foram idealizados e/ou escritos pelos territórios por onde passou. Em *Buscas Curiosas* (2009), a autora detalha o fato: em 1970 estava morando em Londres quando concluiu o livro de poesia *Power Politics*, começando em seguida a produzir o romance *Surfacing*, que terminaria já na Itália, seu próximo destino. Logo depois, passou uma temporada na França, trabalhando no roteiro e adaptação para o cinema de seu livro *The Edible Woman*.

The Handmaid's Tale, por sua vez, foi iniciado em Berlim Ocidental, no ano de 1984, sendo finalizado em 1985, quando vivia nos Estados Unidos, lecionando na Universidade do Alabama. Já na Austrália, país onde passou parte do ano de 1987, a canadense principiou a escrita de *Cat's Eye*, que tentara escrever em várias ocasiões anteriores sem sucesso.

Além desses, *The Robber Bride*, parcialmente composto em três casas de aluguel diferentes na França, em 1991, foi concluído em um trem, no começo de 1993, enquanto viajava pelo Canadá. *Alias Grace*, por seu lado, foi escrito durante uma turnê de lançamento de um de seus livros na Europa, em 1996. Também na França foi produzido, em 1999, *The Blind Assassin*, tendo sido editado em Madri no ano seguinte. Dois anos depois, em 2001, *Oryx and Crake* foi desenvolvido na Austrália.

Estar fora de seu país de origem contribuiu, desde o início, para o desenvolvimento da consciência da escritora sobre sua terra natal e as questões em torno da sua cultura e identidade. Segundo Atwood (2017), desde cedo, quando morou nos Estados Unidos a fim de cursar pós-graduação, começou a pensar seriamente sobre o Canadá como tendo uma forma e uma cultura própria (p. 9).

No tempo em que passou em Cambridge, na condição de estrangeira, sua perspectiva em torno das questões nacionais despontou. Como já citado no capítulo anterior, a relação de

Ana Deiró opta pelo uso dos vocábulos “novela” e “romancista” em relação aos termos originais “novel” e “novelist” usados por Atwood. Apesar de fazermos uso da edição brasileira do livro, optamos pela substituição, em todas as citações usadas ao longo da tese, por “romance” e “romancista”, mais adequadas ao sentido dado pela escritora.

Atwood com a temática da identidade canadense é um dos pontos mais debatidos pela sua fortuna crítica.

Segundo a própria autora, as “atraentes qualidades regionais” que passaram a ser constantemente apontadas em sua obra, tornam-se ponto de interesse recorrente tanto na crítica como nos seus entrevistadores, passando ela, desde então, a ser sempre inquirida a responder sobre qual seria, de fato, a natureza de tal identidade nacional (Atwood, 2009, p. 29).

Para além da questão nacional, os livros da escritora, como afirma Coral Ann Howells (2006b, p. 1), editora do *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, são lidos em chaves interpretativas distintas como os estudos de gênero e cursos de ficção científica.

Seus livros figuraram como *best-sellers* em todo o mundo ao mesmo tempo em que foram – e ainda são – ensinados em escolas e faculdades de vários países tanto em cursos de literatura canadense e de língua inglesa como pós-colonial. Além disso, Atwood é considerada uma escritora séria no Canadá, também sendo respeitada como uma celebridade local.

Howells (2006b) apresenta essa dupla faceta da escritora:

Em novembro de 2004, Margaret Atwood e Dame Gillian Beer promoveram um debate público sobre a escrita dela na *British Academy* em Londres, em um evento literário de muito prestígio em que discutiram a imagem do labirinto como uma descrição apropriada dos processos de escrita e de leitura de romances. Dois meses depois, Atwood apareceu em um popular programa de televisão canadense, vestida com um equipamento completo de hóquei no gelo, mostrando ao apresentador, Richard Mercer, como se desviar de um disco, nesse que é o esporte nacional favorito do Canadá (p. 1).

Essas duas imagens – a escritora mundialmente famosa participando de eventos acadêmicos “sérios” para debater sobre literatura, como esse em Cambridge, e a celebridade canadense que aparece na televisão local para afirmar sua identidade nacional ao falar de assuntos da cultura popular de seu país –, ilustram, segundo Howells (2006b), “a combinação de alta seriedade e de visão espirituosa e irônica, que é a marca registrada da produção literária de Atwood” (p. 1).

Em relação à sua trajetória plural no universo da literatura, marcada, inicialmente, pela concomitância entre a pesquisa acadêmica e a atividade docente somadas à sua poesia e obras de ficção, além de resenhas e textos de crítica literária, a canadense enfatiza o caráter dominante em toda a sua produção: a perspectiva da escritora conduzindo todas as demais atividades.

Um exemplo pode ser apreendido através da leitura de seu *Negociando com os mortos*, fruto de seis palestras que conferiu no ano de 2000 nas Conferências de Empson⁵², na Universidade de Cambridge, adaptadas para o formato de livro em 2002. Ali, Atwood reflete sobre “a escritora, seu meio e sua arte”, trazendo um conjunto de temas referentes ao processo de escrita – dela e de outros autores –, conforme já indicado no seu subtítulo “a writer on writing” (Atwood, 2004, p. 25).

De início, ela alude ao período em que era estudante de literatura inglesa, no começo da década de 1960, e à leitura de *Seven Types of Ambiguity*, ensaio escrito por William Empson, acadêmico e crítico literário que dá nome às conferências, no ano de 1930.

Seu objetivo é mais o de se aproximar do contexto do evento em que participa do que propriamente pôr em relevo a sua trajetória universitária. A autora, pelo contrário, efetua, logo em sequência, uma “ressalva-padrão” aos leitores, afirmando – “Sou escritora e leitora e nada mais. Não sou acadêmica nem teórica de literatura e quaisquer ideias do gênero que tenham vagueado por este livro aqui chegaram pelos modos de escrever normais” (2004, p. 19).

A atitude crítica, a apreciação e o julgamento literário estão presentes tanto em sua poesia e em seus textos de ficção como nas resenhas e ensaios que produziu. Sua vontade soberana, contudo, é a de realçar como posição dominante uma atuação e uma perspectiva pautadas sempre na sua condição de escritora. Mesmo tendo transitado pela docência e pela pesquisa acadêmica por vários anos, Atwood postula a si mesma antes como uma escritora-crítica do que como escritora-e-crítica literária, enfatizando o crivo prevalecente da artista criativa – a forma pela qual quer ser vista e interpretada.

Sua produção ficcional, não obstante, rompe muitas vezes com a fronteira entre as práticas de criação e a crítica literária, unindo ambas as atividades sob uma mesma composição, algo ainda mais evidente em suas obras de releitura e revisionismo da tradição literária.

O viés crítico de sua escrita extrapola o âmbito literário e conecta-se também à visão da autora acerca de questões sociais, algo relacionado à sua crença na indissociabilidade entre literatura e sociedade.

Conforme explica Atwood (1980),

Acredito que a escrita de ficção é a guardiã do sentido moral e ético da comunidade. [...] a ficção é uma das poucas formas que restam através das quais podemos examinar a nossa sociedade não nos seus aspectos particulares, mas

⁵² Segundo Atwood (2004, p. 15), as Conferências de Empson oferecem “um fórum único para escritores famosos e acadêmicos de reputação internacional explorarem de modo acessível temas de abrangência literária e cultural”. Visando a um público heterogêneo, “composto não apenas de acadêmicos e estudantes, mas também de leigos”, o evento fomenta, desse modo, um debate.

nos seus aspectos típicos; através da qual podemos ver a nós mesmos e as maneiras como nos comportamos uns com os outros, através da qual podemos ver os outros e julgar a nós mesmos (p. 424).

Vê-se, assim, uma concepção do escritor como aquele que pode refletir sobre si e sobre as coisas do mundo através da criação ficcional, o que, por sua vez, não deve ser confundido como um ato de autoexpressão, já que, embora feita por um indivíduo, a escrita volta-se para falar do mundo em geral.

Nesse processo, como explica Atwood (2009), os julgamentos de valor estão sempre presentes posto que é através da subjetividade do romancista que este pensa sobre seu entorno e interpreta os valores enraizados na sociedade, seja para retratá-los ou desmascará-los. A natureza dessa conexão com a realidade circundante, ainda de acordo com Atwood (1982), pode variar, “o escritor pode inconscientemente refletir a sociedade, ele pode inconscientemente examiná-la e projetar formas de mudança” (p. 148), tendendo a aumentar quando os aspectos sociais tornam-se “assunto” da escrita.

Por outro lado, ainda que Atwood (1982) conceba o escritor como “lente” e “condensador de sua sociedade” – com isso, lidando e podendo incluir perspectivas ideológicas em sua produção –, ela não vê com bons olhos a produção artística voltada para a promoção de ações propagandistas e de defesa de ideias políticas.

Fundamentalmente criadores de livros, os escritores devem, segundo ela, preocupar-se mormente em escrever boas obras, visando sempre melhorarem sua prática criativa, uma vez que somente a validade social de seus pontos de vista não garantem o seu sucesso.

Ainda sobre a relação existente entre literatura e sociedade, Atwood (2009) afirma:

Embora um romance não seja um tratado político, um livro de auto-ajuda, um manual de sociologia ou um padrão de moralidade correta, também não é apenas uma criação de arte produzida apenas por amor à arte, divorciado da vida real. Não pode existir sem uma concepção de forma e estrutura, é verdade, mas suas raízes estão na lama; suas flores – se alguma houver – vêm do estado natural de suas matérias-primas. – Em suma, romances são ambíguos, multifacetados, não porque sejam perversos, mas porque trazem às mãos o que outrora se costumava chamar de condição humana, e o fazem usando um meio notoriamente escorregadio – a saber, a própria linguagem (p. 194).

Sua concepção sobre a criação literária – que valida a conexão do texto com seu contexto de produção e ponto de vista do autor ao mesmo tempo em que se afasta da defesa do engajamento explícito na arte – ajuda a compreender a relação ambivalente da escritora com a questão feminista.

Comumente associada ao feminismo, que, segundo Atwood (1982), juntamente ao nacionalismo canadense formam os tópicos os quais é mais frequentemente sobrecarregada, ela

se preocupou desde sempre em negar sua participação em qualquer organização formal dedicada a ambos os assuntos. Sua escrita, ainda assim, aborda em muitos momentos a condição da mulher – como também da identidade nacional – em suas reflexões, focalizando personagens e tópicos vinculados ao feminino.

A aparente discrepância entre o que a autora fala e o que realiza em sua arte corresponde, na verdade, à sua ressalva manifesta em relação à institucionalização do feminismo e os seus rumos posteriores. Com a ascensão do movimento feminista na América do Norte – a partir de 1968 e ganhando força na década seguinte –, as mulheres vinculadas ao universo literário, inclusive ela mesma, passam, segundo Atwood (2009), a ser vistas “sob uma nova luz: a de tom vermelho irado do feminismo furioso”, dessa forma, “seus defensores a aprovavam, os opositores atacavam-nas; não existia espaço para neutralidade” (p. 12-13).

A reputação “de ser agressivamente feminista e de ‘odiar homens’” (Braund, 2012, p. 193) chega para a escritora após a publicação do livro de poemas *Power Politics*, em 1971. Paradoxalmente, ainda que tenha se tornado alvo de pessoas avessas ao feminismo dada a sua fama virulenta, Atwood não escapou, também, às críticas recebidas de próprias participantes do movimento. Autora de obras que, apesar de focalizarem personagens femininas, destoavam, em grande medida, do horizonte de expectativas literárias fomentadas pela crítica feminista, a artista, sempre questionada em entrevistas acerca de suas posições ideológicas, preocupou-se desde sempre em refletir sobre como o feminismo afetou as escritoras e interferiu na forma como a escrita feita por mulheres passou a ser lida desde então – observando influências, em seu entendimento, tanto positivas com negativas.

Conforme aponta Atwood (2009), por um lado “áreas inteiras da vida humana que outrora eram consideradas não-literárias ou subliterárias [...] foram trazidas para o interior do círculo que demarca o que pode ser escrito e que não pode ser escrito” (p. 197), expandindo o universo literário disponível para as escritoras no que concerne tanto à criação de personagens, ao uso da linguagem e ao questionamento das estruturas de poder que regem as relações de gênero.

Por outro lado, para além desse aspecto benéfico de abrir espaço e dar visibilidade e relevância para tópicos geralmente relacionados à vida das mulheres – antes ocultos e/ou vistos como menores –, a autora problematiza aquilo que, segundo ela, são os pontos falhos da influência feminista na literatura.

Em suas palavras (2009),

Mas como acontece com qualquer movimento que saia da opressão real – e quero sublinhar o *real* – também houve, pelo menos, na primeira década do presente movimento, uma tendência a pôr as coisas em fôrmas de bolo: isto é, de escrever de acordo com um determinado padrão e de carregar no açúcar com relação a um dos lados. Alguns escritores tenderam a polarizar a moralidade por gênero – ou seja, mulheres são intrinsecamente boas e homens são maus [...] defeitos em mulheres eram atribuíveis ao sistema patriarcal e se curariam por si, uma vez que aquele sistema fosse abolido. Tamanhos excessos de simplificação podem ter sido necessários para algumas fases de movimentos políticos. Mas eles são problemáticos para romancistas, a menos que o romancista tenha o desejo secreto de figurar num cartaz de publicidade. Se uma romancista, naquela época, também fosse feminista, percebia que suas escolhas se tornavam limitadas. Seriam todas as heroínas essencialmente de alma imaculada – lutando contra, fugindo ou sendo vítimas da opressão masculina? (p. 198-199).

Sem nunca negar a realidade da opressão vivida pelas mulheres, nem a maior dificuldade encontrada pelas escritoras para criar sua arte, em comparação com seus pares homens, Atwood, entretanto, reafirma sua posição contrária à arte engajada, que, em seu entendimento, limita a atividade de escrita.

No caso específico do feminismo, a autora relaciona o avanço do movimento com o desenvolvimento inicial de uma crítica feminista unidimensional, que fomentou determinadas formas de figuração na literatura a partir do que era considerado correto dentro da ideologia defendida – aquilo que, segundo ela, demarca o que poderia ser feito pelas artistas e através do qual seriam julgadas.

A defesa de uma pretensa superioridade moral das mulheres poderia ser encontrada, conforme Atwood, no discurso de alguns setores do movimento feminista, denotando o modo pelo qual os estereótipos de gênero permaneciam vivos e atuantes tanto para críticos homens como para mulheres.

Críticas eram tecidas àquelas escritoras que não se enquadrassem ao que era esperado acerca das figurações da mulher na ficção, como foi o caso dela própria. Nesse contexto é que a autora passou a clamar pelo direito de criar personagens mais alinhadas com “mulheres reais”, ou seja, não monolíticas e possuidoras de imperfeições e emoções comuns a todos os seres humanos tais quais “ódio, inveja, despeito, luxúria, raiva e medo, bem como amor, compaixão, tolerância e alegria” (Atwood, 2009, p. 50).

Apontando, também, que “mulheres têm mais em si do que virtude” e “são seres humanos plenamente multidimensionais”, Atwood (2009, p. 205) se posta contra a ideia de que seria antifeminista retratar personagens mulheres se comportando mal, defendendo, em contrapartida, que tais figurações

podem funcionar como chaves para portas que precisamos abrir e como espelhos nos quais podemos ver mais que apenas um rosto bonito. Elas podem ser explorações de liberdade moral – porque as escolhas de cada um são limitadas, e as escolhas de mulheres têm sido mais limitadas do que as dos homens, o que não significa que mulheres não possam fazer escolhas. Tais personagens podem formular a pergunta da responsabilidade, porque se queremos poder, temos de aceitar responsabilidade, e ações produzem consequências (Atwood, 2009, p. 205).

Alinhando as ideias de liberdade moral e responsabilidade, Atwood critica tanto a pressão social que acredita existir para que as mulheres sejam perfeitas quanto aquilo que aponta como sendo uma tendência à vitimização, que, em seu entendimento, leva-as a se definirem sempre como vítimas da subordinação sexual ao ponto de assumirem a condição de objeto, como se não tivessem escolhas ou qualquer possibilidade de ação em sua vida⁵³.

Para a autora, definir as mulheres como impotentes ou, por outro lado, afirmar uma pretensa igualdade já conquistada são ambas atitudes nocivas que não correspondem à realidade. Procurando manter sempre uma visão crítica sobre o mundo, Atwood (1982) enfatiza a complexidade “não apenas das relações entre homem e mulher, mas também daquelas entre aqueles outros intangíveis abstratos, arte e vida, forma e conteúdo, escritor e crítico *etc.*” (p. 170).

Ser escritora, segundo ela, envolve muitos dilemas e paradoxos: lida-se, ao mesmo tempo, com aspectos inerentes à escrita que independem do gênero do artista e com uma arena de forças externas a ela que tendem a julgá-la por sua condição de mulher – como é o caso da crítica, dos meios de comunicação e da relação com outros escritores –, não raro atribuindo à sua produção qualidades de uma pretensa “sensibilidade feminina” ou mesmo buscando pistas de qualquer defesa ideológica no texto literário.

Com o avanço do movimento e da crítica feminista na América do Norte, ao longo da década de 1970, Atwood (1982) observou um esforço por parte de muitas escritoras em se desvencilhar do feminismo.

A autora aponta algumas das razões para o fenômeno: há que se considerar a natureza privada da escrita, que mantinha as escritoras alheias aos movimentos de rua e dificultava a congregação entre elas; outro fator de afastamento diz respeito àquelas artistas que, tendo conquistado sucesso, buscavam se desvincular de qualquer ideia feminista a fim de não comprometerem sua imagem e não carregarem um estigma que as inferiorizaria; por fim, Atwood

⁵³ Atwood, em entrevista concedida a Graeme Gibson (2014), afirma que esse fenômeno, descrito por ela como sendo um “grande complexo de vítima”, é compartilhado tanto por mulheres como por pessoas canadenses em geral. Segundo ela, da mesma forma como os canadenses compreendem-se como vítimas da colonização cultural estadunidense, as mulheres sentem-se vítimas das desigualdades oriundas dos privilégios patriarcais.

(1982) alude às escritoras mais velhas, aquelas que ou repudiavam e se desviavam do feminismo ou sentiam admiração relutante e inveja das mais jovens – que atuavam em tempos menos difíceis que elas mesmas –, não querendo ser identificadas pelo movimento nem julgadas pelas suas ideias:

Há uma grande tentação de dizer ao Womens 'Lib: “Onde você estava quando eu realmente precisei de você?” ou “É tarde demais para mim agora”. E você pode ver, também, que seria bastante irritante para estas escritoras, se tivessem algum respeito pela precisão histórica, o que a maioria tem, serem aclamadas como produtos, porta-vozes ou defensoras do Movimento das Mulheres. Quando elas estavam passando por seus anos de formação, muitas vezes drásticos, não havia Movimento de Mulheres. Não importa que muito do que elas dizem possa ser interpretado pelos teóricos do Movimento como evidência de apoio, análise útil, e assim por diante: a sua própria inspiração não foi teórica, veio de onde quer que venha toda a escrita. Chame isso de experiência e imaginação. Essas escritoras, se forem honestas, não querem ser erroneamente identificadas como filhas de um movimento que não as gerou. Ser adotada não é o mesmo que nascer de algo (Atwood, 1982, p. 171).

Atwood fala dessas mulheres na terceira pessoa do singular, todavia, ela dá indicativos de fazer parte desse grupo em muitas de suas declarações.

Um exemplo pode ser apreendido tomando sua asserção sobre *The Edible Woman* – seu primeiro romance publicado em 1969, portanto, em meio à ascensão feminista – ser uma obra mais “protofeminista” do que feminista. Em suas palavras (1987), quando elaborou o livro “as mulheres não estavam organizando nenhum movimento, e eu não tenho poderes de vidente, embora, como muitos outros na época, tivesse lido Betty Friedan e Simone de Beauvoir a portas fechadas” (p. 10).

Em tom nitidamente exasperado e irônico, a autora busca negar o caráter feminista do livro, buscando, como aponta Ana Rüsche (2002), se esgueirar de rótulos que poderiam prejudicar sua obra. O mais interessante em sua fala, entretanto, diz respeito à concepção que tem do feminismo nesse momento: como algo que começa e se restringe ao movimento pós-1968 – principalmente o feminismo radical que se consolida a partir da década de 1970 –, desconsiderando as manifestações e conquistas anteriores a esse período.

Tal visão restrita manifestada pela autora perpassa boa parte de seus primeiros escritos e entrevistas. Desse modo, apontamentos tecidos por Atwood como sendo sobre o feminismo em geral – por exemplo a questão da diferença e a problematização da ideia de sororidade feminina – devem ser compreendidos, na verdade, em relação a um momento particular e circunscrito dos feminismos, que a autora generaliza como se correspondessem a todas ideias e vertentes do movimento.

Com o correr dos anos, por sua vez, a medida em que os feminismos mudavam e se atualizavam, as opiniões e posições críticas da autora, ainda que mantendo a tônica de se negar pertencente a uma corrente e ser contrária ao que chamava de “vitimização” da mulher, também se desenvolveram.

De acordo com Howells (1996), *The Handmaid's Tale*, publicado em 1985, traz um panorama crítico dos movimentos feministas norte-americanos à época, ideia corroborada por Rüsché (2002), para quem o romance “incorpora muitos pontos da agenda feminista da segunda onda”, abordando também tensões entre adeptas de diferentes tendências ideológicas – com personagens construídas a partir de estereótipos, como seria o caso da mãe da protagonista, personagem antipornografia e mais alinhada ao feminismo de esquerda, e a amiga lésbica Moira, que traz ideias mais facilmente vinculadas ao feminismo de viés identitário dos anos 1980 – e, ainda, o contexto do *backlash* – já citada reação conservadora aos avanços e conquistas das mulheres (Rüsché, 2002, [n.p.]).

Com esse livro, Atwood demonstra ter consciência do caráter múltiplo dos feminismos, ao mesmo tempo em que reforça sua visão quanto à possibilidade de mulheres, assim como homens, também oprimirem outras mulheres.

Sua postura crítica também faz com que resista aos impulsos totalizantes presentes em algumas vertentes feministas. Problematizando a validade da categoria “mulher”, Atwood, em entrevista publicada em livro editado por Earl Ingersoll (1992), afirma: “Quanto à Mulher, com M maiúsculo, ficamos presos a isso durante séculos, [...] na verdade ‘Mulher’ é a soma das mulheres, ela não existe fora disso, exceto como uma ideia abstrata” (p. 201). Tal fala coaduna-se com o debate em torno do sujeito do feminismo, em voga a partir do último quartel do século XX.

Décadas depois, em entrevistas concedidas nos anos de 2019 e 2021, a autora aborda o grande pluralismo dos feminismos assim como a necessidade de se delimitar de qual deles se está tratando quando pedem a ela que fale sobre o assunto.

Questionada acerca de um possível abuso no uso do termo “feminista”, Atwood (2019) responde:

Se você acessar a Internet e fizer uma busca sobre tipos de feminismo, vão aparecer mais de 70. É o que ocorre com qualquer *ismo*: o que se quer dizer com cristianismo? Refere-se aos ortodoxos gregos, ao Papa de Roma, aos pentecostais, às pessoas que dançam com serpentes? Não se pode colocá-los no mesmo saco. Com os feminismos acontece a mesma coisa, eles são muito plurais. [...] É que não se pode dizer “feminista”, mas “esse grupo de feministas”. Em linhas muito gerais, um cristão é alguém que tem a figura de Cristo

em alta estima. Da mesma forma, em termos gerais, pode-se dizer que o feminismo sustenta que as mulheres são seres humanos e não são inferiores. Mas há milhares de outros assuntos e desacordos. Isso não significa que o objetivo maior não seja válido, mas que há diferenças na percepção de como alcançá-lo (Atwood, 2019, [n.p.]).

Abordando os muitos “ismos” feministas, a escritora permanece sem se colocar como pertencente ao movimento, contudo, diferentemente da negação exasperada sempre presente em suas entrevistas e textos críticos do início da carreira, ela passa a refletir sobre a multiplicidade dos feminismos, reforçando, inclusive, os “desacordos” e diferentes percepções entre suas vertentes.

Sua falta de adesão, contudo, não impossibilita que Atwood seja considerada feminista, dada sua preocupação em tematizar desde os primeiros escritos – tanto literários como não-literários – a condição das mulheres a partir do pressuposto de que estas “são seres humanos e não são inferiores”. Ao mesmo tempo, ao passo em que sua visão dos feminismos se expande, a autora permanece defendendo “que existem todos os tipos de mulheres, não pensemos que são uma espécie de anjo que voa pelas nuvens; elas têm imperfeições e falhas como todos, e por que não deveriam ter o direito a isso?” (2019).

Sua maior preocupação é a de conciliar a defesa da igualdade com uma postura crítica: tanto sobre a relação entre as mulheres como quanto às reações contrárias de cunho conservador.

Acerca da quarta onda do feminismo e se esta traz mais esperança que as etapas anteriores, Atwood (2021) afirma:

Tudo está em processo. Quando você empurra, sente a resistência do outro. A eleição de Obama foi um impulso; a de Trump, uma reação contrária. Sempre que há uma mudança de paradigma, há quem deseje que as coisas voltem a ser como antes. Você sempre pode esperar conseguir melhorias, e, se houver uma reação contrária, aguentar até onde havia chegado, manter o terreno e inclusive voltar a pressionar para conseguir o que tinha, como ocorreu nos anos cinquenta. [...] (Hoje em dia) não se trata somente da igualdade de gênero. Trata-se também da desigualdade na riqueza, que atingiu proporções inéditas desde o antigo regime francês, desde Henrique VIII e, claro, da mudança climática, algo que teremos que resolver se quisermos continuar sendo uma espécie deste planeta (Atwood, 2021, [n.p.]).

A escritora enfatiza como a conquista de direitos não é algo fixo, podendo ser revogada. Assim sendo, dadas as movimentações contrárias, a luta das mulheres deve ser uma constante. Paralelamente, Atwood busca ampliar a visão em torno do feminismo, afirmando a necessidade de se pensar a questão de gênero em intersecção às de classe e de ambientalismo.

Sua fala, contudo, omite qualquer perspectiva racial – algo que também pode ser depreendido em sua produção artística. Como aponta Rüsche (2002), seus livros respondem aos anseios de mulheres brancas de classe média por uma literatura que comentasse as mudanças sucedidas após a ascensão dos movimentos feministas da segunda metade do século XX.

Como será posto, *The Penelopiad* traz o diálogo entre gênero e classe em sua composição. Além disso, é uma obra fortemente relacionada com a compreensão crítica da autora em relação à tradição, bem como à própria crítica literária e ao movimento feminista e seus desdobramentos teóricos, podendo ser considerada uma produção “madura” da autora. Tendo publicado seu primeiro livro de poemas, *Double Persephone*, no ano de 1961, e o primeiro romance, *The Edible Woman*, em 1969, Atwood, por ocasião do lançamento de *The Penelopiad*, em 2005, somava muitos prêmios e indicações importantes na seara da literatura.

Nesse livro estão presentes muitos temas que se repetem em outras produções da escritora. A tradição literária revisitada, por exemplo, esteve presente já em *Double Persephone*, bem como em “*Circe/Mud Poems*”, versos que compõem seu *You Are Happy*, de 1974. A revisão mítica também orienta o romance *The Robber Bride*, publicado em 1993, que, segundo Mihoko Suzuki (2007), traz uma releitura da *Ilíada* homérica através da substituição do conflito entre gregos e troianos pela Segunda Guerra Mundial, com sua sombria protagonista Zenia como aquela que remete à Helena de Tróia (Suzuki, 2007, p. 267).

The Penelopiad retoma a questão da diferença de condição social e de estatuto somado ao comportamento conturbado entre as personagens mulheres, assunto presente em *The Handmaid's Tale*, de 1985, e *Alias Grace*, de 1996, mostrando como em uma sociedade dominada pelos homens a opressão não é sentida da mesma forma por todas as mulheres. *Alias Grace* ainda antecipa a principal característica de composição narrativa de *The Penelopiad*: a problematização da confiabilidade da mulher que narra a sua história.

A *re-visão* mítica empreendida em *The Penelopiad* pauta-se, sobretudo, em tais problematizações em torno no feminino: as diferentes classes existentes entre as mulheres e o modo como elas contam a si mesmas e às outras.

Atwood, abordou em seus escritos não ficcionais a importância das estratégias narrativas na composição de uma obra, postulando que a escrita criativa requer escolhas que não são, de modo algum, aleatórias.

Sobre as opções que tem diante de si ao iniciar um novo romance, relativo ao “tom” usado e ao “modo de escrever”, a autora afirma:

suponhamos que eu esteja escrevendo um romance. Primeiro: quantos pontos de vista terá este romance? Se tiver somente um, será este de um homem, de uma mulher, ou de uma gaivota? Agora, suponhamos que o meu romance tenha apenas um, e que os olhos por meio dos quais vemos o mundo no romance se desdobrar serão os de uma mulher. Imediatamente segue-se que as percepções de todos os personagens masculinos no livro deverão passar pelo aparelho perceptivo dessa personagem principal, e que a personagem principal não será, necessariamente, correta nem justa. Também, por consequência, todos os outros personagens serão, necessariamente, secundários. Se eu for habilidosa, conseguirei extrair um outro conjunto de percepções, diferente daquelas da personagem principal, por meio de diálogos, sugestões e insinuações nas entrelinhas [...] o quadro se modifica se eu usar um ponto de vista múltiplo (Atwood, 2009, p. 76).

As escolhas narrativas empreendidas em *The Penelopiad*, como será disposto nesse e no próximo capítulo, possibilitam colocar em xeque uma nova figuração singular do feminino. Mais que isso, oportuniza revisitar e questionar o próprio gênero de *re-visão* e seus paradigmas políticos.

4.2 Paratextualidade e intencionalidade em *The Penelopiad*

Como já exposto, a presente tese aborda um tipo específico de obra de revisionismo crítico da tradição: dentro daquelas produzidas por escritoras mulheres que *re-visam* poéticas patriarcais, e por extensão toda a tradição e a historiografia literária que a precederam, combatendo as imagens essenciais em torno do feminino a partir de uma leitura crítica.

A *re-visão* que nos interessa lida com textos e mitos basilares da literatura ocidental. Nesse tipo de produção os elementos paratextuais possuem considerável importância, sendo os que mais se destacam, como veremos, para além da epígrafe e do título, aqueles que enumeram as fontes usadas para a prática revisionista, assim como as intenções que subjazem a nova releitura.

Gérard Genette (2009), define o paratexto como sendo

[...] aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público. Mais do que um limite, ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou, como dizia Phillipe Lejeune, ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura’. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, ou mais ou menos legitimada do autor, constitui entre o texto e o extratexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e

de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (Genette, 2009, p. 19-20. Grifos do autor).

O estruturalista francês enfatiza o caráter pragmático do paratexto. Marcando a intenção e a responsabilidade autoral, seu uso pode comunicar uma mera informação ao público, por exemplo o nome do autor ou a data da publicação, todavia, também pode dar a conhecer um desígnio ou interpretação do escritor e/ou editor, como é comum, segundo Genette (2009), à maioria dos prefácios, não se restringindo, entretanto, a eles conforme observaremos em *The Penelopiad*.

Nesse último caso, sua capacidade coercitiva se revela, tendo peso e causando efeito na leitura, produzindo, com isso, uma ação que visa direcionar o leitor, influenciando, portanto, na recepção da obra.

Ainda de acordo com Genette (2009), existem dois tipos de paratexto que, somados, o constituem: o peritexto mais aquilo que ele denomina como epitexto. O peritexto corresponde à mensagem que é materializada no mesmo volume, podendo estar localizada em torno do texto ou até mesmo em seus interstícios tais quais título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, orelha, capa, dedicatória *etc.* Já no epitexto as mensagens se situam, ao menos na origem, na parte externa ao texto, como entrevistas, conversas, correspondências, diários íntimos, entre outros.

A definição e a classificação de paratexto empreendidas por Genette (2009) auxiliam no entendimento do seu funcionamento no texto literário, entretanto, apesar de aludir à sua condição de “zona indecisa entre o dentro e o fora” da obra artística, o teórico sempre esteve mais interessado em uma leitura fechada da literatura, focalizando as ocorrências e funções internas paratextuais, ao mesmo tempo que preterindo o que é de “fora”, ou seja, os “discursos do mundo” sobre o texto e suas significações.

Nosso interesse sobre o paratexto, por outro lado, requer mais do que somente identificar e enumerar suas ocorrências. Acreditamos ser de fundamental importância interpretarmos os elementos paratextuais em obras de *re-visão* em relação à intencionalidade que marca a prática literária das autoras revisionistas – o que depreende levar em conta não somente as estratégias narrativas concretizadas mas também a sua relação com um novo olhar sobre a tradição e sobre os mitos basilares da nossa cultura através de novas perspectivas e de um novo contexto sócio-histórico. Em outras palavras, mais proveitoso do que efetuar o mapeamento e

a classificação paratextual é buscar a sua acepção na economia da obra e a conexão que mantém com seu novo contexto de produção.

Como observa Coral Ann Howells (2006a), “é importante notar que muitos dos romances de Atwood incluem paratextos” (p. 15). Em *The Penelopiad* eles não se configuram enquanto mero adorno. Todos são emblemáticos da intencionalidade que permeia cada aspecto do livro, denotando, também, certo direcionamento que a escritora busca transmitir aos seus leitores, realçando o caráter revisionista junto à relação que estabelece com a tradição literária e com as versões míticas precedentes. Eles marcam, também, o impulso que mobiliza a *revisão*.

É importante pontuar como a paratextualidade tem papel de destaque nas práticas interpretativas realizadas pela fortuna crítica de *The Penelopiad*. Howells (2006a), por exemplo, encontra no texto introdutório a afirmação do desejo da autora de “ênfatar suas inflexões feministas” além de explicitar o caráter intertextual do livro.

The Penelopiad faz parte da “*Myth Series*”, conjunto de livros da editora Canongate com temática mítica. Conforme indicado pelos seus idealizadores, a série busca trazer “recontagens ousadas de contos lendários feitos pelos maiores escritores contemporâneos do mundo” (Canongate, s.d.)⁵⁴.

Atwood (2005c) resume a origem e intenção primeva do projeto. Segundo ela, este foi

elaborado durante uma daquelas lendárias e superaquecidas noites da Feira do Livro de Frankfurt por Jamie Byng da Canongate no Reino Unido, Louise Dennys da Knopf Canadá, Morgan Entrekin da Grove Atlantic nos Estados Unidos e Arnulf Conradi, então da BerlinVerlag na Alemanha. A ideia era pedir a escritores de todo o mundo que recontassem um mito, *qualquer mito*, *cada um à sua maneira* e na sua língua, numa extensão de cerca de 100 páginas. Os resultados seriam traduzidos por todas as editoras participantes (Atwood, 2005c, [n.p.]).

Como aponta Earl Ingersoll (2008), a série *The Myths* enfatiza a releitura dos mitos a partir de uma espécie de “adaptação” de um tipo de material retirado da cultura oral que, em sua gênese, já possuía diversas variantes e interpretações de uma mesma história, algo acentuado ao longo do tempo (p. 11).

Ainda segundo Ingersoll (2008), essa proposta “deixou amplo espaço para a inventividade do adaptador, mas claramente exigiu uma preocupação com o essencial do mito” (p. 11). Dessa forma, ao mesmo tempo em que Atwood teve a liberdade para criar uma versão pautada

⁵⁴ CANONGATE. **The Myths**. Disponível em: < <https://canongate.co.uk/collections/the-myths/>>. Acesso em: 11 abr. 2022.

na narração e no protagonismo feminino, ela não poderia, contudo, efetuar mudanças extremamente significativas no enredo ou deixar de fora personagens importantes, como é o caso de Telêmaco.

De fato, *The Penelopiad* retoma acontecimentos presentes no poema homérico. O que a autora promove, entretanto, é uma nova significação para tais episódios, o que se dá através da narração e do ponto de vista das personagens mulheres. Um bom exemplo pode ser depreendido comparando a passagem da história em que Odisseu retorna ao lar disfarçado de mendigo e é reconhecido pela serva Euricleia quando a velha lava seus pés e nota a cicatriz em sua perna:

a bacia brilhante ela, logo, segura,
na qual os pés costumavam lavar, e deitou bastante água
fria, ajuntando, em seguida, água quente. Odisseu, entretanto,
longe do lar se assentou, procurando ficar mais na sombra,
pois receou que Euricleia, ao tocar-lhe a perna, pudesse
a cicatriz conhecer e, assim, tudo ficar descoberto.
Aproximando-se dele, a ama pôs-se a lavá-lo; mas logo
A marca viu, conhecendo-a, que um porco-do-mato causara
[...]
“És Odisseu, caro filho, não tenho mais dúvida: nunca
fora possível sabê-lo, sem que em meu senhor eu tocasse.”
Isso disse ela, virando-se para onde estava Penélope,
de revelar desejosa que o esposo se achava ali dentro.
Esta, porém, não na via, nem mesmo atenção lhe prestava,
Que tinha sido por Palas desviada.
(*Odisseia*, XIX, v. 386-393; v. 474-479).

There's a detail they make much of in the songs. I ordered the maids to wash the feet of Odysseus-the-mendicant, and he refused, saying he could only allow his feet to be washed by one who would not deride him for being gnarled and poor. I then proposed old Eurycleia for the task, a woman whose feet were as lacking in aesthetic value as his own. Grumbling, she set to work, not suspecting the booby trap I'd placed ready for her. Soon she found the long scar familiar to her from the many, many times she'd performed the same service for Odysseus. At this point she let out a yelp of joy and upset the basin of water all over the floor, and Odysseus almost throttled her to keep her from giving him away.

The song say I didn't notice a thing because Athene had distracted me. If you believe that, you'll believe all sorts of nonsense. In reality I'd turned my back on the two of them to hide my silente laughter at the success of my little surprise.⁵⁵ (Atwood, 2006, p. 140-141).

⁵⁵ Nas canções há um detalhe muito destacado. Eu ordenei que as escravas lavassem os pés de Odisseu, [...]. Sugerir Euricleia para a tarefa, uma mulher idosa cujos pés equivaliam aos dele em termos de valor estético. Resmungando, ela obedeceu à ordem sem suspeitar que eu lhe preparara uma armadilha. Logo ela encontrou a cicatriz comprida, muito familiar, pois lavara incontáveis vezes os pés de Odisseu. Ao vê-la, ela emitiu um grito de alegria e derramou a água da bacia no chão. Odisseu quase a esganou para impedir que divulgasse o segredo. 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 stratagema. (Atwood, 2005a, p. 116).

A Penélope homérica não nota a discussão entre Odisseu e Euricléia uma vez que a sua atenção é desviada por um estratagema da deusa Atena, protetora de Odisseu. Em *The Penelopiad*, ao contrário, Penélope rememora o mesmo episódio cantado pelo rapsodo na épica, enfatizando: “I knew that the beggar was Odysseus. There was no coincidence. I set the whole thing up on purpose”. (Atwood, 2006, p. 139).⁵⁶

Sua fala define a intencionalidade do ato de mandar as escravas lavarem os pés de Odisseu – ela planejara o reconhecimento, assim sendo, não apenas sabia de tudo o que estava acontecendo ao seu redor como fora a responsável por articular a descoberta, chegando, inclusive, a esconder o riso para não ser notada.

A passividade da Penélope homérica é integralmente transformada na *re-visão*. Ao poder contar a si mesma, a “nova” Penélope demonstra toda a sua astúcia, estabelecendo seu papel ativo nos acontecimentos de sua vida.

Quando Atwood (2005c), falando sobre a Canongate, afirma que a sua missão era a de contar “qualquer mito” “à sua maneira”, ela sinaliza a relação ambivalente de estar ligada às fontes sem, contudo, ter a obrigação de ficar apenas presa a elas. Ao optar pelo mito de Odisseu a autora se valeu, ao mesmo tempo, das principais características presentes na *Odisseia* e em outras versões da história a fim de, “à sua maneira” – através das escolhas narrativas empreendidas – criar uma obra que se conecta ao mesmo tempo em que desvia da tradição.

The Penelopiad explicita seu diálogo com a *Odisseia* de Homero desde seu título e seu subtítulo – “*The Penelopiad: The Myth of Penelope and Odysseus*” (“Penelopíada: o mito de Penélope e Odisseu”⁵⁷). Como aponta Ingersoll (2008), o subtítulo do livro indica ao leitor, pela ordem dos nomes – primeiro Penélope e depois Odisseu –, a nova perspectiva revisionista da história, com foco na mulher.

Há, também, uma odisseia, como na épica homérica que lhe serve de inspiração e mote, ainda assim, os mesmos episódios consagrados pela tradição – afinal, o mito de Penélope é indissociável daquele acerca de seu célebre e astucioso marido – interessam agora filtrados pela perspectiva da mulher que conta sobre si e sobre os outros: a odisseia de interesse é a de

⁵⁶ Sabia que o mendigo era Odisseu. Não houve coincidência. Preparei tudo de propósito. (Atwood, 2005a, p. 115).

⁵⁷ Comumente traduzido como “Penelopeia” pela fortuna crítica encontrada em língua portuguesa, as editoras do Brasil e de Portugal optaram pelo título “A Odisseia Penélope”, o que pode se dar a fim de evitar uma possível confusão em virtude da existência de outro livro anterior, publicado no ano de 2003, chamado *The Penelopeia: a novel in verse*, da autoria de Jane Rawlings. “Penelopiad” representa a união do nome “Penélope” com “Ilíada”, significando, portanto, “a épica de/sobre Penélope”, desse modo, preferimos usar a tradução “Penelopíada”.

Penélope. Sempre subordinada à figura do marido, Penélope toma a frente em posição e importância e, na narrativa atwoodiana, é a vez de Odisseu ser citado apenas em relação à sua esposa, ao contrário do que ficou consolidado pela tradição literária.

Ao focar “o mito de Penélope e de Odisseu”, o que ele oculta, não obstante, é a história de outras mulheres, as doze escravas⁵⁸ enforcadas, que também reivindicam falar de si e da sua versão dos acontecimentos. Figuras secundárias na *Odisseia*, elas buscam dividir a narração com Penélope em *The Penelopiad*, atuando como antagonistas tanto das versões cristalizadas pela tradição literária – o que até certo ponto também é realizado por Penélope – como da própria versão construída pela rainha de Ítaca.

A ausência de menção às escravas no subtítulo do livro pode parecer de pouca relevância em se considerando o seu título: “*The Penelopiad*” (“Penelopíada”), que subentende, desde o início, se tratar de uma história sobre Penélope – e, por extensão, de seu marido Odisseu –, entretanto, desde as epígrafes de abertura somadas à introdução criada pela autora, é possível depreender o papel decisivo das escravas nessa nova *re-visão*. Elas ganham um espaço não dado na *Odisseia* ao mesmo tempo em que passam a compor o coro.

Para além de antecipar aspectos relevantes da obra revisionista, outra forma possível de interpretar seu subtítulo é uma virtual intenção publicitária de evidenciar àqueles menos familiarizados com a figura de Penélope a sua ligação com a épica homérica, visando angariar maior prestígio e aumentar o número potencial de leitores.

Além disso, ele conecta o livro com a série de publicações a que pertence: a já citada *Canongate Myth Series*, delimitando qual mito é recontado em *The Penelopiad*. De fato, o subtítulo parece resultar de uma inserção feita pelos seus editores, não da autora, ideia corroborada pela listagem bibliográfica das obras produzidas por Atwood, disponibilizada em seu site oficial, que faz a referência apenas pelo seu título, sem menção ao subtítulo.

Se nossa hipótese estiver correta, o subtítulo corresponderia a um esforço duplo empreendido pela Canongate. Por um lado, define, em poucas palavras, a ligação do novo livro com a *Odisseia* e o mito de Odisseu. Por outro lado, evidencia o novo destaque dado para Penélope, propondo se tratar de “uma nova versão feminista, o lado astuto e brilhante da história de Penélope”⁵⁹, conforme apontado no site da editora. Assim sendo, anteciparia ao leitor os pontos

⁵⁸ Optamos, ao longo da tese, por traduzir “maids” como “escravas” e não “servas” ou “aias” – conforme observado em parte da fortuna crítica. Tal escolha coaduna-se com o que está presente na tradução de *The Penelopiad* em língua portuguesa por nós utilizada (ATWOOD, 2005a), e diz respeito ao estatuto das jovens no mundo em que habitavam: desempenhavam a função de servas do palácio de Odisseu, contudo, sua condição era a de mulheres escravizadas, o que culminou em seu assassinato em virtude de terem se deitado com os pretendentes sem a anuência de seu senhor.

⁵⁹ “A feminist retelling, Penelope’s slyly brilliant side of the story”.

de aproximação e de afastamento em relação à tradição, conectando, com isso, a obra com o objetivo da *Myth Series*.

Caso interessante acerca das estratégias editoriais em torno do livro pode ser encontrado na tradução para a língua espanhola feita pela editora Salamandra. Dispondo na capa apenas o título, *Penélope Y Las Doce Criadas* (Penélope e as doze servas), essa edição não apenas divide a importância da história entre a rainha e suas escravas – ainda que Penélope permaneça nomeada em primeiro lugar, o que, como veremos, seja característico do *status* que ainda detêm na obra atwoodiana – da mesma forma que também omite Odisseu, o herói épico por excelência reivindicado pelo subtítulo original. A publicação primeira do livro, feita pela editora Canongate e que é reproduzida pela maioria das traduções, caminha no sentido oposto do que a editora Salamandra realiza: o célebre Odisseu é posto em relevo enquanto as escravas permanecem à margem – algo consolidado pela *Odisseia*.

A edição em espanhol, ao trazer as escravas para o título, antecipa o papel que tais personagens obscurecidas pela tradição passam a ter na *re-visão* atwoodiana, além disso, a supressão de Odisseu na capa do livro evidencia aquilo que, em nossa chave interpretativa, compõe um dos aspectos principais da nova versão da épica homérica: *The Penelopiad*, ao contrário do que seu título e subtítulo indicam, estabelece uma desmitificação – até mesmo uma desmistificação – tanto da relação entre Penélope e Odisseu quanto da própria imagem consolidada de Penélope pela tradição literária. Ao mesmo tempo, a tradução espanhola se desvia da ênfase dada para Penélope no título original, criado por Atwood.

Tais escolhas certamente atuam sobre o horizonte de expectativas dos leitores, concorrendo para reforçar ou atenuar determinadas leituras prévias que podem vir a se constituir, conforme o avanço no contato com a obra, em estratégias de contenção, que, na perspectiva de Jameson (1992), condicionam o olhar habitual a se concentrar no conteúdo manifesto, não sendo capaz de tocar os seus sentidos mais profundos, ou seja, inviabiliza a conexão com o inconsciente político ali contido.

Do mesmo modo que o título e o subtítulo, as epígrafes também influenciam na criação de certos prismas em relação à obra literária. Segundo Atwood (2009), “uma epígrafe está para um livro como uma chave, uma escala, está para uma música” (p. 103), portanto, ela antecipa o seu estilo e conteúdo ao mesmo tempo em que contribui para a sua construção. As duas epígrafes que abrem *The Penelopiad* remetem, respectivamente, a trechos da *Odisseia* que aludem à imagem exemplar de Penélope e ao enforcamento das doze escravas.

A primeira delas traz uma passagem do Canto XXIV: do Hades, Agamenon conversa com os recém-chegados pretendentes – assassinados por Odisseu em razão do tempo pelo qual

se estabeleceram no palácio de Ítaca, espoliando os seus bens, tentando forçar a rainha Penélope a escolher um deles como novo marido, chegando mesmo a tramar contra a vida de Telêmaco, herdeiro do reino. Anfimedonte, um dos pretendentes assassinados, conta para o rei de Micenas sobre os ardis de Penélope, que nem repelia as novas núpcias e nem se decidia por um deles para casamento, tramando o estratagema da mortalha de Laertes – tecida durante o dia e desmanchada à noite – a fim de ganhar tempo, enquanto esperava, já com poucas esperanças, pelo retorno de Odisseu.

O jovem também relata a chegada de Odisseu e a subsequente vingança que realiza, exterminando os invasores. Em resposta, Agamenon exclama:

És venturoso, ó solerte Odisseu, de Laertes nascido,
por teres tido uma esposa dotada de tanta virtude!
Que coração bem-formado possuía a prudente Penélope,
filha de Icário, que nunca esqueceu ao legítimo esposo!
A fama dessas virtudes jamais há de ser esquecida,
pois em louvor da prudente Penélope os deuses, por certo,
hão de inspirar aos mortais inefáveis e eternas cantigas⁶⁰.
(*Odisseia*, XXIV, v. 192-198)

Conforme já abordado, nessa passagem Agamenon eleva a figura de Penélope, quem, por ter se mantido fiel ao marido, terá sua virtude para sempre louvada nos cantos, em contraposição a Clitemnestra que, diferentemente da prudente esposa de Odisseu, planejou e executou o assassinio do rei de Micenas, impedindo, com isso, a concretização do seu *nostos* após a guerra de Tróia. Tendo ela cometido “ações reprováveis”, Clitemnestra irá “lançar nas mulheres mancha indelével”, mesmo naquelas virtuosas, ao mesmo tempo em que será alvo de “odiosas canções” (*Odisseia*, XXIV, v. 199-202).

Tanto quando exalta o *kléos* de Penélope quanto ao reprovar e maldizer a corrupção de Clitemnestra, Agamenon se pauta em valores masculinos que norteiam as expectativas em torno das mulheres: fidelidade, virtuosismo e prudência. Atwood opta, portanto, por iniciar sua *re-visão* evocando a imagem exemplar de Penélope, construída através do julgamento patriarcal.

A segunda epígrafe, por sua vez, seleciona a breve descrição da morte das doze escravas, presente no Canto XXII:

tomando de um cabo de nave de proa anegrada,
numa coluna o amarrou, retesando-o bem no alto da torre,

⁶⁰ Atwood cita uma tradução em língua inglesa da *Odisseia* na forma de prosa – transposta para o português na edição brasileira dessa mesma maneira. Optamos, todavia, pelo uso da versão nacional (HOMERO, 2015b), produzida em verso e traduzida por Carlos Alberto Nunes, em todas as passagens mencionadas da épica homérica ao longo da tese.

para que os pés delas todas no solo tocar não pudessem.
Do mesmo modo que tordos de longos remígios, ou pombas
que o pouso buscam ansiosas, às vezes em rede se enlaçam,
posta entre os ramos adrede, e descanso horroroso assim acham:
dessa maneira as cabeças de todas em fila ficaram,
com cordas pelo pescoço, porque mais depressa morressem.
Por pouco tempo, não muito, batendo com os pés, estrebucham.
(*Odisseia*, XXII, v. 465-473)

O episódio do enforcamento das “impudentes” escravas, mortas por Telêmaco, com o auxílio dos servos Filício e Eumeu, por ordem de Odisseu, uma vez que elas lhe “negaram respeito” (*Odisseia*, XXII, v. 418) e “iníquas ações praticaram” (*Odisseia*, XXII, v. 432) ao se aliarem aos pretendentes e se deitarem com eles sem a permissão de seu senhor, é descrito em apenas poucos versos, sem grande destaque na épica.

Dono de cinquenta escravas – parte importante de seu patrimônio –, Odisseu, ao optar pela morte das doze jovens, justificando como algo motivado “porque possam tirar da memória a Afrodite,/ que aos pretendentes as fez misturar-se em conúbio amoroso” (*Odisseia*, XXII, v. 444-445), de certa maneira espolia a si mesmo, e, todavia, reafirma a sua condição de soberano de Ítaca. Da mesma forma que a presença dos pretendentes no palácio afrontava a sua autoridade, o “conúbio amoroso” das escravas com os jovens rapazes denotava a imposição da vontade de outros homens, que não ele, sobre elas.

A morte das escravas, ainda que de modo oposto ao julgamento e valoração de Penélope empreendidos por Agamenon, também possui ligação com o olhar e a afirmação da autoridade masculina. Ambas as epígrafes evidenciam a ação e a ordem patriarcal no mundo antigo. Enquanto o elogio de Penélope advém do cumprimento do dever de fidelidade, algo imposto não só a ela, mas sim a todas as mulheres; a morte das escravas garante a supremacia da autoridade senhorial, punindo quem se desvia dela.

Odisseu e Telêmaco podem ser tomados como personificações do patriarcado e da opressão contra as mulheres na épica clássica. O extermínio das jovens, ordenado pelo rei de Ítaca a seu filho dileto, corresponde a mais do que uma mera punição singular. O episódio traduz práticas comuns ao mundo grego, funcionando, conforme aponta Coral Ann Howells (2008, p. 68) “como emblema da violência masculina” na *Odisseia*.

O jovem príncipe, agora na condição de carrasco impiedoso, chega mesmo a potencializar o grau de sofrimento imposto às escravas – tanto em nível físico como simbólico – ao recusar as ordens paternas quanto ao tipo de morte a ser aplicada. Ainda que Odisseu tenha instruído Telêmaco a “com espadas compridas feri-as, até que a elas todas / a alma arranqueis” (*Odisseia*, XXII, v. 443-445), o filho, entretanto, decide por si mesmo pelo enforcamento uma

vez que, segundo ele, “morte excelente não quero que tenha nenhuma das servas / que tanto opróbrio lançaram na minha cabeça e de minha / mãe, e a quem tanto aprazia com os moços soberbos deitar-se” (Odisseia, XXII, v. 462-464).

No livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, Nicole Loraux (1988) mapeia o imaginário da Grécia Antiga relativo aos diversos tipos de mortes das personagens mulheres figuradas nas tragédias helênicas. Sobre as formas de suicídio feminino, a pesquisadora afirma:

Na tragédia, sobretudo morte de mulher. Mas há uma modalidade dessa morte, já depreciada em si mesma, mais que as outras marcada pela infâmia e mais que as outras associada a uma desonra sem remédio: refiro-me ao enforcamento, morte hedionda ou, falando com maior propriedade, morte “informe” (*áskhemon*), mácula máxima que uma pessoa se inflige sob o golpe da vergonha. Considera-se também – mas será isso verdadeiramente um acaso? – que o enforcamento é morte de mulher (Loraux, 1988, p. 30-31).

Observando a ocorrência de suicídios nas tragédias, Loraux nota uma maior opção pelo enforcamento em se tratando de personagens mulheres. Mais fortemente marcada pela infâmia, a morte pela corda se opõe à morte “pura” – pela espada – geralmente reservada aos personagens masculinos, algo que, conforme constatado pela autora, remonta à tradição homérica, pois, segundo ela, “desde a *Odisseia* (XXII, v. 462-464), a corda ocasiona a mais impura das mortes” (Loraux, 1988, p. 39).

Assim, o simbolismo do enforcamento – morte vergonhosa e degradante, fortemente relacionada ao feminino – vincula-se ao episódio do assassinio das doze escravas: ao mesmo tempo em que Telêmaco se recusa a dar “morte excelente” às jovens, o pastor de cabras Melântio, servo traidor que, além de maltratar Odisseu no período em que este se disfarçava como mendigo, também auxiliou os pretendentes no confronto com o soberano de Ítaca, não foi enforcado, recebendo, ao contrário, a punição pela espada.

É necessário, não obstante, ressaltar como a morte de Melântio excede a das escravas em violência. Ao cabreiro é reservada a tortura: seus membros – nariz, orelhas, mãos e pés – são amputados assim como seus genitais são arrancados e atirados aos cães (Odisseia, XXII). Ainda assim, a mutilação e o ultraje sofridos pelo cabreiro permanecem correspondendo a um tipo de morte viril.

A *Odisseia*, enquanto “pedra angular da civilização grega” (Nagy, 2013, p. 9), estabelece uma via de mão-dupla: incorpora em seus versos aspectos presentes na vida cotidiana e no imaginário helênico, ao mesmo tempo em que insere, no que vem a se tornar a tradição literária ocidental, todo um legado simbólico – dentro do qual as figurações da morte correspondem a uma de suas partes constituintes.

O ímpeto da fúria de Telêmaco em direção às escravas comunica, para além da questão do gênero, a diferença de posição social destas em relação à Penélope. Estando todas sujeitas à autoridade masculina patriarcal, a rainha, contudo, conseguia, na sua condição de mulher pertencente à classe senhorial, valer-se de artimanhas que possibilitavam contornar o avanço dos pretendentes. As jovens, por outro lado, permaneciam vulneráveis ao assédio masculino dada a prolongada ausência de seu senhor, somada à tenra idade de Telêmaco, que não conseguia impor-se diante dos intrusos em seu lar.

Sem liberdade de escolha e de ação, as moças foram possuídas pelos pretendentes da mesma forma como foram subtraídas as demais posses de Odisseu: seu palácio, suas reses e suas provisões. Teriam submetido também sua esposa, não fosse a condição de mulher livre e de rainha que permitiu a Penélope enredá-los sob o pretexto de se preparar para tomar uma decisão – algo negado às moças.

Cantadas pela épica homérica como culpadas, as escravas ganham uma figuração bastante diversa em *The Penelopiad*. O referido “conúbio amoroso”, retratado na *Odisseia*, deixa de significar somente a relação sexual entre os pretendentes e as escravas, passando a ser definido como estupro, ou seja, elas se tornam vítimas das práticas patriarcais em vez de cúmplices dos inimigos de Odisseu.

Além disso, conforme aponta Howells (2006a), Atwood (2006) tira a segunda epígrafe de seu contexto épico original. Trazendo em primeiro lugar o elogio de Agamenon à “prudente Penélope” para, logo em seguida, mencionar o enforcamento das escravas, a justaposição das epígrafes, segundo Howells (2006a), sinaliza o foco “em retratar a condição dessas diferentes mulheres, tanto rainha como suas escravas, na releitura revisionista que faz do mito homérico” (p. 12).

Nessa chave interpretativa, o contraste entre o estatuto de Penélope e das escravas é realçado, sobrepujando o caráter emblemático da violência masculina. Desse modo, o enforcamento das escravas, algo que “não é extraordinário no contexto do mito”, como afirma Howells (2006a), tem o seu significado inteiramente transformado: a escritora faz dele o mistério central e talvez a principal mola propulsora da nova versão (p. 12-13). A ênfase e ressignificação das mortes opera o deslocamento do mito homérico oficial “para falar, em vez disso, sobre a condição das mulheres de todas as classes sociais na *Odisseia*” (p. 13).

O tipo de texto revisionista a que *The Penelopiad* pertence, conforme aponta Bebbiano (2008), se desenvolve através da reescrita de histórias antigas sob uma perspectiva feminista, com a adoção da voz narrativa de uma personagem mulher. O projeto estético desenvolvido

por Atwood é chamado por Reingard Nischik (2006, p. 156) de “sua técnica de revisão orientada para o gênero”. A *re-visão* desenvolvida pela escritora canadense, de fato, se pauta em uma busca inicial de ressignificar os episódios tradicionais da *Odisseia* por meio da voz feminina, entretanto, passa, na sequência, a tensionar esse próprio processo desenvolvido.

A pujança de sua inovação vai muito além da tomada da voz: enquanto as versões revisionistas elegem comumente personagens míticas de destaque – mulheres, não raro, pertencentes à classe senhorial –, Atwood opta por estabelecer uma narração dividida e, de certa forma, de embate entre Penélope e as escravas, alterando uma das principais características do gênero épico – cantar os feitos dos grandes heróis. Mais do que transformar sentidos consolidados valendo-se, para tanto, do olhar da mulher, Atwood, ao focalizar o povo comum, desarticula tanto a estrutura própria da epopeia como as *re-visões* precedentes.

O ponto de vista plural contribui para a desconstrução de uma visão homogênea do feminino: Penélope e as jovens que formam o Coro – todas mulheres, porém situadas em polos totalmente opostos da escala social – possuem perspectivas e anseios muito diversos entre si, chegando estes à colisão em mais de uma passagem da história. Para além do ser mulher, as questões de classe se afirmam – resultando em diferentes graus de sujeição em relação aos homens –, problematizando qualquer ideia de sororidade intrínseca ao gênero.

Na introdução de *The Penelopiad*, Atwood (2006, p. XIX. Grifos nossos) trata do mito de Odisseu, bem como este “is best known from Homer’s *Odyssey*”.⁶¹ Tal passagem antecipa algo explorado pouco depois: apesar de fonte principal, a épica homérica não é a única versão do mito.

Prosseguindo, a escritora efetua um brevíssimo resumo dos episódios cantados na epopeia, afirmando se tratar de uma obra que conta a história de um homem que passa vinte anos longe de casa, metade deles lutando na guerra de Tróia e a outra metade tentando retornar ao lar, vivendo perigosas aventuras e se envolvendo com deusas. Enquanto isso, cabia à esposa Penélope lidar com os problemas que vivia em seu palácio – os conflitos com o filho além da presença incômoda dos pretendentes à sua mão. Frequentemente chorando e rezando pelo retorno do marido, a rainha, ao mesmo tempo, iludia e enganava os intrusos que haviam se instalado em seu palácio. O final do livro, ainda segundo a autora, marca o retorno de Odisseu, a matança dos pretendentes e das escravas e a reunião do casal.

⁶¹ Tornou-se conhecido principalmente graças à *Odisseia*, de Homero. (Atwood, 2005a, p. 11. Grifos nossos).

Atwood (2006, p. XIX) enfatiza traços de comportamento de Odisseu apontando que “he’s noted as a persuasive liar and disguise artist”, aquele cheio de estratagemas e truques, cuja sagacidade não impedia, contudo, que às vezes fosse “too clever for his own good”.⁶²

Penélope, por outro lado, figura na épica, segundo a autora, sempre “portrayed as the quintessential faithful wife, a woman known for her intelligence and constancy”⁶³ (Atwood, 2006, p. XIX). Tornando-se ao longo do tempo a “principal” fonte através da qual o mito de Odisseu dá-se a conhecer, a *Odisseia* também consagra o *kléos* de Penélope na tradição literária.

Ainda assim, como Atwood salienta, “mythic material was originally oral, and also local – a myth would be told one way in one place and quite differently in another”⁶⁴ (Atwood, 2006, p. XX). Isso a levou a se valer de outras obras, além da homérica, “especially for the details of Penelope’s parentage, her early life and marriage, and the scandalous rumours circulating about her”⁶⁵ (Atwood, 2006, p. XX).

Em paratexto situado ao final do livro, a autora designa suas demais “Fontes”: *The Greek Myths*, de Robert Graves, “crucial”, segundo ela, na composição de *The Penelopiad*; *Trickster Makes This World*, de Lewis Hyde, além dos *Hinos Homéricos*.

Assim como as epígrafes, a introdução também traça o caráter revisionista do livro, delimitando aquilo que, segundo a autora, a motivou a produzir a sua *re-visão*. A fortuna crítica costuma atribuir a *The Penelopiad* um caráter de inovação formal, sobretudo na subversão do gênero épico, conforme será abordado no próximo capítulo.

Para Oliveira (2009), o mesmo se dá em relação a essas passagens em que há a presença explícita de uma voz autoral que, no limiar da narrativa, orienta a leitura e estabelece o horizonte interpretativo do romance. O crítico sustenta essa perspectiva ao afirmar que a “intromissão da voz autoral” dentro da obra, articulando dados extratextuais que iluminam sentidos e estratégias, produziria uma camada polifônica distintiva, responsável por complexificar a relação entre versões, conflitos e tramas.

⁶² Ele ganhou fama de mentiroso persuasivo e mestre nos disfarces. / Esperto demais para seu próprio bem. (Atwood, 2005a, p. 11).

⁶³ Descrita como a própria esposa perfeita e fiel, uma mulher consagrada por sua constância e por sua inteligência. (Atwood, 2005a, p. 11-12).

⁶⁴ O material mítico era originalmente oral e também local – um mito é relatado de um jeito num lugar e de modo bem diferente em outro. (Atwood, 2005a, p. 12).

⁶⁵ Principalmente para obter detalhes a respeito da família de Penélope, de sua vida de solteira e do casamento, além dos rumores escandalosos que circulavam a seu respeito. (Atwood, 2005a, p. 12).

Oliveira (2009) identifica nesse recurso algo “inovador”, algo que Atwood teria introduzido como gesto singular em seu projeto revisionista, detalhando sua interpretação acerca do fenômeno:

Por exemplo, encabeça o livro uma “Introdução” em que a *narradora* já faz um *briefing* da *Odisseia* homérica, sinalizando que vai colocar em xeque versões de fatos tradicionalmente aceitas como válidas e únicas, o que já prepara o leitor para o trabalho parodístico de desconstrução e reavaliação de fatos e versões levadas a efeito pelo novo crivo do olhar feminino de Penélope e das suas outrora doze escravas. Torna-se sintomático destacar o que *Atwood* expressa no final dessa Introdução, quando afirma que o motivo do enforcamento das escravas e o real propósito de Penélope sempre a incomodaram no livro original, a ponto de sempre ter vivido “assombrada” por essas questões (Oliveira, 2009, p. 9. Grifos nossos).

Essa leitura sinaliza a intencionalidade demarcada pela escritora quanto ao seu projeto revisionista, entretanto, tende a desconsiderar pontos importantes. Em primeiro lugar, tais estratégias mobilizadas já estavam amplamente consolidadas no gênero das *re-visões* feministas muito antes de Atwood. A formulação segundo a qual *The Penelopiad* inauguraria ou reinventaria um procedimento ignora obras como *As brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley, que é exemplar justamente por estruturar seu revisionismo crítico da tradição por meio de um aparato paratextual consciente.

Conforme apontamos anteriormente (em Souza, 2019), Bradley, em sua célebre *re-visão* arturiana, vale-se tanto de uma epígrafe retirada de *A morte de Artur*, de Thomas Malory, como também declara explicitamente, nos agradecimentos, suas fontes, motivações e o tipo de reposicionamento interpretativo que pretende realizar.

Buscando reorientar ideologicamente a recepção do romance, os paratextos presentes em *As brumas de Avalon* traduzem o que veio a se tornar uma das marcas mais reconhecíveis das reescritas feministas de mitos e tradições literárias. O gesto de Atwood, portanto, não emerge no vazio, inscrevendo-se dentro de um modelo já estabelecido, que ela repete, reelabora e problematiza, mas certamente não inaugura.

Além disso, nota-se que, ao comentar a introdução de *The Penelopiad*, Oliveira trata como equivalentes narradora e autora, dissolvendo a diferença fundamental entre discurso paratextual, pertencente à escritora, e a voz ficcional da narradora-personagem. Seu comentário inicia referindo-se à “narradora”, atribuindo-lhe a função de apresentar um *briefing* da *Odisseia*, todavia, conclui mencionando “o que Atwood expressa no final dessa Introdução”, como se a operação crítica anunciada ali fosse simultaneamente de Penélope e da autora (Oliveira, 2009, p. 9).

Ao nivelar essas duas instâncias, Oliveira transforma Penélope-narradora em agente consciente da estratégia revisionista que, na verdade, é construída por Atwood no espaço extratextual. Essa equiparação apaga a diferença entre personagem revisionista, cuja voz é parte do jogo ficcional, e escritora – aquela responsável pelos paratextos que moldam o horizonte de expectativas do leitor.

Desse modo, a leitura de Oliveira (2009) projeta sobre a personagem uma intencionalidade autorial que não lhe pertence, obscurecendo a função específica do paratexto como intervenção consciente de Atwood no campo da reescritura da tradição.

Essa operação de aproximar narradora-personagem e autora como agentes de um mesmo projeto de *re-visão* é um padrão recorrente na fortuna crítica das reescrituras contemporâneas de mitos e clássicos. Como esse tipo de obra frequentemente mobiliza vozes femininas ficcionalizadas para comentar, corrigir ou subverter narrativas canônicas, muitos críticos acabam tomando a fala dessas personagens como extensão direta da consciência autorial. O resultado é a naturalização de uma equivalência que apaga a mediação ficcional e transforma estratégias narrativas – como a metaficção ou o uso de paratextos – em confissões transparentes das intenções da autora, obscurecendo justamente o tensionamento estético que constitui o cerne do gênero revisionista.

Como já apontado, os instrumentos paratextuais funcionam como dispositivos de orientação da leitura, moldando expectativas e preparando o leitor para o pacto ficcional que está prestes a se estabelecer. Nesse sentido, um acerto importante da leitura de Oliveira é reconhecer que tais elementos criam um horizonte de expectativas, guiando o leitor para o método crítico que a obra pretende operar. Contudo, esse horizonte não nasce em *The Penelopiad*: ele é característico da *re-visão* e é uma das bases pelas quais esse tipo de narrativa se constrói.

Portanto, ao tratar como inovação aquilo que é, na verdade, próprio do gênero – inclusive, sendo, mais do que marca, uma condição de funcionamento –, certas leituras acabam deslocando Atwood de um contexto literário no qual ela está plenamente inserida. A prática paratextual que estrutura *The Penelopiad* ecoa diretamente o que Bradley já havia realizado décadas antes: reposicionar o mito ao mesmo tempo em que declara suas fontes, explicita sua perspectiva e prepara o leitor para uma reinterpretação que se assume situada, parcial e conscientemente construída. A diferença estabelecida em diferentes obras de revisionismo crítico da tradição corresponde ao modo como cada uma mobiliza esse aparato formal paratextual para fins estéticos e ideológicos distintos.

Assim, ao invés de compreender os paratextos como gesto isolado ou ruptura promovida por Atwood, é mais adequado reconhecer que eles inserem *The Penelopiad* na tradição

das *re-visões* feministas – uma tradição em que *As brumas de Avalon* é tanto predecessora como marco formador. Incluir Atwood nesse movimento histórico-literário permite compreender sua obra de maneira mais precisa: uma contribuição sofisticada e, como veremos, altamente crítica, a um modelo já amplamente testado e consolidado, que ela retoma e transforma à luz de seu próprio projeto político e estético.

Nesse horizonte interpretativo, torna-se crucial retomar e aprofundar os significados condensados no que Atwood declara na introdução do livro:

I've chosen to give the telling of the story to Penelope and to the twelve hanged maids. The maids form a chanting and singing Chorus which focuses on *two questions that must pose themselves after any close reading of The Odyssey*: what led to the hanging of the maids, and what was Penelope really up to? The story as told in *The Odyssey* doesn't hold water: there are too many inconsistencies. I've always been haunted by the hanged maids; and, in *The Penelopiad*, so is Penelope herself.⁶⁶ (Atwood, 2006, p. XXI. Grifos nossos).

Imbuída da tarefa de escrever uma releitura contemporânea do mito clássico para a Canongate, Atwood retoma uma das obras basilares que constituem a tradição literária ocidental, selecionando o que lhe parecem ser questões que se destacam a partir da leitura atenta da *Odisseia* a fim de trabalhar e ressignificar aquilo que, em suas palavras, não convence na épica homérica.

A autora não constrói a ambivalência de Penélope, ao contrário, ela a identifica na epopeia – afinal, mesmo prudente e virtuosa, a rainha, ao mesmo tempo, é ardilosa o suficiente para iludir e tecer falsas promessas aos pretendentes – para, então, confrontar o *kléos* consagrado pela *Odisseia* com outras versões e formas de figuração de Penélope menos lisonjeiras.

A “leitura atenta” que faz da obra homérica, entretanto, deve ser historicizada: ao mesmo tempo em que se trata não *da* e sim *de uma* leitura atenta – a sua interpretação pessoal da tradição –, a leitura promovida por Atwood, concomitantemente, conecta-se ao inconsciente político do momento em que vive.

À guisa de exemplo, retomemos a descrição resumida feita por Atwood na introdução de *The Penelopiad*, agora cotejada com um resumo elaborado por Aristóteles:

The story of Odysseus' return to his home kingdom of Ithaca following an absence of twenty years is best known from Homer's *Odyssey*. Odysseus is said to have spent half of these years fighting the Trojan War and the other

⁶⁶ Optei por entregar a narrativa a Penélope e às doze escravas enforcadas. As escravas formam o Coro, que canta e declama, concentrando-se nas *duas questões que se destacam numa leitura atenta da Odisseia*: o motivo do enforcamento das escravas e o real propósito de Penélope. A maneira como a história é contada na *Odisseia* não convence, há muitas incoerências. Sempre vivi assombrada pelas escravas enforcadas; em *The Penelopiad*, ocorre o mesmo com Penélope. (Atwood, 2005a, p. 12-13. Grifos nossos).

half wandering around the Aegean Sea, trying to get home, enduring hardships, conquering or evading monsters, and sleeping with goddesses. The character of ‘wily Odysseus’ has been much commented on: he’s noted as a persuasive liar and disguise artist – a man who lives by his wits, who devises stratagems and tricks, and who is sometimes too clever for his own good. His divine helper is Pallas Athene, a goddess who admires Odysseus for his ready inventiveness.⁶⁷ (Atwood, 2006, p. XIX).

Os episódios são breves nos dramas, mas por meio deles é que se alonga a epopeia. A fábula da *Odisseia* não é longa: um homem passa longos anos no exterior, impedido por Posidão de voltar, e está só; ademais, a situação em sua casa é tal que pretendentes lhe consomem as riquezas e ameaçam a vida do filho; ele chega maltratado das intempéries, revela a alguns quem é, ataca, salva-se e extermina os inimigos. Aí está o essencial; o mais são episódios”. (Aristóteles, 2005, p. 38).

À primeira vista, ambos os trechos parecem realizar o mesmo gesto: caracterizar a *Odisseia* como a narrativa das andanças de Odisseu. No entanto, embora Atwood siga esse movimento até a metade de sua fala, ela opera uma inflexão significativa a partir do momento em que destaca não apenas as aventuras do herói, mas a ambivalência constitutiva de sua figura. Mais do que o herói épico consagrado pela tradição, Odisseu é apresentado como alguém cuja astúcia está sempre a um passo da mentira e cujo engenho, por vezes, transforma-se em veneno: ele é “ardiloso” e também “mentiroso”, tão hábil quanto capaz de provocar a própria ruína. Além disso, Atwood recorda que esse “humano excepcional” depende da intervenção de Palas Atena, revelando o quanto sua glória heroica é atravessada por forças que o excedem.

Enquanto Aristóteles considera que o essencial da *Odisseia* restringe-se ao retorno de Odisseu, sendo todo o restante meros “episódios”, Atwood redireciona o foco e ilumina justamente aquilo que, para o filósofo grego, ocuparia a periferia da narrativa: a figura de Penélope e os acontecimentos que orbitam sua vida doméstica. Isso se evidencia quando a escritora prossegue:

In *The Odyssey*, Penelope – daughter of Icarius of Sparta, and cousin of the beautiful Helen of Troy – is portrayed as the quintessential faithful wife, a woman known for her intelligence and constancy. In addition to weeping and praying for the return of Odysseus, she cleverly deceives the many Suitors who are swarming around her palace, eating up Odysseus’ estate in an attempt to force her to marry one of them. Not only does Penelope lead them on with

⁶⁷ A história do retorno de Odisseu a seu reino em Ítaca, após vinte anos de ausência, tornou-se conhecida principalmente graças à *Odisseia*, de Homero. Odisseu teria passado metade desse período lutando na Guerra de Tróia e a outra metade perambulando pelo mar Egeu, tentando voltar para casa, enfrentando dificuldades, derrotando monstros ou fugindo deles, e dormindo com deusas. O caráter do “ardiloso Odisseu” tem sido muito comentado: ele ganhou fama de mentiroso persuasivo e mestre nos disfarces – um homem que vive graças a sua sagacidade, capaz de inventar estratégias e truques, e que às vezes é esperto demais para seu próprio bem. Ele recebe a ajuda divina de Palas Atena, deusa que o admira por sua inventividade. (Atwood, 2005a, p. 11).

false promises, she weaves a shroud that she unravels at night, delaying her marriage decision until its completion. Part of *The Odyssey* concerns her problems with her teenaged son, Telemachus, who is bent on asserting himself not only against the troublesome and dangerous Suitors, but against his mother as well.⁶⁸ (Atwood, 2006, p. XIX-XX).

Ainda que Atwood reconheça explicitamente que a *Odisseia* é, estruturalmente, a narrativa do retorno de Odisseu, ela dedica mais espaço, minúcia e atenção à atuação de Penélope do que à do herói. A autora, assim, enfatiza a inteligência da rainha, aproximando-a, em engenho e sagacidade, do próprio Odisseu, e realça justamente aquilo que Aristóteles classificaria como matéria secundária ou episódica.

Esse deslocamento revela o que Atwood chama de sua “leitura atenta” da *Odisseia*: como mulher, ela se interessa pela história de Penélope em vez de concentrar-se no percurso heroico de Odisseu. Sua atenção volta-se para Penélope na medida em que sua trajetória se cruza com a execução das escravas, ponto que sempre a incomodou profundamente ao ler a epopeia. Trata-se, portanto, de uma leitura sensível às relações entre gênero e classe, que opera escolhas e silenciamentos próprio.

A “leitura atenta” reivindicada por Atwood, portanto, opera como gesto situado dentro de um projeto estético sem qualquer pretensão de reconstruir uma verdade oculta da *Odisseia*. O procedimento formal empregado, com suas seleções, ênfases e omissões, evidencia os pontos que a inquietaram em sua leitura da épica, elementos que ela transforma em núcleos de problematização em sua nova *re-visão*.

Para compreender plenamente esse movimento, é necessário situá-lo à luz da posição intelectual e biográfica de uma escritora que se pensa também como crítica e transita entre criação e comentário, tornando visível em seu fazer criativo o caráter ideológico das formas literárias.

Sua trajetória, seja na poesia, no romance ou nos ensaios, bem como sua experiência como autora-crítica, legitimam uma escrita que articula constantemente criação e exame crítico das fontes e das convenções formais. Assim, a “leitura atenta” é, simultaneamente, escolha estética e gesto teórico: um modo de selecionar certos aspectos da tradição para evidenciar como as leituras consagradas cristalizam sentidos que ocultam violência e desigualdade.

⁶⁸ Na *Odisseia*, Penélope – filha de Icário de Esparta e prima da bela Helena de Tróia – é descrita como esposa perfeita e fiel, uma mulher consagrada por sua constância e por sua inteligência. Além de chorar e orar pelo retorno de Odisseu, ela engana astuciosamente os pretendentes que enxameiam em seu palácio, dilapidando o patrimônio de Odisseu na tentativa de forçá-la a desposar um deles. Penélope, além de iludi-los com falsas promessas, tece uma mortalha que desfaz de noite, adiando a decisão sobre o casamento para depois do término da peça. Parte da *Odisseia* diz respeito aos problemas dela com o filho Telêmaco, que tenta se afirmar não só em relação aos perigosos e belicosos pretendentes, mas também contra a mãe. (Atwood, 2005a, p. 11-12).

Ao fazer desse procedimento o eixo de sua *re-visão*, Atwood vai além de reelaborar o mito, problematizando, também, o próprio ato de recontar o passado, como veremos no capítulo seguinte.

A relação entre essa prática seletiva e sua posição em relação aos feminismos é também decisiva. Atwood não adere a um único “feminismo” programático a ser defendido através da obra de ficção, pelo contrário, postula-se como alguém situada à margem das filiações institucionais do movimento, frequentemente crítica das vertentes que considera prescritivas, unidimensionais ou moralizantes, e cuja compreensão dos feminismos é marcada por recortes específicos, sobretudo aqueles consolidados na América do Norte entre as décadas de 1970 e 1980.

Essa postura explicita porque sua *re-visão* não se limita, como veremos, a uma revalorização celebratória da agência feminina. Em vez de simplesmente trocar protagonistas, ela problematiza as bases teóricas e simbólicas que produzem as figuras femininas, inclusive aquelas produzidas por muitas leituras feministas.

É importante ressaltar, também, que, embora os paratextos de *The Penelopiad* ofereçam indicações explícitas sobre as intenções revisionistas de Atwood, sobretudo quando a autora declara, na introdução e na seção de “Fontes”, os incômodos que motivaram sua reescrita, há um risco considerável em tomar essas afirmações como horizonte interpretativo suficiente.

A autoridade paratextual pode se converter numa estratégia de contenção interpretativa, na perspectiva postulada por Jameson (1992), orientando o leitor a interpretar o romance apenas como realização consciente do projeto que Atwood enuncia e, por extensão, como expressão direta de sua visão sobre feminismo, mito ou tradição. Tal uso reducionista apaga a complexidade da obra enquanto forma literária e ignora que, para além do que a autora diz que pretende fazer, *The Penelopiad* articula camadas de sentido que ultrapassam as intenções autodeclaradas.

Em consonância com os pressupostos jamesonianos já aludidos, compreendemos o paratexto como elemento delimitador tão somente daquilo que diz respeito ao campo da intenção autoral. Como veremos, ainda que a *meta-re-visão* pretendida por Atwood esteja declarada desde os paratextos de *The Penelopiad* – unindo escrita e crítica a partir de um projeto de problematização concomitante da tradição e das novas leituras feitas por escritoras mulheres sobre ela –, nossa interpretação não deve se limitar a isso, buscando, para além do que a autora afirma estar fazendo, o inconsciente político figurado na própria narrativa, que se revela nas contradições formais, nos deslocamentos simbólicos e nos impasses sociais encenados no texto.

Atwood lida com a forma em *The Penelopiad* de modo consciente, pois sua escrita é assumidamente crítica, contudo, como sustentaremos, essa consciência alcança apenas parte do processo. Se, por um lado, ela busca deliberadamente produzir uma *meta-re-visão*, por outro, tal projeto somente se esclarece quando considerado à luz de seu tecido histórico.

Apoiar-se no paratexto sem problematizá-lo implica, desse modo, privilegiar o nível consciente da produção em detrimento das determinações históricas e ideológicas que atravessam a obra e excedem o controle autoral. Esse gesto pode comprometer a leitura crítica e obliterar justamente o que torna *The Penelopiad* mais relevante: sua capacidade de figurar o social para além do que sua autora formula, antecipa ou controla, revelando dimensões do texto que emergem não da intenção individual, mas da lógica histórica inscrita em sua forma.

No próximo capítulo, examinaremos tanto o programa intencional da autora quanto o modo pelo qual ela articula categorias narrativas e questões sociais. Isso implica compreender a totalidade histórica na qual sua releitura se inscreve, explicitando primeiramente os procedimentos de *meta-re-visão* mobilizados – que operam enquanto um tipo de historicização conduzido pela própria Atwood – para, em seguida, historicizar também a autora e seu projeto estético-político.

5. *The Penelopiad*: da meta-re-visão à Historicização

A reivindicação da voz, realizada por personagens mulheres que buscam contar a sua própria história diante de uma tradição patriarcal e, com isso, transcender a condição de objeto a que sempre estiveram submetidas, configura-se, certamente, como o pilar mais forte de sustentação das obras de revisionismo crítico da tradição. Grande exemplo é *As brumas de Avalon*, escrito pela estadunidense Marion Zimmer Bradley. Publicado pela primeira vez em 1982, permaneceu por várias semanas na lista de livros mais vendidos do jornal *The New York Times* – um índice importante dos hábitos de leitura estadunidenses. Com a forte aceitação do público e grande número de vendas, a produção foi traduzida e editada em vários lugares do mundo e conquistou uma grande visibilidade também fora do país, tornando-se um *best-seller* global.

Nesse romance, responsável, em grande medida, por popularizar o revisionismo de obras clássicas através da perspectiva das personagens mulheres em virtude de seu grande sucesso e circulação mundial, o mito arturiano é contado pela ótica de Morgana, irmã do rei Artur e Senhora de Avalon – a ilha mágica separada do mundo dos homens para onde, segundo a lenda, o soberano teria sido levado no leito de morte. Já de início, o leitor familiariza-se com o que é costumeiro nas *re-visões*: a presença de paratextos em que a autora justifica suas fontes e razões revisionistas.

Após Bradley detalhar o que a levou a escrever uma nova versão diferente daquela canonizada por Thomas Malory, em *A morte de Artur*, a obra de ficção principia, de fato, com Morgana, a protagonista-narradora, tomando a palavra a fim de fazer frente à história consagrada pelo patriarcado. Afirmando ser “preciso contar as coisas antes que os sacerdotes do Cristo Branco espalhem por toda parte os seus santos e suas lendas”, Morgana aponta, ainda, que “talvez entre as duas (versões da mesma história) se possam perceber alguns lampejos de verdade”, deixando claro, porém, que aquela é a sua verdade (BRADLEY, 1989, p. 11-13).

Tanto os paratextos presentes em *As brumas de Avalon* como a tomada da pena inicial feita por Morgana correspondem a elementos comuns ao gênero *re-visão*. Sua ocorrência, portanto, é esperada pelos leitores desse tipo de obra e têm papel importante dentro do seu projeto estético. Conforme já apontado no capítulo anterior, é possível depreender muitas similaridades entre os paratextos de *As brumas de Avalon* e *The Penelopiad*. Já no que concerne ao começo do texto de ficção, é importante mapear até que ponto Atwood constrói uma narrativa que se aproxima e, ao mesmo tempo, problematiza a *re-visão*.

5.1 A Voz e a Contra-voz: a *re-visão* em disputa

Em *The Penelopiad*, Penélope – a narradora-protagonista – estabelece desde o início uma conexão direta com a tradição literária. Assim como Morgana de Avalon, ela toma a voz para poder contar a sua versão da história, o que, invariavelmente, ambiciona a desarticulação das figuras heroicas tradicionais – no primeiro caso isso se dá em relação ao rei Artur, bem como aos Cavaleiros da Távola Redonda, já no segundo busca-se desconstruir o heroísmo de Odisseu, consolidado sobretudo através da *Odisseia*. A protagonista começa afirmando:

*Now that I'm dead I know everything. This is what I wished would happen, but like so many of my wishes it failed to come true. I know only a few factoids that I didn't know before. Death is much too high a price to pay for the satisfaction of curiosity, needless to say. Since being dead – since achieving this state of bonelessness, liplessness, breastlessness – I've learned some things I would rather not know, as one does when listening at windows or opening other people's letters. You think you'd like to read minds? Think again.*⁶⁹ (Atwood, 2006, p. 1. Grifos da autora).

Em primeiro lugar, Penélope evidencia uma importante característica de seu papel como narradora ao afirmar que, ao contrário do que esperava, a morte não lhe trouxe um saber ilimitado sobre os acontecimentos. Afirmando saber tão somente de “alguns fatos dispersos que antes ignorava”, ela pontua que muito daquilo que soube foram coisas que preferia desconhecer. Assim, a voz narrativa marca, desde o início, sua não-onisciência, algo que destoa do que comumente é encontrado em grande parte das obras de *re-visão*, uma vez que usualmente esse tipo de produção, ainda que pautada na defesa da manifestação da subjetividade das personagens femininas, mobiliza um saber total sobre o que é narrado.⁷⁰

Penélope segue aludindo ao “saco” com o qual todos chegavam ao mundo dos mortos:

Down here everyone arrives with a sack, like the sacks used to keep the winds

⁶⁹ *Agora que morri, sei de tudo*. Era isso que eu esperava que acontecesse, mas, como muitos dos meus desejos, deixou de se realizar. Sei apenas alguns fatos dispersos que antes ignorava. Desnecessário dizer, trata-se de um preço alto demais a pagar pela satisfação da curiosidade. 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. Você gostaria mesmo de ler a mente? Pense bem! (Atwood, 2005a, p. 15. Grifos da autora).

⁷⁰ Em *As brumas de Avalon*, por exemplo, a estratégia mobilizada para explicar a onisciência de Morgana é o poder da Visão que a sacerdotisa possui e que lhe permite, em seus dizeres, “ver o interior da mente dos homens e mulheres” (1989, p. 12), algo relativo tanto ao passado como ao presente e futuro. Além disso, o foco narrativo do romance, que oscila entre diferentes personagens mulheres, possibilita explorar diferentes perspectivas femininas na história, mesmo se tratando de uma narrativa onisciente – algo presente em muitas obras de *re-visão*. *The Penelopiad*, por outro lado, mobiliza a estratégia da dupla narração – a de Penélope e a do coro de escravas – a fim de ampliar e, ao mesmo tempo, problematizar a questão do ponto de vista feminino.

in, but each of these sacks is full of words – words you’ve spoken, words you’ve heard, words that have been said about you. Some sacks are very small, others large; my own is of a reasonable size, though a lot of the words in it concern my eminent husband.⁷¹ (Atwood, 2006, p. 1-2).

O saco, sempre cheio de palavras, que acompanhava as almas pode ser compreendido como uma metáfora para a tradição literária – nesse caso, mais propriamente sobre a *Odisseia* de Homero – e para as imagens por ela consolidada acerca das personagens. Na épica homérica, Penélope menos disse do que disseram sobre ela. Em *The Penelopiad*, por sua vez, a protagonista afirma que muito do que foi falado a seu respeito relacionava-se, em verdade, ao seu marido. Desse modo, Penélope indica que a inscrição de seu nome para a posteridade devia-se à sua relação com Odisseu, ou seja, ela não possuía valor e/ou importância por si mesma.

Vê-se, assim, como antes mesmo de justificar as razões que a impelem a fazer seu relato, Penélope sutilmente alude ao seu papel secundário na tradição, realçando sua condição de subordinação ao ilustre marido. Em seguida, a narradora-protagonista mobiliza o início de seu esforço para desarticular a figura do herói épico ao dizer sobre Odisseu que

What a fool he made of me, some say. It was a specialty of his: making fools. He got away with everything, which was another of his specialties: getting away. He was always so plausible. Many people have believed that his version of events was the true one, give or take a few murders, a few beautiful seductresses, a few one-eyed monsters. Even I believed him, from time to time. I knew he was tricky and a liar, I just didn’t think he would play his tricks and try out his lies on me.⁷² (Atwood, 2006, p. 2).

Ao mesmo tempo em que confronta a imagem do herói, ressignificando o perfil do homem astuto e inteligente para o de um mentiroso contumaz, Penélope coloca-se como uma mulher enganada, uma vítima dos engodos de Odisseu. Afinal, como ela questiona, “Hadn’t I been faithful? Hadn’t I waited, and waited, and waited, despite the temptation – almost the compulsion – to do otherwise?”⁷³ (Atwood, 2006, p. 2). Até esse momento – com exceção às menções, que ainda serão devidamente exploradas, acerca de se sentir tentada e compelida a

⁷¹ Aqui todos chegam com um saco igual aos usados para guardar os ventos, mas todos os sacos estão cheios de palavras – palavras que a pessoa disse, palavras que ouviu, palavras que foram ditas a seu respeito. Alguns sacos são muito pequenos; outros, grandes; o meu tem tamanho razoável, mas boa parte das palavras se refere a meu distinto marido. (Atwood, 2005a, p. 15-16).

⁷² Ele me fez de tola, alguns dizem. Era sua especialidade: fazer os outros de tolos. Ele se safava de todas, outra de suas especialidades: safar-se. 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. (Atwood, 2005a, p. 16).

⁷³ Não fui fiel? Não esperei, e esperei, e esperei, apesar da tentação – quase compulsão – de desistir? (Atwood, 2005a, p. 16).

desistir –, Penélope manifesta as principais características instauradas pelas obras de revisionismo crítico da tradição acerca das suas protagonistas: a mulher, contada pela voz do outro, sempre em relação às figuras masculinas, assim como reduzida às imagens essenciais cristalizadas sobre o feminino, toma a palavra para poder contar a si mesma e o seu lado da história, além de buscar ressignificar a exaltação dos grandes homens eternizadas na e pela tradição – não raro invertendo o binarismo nas formas de figuração do herói. Sobre sua imagem consagrada, Penélope exclama:

And what did I amount to, once the official version gained ground? An edifying legend. A stick used to beat other women with. Why couldn't they be as considerate, as trustworthy, as all-suffering as I had been? That was the line they took, the singers, the yarn-spinners. *Don't follow my example*, I want to scream in your ears – yes, yours! But when I try to scream, I sound like an owl.⁷⁴ (Atwood, 2006, p. 2. Grifos da autora).

Conforme pode ser depreendido no desabafo da rainha, os cantos em louvor à sua virtude – resultado de sua espera fiel pelo retorno de Odisseu – não a beneficiaram realmente de nada, gerando tão somente formas de controle e de opressão para outras mulheres. Penélope evidencia como sua imagem forjada pela tradição servia antes como um paradigma moral do que para enaltecer a sua vida. Assim sendo, seu valor só pode existir na medida em que serve aos interesses patriarcais. Em outras palavras, ela permanece subordinada aos interesses dos homens, mesmo em sua pretensa aclamação.

Desse modo, reforça-se a necessidade de que a mulher escape às amarras construídas pela dominação simbólica patriarcal, o que só poderia decorrer da iniciativa de revestir-se da linguagem e contar a sua própria história. A *re-visão*, nesse âmbito, figuraria como resposta e, ao mesmo tempo, solução. Resolveria, até mesmo, aquelas versões pós-homéricas – também sempre feitas por homens – que, segundo Penélope, buscando recriá-la, “they were jeering, making jokes about me, jokes both clean and dirty”⁷⁵, transformando a sua lenda em exemplar, “they were turning me into a story, or into several stories, though not the kind of stories I’d prefer to hear about myself”⁷⁶ (Atwood, 2006, p. 3). Versões estas que não poderiam ser contestadas em vida, pois, ainda segundo ela, ““what can a woman do when scandalous gossip

⁷⁴ 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 todas ser tão circunspectas, confiáveis e sofredoras como eu? Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. *Não sigam meu exemplo*, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês – sim, nos de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja. (Atwood, 2005a, p. 16. Grifos da autora).

⁷⁵ Elas zombavam, contavam anedotas a meu respeito, piadas sujas e limpas. (Atwood, 2006, p. 3).

⁷⁶ Me transformaram numa história ou em várias histórias, embora não fossem do tipo que eu gostaria de ouvir sobre a minha pessoa. (Atwood, 2006, p. 3).

travels the world? If she defends herself she sounds guilty. So I waited some more”.⁷⁷ (Atwood, 2006, p. 3).

A narradora faz sua profissão de fé ao apontar:

Now that all the others have run out of air, it's my turn to do a little story-making. I owe it to myself. I've had to work myself up to it: *it's a low art, tale-telling*. Old women go in for it, strolling beggars, blind singers, maidservants, children – folks with time on their hands. Once, people would have laughed if I'd tried to play the minstrel – there's nothing more preposterous than an aristocrat fumbling around with the arts – but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So I'll spin a thread of my own.⁷⁸ (Atwood, 2006, p. 3-4. Grifos nossos).

Ao se apresentar como heroína revisionista por excelência – aquela que contesta a versão oficial firmada pela tradição literária e, conseqüentemente, visa desarticular tanto o perfil do herói épico quanto as imagens essenciais sobre as mulheres –, Penélope busca, também, criar um novo mito em torno de si mesma. Relacionando a sua prática narrativa a uma “arte menor”, ela evoca as distinções e gradações existentes no mundo antigo quanto ao registro e difusão das histórias.

Como aponta Amauri Carlos Ferreira (2020, p. 17), na Grécia Antiga “os aedos cantam e os rapsodos narram histórias de antepassados”, assim sendo, ambos – cantando ou recitando – eram os responsáveis pela circulação das epopeias entre os helenos. Ao transmitir saberes e valores, tais produções objetivavam, em seu cerne educativo, “formar a virtude guerreira do cidadão” (Ferreira, 2020, p. 24), dessa forma, eram dirigidas a um grupo social seletivo e delimitado. Grande exemplo dessa cultura oficial – uma “arte maior” dentro do universo grego – pode ser encontrado na épica homérica, já que nesta

A educação passada, presente nos personagens de Homero, pontuava uma civilização de heróis, a partir de virtudes guerreiras e de forma cavaleiresca. A obra de Homero era lida no sentido de ser educativa. Imortalizava o herói em sua formação estética e moral, baseada em exemplos deles.

⁷⁷ O que uma mulher pode fazer quando mexericos escandalosos percorrem o mundo? Se ela se defende, soa culpada. Por isso esperei um pouco mais. (Atwood, 2006, p. 3).

⁷⁸ 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*. Coisa para velhas, andarilhos, rapsodos cegos, criadas, crianças – gente com tempo a perder. Antigamente, as pessoas ririam se eu bancasse o menestrel – não há nada mais ridículo do que uma aristocrata que se mete a artista –, mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública. A opinião de quem está aqui: das sombras, dos ecos. Portanto, vou tecer minha própria narrativa. (Atwood, 2005a, p. 17. Grifos nossos).

Diferentemente da atuação dos aedos e rapsodos – profissionais que gozavam de prestígio social –, a Penélope atwoodiana equipara a sua atividade àquela feita por gente com tempo a perder, como velhas, andarilhos, rapsodos cegos, criadas, crianças. Enquanto, por um lado, a personagem indica como, por ser mulher, o universo épico está fora de seu alcance ao intentar contar uma história, devendo ela, então, recorrer às práticas feitas por pessoas simples, Penélope, entretanto, não esconde seu não pertencimento à gente comum.

Afirmando ter tido que se esforçar para contar a história, uma vez que se trata de uma “arte menor”, e que não há nada mais ridículo do que uma aristocrata que se mete a artista, a personagem marca, concomitantemente, a sua condição de gênero e de classe: ela é, ao mesmo tempo, mulher e membro da nobreza. Na edição original em língua inglesa – “there’s nothing more preposterous than an aristocrat fumbling around with the arts” (Atwood, 2006, p. 4) – o uso do artigo indefinido em “an aristocrat” abre uma dupla via de leitura, possibilitando, inclusive, que o aspecto de classe se sobreponha ao de gênero – o leitor pode interpretar a fala de Penélope como se referindo ao universo da aristocracia, sem delimitação de gênero, para explicar que aos nobres não cabia a função de artistas, assim como pode vislumbrar a condição de mulher da rainha, que limitava ainda mais qualquer pretensão criativa que pudesse ter.

Por ser mulher, ao decidir contar a sua história, ela deve se utilizar de uma “arte menor”, já que as formas artísticas tradicionais – a “arte maior” – pertencem à cultura masculina. Por outro lado, sendo possível fazê-lo a prática ainda requer esforço – mesmo séculos após a sua morte – pois destoa de seu perfil nobre. Dessa forma, as falas de Penélope, ao mesmo tempo em que expressam o controle masculino sobre a cultura oficial, bem como a necessidade de vias alternativas para a efetivação do registro feminino, ilustram, nas entrelinhas, a necessidade de vislumbrar para além do gênero a fim de entender a complexidade das relações e de interesses da personagem – que influenciam sobremaneira em seu contar, conforme já é possível depreender implicitamente no capítulo inicial do livro.

Quanto à cisão de gênero inscrita na “arte menor” aludida pela narradora, convém salientar as distintas formas de relação entre os indivíduos com o imaginário cultural antigo. A épica homérica foi fundamentada no material mítico presente na cultura oral grega. Posteriormente, houve a transição da oralidade para uma cultura escrita. Sobre esse processo, Lemaire (1994, p. 62-63) propõe que, se por um lado nas comunidades tradicionais europeias o saber oral “pertencia a *todos* os membros da comunidade, mulheres e homens”, divergiam, porém, as formas pelas quais todos se relacionavam com esse tipo de saber coletivo, existindo duas culturas diferenciadas: a dos homens e a das mulheres, “em duas linhas diversas”, em que cada um possuía “seu próprio tipo de saber tradicional, suas próprias formas de lidar com o

amor, a vida, a morte, a natureza e a religião” e até mesmo “suas próprias canções e gêneros literários”.

Com o correr do tempo, os gêneros femininos foram deixando de existir – com exceção, nos dizeres de Lemaire, das canções de ninar – passando ao estabelecimento de uma cultura oficial monopolizada pelos homens, “apresentada como a única e exclusiva tradição do mundo ocidental” (Lemaire, 1994, p. 64). Ao mesmo tempo em que as tradições femininas orais foram marginalizadas, as mulheres foram excluídas da cultura escrita que era desenvolvida, reforçada e monopolizada pelos homens. Nesse processo, o domínio masculino preservou o que lhe interessava da cultura oral no novo meio de expressão escrito. Já o que era relativo à cultura das mulheres, ficou relegado à minoridade.

A menção de Penélope à “arte menor” de que se valeu para contar a sua história denota como às mulheres cabia o uso de formas de menor prestígio para darem vazão à sua criatividade. Em contraposição ao que seria a “arte maior” – masculina e, com o tempo, pautada no processo de transição da cultura oral para a escrita –, trata-se de algo que evoca não apenas o universo original do mito, com suas distinções entre a arte de rapsodos e de aedos de um lado e meros contadores de histórias para entretenimento de outro, como também remete a um panorama da própria historiografia literária, bem como à dinâmica da interdição da mulher à escrita e a decorrente exclusão feminina do controle simbólico.

Assumindo o papel de contadora de histórias, Penélope coloca-se como a figura feminina revisionista que deve usar sua voz para, por meio dela, acessar o universo simbólico e fazer frente à tradição literária, instaurando um ato de resistência às prescrições patriarcais. Estabelece, com isso, uma conexão com a literatura de autoria feminina que, sobretudo a partir do século XX, busca reescrever as figurações tradicionais acerca das mulheres e conquistar seu espaço na historiografia e no cânone literário historicamente dominado por escritores homens.

Ao dizer “I’ll spin a thread of my own”⁷⁹ (Atwood, 2006, p. 4), Penélope estabelece um paralelo com a produção da mortalha para o sogro Laertes, razão pela qual foi consagrada pela tradição como uma mulher astuta, ilustrando, também, a conexão existente entre o ato de tecer e a tessitura narrativa. Fiando tecidos e textos, a personagem encarna a figura – ao mesmo tempo mítica e mitológica – da tecelã, efetivando a metáfora da tecelagem como criação literária.

No valor tradicional do mundo antigo, como aponta Lara Maria Arrigoni Manesco (2017), o simbolismo da tecelã relacionava-se com o silenciamento da mulher e a sua clausura

⁷⁹ Vou tecer minha própria narrativa. (Atwood, 2005a, p. 17).

no espaço privado. Reclusas, elas valiam-se da tecelagem, trabalho tradicionalmente feminino, a fim de extravasar a sua criatividade reprimida. Já nas narrativas contemporâneas produzidas por escritoras mulheres, o desenvolvimento da tecelagem como produção da voz feminina configura uma reatualização do mito. Para entender a ressignificação do papel da mulher tecelã nas narrativas do século XX, que vai da situação de silenciamento à tomada da voz, ainda segundo Manesco (2017, p. 41-42),

é imperativo considerar o embate entre permanências e rupturas que se dá no bojo das relações intertextuais. E a figura da mulher-tecelã-narradora traz à cena tais tensões, já que o mito não retorna fiel aos seus valores tradicionais. Enquanto na Antiguidade a tecelã representava o lugar de silenciamento da mulher, confinada ao *óikos*, as neo-tecelãs [...] resgatam a tecelagem como espaço de produção de discurso e resistência, subvertendo no tear os valores patriarcais que outrora os fios sustentavam.

O tecer narrativo, nessa nova chave de leitura, se desprende das ideias de silêncio e de clausura de seu contexto original, passando a significar um ato de resistência por meio do qual se efetiva a criação de um discurso diferente daquele hegemônico: a voz patriarcal. A literatura de autoria feminina mais recente transforma, desse modo, a submissão da mulher e seu silenciamento histórico em empoderamento através do revisionismo feminista da imagem mítica da mulher tecelã⁸⁰.

Ao evocar a tecelagem, Penélope reforça a sua intenção de se apresentar como aquela investida do papel de sujeito-contestador das narrativas tradicionais masculinas. A narradora antecipa, entretanto, um aspecto velado intrínseco à tecelagem: tecer também pode significar enredar – algo já implícito até mesmo na épica homérica, dado o caráter de engodo presente no episódio da confecção da mortalha de Laertes:

Now that all the others have run out of air, it's my turn *to do a little story-making*. I owe it to myself. I've had to work myself up to it: it's a low art, *tale-telling*. Old women go in for it, strolling beggars, blind singers, maidservants, children – folks with time on their hands. Once, people would have laughed if I'd tried to play the minstrel – there's nothing more

⁸⁰ No âmbito da literatura brasileira, a metáfora do tecer, em diálogo com figuras mitológicas associadas ao fio e ao destino, como as Moiras, é elaborada de modo particularmente expressivo no conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (2020). Nele, o ato de tecer adquire estatuto criador e organizador da realidade, funcionando como princípio a partir do qual o mundo é instaurado, transformado e desfeito. Ao manejar os fios, a protagonista exerce domínio direto sobre as formas da existência, produzindo e desfazendo aquilo que a cerca conforme sua vontade. O masculino, nesse contexto, surge como elemento tecido e, portanto, contingente, passível de ser construído e desfeito, o que desloca hierarquias tradicionais de poder. O conto reinscreve, assim, uma tradição simbólica antiga sob chave crítica, ao converter uma prática historicamente associada à domesticidade feminina em instrumento de agência e autonomia, cuja força reside na capacidade de reorganizar e desestabilizar a ordem vigente por meio do gesto criador.

preposterous than an aristocrat fumbling around with the arts – but who cares about public opinion now? The opinion of the people down here: the opinion of shadows, of echoes. So *I'll spin a thread of my own*.⁸¹ (Atwood, 2006, p. 3-4. Grifos nossos).

Enunciando que irá tecer a sua própria narrativa, o que segue a metáfora da tecelagem como criação literária, Penélope realça o vínculo existente entre tessitura textual e artifício. Chegada a hora de, através de uma “arte menor”, contar a história, a narradora o fará como uma aranha que tece a sua teia, operando desmanches e novas construções a partir da sua vontade. Em outras palavras, como quando enganou os pretendentes ao tecer uma mortalha durante o dia para desmanchá-la ao cair da noite, ela pode, em seu novo papel de contadora de histórias, manipular a linguagem para criar os efeitos que quiser, extrapolando a mera descrição de memórias.

A relação estabelecida entre linguagem e construção de sentidos já vinha posta desde o início da sua fala, com alusões frequentes aos acontecimentos em torno de sua vida enquanto “versões” acerca da realidade. Quando afirma, sobre Odisseu, que “many people have believed that his version of events was the true one”⁸² (Atwood, 2006, p. 2) e ela havia se tornado uma lenda edificante “once the official version gained ground”⁸³ (Atwood, 2006, p. 2), Penélope deixa claro que, mais do que qualquer indício de fato incontestável, o que existem são diferentes abordagens para as mesmas situações. Afirmando como “they were turning me into a story, or into several stories”⁸⁴ (Atwood, 2006, p. 3), ela indica o modo pelo qual a sua identidade sempre foi construída mediante os diversos relatos masculinos.

Ao reivindicar a palavra, Penélope, contudo, extrapola o que é comumente apresentado nos textos de *re-visão*: ligar a autoridade narrativa da mulher que conta à expressão real da experiência feminina⁸⁵. Sua asserção “é a minha vez de fazer o relato” (“It’s my turn to do a little story-making”) viabiliza uma interpretação diferente daquela esperada pelo gênero textual. A escolha do termo “story-making” sugere a criação ou até mesmo a invenção de uma

⁸¹ 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. Coisa para velhas, andarilhos, rapsodos cegos, criadas, crianças – gente com tempo a perder. Antigamente, as pessoas ririam se eu bancasse o menestrel – não há nada mais ridículo do que uma aristocrata que se mete a artista –, mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública. A opinião de quem está aqui: das sombras, dos ecos. Portanto, *vou tecer minha própria narrativa*. (Atwood, 2005a, p. 17. Grifos nossos).

⁸² Muita gente acreditava que sua versão dos acontecimentos era verdadeira. (Atwood, 2005a, p. 16).

⁸³ Quando a versão oficial se consolidou. (Atwood, 2005a, p. 16).

⁸⁴ Me transformaram numa história ou em várias histórias. (Atwood, 2005a, p. 17).

⁸⁵ Nas obras de *re-visão*, a narração em primeira pessoa deixa de ser vista como suspeita, pois, em uma leitura feminista, é compreendida como fruto de experiência, criando, com isso, um senso de verdade oriundo tanto pela oposição estabelecida à tradição literária patriarcal, quanto por seu vínculo com o que é vivido pelas mulheres.

história em vez de uma simples produção de um relato. Do mesmo modo que adverte sobre o poder de convencimento de Odisseu, dada a sua especialidade em enganar os outros, Penélope, conhecida por seus ardis tanto quanto o marido, torna possível o entendimento de que a nova versão que se propõe contar também corresponde a um tipo de ficção visto que, por sua natureza subjetiva, está sujeita aos seus interesses e conveniências.

Antes contada em diferentes versões, Penélope coloca às claras como o controle narrativo transcende o poder de dizer. Ao tecer o seu relato, poderá, neste ato, enganar os seus leitores da mesma forma como o fez com os pretendentes durante a confecção da mortalha. Assim, se numa camada interpretativa de superfície a narradora toma a voz para ser a heroína revisionista que vai contestar a tradição e as imagens cristalizadas do feminino sobre ela, já existe implícito em sua fala a consideração de que a sua versão é uma entre outras, portanto, sujeita ao que ela quer contar e o modo pelo qual irá operar com a linguagem para transmitir os significados que deseja. A noção do real – mediado pela experiência – cede espaço para a construção intencional dos sentidos.

Narrando pela primeira vez, ela pode agora efetuar um duplo desvio: tanto no que diz respeito à versão homérica laudatória quanto às outras, pós-homéricas, repletas de histórias escandalosas a seu respeito. Ao mesmo tempo em que a nova versão remete à busca de ruptura com o modelo simbólico opressivo que foi feito de sua vida – algo que pode ser entendido como um ato de altruísmo para com as outras mulheres submetidas à sua imagem exemplar, e que reafirma a autoridade da sua *re-visão* –, Penélope assevera dever a si mesma contar a sua história, podendo, enfim, se defender dos boatos que também passam a fazer parte da sua lenda pessoal. Contudo, por que fazê-lo se, como disse a própria Penélope, ela não se importava com a opinião pública?

Na passagem em questão, como em outras que ainda serão exploradas, já é possível depreender uma duplicidade inerente ao novo contar da protagonista. A escolha de palavras mobilizada por Penélope dá vazão a mais de uma possibilidade interpretativa. Ao falar “but who cares about public opinion now?”⁸⁶ (2006, p. 4), traduzido na versão brasileira como “mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública” (2005a, p. 17), mas que, em sentido mais estrito, significa “quem se importa agora com a opinião pública?”, Penélope pode indicar, ao mesmo tempo, tanto a possibilidade de estar falando de si mesma – e da pretensa não importância dada por ela a isso – como também efetuando uma generalização que só ganha sentido com o complemento posterior: “the opinion of the people down here: the opinion of

⁸⁶ Mas a esta altura não me importo mais com a opinião pública. (2005a, p. 17).

shadows, of echoes”⁸⁷ (Atwood, 2006, p. 4).

Nesse último caso, Penélope manipula a linguagem, possibilitando um novo entendimento acerca dessa “opinião pública” sobre a qual nem ela e nem outros parecem mais se interessar: as opiniões registradas no tempo – em outras palavras, o que faz parte da tradição literária – ao figurarem no presente da narrativa como meras sombras e ecos oportunizam a criação de novas versões da mesma história.

Ao especificar que a tal “opinião pública” refere-se a quem habita, com ela, o submundo, a narradora deixa claro não estar falando do que é dito sobre ela no presente, isto é, no universo de onde pertencem as interlocutoras a quem se dirige diretamente em seu contar, desejando que não sigam o seu exemplo. Vinculando o senso comum legado pelo mundo antigo a sombras e ecos, Penélope demonstra sua intenção de modificar a forma pela qual as coisas sempre foram contadas. De todo modo, ambas as leituras – quer seja a de Penélope não se importar com o que a opinião pública diz, ou ainda a de que sua fala só é possível pelo enfraquecimento do que é posto pela tradição –, que não são excludentes entre si, pelo contrário, ampliam as perspectivas de entendimento, comunicam uma contradição inerente aos dizeres de Penélope: fosse ela indiferente, de fato, não haveria motivos para querer mudar a narrativa e a figurativização de sua vida.

O efeito de ambiguidade é antes arquitetado pela personagem do que fortuito. Construída textualmente por meio das escolhas narrativas mobilizadas por Penélope, sua ambivalência é reiterada, em suas próprias palavras, quando afirma:

Of course I had inklings, about his slipperiness, his wiliness, his foxiness, his – how can I put this? – his unscrupulousness, but I turned a blind eye. I kept my mouth shut; or, if I opened it, I sang his praises. I didn’t contradict, I didn’t ask awkward questions, I didn’t dig deep. I wanted happy endings in those days, and happy endings are best achieved by keeping the right doors locked and going to sleep during the rampages.⁸⁸ (Atwood, 2006, p. 3).

Mesmo tendo confessado anteriormente que, em sua longa espera pelo retorno de Odisseu, sentiu “temptation – almost the compulsion – to do otherwise”⁸⁹ (Atwood, 2006, p. 2), a narradora declara com firmeza sua fidelidade ao marido. Por outro lado, ao mencionar as portas trancadas e o sono na hora da confusão, alude – nas entrelinhas do que é dito – à morte

⁸⁷ A opinião de quem está aqui: das sombras, dos ecos. (Atwood, 2005a, p. 17).

⁸⁸ Claro, eu desconfiava da ligeireza dele, da esperteza, da astúcia, da – como dizer? – da sua falta de escrúpulos, mas fingia não ver nada. Ficava de boca fechada; ou, se a abrisse, só elogiava. Não refutava, não fazia perguntas inconvenientes, não me aprofundava. Queria finais felizes naquela época, e os finais felizes são alcançados quando mantemos certas portas trancadas e dormimos na hora da confusão. (Atwood, 2005a, p. 16).

⁸⁹ Tentaçao – quase compulsão – de desistir. (Atwood, 2005a, p. 16).

das escravas, sem, em nenhum momento, fazer qualquer menção direta a elas. É interessante notar também que a descrição de suas ações obscuras sucede asserções desabonadoras sobre Odisseu, sendo tratada como consequência delas.

As escolhas narrativas que opera no capítulo inicial, bem como nos que desenvolverá depois, estabelecem sua inocência e fidelidade de maneira sempre afirmativa. De forma oposta, uma eventual culpa na morte das moças e possível adultério com os pretendentes são sugeridos mediante o uso de palavras e de expressões que possibilitam uma interpretação múltipla e, com isso, incerta. Assim, sem assumir ter realizado qualquer ação reprovável – quando muito admitindo ter se sentido tentada a desistir da espera pelo marido – Penélope convida o leitor a tirar as suas próprias conclusões: pode ele acreditar no perfil da mulher enganada que muito esperou pelo marido e, ainda assim, só recebeu mentiras, ou pode se questionar por que o final feliz da rainha dependeria de sua não intervenção na morte das escravas – aventando à possibilidade de Penélope ter aceitado o mal destino das jovens, a fim de salvaguardar a sua própria sorte.

Culpada ou não, Penélope não é capaz de englobar em sua fala a perspectiva “da mulher” em torno da tradição literária, como é proposto pela *re-visão*. Seu contar traduz a subjetividade “de uma mulher”, que é situada em relação à sua classe tanto quanto ao seu gênero. Isso fica ainda mais evidente quando as escravas, no capítulo seguinte, buscam uma forma de acesso à linguagem, pois a versão de Penélope não só não é capaz de resgatar a história não contada das jovens como também, como será explorado ao longo do capítulo, tem como pilar de sustentação justamente o ocultamento dessas mulheres na história.

Após a passagem inicial, em que a narradora-protagonista toma a voz e enuncia seu projeto revisionista, as doze escravas enforcadas, indivíduos sem voz – seja na épica homérica ou na nova versão iniciada por Penélope –, também tentam produzir o seu relato. Desviando do monólogo em prosa efetuado por Penélope, as jovens entoam uma canção cujo título “A Rope-Jumping Rhyme”⁹⁰ remete, à primeira vista, a uma brincadeira de criança enquanto, na verdade, alude à violência sofrida.

we are the maids
the ones *you killed*
the ones *you failed*

we danced in air
our bare feet twitched
it was not fair

⁹⁰ “Canção para pular corda”.

with every goddess, queen, and bitch
from there to here
you scratched your itch

we did much less
than what you did
you judged us bad⁹¹
(Atwood, 2006, p. 5. Grifos nossos).

Ao rememorar a sua morte por enforcamento, por determinação de Odisseu, valendo-se da metáfora dos pés balançando no ar, as escravas evocam, também, acusações de traição. O leitor conhece desde o início o agente da execução – Telêmaco –, mas permanece em aberto a questão de quem, afinal, as traiu. O coro segue cantando:

you had the spear
you had the word
at your command

we scrubbed the blood
of our dead
paramours from floors, from chairs

from stairs, from doors,
we knelt in water
while you stared

at our bare feet
it was not fair
you licked our fear

it gave you pleasure
you raised your hand
you watched us fall

we danced on air
the ones you failed
*the ones you killed*⁹²
(Atwood, 2006, p. 6. Grifos nossos).

⁹¹ 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, 2005a, p. 18. Grifos nossos).

⁹² Sua é a lança/ Sua é a ordem/ Basta querer
Limpamos o sangue/ De nossos amantes/ Do chão, das mesas
Das escadas e portas/ Ajoelhadas na água/ Enquanto olhavam
Para nossos pés/ Não era justo/ Explorar o medo
Vocês se divertiram/ Bastava erguer a mão/ Para nos ver sofrer
Dançamos no ar/ As escravas que *vocês*/ *Traíram e mataram*.
(Atwood, 2005a, p. 19. Grifos nossos).

O uso reiterado do pronome “*you*” assume significados distintos: ora claros, ora ambíguos. Sua escolha ao longo dos versos revela-se decisiva para a construção do sentido. Como é próprio da língua inglesa, a segunda pessoa não distingue formalmente entre singular e plural, de modo que o referente do pronome depende inteiramente do contexto discursivo. Na interpretação de Renaux (2009, p. 142), a fala do coro remete tão somente a Odisseu:

Optamos por apresentar o texto desta canção em inglês, pelo fato de a tradução da mesma não corresponder ao original. Especificamente, o “*you*” que se refere a Odisseu foi traduzido como “vocês”, o que incluiria Telêmaco, em detrimento da força da acusação contra Odisseu. [...] Sua canção termina com a repetição de “*we danced on air/ the ones you failed/ the ones you killed*” das estrofes anteriores, desta maneira enfatizando o fato de elas se sentirem traídas por Odisseu, como “*to fail*” implica, ao serem condenadas à morte por ele e subsequentemente enforcadas, “dançando no ar”, ironizando grotescamente sua própria morte.

Diferentemente de Renaux, entendemos que a tradução não foge ao original, pelo contrário, adequa-se melhor ao contexto posto. Em *The Penelopiad*, a indeterminação do “*you*” não se configura apenas como um dado linguístico neutro, mas sim um recurso narrativo explorado de forma deliberada por Atwood. O “*you*” pode ser lido, em um primeiro nível, como referência direta ao poder patriarcal encarnado por Odisseu – aquele dono da lança e do mando que ordena a morte das escravas, exerce domínio absoluto sobre seus corpos e se permite relações sexuais com deusas, rainhas e mulheres subalternizadas. Por extensão, inclui-se também Telêmaco, executor das ordens do pai e agente imediato da violência.

Essa leitura, no entanto, não esgota o alcance do pronome. Quando as escravas afirmam não apenas terem sido mortas, mas também “traídas”, instaura-se uma ambiguidade que desloca o eixo da acusação. A morte pode ser facilmente atribuída à autoridade masculina soberana, mas a noção de traição exige outro tipo de vínculo: pressupõe confiança, promessa e cumplicidade. É nesse ponto que o “*you*” passa a admitir uma leitura plural e potencialmente inclusiva, capaz de abarcar também Penélope. A traição refere-se à quebra de um pacto silencioso entre mulheres, reiteradamente mencionado ao longo da narrativa. Como a própria Penélope dará a saber posteriormente, as escravas agiram em seu favor, aproximando-se dos pretendentes a seu pedido, confiantes de que seriam protegidas.

Assim, já na tomada inicial da palavra, o coro não se limita a acusar seus algozes masculinos, mas insinua uma responsabilidade compartilhada que só se tornará plenamente inteligível com o avanço da narrativa. Sem explicitar ainda o alvo da acusação, as escravas lançam a denúncia em forma de sugestão, antecipando a tensão que atravessará toda a obra e que reaparece quando Penélope se defende das “calúnias” sobre sua suposta traição.

Também mulheres, embora privadas de qualquer autoridade narrativa legitimada, as escravas disputam a voz a partir de um lugar estruturalmente subalterno, denunciando tanto a violência direta do poder patriarcal quanto a cumplicidade ambígua da rainha. Nesse segundo capítulo, portanto, a acusação de traição permanece no campo da ambiguidade calculada, funcionando como um gesto narrativo que prepara o terreno para a explicitação posterior do conflito entre Penélope e o coro, conflito esse que constitui um dos eixos centrais da *meta-revisão* empreendida por *The Penelopiad*.

Na condição de escravas, as jovens não dispunham de qualquer autonomia sobre seus corpos ou destinos. Nos capítulos posteriores, a própria Penélope indica que as doze servas, consideradas leais a ela, aproximaram-se dos pretendentes não por iniciativa própria, mas como parte de uma estratégia da rainha, destinada a obter informações sobre seus movimentos e intenções. Penélope chega mesmo a afirmar que Odisseu ficaria satisfeito com as moças, quando finalmente retornasse para Ítaca, para convencê-las a seguir com o plano após terem sido estupradas pelos pretendentes:

‘Never mind,’ I said to them. ‘You must pretend to be in love with these men. If they think you have taken their side, they’ll confide in you and we’ll know their plans. It’s one way of serving your master, and he’ll be very pleased with you when he comes home.’ That made them feel better.⁹³ (Atwood, 2006, p. 117).

Entretanto, quando o soberano retorna, a rainha, tendo prontamente reconhecido o marido, ainda que ele estivesse disfarçado de mendigo, nada faz para esclarecer o papel das escravas no logro que desempenhavam em relação aos pretendentes, o que concorre diretamente para o assassinio das moças. Penélope afirma mais de uma vez que pretendia fazê-lo em momento apropriado, mas, depois, alude, de forma declaradamente ambivalente, que estava dormindo na hora do enforcamento, sugerindo ter sido drogada por Euricléia. Uma vez mortas as jovens, não via mais motivos para revelar a verdade e atrair suspeitas sobre si já que “lamentation wouldn’t bring my lovely girls back to life”⁹⁴ (Atwood, 2006, p. 160) e que lamentaria a morte das escravas, contudo, teria que fazê-lo em segredo “or Odysseus will suspect me, as well”⁹⁵ (Atwood, 2006, p. 160).

⁹³ “Vamos prosseguir”, falei a elas. “Vocês devem fingir paixão por esses homens. Se acharem que vocês passaram para o lado deles, confiarão em vocês e descobriremos seus planos. É um jeito de vocês servirem a seu senhor, e ele se mostrará muito grato quando retornar”. Isso fez com que se sentissem melhor. (Atwood, 2005a, p. 99-100).

⁹⁴ Lamentos não trariam minhas moças queridas de volta à vida. (Atwood, 2005a, p. 129).

⁹⁵ Ou Odisseu suspeitaria de mim também. (Atwood, 2005a, p. 129).

Com medo de comprometer sua reputação, Penélope se cala, pois ela “wanted happy endings in those days, and happy endings are best achieved by keeping the right doors locked and going to sleep during the rampages”⁹⁶ (Atwood, 2006, p. 3). Suas falas revelam duas questões importantes. Em primeiro lugar, por que Odisseu suspeitaria dela se revelasse um plano que, afinal de contas, havia servido para ludibriar os pretendentes por anos até que o rei pudesse voltar e retomar seu palácio? Depois, por que seu final feliz dependeria de não salvar as escravas? Se estas permanecessem vivas, de que forma poderiam comprometer o destino de Penélope se esta não fosse verdadeiramente adúltera?

Em linhas gerais, é possível afirmar que os dois primeiros capítulos de *The Penelopiad* conectam-se diretamente às duas epígrafes. No primeiro caso, louvada por Agamenon na épica homérica por ter se mantido no caminho considerado correto, de acordo com os valores patriarcais – episódio evocado pela primeira epígrafe –, Penélope reivindica a palavra para contar a si mesma, podendo, com isso, instituir – agora sob a sua perspectiva e controle da linguagem – uma nova versão de uma história já conhecida sem a mediação dos homens nem as suas convenções literárias canônicas. Do mesmo modo, o capítulo seguinte – que marca o início da divisão narrativa entre Penélope e o coro – alude ao episódio do assassinato das escravas, tópico este tematizado na segunda epígrafe. Denunciando seus algozes pelo que consideram uma morte injusta, as jovens trazem à luz aquilo que, por um lado, corresponde a uma referência passageira na *Odisseia*, e por outro lado, é omitido por Penélope em sua nova versão revisionista.

Em conjunto, ambos os capítulos reforçam o conteúdo já sugerido pelas epígrafes, resumizando o projeto revisionista que impulsiona a narração da rainha e das jovens assassinadas. Importa ainda destacar que, considerando os fundamentos de gênero de textos de *re-visão*, os dois capítulos se assemelham a “paratextos ficcionais”, ou seja, elementos que desempenham a mesma função dos paratextos tradicionais – externos ao contexto narrativo –, dessa vez como parte integrante do universo ficcional da obra. Evidencia-se, portanto, a ficcionalização da *re-visão*.

A diferença de condição entre a rainha e suas servas, antecipada pelas epígrafes de abertura do livro, é demarcada não apenas pela temática. A própria estrutura formal de *The Penelopiad*, pautada em uma divisão da voz narrativa, explora a alteridade entre elas. Os capítulos trazem, alternadamente, a fala de Penélope – podendo esta ser entendida como uma

⁹⁶ Queria finais felizes naquela época, e os finais felizes são alcançados quando mantemos certas portas trancadas e dormimos na hora da confusão. (Atwood, 2005a, p. 16).

espécie de “narradora oficial” da história – somada à das escravas, que juntas formam o Coro.

O título do segundo capítulo – “Coro: canção para pular corda” –, evoca explicitamente, como dito, o assassinato das escravas ao mencionar a corda. É importante salientar que apesar de o nome do livro remeter a Penélope – e esta personagem ser, de fato, a voz narradora principal que conduz o contar –, o episódio que se destaca ao longo de toda a narrativa é justamente o enforcamento das doze jovens, em virtude de terem se deitado com os pretendentes à mão da rainha.

Avançando em relação ao que as *re-visões* tradicionais desenvolvem, *The Penelopiad* não aborda apenas a história de uma mulher tomando a pena e se propondo contar sobre si a partir de um novo ponto de vista que destoa do olhar masculino – aquele que sempre deteve a posse da palavra e, portanto, das figurações do feminino, na tradição literária ocidental. As escravas, assumindo a forma do coro, também buscam dividir a voz narrativa com a protagonista a fim de contarem a sua realidade, algo não contemplado na fala de Penélope.

A mobilização de duas instâncias narrativas denota como não é possível tratar do feminino valendo-se de uma noção singular de “mulher”. Penélope constrói o seu ponto de vista sempre a partir da relação indissociável de ser mulher e, ao mesmo tempo, membro de uma elite senhorial. O coro, por sua vez, contesta a legitimidade da fala da rainha – ainda que sua fala corresponda apenas a murmúrios se comparada à voz oficial da protagonista –, narrando uma realidade de subalternidade dupla: tanto de gênero como de classe.

Quando toma a pena e conta a própria história, Penélope inicia sua *re-visão* da tradição falando como representante da classe senhorial. Mortas sem direito de defesa, resta às escravas formar o coro e bradar a sua inocência, expondo sua condição de classe subalterna e dissonante. *The Penelopiad* dialoga com o texto homérico explicitamente seguindo uma perspectiva do século XXI. É de muitos séculos depois dos acontecimentos descritos que essas mulheres irão falar – momento em que é possível propor outras figurações tanto de Penélope como das escravas. É importante reforçar, entretanto, o modo pelo qual a rainha se interessa apenas em contar o que lhe é conveniente.

Desde o início de sua fala, Penélope demonstra plena consciência dos artifícios da narração ao se questionar sobre onde e como deveria começar seu relato. Essa autorreflexividade inicial indica que sua narrativa não se limita a recontar episódios do mito, mas busca reorganizar a própria vida de acordo com um princípio autobiográfico. Ao escolher o nascimento como ponto de partida, ela aborda sua ascendência e, em seguida, a infância marcada pelo episódio traumático em que o pai ordenou que fosse lançada ao mar:

When I was quite young my father ordered me to be thrown into the sea. I never knew exactly why, during my lifetime, but now I suspect he'd been told by an oracle that I would weave his shroud. Possibly he thought that if he killed me first, his shroud would never be woven and he would live forever. I can see how the reasoning might have gone. In that case, his wish to drown me came from an understandable desire to protect himself.⁹⁷ (Atwood, 2006, p. 7-8).

Tal evento foi responsável, segundo Penélope, por determinar sua desconfiança permanente em relação ao pai. Ao comentar as figuras paterna e materna, enfatiza a ausência de amparo familiar, construindo a imagem de alguém que desde cedo precisou aprender a sobreviver sem apoio afetivo ou proteção social – elemento que passa a funcionar como eixo explicativo de suas escolhas futuras.

Tratando da juventude, Penélope discute o casamento como instituição rigidamente regulada, restrita à nobreza e orientada pela transmissão de bens e heranças. Nesse contexto, descreve a competição por sua mão, interrompendo a linearidade do relato com digressões que retomam tanto a tentativa de infanticídio quanto a figura de Helena. A prima surge como objeto constante de ressentimento, inveja e desprezo, não apenas como rival simbólica, mas como contraponto estrutural à identidade que Penélope constrói para si:

Helen was never punished, not one bit. Why not, I'd like to know? Other people got strangled by sea serpents and drowned in storms and turned into spiders and shot with arrows for much smaller crimes. Eating the wrong cows. Boasting. That sort of thing. You'd think Helen might have got a good whipping at the very least, after all the harm and suffering she caused to countless other people. But she didn't. Not that I mind. Not that I minded.⁹⁸ (Atwood, 2006, p. 22).

Nesse trecho, Penélope demonstra um ressentimento evidente em relação a Helena, ainda que tente negá-lo ao afirmar que “não se importa”. A enumeração de punições sofridas por outros personagens contrasta com a impunidade de Helena e revela um sentimento de injustiça que nasce da comparação entre ambas.

⁹⁷ Quando eu ainda era muito pequena meu pai ordenou que me atirassem ao mar. Eu nunca soube o motivo exato, enquanto vivi, mas hoje suspeito que um oráculo o avisou que eu teceria sua mortalha. Ele provavelmente pensou que, se me matasse primeiro, sua mortalha jamais seria feita e ele viveria para sempre. Sei como ele pensava. Nesse caso, sua disposição para me afogar vinha de um compreensível desejo de se proteger. (Atwood, 2005a, p. 20-21).

⁹⁸ 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. Não que eu me importe. Não que eu me importasse. (Atwood, 2005a, p. 31).

A contradição entre o desinteresse declarado e a frequência com que Helena aparece na narrativa sugere justamente o oposto: trata-se de uma figura que a incomoda profundamente. Assim, a passagem expõe as fissuras da voz narrativa, mostrando que Penélope não é uma narradora neutra, mas alguém marcada por rivalidade e frustração diante das hierarquias simbólicas entre mulheres.

Por ocasião do seu casamento, Penélope conta que Helena zomba dela, comportamento recorrente, e afirma que a prima se compraz com a ideia de que seu destino seria infeliz ao se casar com Odisseu. A menção de que ele havia sido anteriormente pretendente de Helena reforça a dinâmica de humilhação e competição feminina central para a autocompreensão da narradora.

No relato do casamento, Penélope enfatiza a interação entre os cônjuges. Ela destaca que Odisseu conversou com ela e contou histórias, o que a agradou profundamente:

Somewhat later I found that Odysseus was not one of those men who, after the act, simply roll over and begin to snore. Not that I am aware of this common male habit through my own experience; but as I've said, I listened a lot to the maids. No, Odysseus wanted to talk, and as he was an excellent raconteur I was happy to listen. I think this is what he valued most in me: my ability to appreciate his stories. It's an underrated talent in women. [...] In return for his story about the scar, I told Odysseus my own story about almost drowning and being rescued by ducks. He was interested in it, and asked me questions about it, and was sympathetic – everything you would wish a listener to be.⁹⁹ (Atwood, 2006, p. 45-48).

A troca de narrativas – Odisseu relatando a origem da cicatriz na coxa e Penélope relembando a quase morte por afogamento na infância – adquire valor simbólico ao inaugurar uma relação mediada pela palavra e pela memória compartilhada. A narradora afirma que, já na manhã seguinte, estava apaixonada, inserindo esse episódio como marco afetivo fundamental de sua vida.

A ida para Ítaca e a adaptação ao novo território são descritas em conjunto com a relação difícil com a sogra Anticléia e com Euricléia, serva de confiança de Odisseu. O nascimento de Telêmaco ocupa lugar central no relato, acompanhado da satisfação de ser comparada favoravelmente a Helena, que ainda não havia dado filhos a Menelau. Ao mesmo tempo,

⁹⁹ Descobri logo que Odisseu não era o tipo de homem que simplesmente vira de lado e começa a roncar após o ato. Não que eu tenha identificado esse hábito tão comum por experiência própria; mas, como já contei, converso muito com as escravas. Odisseu gostava de conversar, e como contava histórias excelentes, eu as escutava de bom grado. Creio que ele valorizava muito isso em mim: a capacidade de apreciar as histórias. Trata-se de um talento pouco valorizado nas mulheres. [...] Em troca do caso da cicatriz contei a Odisseu a história de quando quase me afoguei, sendo salva pelos patos. Ele se mostrou interessado e solidário, fez até perguntas – tudo que se espera de um ouvinte. (Atwood, 2005a, p. 48-50).

Penélope registra pequenas rusgas cotidianas no reino, menciona a ameaça de Odisseu caso viesse a se deitar com outro homem e retoma sua hostilidade em relação a Helena, responsabilizando-a indiretamente pela ida do marido à Guerra de Tróia.

Com a ausência prolongada de Odisseu, a narrativa incorpora os boatos que chegavam a Ítaca sobre a guerra, seu desfecho e as aventuras do herói, cuja volta se tornava cada vez mais incerta. É nesse momento que Penélope menciona pela primeira vez as escravas:

The male slaves were not supposed to sleep with the female ones, not without permission. This could be a tricky issue. They sometimes fell in love and became jealous, just like their betters, which could cause a lot of trouble. If that sort of thing got out of hand I naturally had to sell them. But if a pretty child was born of these couplings, I would often keep it and rear it myself, teaching it to be a refined and pleasant servant. Perhaps I indulged some of these children too much. Eurycleia often said so.¹⁰⁰ (Atwood, 2006, p. 87-88).

No excerto, a referência aparentemente genérica a “algumas dessas meninas” opera como alusão indireta às doze escravas enforcadas, mantendo a ambiguidade característica do discurso de Penélope ao longo da narrativa. Ao recordar que as teria criado pessoalmente e que mantinha com elas uma relação próxima, a narradora constrói uma imagem de benevolência que, simultaneamente, revela a estrutura de dominação que sustenta esse vínculo: trata-se de uma proximidade inscrita na lógica senhorial, em que o cuidado e o afeto coexistem com a autoridade absoluta sobre os corpos e destinos das jovens.

Essa formulação estabelece ainda uma ponte de sentido com a já citada tomada de voz pelo coro, sobretudo no que concerne à denúncia de traição e abandono sofrida. Aquilo que Penélope apresenta como proteção pode ser relido como mecanismo de controle que não impede – e talvez até possibilite – o desfecho violento que sofrerão. A passagem expõe, assim, a condição subalterna das escravas por trás da autoimagem generosa da rainha, ao mesmo tempo em que antecipa, de modo oblíquo, a tensão entre proximidade afetiva e desigualdade estrutural que atravessa toda a obra.

Observando que Euricléia a acusava de mimar as escravas em excesso, a rainha enfatiza também seu empenho na administração do palácio e no aumento das posses de Odisseu, alimentando a expectativa de que, ao retornar, ele reconheceria seu valor, afirmando ““You’re

¹⁰⁰ Os escravos não podiam dormir com as escravas sem permissão. Situação problemática. Por vezes eles se apaixonavam e sentiam ciúme, assim como seus patrões, e criavam inúmeros problemas. Se o caso escapava ao controle, eu tinha de vender o escravo. Mas, quando nascia uma bela criança desses encontros eu a mantinha e criava pessoalmente, ensinando-a a ser uma escrava refinada e agradável. Talvez eu tenha mimado demais algumas dessas meninas. Euricléia vivia insinuando isso. (Atwood, 2005a, p. 79).

worth a thousand Helens”¹⁰¹ (Atwood, 2006, p. 89).

A chegada dos pretendentes marca o aumento da tensão em Ítaca e coincide com o cessar das notícias sobre Odisseu. Penélope relata os conflitos com Telêmaco, que tenta impor sua autoridade no palácio, e descreve o estratagema da mortalha como forma de adiar um novo casamento. Vale-se das doze escravas mais jovens e belas para auxiliá-la, menciona os estupros sofridos por elas cometidos pelos nobres e solicita sua colaboração na espionagem dos pretendentes:

To help me in this laborious task I chose twelve of my maidservants – the youngest ones, because these had been with me all their lives. [...] They were my most trusted eyes and ears in the palace, and it was they who helped me to pick away at my weaving, behind locked doors, at dead of night, and by torchlight, for more than three years. Though we had to do it carefully, and talk in whispers, these nights had a touch of festivity about them, a touch – even – of hilarity. [...] We were almost like sisters. In the mornings, our eyes darkened by lack of sleep, we’d exchange smiles of complicity, and here and there a quick squeeze of the hand. Their ‘Yes ma’ams’ and ‘No ma’ams’ hovered on the edge of laughter, as if neither they nor I could take their servile behaviour seriously. Unfortunately one of them betrayed the secret of my interminable weaving. I’m sure it was an accident: the young are careless, and she must have let slip a hint or a word.¹⁰² (Atwood, 2006, p. 113-114).

Penélope relata de modo explícito ter sido traída por uma das jovens justamente após construir uma imagem de proximidade afetiva e benevolência em relação às escravas. A sequência narrativa é significativa: primeiro enfatiza que as escolheu por terem crescido com ela, descreve noites marcadas por cumplicidade, risos e uma atmosfera quase festiva, para então introduzir a revelação da traição, imediatamente suavizada pela afirmação de que teria ocorrido “por acidente”.

Esse movimento retórico reforça a autotificação da narradora como generosa e compreensiva, alguém que sequer culpa negativamente as moças, o que sugere um cuidado em não se indispor com elas mesmo depois de morta. Tal cautela, entretanto, produz efeito ambíguo: ao insistir em sua própria bondade, Penélope também tenta antecipar qualquer

¹⁰¹ Você vale mais que mil Helenas. (Atwood, 2005a, p. 80).

¹⁰² Escolhi doze de minhas escravas para ajudar na delicada tarefa. As mais jovens, pois estavam comigo desde que nasceram. [...] Elas serviam como meus olhos e ouvidos dentro do palácio, e ajudaram a desfazer a trama por trás da porta trancada, no meio da noite, à luz das tochas, por mais de três anos. Embora tivéssemos de agir discretamente e falar baixo, sussurrando, essas noites tinham um toque de festa e até de diversão. [...] Parecíamos até irmãs. Pela manhã, com os olhos fundos pela falta de sono, trocávamos sorrisos cúmplices e furtivos toques das mãos. As respostas delas, “Sim, senhora” e “Não, senhora”, flertavam com o riso, e nem as moças nem eu levávamos o comportamento servil muito a sério. Infelizmente, uma delas traiu o meu segredo de meu tecer interminável. Tenho certeza de que foi acidente: jovens são descuidados, ela deve ter deixado escapar uma palavra ou insinuado algo. (Atwood, 2005a, p. 97-98).

suspeita de responsabilidade quanto aos acontecimentos posteriores, construindo preventivamente uma narrativa de inocência.

A tentativa de aproximar-se das escravas por meio de uma suposta irmandade – “parecíamos até irmãs” – funciona como estratégia discursiva que encobre a diferença estrutural de classe que organiza aquela relação. A afirmação de que não levavam o comportamento servil “muito a sério” não altera o fato de que a hierarquia permanece intacta: as jovens continuam respondendo “Sim, senhora”, continuam submetidas ao controle da rainha e continuam trabalhando sob sua autoridade.

A própria ideia de diversão intensifica essa contradição, pois transforma em experiência quase lúdica uma atividade que, para as escravas, implicava risco, vigilância constante e sobrecarga física. Quando se considera o desfecho posterior, com a morte das doze, essa tonalidade festiva retrospectivamente adquire contornos mais sombrios, já que a proximidade evocada por Penélope não se converte em proteção efetiva quando a violência masculina se impõe.

Além disso, a passagem deixa entrever a assimetria material que sustenta a cumplicidade narrada. As noites de trabalho clandestino produzem, pela manhã, “olhos fundos pela falta de sono” nas jovens, que ainda assim precisam retomar imediatamente suas funções domésticas, enquanto Penélope, como senhora, não está submetida à mesma continuidade de tarefas.

A cumplicidade, portanto, tem custo desigual: para as escravas, significa trabalhar dia e noite; para a rainha, constitui sobretudo uma estratégia de resistência simbólica. A narrativa evidencia, assim, que a sororidade evocada por Penélope não dissolve a estrutura senhorial, mas a reinscreve sob a aparência de proximidade afetiva, antecipando a tensão entre benevolência e abandono que atravessa toda a relação entre a narradora e coro.

A posterior descoberta do estratagema pelos pretendentes, atribuída à traição de uma das moças, constitui um ponto de inflexão no relato e obriga Penélope a prometer que escolheria um novo marido. O agravamento de seus infortúnios é narrado em conjunto com o medo constante de que Telêmaco fosse assassinado e com o desespero diante da partida secreta do filho em busca do pai. A rainha descreve o sofrimento cotidiano, o choro frequente e os sonhos que a atormentavam.

Quando Telêmaco retorna, relata seu encontro com Menelau e as notícias obtidas sobre Odisseu, que estaria retido na ilha de uma deusa. A raiva despertada em Penélope, ao ouvir o filho elogiar a beleza de Helena, mesmo após tantos anos, evidencia a persistência desse ressentimento contra a prima.

Depois, o retorno de Odisseu é descrito a partir da decisão consciente de fingir não o reconhecer, já que ele estava disfarçado e a revelação poderia comprometer o seu plano. Penélope afirma que pretendia informar que as escravas agiam sob suas ordens, relata o sonho dos gansos, interpretado por Odisseu como prenúncio da morte dos pretendentes, e descreve a armadilha que permite a Euricléia reconhecer o herói, fingindo não perceber a descoberta.

Em seguida, menciona, como já apontado, as calúnias que passaram a circular a respeito de sua conduta sexual, acusações que afirma serem falsas:

At this point I feel I must address the various items of slanderous gossip that have been going the rounds for the past two or three thousand years. These stories are completely untrue. Many have said that there's no smoke without fire, but that is a fatuous argument. We've all heard rumours that later proved to be entirely groundless, and so it is with these rumours about me. The charges concern my sexual conduct.¹⁰³ (Atwood, 2006, p. 143).

No momento em que Penélope interrompe o fluxo narrativo para declarar que precisa “comentar diversas calúnias perigosas”, ocorre uma inflexão significativa em sua estratégia discursiva: após capítulos marcados por ambivalências, lacunas e insinuações, a narradora abandona temporariamente o jogo de duplos sentidos para afirmar de modo direto sua inocência.

A contundência da negação sobre as “histórias totalmente inverídicas” revela, ao mesmo tempo, uma tentativa de controle da própria imagem e uma consciência aguda de que sua reputação sexual constitui ponto vulnerável na tradição mítica. Paradoxalmente, contudo, essa afirmação explícita não elimina a ambiguidade construída anteriormente, ao contrário, evidencia-a, pois a necessidade de defesa reforça a suspeita que o próprio texto vinha semeando.

O gesto de refutação funciona, assim, como parte do mesmo movimento de autoconstrução narrativa: Penélope busca estabilizar sua versão, mas o leitor já foi exposto às fissuras que tornam essa estabilização precária, fazendo com que a declaração de inocência opere menos como resolução e mais como sintoma da instabilidade que atravessa sua voz desde o início.

Ao tratar da morte dos pretendentes e das escravas, diz que dormia no momento do massacre e acredita que Euricléia lhe tenha administrado alguma poção para mantê-la

¹⁰³ A esta altura devo comentar diversas calúnias perigosas que circularam nos últimos dois ou três mil anos. São histórias totalmente inverídicas. Muitos afirmam que onde há fumaça, há fogo, mas trata-se de um argumento insensato. Todos já ouvimos rumores que se provaram totalmente falsos, e foi o que aconteceu com certas alegações a meu respeito. As acusações dizem respeito a minha conduta sexual. (Atwood, 2005a, p. 117).

inconsciente. Reconhece sentir culpa por não ter revelado a colaboração das escravas, mas sustenta que fazê-lo após suas mortes apenas despertaria suspeitas em Odisseu.

Por fim, Penélope relata como Odisseu se revelou para ela e alude às mentiras que ambos contaram um ao outro sobre os vinte anos de separação, mentiras que foram acreditadas ou aceitas como tal. De volta ao momento presente da narração, no Hades, descreve a convivência intermitente com Odisseu, que permanece algum tempo ao seu lado, mas retorna repetidamente a novas vidas, pois é perseguido pelas escravas no além e não consegue ali permanecer por muito tempo.

Como é possível constatar, Penélope não está preocupada em resgatar a verdade sobre a morte das escravas. Ao organizar sua vida dessa forma – da infância à vida no Hades, com digressões, justificativas, silêncios e revisões – ela constrói uma narrativa que funciona menos como simples relato memorialístico e mais como uma autobiografia retrospectiva e defensiva.

Sua *re-visão* do mito busca reinscrever sua experiência sob seu próprio controle narrativo, oferecendo uma versão de si mesma que explica, legitima e, em certos pontos, tenta absolver suas escolhas diante da tradição que a fixou como símbolo. Sempre ambivalente, seu discurso ambíguo abre brechas para problematizar sua fidelidade e, ainda assim, trata do assunto como calúnia, ao passo em que afirma sua inocência.

O coro, por outro lado, surge sempre em resposta ao que está sendo dito por Penélope, operando como comentário que retoma e tensiona o que acaba de ser narrado. A alternância entre os capítulos estabelece uma lógica comparativa entre a experiência da rainha e a das servas, na qual infância, casamento, maternidade, guerra e morte são reinscritos a partir de posições sociais profundamente assimétricas.

Ao relato de Penélope de uma infância marcada pela frieza afetiva, contrapõem-se as trajetórias das escravas desde o início marcadas pela sujeição, pela violência cotidiana e pela necessidade de ambiguidade como estratégia de sobrevivência, evidenciando os limites do sofrimento reivindicado pela rainha:

We too were children. We too were born to the wrong parents. Poor parents, slave parents, peasant parents, and serf parents; parents who sold us, parents from whom we were stolen. These parents were not gods, they were not demi-gods, they were not nymphs or Naiads. We were set to work in the palace, as children; we drudged from dawn to dusk, as children. [...] We ground the flour for lavish wedding feasts, then we ate the leftovers; we would never have a wedding feast of our own, no rich gifts would be exchanged for us; our bodies had little value. But we wanted to sing and dance too, we wanted to be happy too. As we grew older we became polished and evasive, we mastered the

secret sneer.¹⁰⁴ (Atwood, 2006, p. 13-14).

No trecho, o coro das escravas explicita, desde a infância, a inscrição material de suas existências em uma ordem profundamente desigual, marcada pela origem social e pela ausência de qualquer proteção genealógica. Ao afirmarem que “nascemos dos pais errados”, contrapõem-se implicitamente à trajetória de Penélope, cuja ascendência divina lhe garante estatuto, valor e possibilidade de reconhecimento, evidenciando que, naquele universo, a linhagem funciona como mecanismo de hierarquização social tão determinante quanto a riqueza.

Nesse contexto de precariedade extrema, de trabalho contínuo, corpos desvalorizados e inexistência de perspectivas de mobilidade, a aprendizagem da “gentileza” e da “ambiguidade” emerge menos como traço moral do que como estratégia de sobrevivência: o “esgar secreto” indica a necessidade de performar docilidade enquanto se preserva um espaço mínimo de agência diante da violência estrutural.

Diferentemente de Penélope, cuja astúcia pode operar como recurso de poder, para as escravas a ambiguidade constitui ferramenta defensiva, modo de negociar riscos cotidianos em um sistema de injustiças no qual sua vulnerabilidade é constitutiva e permanente.

As escravas também prosseguem traçando sua realidade paralelamente à narração de Penélope após a evocação do casamento, momento em que, sob a forma de canção popular, confrontam seus sonhos de felicidade e liberdade com a realidade de não possuírem direito ao amor nem ao próprio corpo, produzindo uma ironização do ideal conjugal que estrutura a narrativa de Penélope:

If I was a princess, with silver and gold,
And loved by a hero, I'd never grow old:
Oh, if a young hero came a-marrying me,
I'd always be beautiful, happy, and free!

[...] Oh gods and oh prophets, please alter my life,
And let a young hero take me for his wife!
But no hero comes to me, early or late –
Hard work is my destiny, death is my fate!¹⁰⁵

¹⁰⁴ Também éramos crianças. Também nascemos dos pais errados. De pais pobres, pais escravos, pais camponeses e pais servos; pais que nos venderam, pai de quem nos roubaram. 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. [...] Moíamos a farinha para casamentos espetaculares, depois comíamos os restos; jamais teríamos uma festa de casamento para nós, ninguém trocava presentes caros por nossa causa; nossos corpos pouco valiam. Mas queríamos cantar e dançar também. Crescidas, nos tornávamos gentis e ambíguas, aprendíamos o esgar secreto. (Atwood, 2005a, p. 24-25).

¹⁰⁵ Se eu fosse princesa, cheia de prata e ouro,

(Atwood, 2006, p. 51-52).

Esse gesto se estende aos episódios da maternidade e da guerra. Ao nascimento de Telêmaco, são opostos os próprios nascimentos das escravas, já atravessados pela antecipação da violência que mais tarde sofrerão pelas mãos do jovem:

After the nine-month voyage we came to shore,
Beached at the same time as he was, struck by the hostile air,
Infants when he was an infant, wailing just as he wailed,
Helpless as he was helpless, but ten times more helpless as well,
For his birth was longed-for and feasted, as our births were not.
His mother presented a princeling. Our various mothers
Spawned merely, lambled, farrowed, littered,
Foaled, whelped and kittened, brooded, hatched out their clutch.
We were animal young, to be disposed of at will,
Sold, drowned in the well, traded, used, discarded when bloomless.¹⁰⁶
(Atwood, 2006, p. 66-67).

O coro estabelece um contraste contundente entre nascimentos simultâneos que, embora biologicamente equivalentes, são socialmente incomparáveis. Ao indicarem que chegaram “ao mesmo tempo que ele”, as escravas aproximam sua origem da de Telêmaco para, em seguida, evidenciar o abismo que separa seus destinos. Se o herdeiro é recebido com celebração e expectativa, elas emergem em um cenário marcado pela hostilidade e pela desvalorização, onde o nascimento não constitui evento festivo, mas quase um inconveniente material.

A enumeração de verbos associados às mães – “desovaram”, “expeliram”, “despejaram” – animaliza e desumaniza o processo, reforçando que aquelas vidas já chegaram

Amada por um herói, jamais envelheceria;
Ou, se um jovem formoso me desposasse,
Linda, feliz e livre eu sempre seria!
[...] Ó deuses e profetas, chega desta vida!
Que um belo herói me queira como consorte!
Mas ninguém quer saber de mim, pobre coitada.
Meu fado é o trabalho, meu destino a morte. (Atwood, 2005a, p. 52-53).

¹⁰⁶ Após a viagem de nove meses chegamos ao porto,
Atracamos ao mesmo tempo que ele, fustigadas pelo ar hostil,
Bebês quando ele era bebê, chorando justamente como ele chorava,
Impotentes como ele, mas dez vezes ainda mais impotentes,
Pois seu nascimento foi ansiado e festejado, e o nosso não.
Sua mãe ofertou um príncipe. Nossas diversas mães
Desovaram apenas, pariram, puseram ovo, expeliram, partejaram,
Desembucharam, descansaram e despejaram, produziram sua ninhada.
Éramos jovens animais, para sermos dispostas à vontade,
Vendidas, afogadas no poço, trocadas, usadas, descartadas quando fenecidas.
(Atwood, 2005a, p. 63).

ao mundo sob o signo da descartabilidade. Assim, embora compartilhem a mesma condição inicial de vulnerabilidade infantil, a impotência das escravas é “dez vezes” maior porque não se trata apenas de fragilidade biológica, mas de posição estrutural: desde o início são concebidas como mercadorias potenciais, sujeitas à venda, troca ou eliminação.

Seguindo a mesma estratégia narrativa anterior, as escravas, diante da menção ao fim da guerra e aos rumores sobre as andanças de Odisseu, assumem a voz de marinheiros e comparam a sorte dos tripulantes à do comandante. Após aludirem às aventuras fantásticas vividas pelo soberano, o coro menciona o Hades, destino dos serviçais mortos, enquanto Odisseu permanecia no mundo dos vivos:

So a health to our Captain, where'er he may be,
Whether walking the earth or adrift on the sea,
For he's not down in Hades, unlike all of we –
And we leave you not any the wiser!¹⁰⁷
(Atwood, 2006, p. 98).

A contestação intensifica-se ainda mais no confronto direto com a versão de Penélope. À negação das calúnias sobre sua conduta sexual, seguem-se a reprodução dos boatos e a encenação de um drama que sugere silêncio estratégico e eliminação das servas como garantia de que nada fosse revelado. Depois, nos capítulos finais, ao narrar a própria morte, o coro recusa leituras simbólicas e insiste na materialidade da violência sofrida. O julgamento anacrônico de Odisseu e a perseguição no Hades reiteram a assimetria exposta, encerrando o romance com a afirmação de uma voz sem nome e sem reconhecimento, que retorna para expor os silêncios que sustentam a narrativa de Penélope.

É importante ressaltar, todavia, como o coro também opera um discurso carregado de ambiguidade ao evocar a possível traição de Penélope. Desde o início proclamando-se aquelas que foram traídas e mortas, as escravas não afirmam diretamente a infidelidade da rainha, ainda em sua fala final mantêm a denúncia no âmbito do subentendido afirmando serem “the ones with the shame stuck onto us by others”¹⁰⁸ (Atwood, 2006, p. 191) e que sua morte “was an honour killing”¹⁰⁹ (Atwood, 2006, p. 193).

¹⁰⁷ Um brinde ao nosso capitão, onde quer que esteja,
Caminhando sobre a terra ou perdido nos mares,
Pois não está cá no Hades, ao contrário de nós –
E disso vocês não tirarão o menor proveito!
(Atwood, 2005a, p. 86).

¹⁰⁸ As que carregavam a vergonha imputada pelos outros. (Atwood, 2005a, p. 152).

¹⁰⁹ Foi uma morte para salvar a honra. (Atwood, 2005a, p. 153).

Mesmo no capítulo “The Chorus Line: The Perils of Penelope, a Drama”¹¹⁰ (Atwood, 2006, p. 147), que tematiza a suposta infidelidade, a questão do real precisa ser entendida em seus termos. Inicialmente, o coro alude ao que se fala de Penélope:

Presented by: The Maids

Prologue: Spoken by Melantho of the Pretty Cheeks:

As we approach the climax, grim and gory,
Let us just say: There is another story.
Or several, as befits the goddess Rumour,
Who’s sometimes in a good, or else bad, humour.
Word has it that Penelope the Prissy
Was – when it came to sex – no shrinking sissy!
Some said with Amphinomus she was sleeping.
Masking her lust with gales of moans and weeping;
Others, that each and every brisk contender
By turns did have the fortune to upend her,
By which promiscuous acts the goat-god Pan
Was then conceived, or so the fable ran.
The truth, dear auditors, is seldom certain –
But let us take a peek behind the curtain!
(Atwood, 2006, p. 147-148).¹¹¹

Nesse episódio, nota-se como a referência a Penélope ter dormido com o pretendente Anfinomo ou até mesmo com todos eles, dando à luz ao deus Pã, é tratada como algo afirmado por outras pessoas – “Comentam”, “Alguns afirmam”, “Outros”, “Diz a lenda” –, portanto, não se trata de uma acusação direta feita pelas escravas. A sequência do capítulo, por sua vez, requer um exame mais detido:

Eurycleia: Played by a Maid:

Dear child! I fear you are undone! Alack!

¹¹⁰ Coro: os perigos de Penélope, um drama. (Atwood, 2005a, p. 120).

¹¹¹ Apresentado pelas escravas

Prólogo: Recitado por Melanto, de lindas faces
Quando nos aproximamos do clímax, em dor e sangue,
Vamos dizer apenas: Esse aí é um outro lance.
Ou vários, como convém a nossa deusa Rumor,
Que pode estar de bom ou de mau humor.
Comentam por aí que Penélope, a puritana
Era – quando se tratava de sexo – bela sacana!
Alguns afirmaram que andava dormindo com Anfinomo,
Enquanto fingia dor com choro e muitos gemidos;
Outros, que cada um dos rudes pretendentes
Teve sua bela chance de se deitar com ela,
E o resultado de tantos atos promíscuos,
Diz a lenda, foi o nascimento de Pã, o deus.
A verdade, senhores ouvintes, nunca é certa –
Vamos espiar atrás da cortina!
(Atwood, 2005a, p. 120-121).

The Master has returned! That's right – he's back!

Penelope: Played by a Maid:

I knew him as he walked here from afar
By his short legs –

Eurycleia:

And I by his long scar!

Penelope:

And now, dear Nurse, the fat is in the fire –
He'll chop me up for tending my desire!
While he was pleasuring every nymph and beauty,
Did he think I'd do nothing but my duty?
While every girl and goddess he was praising,
Did he assume I'd dry up like a raisin?

Eurycleia:

While you your famous loom claimed to be threading,
In fact you were at work within the bedding!
And now there's ample matter for – beheading!¹¹²
(Atwood, 2006, p. 148-149).

O trecho em questão abre espaço para um duplo entendimento. De um lado, a escolha do drama pode ser lida como simples desdobramento da estratégia adotada pelas escravas ao longo da obra, que recorrem a gêneros diversos para se inscrever na narrativa de Penélope e produzir uma versão própria dos acontecimentos. Nessa perspectiva, a encenação funcionaria como exposição de um comportamento impróprio da rainha, testemunhado pelas servas em razão de sua proximidade com ela e de sua atuação junto aos pretendentes. De outro, a dramatização da infidelidade, inicialmente apresentada como discurso atribuído à voz alheia,

¹¹² Euricléia: Interpretada por uma escrava:
Minha pequena querida! Agora está perdida! Que pena!
O senhor retornou! Isso mesmo – ele voltou!
Penélope: Interpretada por uma escrava:
Eu o reconheci quando chegou caminhando, de longe,
Penas pernas curtas...
Euricléia:
E eu pela longa cicatriz!
Penélope:
E agora, cara ama, a banha está no fogo –
Ele me matará por satisfazer meu desejo!
Enquanto ele se divertia com ninfas e beldades,
Pensava que eu não faria nada além do dever?
Enquanto ele satisfazia moças e deusas à vontade,
Imaginava que eu ia secar quieta, feito uma passa?
Euricléia:
Enquanto você alegava tecer uma mortalha,
Na verdade, divertira-se na cama!
E agora temos motivo para cortar sua cabeça!
(Atwood, 2005a, p. 121-122).

autoriza uma leitura que a desloca para o plano da representação e da ficção. Ao tratar os boatos como performance, o texto preserva a ambiguidade e transfere ao leitor a tarefa de decidir se o que se apresenta corresponde a uma denúncia efetiva ou a um exercício consciente de teatralização.

Nota-se, assim, como nesse capítulo as intervenções do coro voltam a operar em paralelo à narrativa de Penélope. Enquanto a rainha explora reiteradamente a possibilidade da traição por meio de falas que se mantêm abertas a uma dupla interpretação, mas, por fim, acaba por afirmar de modo categórico que as acusações sobre sua conduta sexual não passam de “stories completely untrue”¹¹³ (Atwood, 2006, p. 143), as escravas, por sua vez, não chegam a declarar diretamente a culpa da rainha. Sua estratégia discursiva consiste antes em manter a suspeita em circulação, reinscrevendo os boatos no registro da encenação e da performance, sem estabilizá-los como verdade incontestável.

Ao optar por dramatizar a infidelidade, o coro evita tanto a absolvição quanto a condenação explícita, deslocando o foco da veracidade do ato para as condições de produção do discurso. Sem uma confirmação definitiva da traição, a encenação do coro também funciona como comentário ativo que evidencia a assimetria entre a autoridade discursiva de Penélope, capaz de negar as acusações e encerrar a questão, e a posição das escravas, cuja fala permanece confinada ao campo da sugestão, da repetição e da representação.

Desse modo, a recusa em afirmar diretamente a culpa da rainha não enfraquece a intervenção do coro. Ao contrário, reforça a ambiguidade constitutiva do romance e desloca para o leitor a tarefa de avaliar o estatuto dessas narrativas concorrentes. A verdade sobre a fidelidade de Penélope torna-se, assim, menos relevante do que a exposição dos mecanismos pelos quais certas vozes podem afirmar, negar ou silenciar versões dos acontecimentos, enquanto outras são relegadas à condição de eco, rumor ou espetáculo.

Como já apontado, a *re-visão* compreende uma escrita que nasce de uma leitura prévia. Não se trata, porém, de ler o passado com os olhos de hoje. O percurso é outro. A nova versão transforma a matriz a partir de um novo momento de produção. A escrita é o resultado de reflexões no tempo presente, que se inserem na narrativa anterior como um palimpsesto. *The Penelopiad*, nessa chave interpretativa, traz a epopeia homérica para os dias hodiernos e *re-visa* a tradição valendo-se das experiências contemporâneas. Ao mesmo tempo, dialoga tanto com o papel da mulher na literatura e na sociedade da Grécia Antiga como com as formas de sociabilidade vividas por elas no século XXI.

¹¹³ Histórias totalmente inverídicas. (Atwood, 2005a, p. 117).

Nessa relação temporal – passado e presente –, a literatura está em íntima conexão com o seu momento histórico. Em *The Penelopiad*, entretanto, a realidade social funciona não apenas como tema, ela se transforma em componente da narrativa. Em outras palavras, os aspectos sociais são elementos que formam a estrutura estética do texto. A análise, desse modo, requer uma interpretação de texto e contexto de forma indissociável, entendendo que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto interno” (Candido, 2011, p. 13-14).

Tal fenômeno, chamado de redução estrutural pelo crítico literário Antonio Candido (1970), requer do analista literário o entendimento da função da realidade social na obra enquanto elemento integrante de sua estrutura, e, também, prevê que a análise literária reflita sobre o modo de formalização dos dados externos a fim de uma compreensão adequada da maneira como as relações sociais de um período ordenam – e, ao mesmo tempo, formam – a narrativa. Ainda sobre isso, Roberto Schwarz (1990) propõe que, nessa correspondência entre estilo e sociedade, o escritor trabalha com um material que excede a literatura, a fim de criá-la. Os problemas estéticos, nessa perspectiva, estão relacionados com a História intra e extra-artística, pois “esta é a virtude da forma, ela atravessa a obra literária e percorre também a sociedade” (Schwarz, 1990, p. 31). A forma, desse modo, relaciona-se com a cultura e não se reduz somente à linguagem.

Em *The Penelopiad* a economia interna se organiza através da transposição para o estilo da busca da mulher na contemporaneidade por autonomia e voz, num processo de construção da identidade e da experiência feminina. O jogo de vozes – com Penélope e o Coro de escravas – atualizam o mito num contexto em que a mulher pode não só reivindicar o direito de falar de si, como contestar o que é dito sobre ela. A multiplicidade das vozes que narram põe em xeque a ideia de uma essência feminina e da experiência da mulher como algo singular.

Ademais, as escravas questionam a legitimidade do que Penélope fala. Sendo a arte capaz de problematizar as relações de poder na sociedade, a construção narrativa em *The Penelopiad* traz à baila o conflito de poder entre as mulheres de diferentes estratos sociais. A fala principal é de Penélope. As escravas só conseguem ter voz usando o subterfúgio do coro. Elas sussurram suas desventuras, num ato de denúncia, mas o discurso oficial pertence a uma mulher da classe senhorial. Com isso, enquanto Penélope *re-visa* a tradição literária patriarcal, as escravas operam uma contestação dupla: ao mesmo tempo desta mesma tradição como também da nova versão forjada pela rainha.

Como já apontado, Sigrid Renaux (2009) defende que a subversão da tradição em *The*

Penelopiad se dá mediante duas estratégias narrativas. A primeira delas seria a ausência do lugar e da autoridade dos homens na voz que fala, desnudando e desarticulando a natureza patriarcal da mitologia grega. O segundo ponto instauraria a diferença em relação à tradição pela desarticulação do gênero épico:

Ampliando-o e adaptando-o a sua própria época – a da pós-modernidade, com suas convenções culturais e sociais – ao tornar uma história não ilustre o assunto da epopeia [...]. Subverte, simultaneamente, o meio expressivo da poesia épica – caracterizado pelo emprego do hexâmetro dactílico como estrutura métrica mais conveniente –, ao introduzir, além da prosa nos capítulos narrados por Penélope, também outras formas literárias e composições poéticas nos capítulos cantados, declamados ou narrados pelo Coro [...]. (Renaux, 2009, p. 140-141).

Filha do século XXI, a obra responde a uma tradição de silenciamento da mulher. Desse modo, o falar de si na contemporaneidade dialoga com um passado funesto. Porém, conforme aponta Renaux (2009, p. 140), bastaria que apenas Penélope narrasse para desarticular a tradição literária patriarcal e trazer a alteridade da mulher:

Assim, bastaria a Atwood, ao compor *A Odisséia de Penélope*, ter dado voz a Penélope, como figura mítica e épica, mas simultaneamente pós-moderna, para recontar sua história, refletindo, entre outros, sobre sua alteridade como mulher – filha e esposa de reis –, a fim de desmitificar a imagem homérica do “ardiloso Odisseu”. Entretanto, Atwood torna ainda mais contundente esta desmitificação ao entremear a narrativa de Penélope com a voz de suas escravas que, em contraponto paródico, além de desconstruir a imagem de Odisseu, de Telêmaco e do patriarcado vigente na época homérica, tornam mais ambígua e complexa a figura da própria Penélope, ao lançarem dúvidas sobre suas verdadeiras intenções: não mais apenas como a figura idealizada na *Iliada* e na *Odisséia*, mas também como eventualmente culpada pelo enforcamento delas, a fim de resguardar perante os outros sua imagem de rainha virtuosa.

Para Renaux, a simples concessão de voz a Penélope já seria suficiente para operar uma revisão do mito, uma vez que a rainha, ao narrar a própria história, desloca a centralidade da figura heroica de Odisseu e permite uma reflexão sobre sua condição de mulher situada entre os papéis de filha e esposa de reis. Essa reescrita, ao conferir à personagem uma consciência narrativa e uma perspectiva pós-moderna, já contribuiria para a desmitificação da imagem homérica do herói. Entretanto, Renaux observa que Atwood torna esse processo ainda mais incisivo ao intercalar a narrativa de Penélope com a voz das escravas. O uso do coro, em contraponto paródico, não apenas intensificaria a desconstrução de Odisseu, de Telêmaco e do patriarcado que estrutura o mundo épico, como também introduziria uma complexidade

adicional à figura da própria Penélope.

A ambiguidade de Penélope, contudo, não se constrói apenas a partir das intervenções do coro, mas já se encontra inscrita em sua própria narração, conforme apontado anteriormente. Enquanto a Penélope homérica tem sua ambivalência produzida pelo silêncio e pela mediação do discurso alheio, sendo consagrada pela tradição a partir do que se diz sobre ela, a Penélope atwoodiana assume a palavra e, ao narrar a si mesma, torna visível a própria ambiguidade que a constitui.

Por vezes, Penélope usa de falas ambíguas que suscitam desconfiança quanto à sua fidelidade a Odisseu, bem como aventam a possibilidade de que ela possa ter se calado sobre as escravas para que não fosse revelado um suposto relacionamento escandaloso mantido com os pretendentes, algo conhecido apenas pelas moças. No retorno de Odisseu, Penélope narra as mentiras que ambos contaram:

Then he told me how much he'd missed me, and how he'd been filled with longing for me even when enfolded in the white arms of goddesses; and I told him how very many tears I'd shed while waiting twenty years for his return, and how tediously faithful I'd been, and how I would never have even so much as thought of betraying his gigantic bed with its wondrous bedpost by sleeping in it with any other man. The two of us were – by our own admission – proficient and shameless liars of long standing. It's a wonder either one of us believed a word the other said. But we did. Or so we told each other.¹¹⁴ (Atwood, 2006, p. 173).

Como essa passagem deixa ver, Penélope nunca afirma explicitamente que não fora fiel durante a ausência do marido, mas mantém essa possibilidade em aberto através de um discurso sempre ambíguo. Assim, quando Odisseu retorna, a morte dos pretendentes marca o extermínio da ameaça de mácula de sua virtude. Entretanto, como as escravas, ainda que criaturas sem voz nessa sociedade, sabiam de todos os seus passos – conforme Penélope dá a entender em suas falas, sempre enigmáticas, sobre o episódio –, a sua morte também convinha para a manutenção da imagem de decoro da esposa de Odisseu.

O silêncio de Penélope, não contando para Odisseu e mais ninguém que as escravas agiam em seu nome, indica a ambivalência dessa personagem e traz um perfil que destoa das imagens de prudência e virtude legadas pela tradição. Penélope tinha o poder de escolha, algo

¹¹⁴ Ele me disse quanto sentira minha falta e quanto desejava retornar para mim, mesmo quando estava nos alvos braços das deusas. Eu falei das lágrimas copiosas que derramara enquanto esperava por ele vinte anos, e que eu fora fiel apesar de tudo. Jamais seria capaz sequer de pensar em trair sua cama gigantesca e a coluna especial, dormindo ali com outro homem. 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).

negado às escravas; ainda assim, como só ela tinha voz, e optou por calar e não falar a verdade, ela trai suas benfeitoras.

Apontar a ambivalência de Penélope, entretanto, não significa defender que o coro detém a verdade absoluta. Ao longo da narrativa, não se opera uma simples inversão do binarismo que permitiria classificar facilmente as concepções de Penélope como falsas e as das escravas como verdadeiras. O que se apresenta são perspectivas situadas e fragmentadas da realidade, produzidas a partir da posição ocupada por cada personagem, fortemente permeadas por idealizações recíprocas. Nesse sentido, tanto a rainha quanto as escravas constroem leituras parciais da experiência alheia, projetando nelas formas de liberdade que lhes são negadas. Penélope, por exemplo, revela certa ingenuidade ao contrapor sua condição de clausura, primeiro no palácio paterno e depois no conjugal, à rotina das escravas:

The maids were my sources of information. They were ever-flowing fountains of trivial gossip: they could come and go freely in the palace, they could study the men from all angles, they could listen in on their conversations, they could laugh and joke with them as much as they pleased: no one cared who might worm his way in between their legs.¹¹⁵ (Atwood, 2006, p. 30).

Strolling along the cliffs or by the shore alone like some peasant girl or slave was out of the question: whenever I went out I had to take two of the maids with me – I had a reputation to keep up, and the reputation of a king's wife is under constant scrutiny – but they stayed several paces behind me, as was fitting. [...] Sometimes I would sit in the courtyard, twisting wool into thread and listening to the maids laughing and singing and giggling in the outbuildings as they went about their chores.¹¹⁶ (Atwood, 2006, p. 72-73).

Ao descrever as criadas como fontes privilegiadas de informação, enfatiza sua circulação irrestrita pelo palácio e sua proximidade com os homens. Em contraste, ressalta a própria impossibilidade de deslocamento sem vigilância, a necessidade de preservar a reputação e a solidão que marca sua experiência cotidiana, restrita aos espaços internos. Essa leitura, contudo, ignora uma contradição fundamental. Ao interpretar a mobilidade das escravas como sinal de liberdade, Penélope deixa de reconhecer que tal circulação não implicava

¹¹⁵ As criadas eram minhas fontes de informação. Depósitos inesgotáveis de mexericos triviais: elas entravam e saíam livremente do palácio, podiam observar os homens por todos os ângulos, ouvir suas conversas, rir e farrear com eles o quanto quisessem: ninguém se importava com quem encontrasse o caminho para o vão de suas pernas. (Atwood, 2005a, p. 37).

¹¹⁶ Passear pelos penhascos sozinha, como uma camponesa ou escrava, estava fora de questão: sempre que eu saía tinha de levar duas aias comigo – precisava zelar pela reputação de esposa real sob constante escrutínio –, mas elas permaneciam vários passos atrás de mim, cumprindo o protocolo. [...] De vez em quando eu me sentava no pátio, transformando a lã em fio, escutando as risadas, cantorias e folias das escravas na parte externa, enquanto realizavam suas tarefas. (Atwood, 2005a, p. 67).

autonomia sobre seus corpos ou desejos. A execução das jovens justamente por terem se deitado com os pretendentes evidencia que essa suposta liberdade sexual não passava de uma ilusão, já que seus corpos permaneciam sob controle alheio e sujeitos à punição extrema. A percepção da rainha, portanto, revela-se limitada, na medida em que confunde exposição e circulação com escolha.

De modo semelhante, as escravas também projetam sobre Penélope uma imagem idealizada. Ao imaginarem a vida da rainha como marcada por riqueza, amor e liberdade, associam a condição nobre a uma existência isenta de sofrimento e coerção:

If I was a princess, with silver and gold,
And loved by a hero, I'd never grow old:
Oh, if a young hero came a-marrying me,
I'd always be beautiful, happy, and free!¹¹⁷
(Atwood, 2006, p. 51).

Acreditando que, caso tivessem nascido princesas e se casado, viveriam felizes e livres da opressão que conheciam, as jovens imaginavam uma existência na qual não seriam compelidas a se deitar com ninguém nem submetidas ao fardo extenuante e incessante do trabalho e da sujeira. Essa fantasia desconsidera que às mulheres da aristocracia também era negado o direito de escolher seus maridos e que, embora não submetidas à servidão, permaneciam sujeitas à autoridade masculina e ao controle social. Em ambos os casos, o que se evidencia é a ausência de uma compreensão mais profunda da estrutura patriarcal que atravessa todas essas experiências. Nenhuma das mulheres é, de fato, livre, ainda que as condições das escravas sejam marcadas por um grau incomparavelmente maior de subalternidade e exploração. A narrativa, assim, expõe não apenas a desigualdade entre rainha e servas, mas também os limites das leituras que cada uma constrói sobre a vida da outra.

Vemos, desse modo, que, quando Penélope toma a voz para contar a sua versão da história, não se trata apenas de uma mulher *re-visando* as imagens sobre o feminino criadas na tradição. Ao contrário, Penélope joga com a narração e abre margem para o entendimento sobre suas ações não terem sido tão virtuosas como cantadas pela épica, ao mesmo tempo em que reforça a versão que a exalta como exemplo de fidelidade e prudência ao exercer a autoridade senhorial para falar, calando as servas.

¹¹⁷ 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).

O coro, no entanto, consegue se inserir nessa nova versão oficial – agora não mais a do homem, mas a da mulher da classe senhorial – e denunciar uma outra história diferente, a partir da perspectiva das escravas. As falas córicas indicam que falar do feminino, tomando a categoria “mulher” como de caráter singular, é um erro, pois o ser mulher é algo múltiplo. Penélope toma a voz e cria sua história de um ponto de vista de uma mulher; entretanto, esse ponto de vista não é o mesmo das mulheres subalternas, e não traduz interesses similares.

É importante problematizar, também, o alcance das falas córicas. Dar voz às escravas problematiza o próprio lugar de fala feminino. O Coro de escravas fala, mas elas são ouvidas? Assim, vê-se que o livro de Atwood aborda o diálogo com a tradição e o feminino, num mundo que já não é o de antes, mas que não deixa de estabelecer conexões entre as novas dinâmicas e as práticas tradicionais. O ser mulher pode ser entendido como estado de intersecção entre o passado e o presente – o que ocorre hoje se relaciona com práticas do passado nem sempre superadas, já que nem todas as mulheres que agora falam são ouvidas, e seu discurso muitas vezes carece de legitimidade perante a sociedade.

Conforme aponta Jameson (1995, p. 104), o gênero textual corresponde a “uma das mais privilegiadas mediações entre a questão formal e a histórica”. Como compreender, então, a maneira como Atwood trabalha o gênero textual em *The Penelopiad* e o seu significado social na perspectiva jamesoniana? Empreendendo uma *re-visão* da *Odisseia* – grande poema épico da tradição literária ocidental – classificada pela autora como romance que, ao mesmo tempo, traz elementos do drama, Atwood cria uma obra que, além de difícil classificação, requer um exame mais detido quanto aos seus componentes formais.

Fator importante observado por parte da fortuna crítica de *The Penelopiad* trata-se da subversão do gênero épico concretizado na narrativa. Em sua versão revisionista, Atwood mobiliza uma resposta à narrativa épica autoritária (Suzuki, 2007), libertando a história de suas orientações genéricas tradicionais (Staels, 2009). Nesse processo, a autora desrespeita deliberadamente as convenções épicas ao dismantelar e transformar seus elementos em uma narrativa confessional feminina (Howells, 2008), ao mesmo tempo em que desconstrói a forma da epopeia ao fragmentá-la em gêneros “menores”, encenados pelo coro de escravas (Renaux, 2009).

A desarticulação do gênero épico engendrada na narrativa deve ser compreendida em relação ao seu novo contexto de produção. Enquanto o mundo da epopeia respondia, segundo Lukács (2009, p. 30), “a um mundo fechado e completo” em que “não existe distância entre o homem e o mundo” e “a vida aparece como totalmente integrada, sem rachaduras entre interior e exterior, entre indivíduo e comunidade”, *The Penelopiad* é uma obra fruto de seu tempo

quando já não há a possibilidade de organizar a vida como uma totalidade de experiência, portanto, tornando impossível falar sobre o mundo em uma perspectiva de completude dos acontecimentos ou a partir da integração do indivíduo com o corpo social.

A unidade do universo épico cede espaço para a fragmentação da vida contemporânea na narrativa atwoodiana. A forma artística se transfigura e se fragmenta para acompanhar uma experiência do eu diante do mundo que não é a mesma daquela vivida no mundo antigo. Incluindo o coro de escravas em sua *re-visão*, Atwood também opera um deslocamento em relação ao seu uso tradicional.

No mundo grego antigo, conforme aponta Brandão (1998, p. 19-20), o coro encarna uma “personagem coletiva que, na maioria das suas interferências, dança e canta”. Em sua atuação, “os cantos corais conferem à ação dramática o tônus emocional, independentemente de sua interferência ou não na ação propriamente dita”. As intervenções do coro, esteja ele ligado ou não à ação que acompanha, “é essencialmente lírica, imprimindo esse seu colorido ao espetáculo, representando a visão do mundo e não de uma personagem isolada, mas sempre de um colegiado, de um conjunto representativo da vida em comunidade” (Brandão, 1998, p. 23).

Em *The Penelopiad*, por outro lado, o coro adquire novas nuances. Sua potência é observada por Suzuki (2007) e Collins (2006). Essas críticas enfatizam, como novidade decisiva operada por Atwood em sua releitura do mito homérico, o deslocamento do foco do recontar para mulheres historicamente, e ainda hoje, invisibilizadas: as escravas assassinadas. Suzuki identifica no coro a inovação mais marcante da obra, ressaltando que ele possibilita que mulheres em posição subalterna finalmente tomem a palavra.

Como propõe Collins, o desenvolvimento do ponto de vista de Penélope não constitui novidade introduzida por *The Penelopiad*, pois já havia sido explorado em diversas releituras anteriores. A inovação e o gesto propriamente subversivos do romance estariam, antes, na irrupção da história das escravas pelas “frestas” da narrativa hegemônica de Penélope. Collins (2006, p. 59) também chama a atenção para a centralidade do ato de narrar como forma de disputar autoridade simbólica ao afirmar que, no processo de tomada de voz, “a história que as escravas conseguem contar irá, no final, indicar a própria política de contar histórias”. Ambas as críticas, portanto, convergem ao destacar o papel decisivo do coro na estrutura e no sentido da narrativa.

Já para Renaux (2009), como citado anteriormente, Atwood opera duas formas de questionar o lugar e a autoridade da posição masculina em sua reescrita do material homérico: a forma em que a obra é escrita – desarticulando e subvertendo o gênero épico ao ampliar e

adaptar o mito à nova época pós-moderna, tornando uma história não ilustre como centro narrativo – somada à voz de Penélope e das escravas que, em seu entendimento, buscam ressignificar uma história masculina.

O coro, segundo Renaux (2009, p. 141), concretiza-se através de vários gêneros e “não apenas rimas, canções, idílios, baladas, mas até uma elegia em prosa, um drama em verso, uma aula de antropologia e o julgamento de Odisseu gravado em vídeo” que servem para valorizar e caracterizar a fala das escravas como vítimas e porta-vozes da alteridade. A voz feminina mobilizada pelo coro funcionaria, nessa perspectiva, como uma contraposição à voz patriarcal épica. Os “murmúrios perdidos” do coro, não revelados por Homero e resgatados por Atwood, servem, consoante Renaux (2009, p. 164), para tornar visível um episódio obscurecido na epopeia – a morte das escravas – ao mesmo tempo em que

fazem o leitor constatar que a forma narrativa atwoodiana subverte igualmente as convenções e o meio expressivo do gênero épico, reforçando deste modo o impacto das vozes femininas que se contrapõem à voz patriarcal da *Odisseia*: ao expressar sua indignação e protesto conta todos os paradigmas estabelecidos pela dominação masculina, que as categorizava como mulheres-objeto submissas, resignadas e sem voz, o Coro das escravas torna-se destarte porta-voz não apenas da sua alteridade mas, simultânea e consequentemente da sua própria redenção.

Nota-se como, para Renaux, a fala do coro compreende a concretização da agência feminina inexistente na tradição. Junto à Penélope, as jovens estariam, nessa chave interpretativa, empenhadas em questionar o lugar e a autoridade masculina, realizando a função de desconstruir a figura de Odisseu, processo que ao mesmo tempo constitui tanto a vingança delas quanto a busca de uma forma de redenção diante do mundo helênico e do nosso (Renaux, 2009, p. 152).

A concepção da tomada da voz como símbolo de agência feminina também é explorada por Akçesme e Sayar (2017). Em diálogo direto com as ideias de Gayatri Spivak e Michel Foucault em torno da fala do subalterno, os críticos propõem uma leitura que compreende a narrativa de Atwood como correspondendo justamente ao tipo de rearranjo discursivo que Spivak considera inacessível ao subalterno: uma reorganização do espaço de enunciação que permite que vozes historicamente apagadas se tornem audíveis. No entanto, ao contrário da posição mais célebre de Spivak (2010), segundo a qual a subalterna não pode ser ouvida porque sua fala não encontra reconhecimento nas estruturas hegemônicas, o romance de Atwood, na leitura de Akçesme e Sayar, cria uma brecha, uma fissura narrativa onde tal reconhecimento pode emergir.

Assim, o questionamento de Spivak seria, para ambos, tensionado por Atwood uma vez que a narrativa, ao dar voz às criadas, criaria as condições para que tal voz produza saber, critique hierarquias e formule contra-discursos, ultrapassando a barreira da “inaudibilidade” que Spivak descreve. Ao mesmo tempo, a possibilidade de ruptura operada na obra a aproximaria da concepção foucaultiana de poder e resistência.

Para Akçesme e Sayar, a fala coral em *The Penelopiad* não funciona como mera expressão de lamento ou como sintoma da sujeição, mas como prática discursiva capaz de desestabilizar verdades estabelecidas e denunciar as estruturas que produziram sua própria subalternidade. O coro expõe contradições, reapresenta os eventos sob outra ótica, acusa Penélope, questiona Odisseu e reivindica sua própria narrativa – movimentos que configuram agência no sentido foucaultiano: não uma autonomia plena, mas uma ação situada, estratégica, emergente dentro das margens do possível. Nesse sentido, o coro não ilustraria a falta de agência, mas a performaria, operando como força crítica que desmonta as versões canônicas da *Odisseia* e evidencia que o subalterno, quando deslocado para outro regime discursivo, pode constituir-se como sujeito falante.

Para esses críticos, em vez de reiterar a passividade histórica das criadas, Atwood reconfigura suas vozes para que elas assumam a condição de produtoras de memória e de discurso. Desse modo, o romance não apenas contestaria a afirmação de Spivak de que o subalterno “não pode falar”, mas dramatiza a posição mais otimista de Foucault: a de que toda relação de poder contém, em sua própria estrutura, a possibilidade de resistência. O coro das criadas, nessa perspectiva, torna-se o núcleo mais radical de agência no texto, o ponto em que a tradição é ferida, contestada e reescrita de baixo para cima.

Entretanto, os pressupostos de Akçesme e Sayar revelam limitações importantes. Ao tomar *The Penelopiad* como evidência de que a subalterna “pode falar”, os críticos acabam por mobilizar uma obra de ficção para refutar uma teoria que se refere a condições históricas, materiais e discursivas de produção de conhecimento, uma operação que, além de metodologicamente problemática, desconsidera o caráter alegórico da narrativa de Atwood. Mais grave ainda é que essa leitura ignora a própria estrutura do romance: o fato de as escravas falarem apenas como coro, nunca como vozes individuais plenamente delineadas, é precisamente o mecanismo pelo qual Atwood indica que sua agência é profundamente limitada.

Em *The Penelopiad*, a narrativa é dominada pela perspectiva de Penélope, cuja voz organiza e enquadra tudo o que é dito. É nesse ponto que a advertência de Spivak (2010) torna-se especialmente pertinente: “o subalterno não pode falar” porque, mesmo quando vocaliza algo, sua fala não é reconhecida como discurso legítimo. Ela “não pode ser ouvida” dentro das

estruturas de poder que a constituem.

A escolha formal de manter as jovens sob a forma do coro reforça que não lhes é concedido o mesmo estatuto de sujeito que se atribui a Penélope. Trata-se de uma intervenção deliberada de Atwood, que ironiza o impulso revisionista de simplesmente “dar voz” às mulheres como se tal gesto, por si só, revertere séculos de silenciamento. A obra demonstra, ao contrário, que a voz feminina não é homogênea nem automaticamente emancipatória, e que a ascensão da voz de uma mulher pode muito bem ocorrer à custa do apagamento de outras. Nesse sentido, a fala das escravas não invalida Spivak, mas dramatiza precisamente o que ela adverte: nem toda voz feminina é uma voz subalterna, e a ascensão de uma mulher não garante a emancipação das outras.

Em síntese, Akçesme e Sayar partem da premissa de que a voz feminina equivale automaticamente a emancipação, o que se revela uma armadilha interpretativa que compromete sua leitura da obra. Ao usar *The Penelopiad* para validar Foucault – segundo o qual o subalterno pode resistir e agir – e simultaneamente refutar Spivak – para quem a subalterna não é reconhecida como sujeito de enunciação –, ambos tratam a ficção como prova empírica de uma superação da subalternidade. Nessa chave, afirmam que, no romance, o subalterno fala, resiste e toma iniciativa para reconstruir sua identidade frente à tradição, recusando a subalternidade por meio da voz e da ação.

Contudo, tal argumento negligencia o conflito estrutural entre Penélope e as escravas, apagando a distância entre uma voz plenamente autorizada e outra confinada ao coral coletivo. Ao pressuporem que Atwood cria condições iguais para que ambas sejam ouvidas e reconhecidas, desconsideram que a narrativa é centrada na perspectiva de Penélope e que o coro das criadas permanece limitado a uma manifestação fragmentada, irônica e, sobretudo, sintomática de sua marginalidade persistente.

Propondo tanto que Penélope extrapola a posição de figura trágica por conseguir resistir à tradição quanto que, na morte, ela e as escravas transcendem a posição subalterna, a leitura mobilizada ignora a crítica sofisticada de Atwood às soluções fáceis que identificam a tomada da voz como sinônimo de emancipação. Ao nivelar as vozes e supor que todas alcançam o grau de agência, Akçesme e Sayar acabam por interpretar como libertação aquilo que, no romance, opera justamente como denúncia das hierarquias internas entre mulheres e da impossibilidade de uma “voz feminina” homogênea e plenamente redentora.

Diferentemente da parcela da fortuna crítica que reduz o coro das escravas a uma afirmação direta de agência feminina – leitura que, em muitos casos, projeta na obra uma expectativa de emancipação que o texto não necessariamente sustenta – Jung (2014) propõe

outra via interpretativa. Examinando as “diversas formas e funções das inserções poéticas de Atwood em seu texto narrativo”, a crítica argumenta que *The Penelopiad* articula uma combinação de estilos narrativos poéticos e dramáticos, na qual o coro atua como voz coletiva que irrompe nos interlúdios e reorganiza o ritmo da narrativa.

Esses interlúdios, segundo ela, interrompem o fluxo do relato conduzido por Penélope em um longo monólogo em prosa. Nesse movimento, o coro, estruturado em versos e mobilizando tanto recursos líricos quanto dramáticos, institui um relato paralelo que, para Jung (2014, p. 41), chega mesmo a eclipsar a fala da rainha. Assim, os interlúdios se convertem, nessa perspectiva, em uma “encenação performativa das vozes femininas silenciadas na Odisseia”.

Na perspectiva de Jung (2014, p. 58), ao apresentar as declarações do coro como exteriores à narrativa em prosa de Penélope, Atwood “ilustra o estatuto social das escravas como servas que não conseguem fazer ouvir as suas vozes e que não mantêm qualquer agência dentro da estrutura da narrativa principal”. A crítica identifica, desse modo, algo fundamental no que se refere às escolhas narrativas mobilizadas por Atwood: as escravas não conseguem obter acesso à narrativa principal, elas somente “assombram” as falas de Penélope, conseguindo, tão apenas, se fazer ouvir no espaço que lhes é atribuído – os interlúdios corais.

The Penelopiad, portanto, desvia de algo comum às obras de *re-visão*: em vez de celebrar, problematiza a agência feminina. O próprio artifício do coro, única forma possível das escravas tomarem a voz e disputarem o controle narrativo com Penélope, traduz a situação dessas mulheres, que ainda permanecem obliteradas no novo contar de Penélope. Buscando relatar a sua história, a rainha não se preocupa em trazer à tona a perspectiva das escravas, seja sobre a história geral que está sendo contada, ou ainda sua própria trajetória particular de exploração e assassinio.

Atwood aponta, em paratexto inserido ao final de *The Penelopiad* e complementado na introdução da adaptação da obra para o teatro, realizada dois anos após o lançamento do livro:

The Chorus of Maids is a tribute to the use of such choruses in Greek drama. The convention of burlesquing the main action was present in the satyr plays performed before serious dramas.¹¹⁸ (Atwood, 2006, p. 198).

O coro de escravas é em parte uma homenagem ao uso do coro na tragédia grega, em que personagens humildes comentam a ação principal, e também às peças de sátiros que acompanham as tragédias, nas quais atores cômicos

¹¹⁸ Incluí um Coro que canta, dança e declama, em homenagem aos Coros da tragédia grega. A convenção de zombar a da ação principal já estava presente nas peças satíricas, representadas com as tragédias sérias. (Atwood, 2005a, p. 158).

zombavam delas. As criadas de *The Penelopiad* fazem essas coisas, mas também ficam com raiva porque sentem que foram enforcadas injustamente. [...] A estrutura de *The Penelopiad* deve algo ao álbum de recortes ou modelo, e como tal apresenta inúmeras digressões. As interrupções das escravas representam muitas formas, da balada ao idílio tennysoniano” (2015, p. VI-VII).

A autora elucida sua motivação, bem como fala em homenagem, contudo, da mesma forma como ocorre em relação a outros aspectos da obra – sobretudo a “Aula de Antropologia” como será abordado ainda no capítulo –, parte da fortuna crítica toma suas asserções literalmente, como se a inspiração advinda das formas clássicas significasse, necessariamente, ter a obrigação de segui-las fielmente.

É o caso da leitura proposta por Ingersoll (2008). Argumentando que *The Penelopiad* desafia sua classificação costumeira como “romance”, pois Atwood opera de modo deliberado fora das convenções do gênero, o crítico postula que a obra não deve ser lida como um romance convencional, mas antes como um pastiche de drama trágico, composto por elementos formais que remetem muito mais ao teatro grego do que ao romance moderno.

Ingersoll destaca que Atwood constrói *The Penelopiad* como um livro em essência teatral em que os capítulos de Penélope funcionam como longos monólogos, típicos da estrutura da tragédia grega, enquanto os capítulos das doze criadas constituem cantos corais que comentam, contrapõem ou ridicularizam a narrativa principal. O coro, segundo ele, ainda que por meio de pastiches de gêneros variados, mantém sua lógica trágica ao comentar a ação, criar um contraponto moral à versão “oficial”, produzir ironia dramática e tensionar a versão da protagonista.

Nesse contexto, Penélope estaria tentando conscientemente construir para si a imagem de uma personagem trágica, narrando sua vida como uma sequência de sofrimentos, isolamentos e quedas. Sua performance trágica, entretanto, acaba, segundo Ingersoll, desestabilizada constantemente, quer seja pelos lamentos da rainha e o antagonismo que mantém com Helena, seja pela atuação do coro de escravas, cuja presença impede, com suas interrupções frequentes, que Penélope alcance a grandeza trágica que almeja.

Na perspectiva de Ingersoll, trabalhando fora das convenções do romance e fazendo gestos em direção ao drama, Atwood aspira à tragédia, mas produz, de fato, uma ficção em prosa que concretiza um pastiche de drama, articulando camadas narrativas que só uma narrativa na forma de romance, ainda que subvertendo suas normas, pode permitir.

Gesticulando em direção ao trágico, a obra permaneceria literariamente híbrida: um romance que se recusa a ser romance, uma tragédia que não pode abandonar por completo as

possibilidades da prosa. Essa ambivalência estrutural – entre monólogo e coro, entre tragédia e paródia, entre mito e revisão crítica – é o que leva Ingersoll a identificar o que considera as falhas da obra. Para ele, a autora não obtém sucesso em seu projeto porque o coro das escravas se dispersa em múltiplas formas, comprometendo a unidade tonal que a tragédia exigiria.

Do mesmo modo, Penélope não alcançaria o estatuto de personagem trágica: seu ressentimento, sua ironia e seu tom confessional destoariam da gravidade e da elevação heroica que caracterizam o gênero. Tais elementos, interpretados pelo crítico como sinais de inconsistência formal, reafirmariam a ideia de que Atwood, ao tentar articular um modelo trágico, acaba criando uma estrutura híbrida, fragmentada, incapaz de constituir mais do que um pastiche do modelo pretendido.

Tal conclusão, todavia, pode ser entendida como fruto de uma leitura literal das afirmações de Atwood sobre sua aproximação à tragédia. Ao supor que ela realmente desejava compor uma tragédia “comum” e avaliar o texto segundo a lógica formal da tragédia antiga, Ingersoll ignora precisamente o movimento crítico que estrutura *The Penelopiad*. Ao contrário do que o crítico postula, a obra não fracassa em ser tragédia: ela nunca pretendeu sê-lo. O que Atwood faz é deslocar as convenções trágicas para denunciar, por meio delas, a construção de Penélope como figura heroica e a permanência do silenciamento das criadas.

O coro, longe de ser uma falha de coesão ou um equívoco formal, corresponde ao único espaço possível de voz para personagens que jamais tiveram acesso à fala individual; sua heterogeneidade não é erro, mas estratégia. Da mesma forma, a “insuficiência trágica” de Penélope, antes de ser um defeito de composição é, na verdade, uma crítica encenada: a rainha tenta assumir a pose da heroína trágica, mas sua própria narrativa revela o artifício, o ressentimento e as contradições de quem busca controlar o mito a seu favor.

Nesse sentido, o que Ingersoll interpreta como falha da obra é, na verdade, o cerne do projeto revisionista de Atwood. A autora não deseja restaurar a tragédia antiga, e sim expor seus limites, reescrevendo-a a partir de perspectivas historicamente silenciadas. A “falta de grandiosidade” de Penélope e a heterogeneidade do coro não são desvios acidentais, mas instrumentos de crítica: Penélope dramatiza sua tentativa frustrada de assumir um lugar heroico que, mesmo na reescrita moderna, permanece marcado por privilégios e apagamentos; já as criadas, confinadas ao coro, revelam justamente a violência estrutural que impede que qualquer mulher subalterna ocupe o centro da narrativa.

A falha, portanto, não está no texto; está, por outro lado, na leitura de Ingersoll, que, ao insistir em avaliá-lo segundo parâmetros de fidelidade formal à tragédia, deixa de perceber que Atwood mobiliza as formas antigas não para imitá-las, mas para desestabilizá-las. Ingersoll

deixa de ver o gesto mais fundamental do livro: o uso crítico, instável e deliberadamente fraturado das formas antigas para revelar quem pôde, e quem nunca pôde, ser trágico na tradição literária ocidental.

Deixando-se seduzir pelas próprias falas de Atwood sobre o livro – que parecem, à primeira vista, endossar a leitura de que a obra tenta reconstruir a tragédia clássica –, Ingersoll, por sua vez, não considera que tais afirmações podem operar no campo da ironia, da provocação ou da estratégia de aproximação cultural, em vez de uma descrição fiel de um projeto formal. Ao interpretar essas declarações como compromisso estético, e não como ponto de partida dramatizado e problematizado pela própria obra, ele perde de vista a natureza revisionista do texto. Assim, seu equívoco crítico nasce justamente de aceitar como diretrizes literais aquilo que, em Atwood, funciona como isca: uma promessa de tragédia que só se cumpre para ser desmontada.

5.2 A meta-re-visão atwoodiana

Em *The Penelopiad*, Penélope busca criar para si uma aura heroica e celebratória, uma estratégia que ecoa, de forma irônica, o prestígio contemporâneo dado às narrativas femininas revisionistas que “recuperam a voz” de mulheres silenciadas, enquanto as escravas permanecem excluídas dessa agência e precisam recorrer às inserções córicas para confrontar a narrativa autocongratatória da rainha. Nesse processo, o coro funciona como eixo performativo que reorienta o mito homérico na narrativa atwoodiana, configurando também a instância que problematiza a autoridade narrativa. Ele desarticula o universo épico, de onde provém, ao mesmo tempo em que personifica vozes silenciadas pela tradição. Desempenha, portanto, uma função múltipla – tanto política como formal e ética.

Em um contexto marcado pelo silenciamento histórico das mulheres, particularmente daquelas situadas em posições subalternas, a possibilidade de deter a palavra adquire dimensão política decisiva. Durante séculos, o mito de Penélope, assim como tantos outros relatos fundadores, circulou quase exclusivamente pela voz e pela perspectiva masculina, instaurando uma tradição que não apenas marginalizou outras experiências, mas também determinou quais versões do passado mereceriam ser preservadas. Ao permitir que o coro das escravas fale, *The Penelopiad* expõe essa assimetria histórica ao mesmo tempo em que a desestabiliza: ao tomar a palavra, elas reivindicam o direito de inscrever suas próprias vivências na narrativa, revelando que contar histórias é, acima de tudo, exercer poder sobre o modo como o mundo é compreendido e lembrado.

A dimensão crítica desenvolvida por Atwood consiste em transformar o coro num problema e não apenas numa solução estética. A atuação córica suscita perguntas sobre autoria, verdade, gênero literário e justiça histórica. Ele exige que o leitor reconsidere tanto o conteúdo da narrativa quanto as condições históricas e sociais que determinam quem pode falar. Em outras palavras, o coro faz de *The Penelopiad*, ao mesmo tempo, crítica do mito e do próprio ato de recontar mitos. Propomos, aqui, que esse deslocamento faz da obra uma “*meta-re-visão*” crítica ao extrapolar o escopo da reescrita do mito, sugerindo uma visão que expõe os limites, os riscos e as estratégias que tradicionalmente orientam as reescrituras feministas de narrativas canônicas.

O conceito de *meta-re-visão*, cunhado neste trabalho, dialoga diretamente com a noção de *re-visão*, tal como formulada por Adrienne Rich (2017), e com a *metaficção*, conforme definida por Patricia Waugh (1985). Para Waugh, a metaficção designa narrativas autoconscientes que chamam atenção para sua própria condição de artefato, expondo os processos pelos quais a ficção é construída e interrogando criticamente as formas através das quais a realidade é representada. Trata-se, portanto, de uma prática narrativa que não se limita à autorreferencialidade formal, mas que problematiza os pressupostos ideológicos inscritos nos próprios modos de contar histórias.

Nesse sentido, a *meta-re-visão*, tal como aqui proposta, não se confunde com a *re-visão* feminista em sentido estrito. Se as obras de *re-visão* operam a reescrita de textos canônicos a partir do deslocamento do ponto de vista, conferindo centralidade à voz feminina e desestabilizando as cristalizações do feminino produzidas por uma tradição literária majoritariamente masculina, a *meta-re-visão* corresponde a um gesto narrativo adicional, que incorpora esse movimento revisionista ao mesmo tempo em que o submete a um exame crítico. Valendo-se da lógica da metaficção descrita por Waugh, a *meta-re-visão* expõe as condições de possibilidade da própria reescrita e interroga o estatuto dessa nova versão como narrativa potencialmente autorizada.

Assim, ao articular *re-visão* e metaficção, a *meta-re-visão* nomeia uma operação literária em que a reescrita feminista não é apresentada como transparência ou correção definitiva da tradição, mas como construção situada, atravessada por limites, silenciamentos e contradições. Ao tornar visíveis os mecanismos que organizam a nova narrativa – quem fala, a partir de que posição e com que autoridade –, *The Penelopiad* encena precisamente aquilo que Waugh identifica como o núcleo crítico da metaficção: a revelação de que toda narrativa, inclusive aquela que se propõe emancipatória, é um artefato historicamente determinado, incapaz de esgotar a complexidade da experiência social que pretende representar.

A *meta-re-visão*, nesse sentido, designa a forma pela qual o romance revisa o mito e, concomitantemente, problematiza a própria lógica revisionista, mostrando que a concessão de uma nova voz feminina não equivale, automaticamente, à tradução da experiência ou do anseio de todas as mulheres. Em *The Penelopiad*, o coro faz uma crítica dupla, tanto do mito quanto das operações contemporâneas que pretendem corrigi-lo, sustentando essa crítica por meio da ambivalência. Nada é plenamente restaurado, nenhuma verdade definitiva é alcançada; ao contrário, o coro insiste em manter abertas as lacunas, permitindo que circulem como questões persistentes, ao mesmo tempo em que convoca novas formulações. Nesse movimento, Atwood não fecha a interpretação: ela a problematiza, desloca e reabre continuamente, reafirmando que o ato de revisar o passado é sempre provisório, contestável e carregado de opacidades que nenhuma narrativa singular pode dissolver.

O impulso de *meta-re-visão* presente na atuação do coro atinge seu ápice na “Aula de Antropologia” (“An Anthropology Lecture”), aquele, entre os capítulos que compõem *The Penelopiad* – tanto os dezoito conduzidos por Penélope quanto os onze em que o coro das escravas assume a palavra –, que se destaca com particular força. Trata-se do momento que mais claramente condensa e torna legível o projeto político-estético empreendido por Atwood, funcionando como eixo interpretativo para compreender a complexidade crítica que sustenta toda a obra.

Nesse capítulo, as escravas assumem, de modo abertamente irônico, o papel de professoras de antropologia. Elas simulam uma conferência acadêmica, explicando sua própria condição e assassinio por meio de teorias sobre mitos, rituais, arquétipos femininos e estruturas sociais antigas. Trata-se, como será exposto, de um episódio que imita formas de autoridade do saber acadêmico apenas com a intenção de expor suas limitações e contradições.

A seção inicia-se com o destaque dado ao número doze. As jovens chamam a atenção para a recorrência simbólica desse número em diversas tradições – “doze apóstolos, doze dias de férias no Natal, sim, e os doze meses” – para em seguida enfatizar sua associação direta com os ciclos lunares. Em tom professoral e irônico, perguntam:

And what does the word *month* suggest to the educated mind? Yes? You, Sir, in the back? Correct! *Month* comes from *moon*, as everyone knows. Oh, it is no coincidence, no coincidence at all, that there were twelve of us, not eleven and not thirteen, and not the proverbial eight maids a-milking! For we were not simply maids. We were not mere slaves and drudges. Oh no! Surely we had a higher function than that!¹¹⁹ (Atwood, 2006, p. 163. Grifos da autora).

¹¹⁹ E o que a palavra *mês* sugere às mentes instruídas? Sim, senhor, lá no fundo? Correto! *Mês* designa as fases da lua, como todos sabem. Não há coincidência, não há coincidência alguma em que sejamos doze, e não onze ou treze, nem as oito escravas a ordenhar do conto popular! Pois não éramos simplesmente escravas. Não éramos

À primeira vista, em uma leitura de superfície, essa associação parece sugerir uma tentativa das jovens de reivindicar para si um estatuto simbólico mais elevado. Através dessa lógica, as escravas propõem, com falsa erudição, que poderiam ser entendidas como figuras sagradas ligadas à lua:

Could it be that we were not the twelve maids, but the twelve maidens? The twelve moon-maidens, companions of Artemis, virginal but deadly goddess of the moon? Could it be that we were ritual sacrifices, devoted priestesses doing our part, first by indulging in orgiastic fertility-rite behaviour with the Suitors, then purifying ourselves by washing ourselves in the blood of the slain male victims – such heaps of them, what an honour to the Goddess! – and renewing our virginity, as Artemis renewed hers by bathing in a spring dyed with the blood of Actaeon?¹²⁰ (Atwood, 2006, p. 163-164).

Essa reinterpretação fantasiosa e inflada de sua própria morte, agora vista como rito, sacrifício ou renovação lunar, ecoa a leitura de parte da fortuna crítica, que percebe nessas falas o desejo do coro de construir uma nova simbologia para o seu assassinato, substituindo a narrativa de vergonha e punição por uma visão laudatória e heroica que enobreceria mulheres comuns, como será exposto em seguida.

Entretanto, como buscaremos demonstrar, à medida que a narrativa se desenvolve, torna-se evidente que essa doutrina lunar não é proposta como verdade, mas como reformulação irônica de certos modelos interpretativos. O coro de escravas, consciente da tradição antropológica que reduz personagens a funções simbólicas, ironiza essa atitude ao afirmar: “Thus possibly our rape and subsequent hanging represent the overthrow of a matrilineal moon-cult by an incoming group of usurping patriarchal father-god- worshipping barbarians”.¹²¹ (Atwood, 2006, p. 165).

Tal formulação, deliberadamente hiperbólica, sugere que sua morte encena a substituição de um culto lunar matrilinear por uma ordem patriarcal solar. Nela, o coro produz

meras serviçais ou braçais. Claro que não! Sem dúvidas tínhamos funções mais importantes que essas. (Atwood, 2005a, p. 131. Grifos da autora).

¹²⁰ Poderíamos ser as doze virgens, em vez de as doze escravas? As doze virgens selenes, companheiras de Ártemis, a deusa da lua, virginal e mortífera? Poderíamos ser sacrifícios rituais, sacerdotisas devotas que cumpriram seu papel, primeiro entregando-nos aos ritos da fertilidade orgiásticos com os pretendentes, depois ao nos purificarmos, quando nos lavamos no sangue das vítimas masculinas abatidas – uma pilha enorme, grande honra para a nossa deusa – e renovarmos nossa virgindade, assim como Ártemis renovou a dela ao se banhar numa fonte tingida pelo sangue de Actéon? (Atwood, 2005a, p. 131-132).

¹²¹ Portanto, provavelmente nosso estupro e subsequente enforcamento representa a destruição do culto matrilinear da lua, por parte de um grupo de bárbaros usurpadores patriarcais que defendem um deus-pai. (Atwood, 2005a, p. 133).

uma caricatura das explicações antropológicas grandiosas que transformam acontecimentos violentos e históricos em simples efeitos de um sistema simbólico. A ironia atinge seu ápice quando as escravas interpelam diretamente os especialistas imaginários e, por extensão, o leitor, num tom que mistura deferência e desafio:

No, Sir, we deny that this theory is merely unfounded feminist claptrap. [...] Point being that you don't have to get too worked up about us, dear educated minds. You don't have to think of us as real girls, real flesh and blood, real pain, real injustice. That might be too upsetting. Just discard the sordid part. Consider us pure symbol. We're no more real than money.¹²² (Atwood, 2006, p. 166; 168).

Aqui, a narrativa traz uma crítica aberta ao impulso intelectual que esvazia a experiência concreta das escravas – estupro, servidão, morte – em nome de padrões estruturais confortáveis. Ao assumir ironicamente o papel de “símbolos puros”, o coro denuncia o mecanismo pelo qual teorias totalizantes, como o estruturalismo¹²³, podem converter vidas precarizadas em abstrações que evitam o confronto com a violência real.

Assim, a releitura mitológica elaborada pelas escravas não deve ser compreendida como tentativa genuína de fabricar uma cosmologia lunar ou de recuperar uma pureza sacrificial perdida, mas como estratégia crítica. Ao apropriar-se ironicamente da linguagem científica e dos sistemas explicativos que transformam sujeitos em funções, Atwood expõe o risco de uma prática interpretativa que, ao procurar mitos “por trás” da história, deixa de ver as mulheres afetadas como pessoas. A dimensão ritual atribuída às mortes, tão facilmente encaixável em narrativas de substituição de cultos, fertilidade ou renovação, funciona, portanto, como denúncia do próprio gesto interpretativo que procura sentido mítico onde houve brutalidade humana. O coro sabe que, nas vozes presentes em determinadas narrativas, elas jamais serão mais do que signos, portanto, utiliza-se dessa consciência para subverter, desde dentro, os mecanismos que perpetuaram seu silenciamento.

Muitas leituras de *The Penelopiad*, contudo, acabam percebendo apenas uma dimensão mitológica nas intervenções do coro. Seduzidas pelo uso explícito das fontes paratextuais,

¹²² Senhor, negamos que esta teoria seja apenas um delírio feminista sem fundamento. [...] Mas não precisam ficar nervosos por causa disso, caras mentes instruídas. Não precisam pensar em nós como moças de verdade, de carne e osso, a sofrer dores reais, verdadeiras injustiças. Talvez seja muito incômodo. Descartem as partes sórdidas. Considerem que somos puros símbolos. Não somos mais reais do que o dinheiro. (Atwood, 2005a, p. 133-134).

¹²³ A fala do coro remete às leituras antropológicas estruturalistas, como a de Lévi-Strauss (2008), que postulam os indivíduos enquanto elementos de sistemas sociais, sem valor ou significado por si mesmos, existindo apenas dentro das estruturas simbólicas que os organizam – da mesma forma como o dinheiro só tem valor dentro de um sistema econômico.

destacadas por Atwood em capítulo situado ao final do livro, essas interpretações tomam literalmente afirmações como a da autora de que deve a Graves¹²⁴¹²⁵ “the theory of Penelope as a possible female-goddess cult leader, though oddly he does not note the significance of the numbers twelve and thirteen in relation to the unfortunate maids”.¹²⁶ (Atwood, 2006, p. 197).

O que essa parcela da fortuna crítica parece ignorar é que o trabalho literário de Atwood sobre tais teorias não implica, necessariamente, uma adesão acrítica a seus preceitos; ao contrário, a autora os mobiliza de forma estratégica, irônica e crítica, explorando-os como instrumentos para tensionar e questionar as próprias interpretações tradicionais do mito.

Çelebi (2016, p. 126), por exemplo, compreende a atuação do coro na “Aula de Antropologia”, como deliberação sobre o sentido antropológico de sua morte. Renaux (2009, p. 157), por sua vez, postula que, assim como em outras passagens da narrativa, esse episódio marca um esforço de apresentar “o lado avesso da história oficial da *Odisseia*”. Nessa chave interpretativa, ao discorrer sobre o número doze e a simbologia que possuía entre as “mentes instruídas”, aludidas pelas moças em sua “aula”, as escravas estariam, por sua vez, reivindicando para si um novo estatuto:

Desta maneira, as escravas não apenas afirmam seu valor ao sugerir que encarnam as doze virgens da lua, alçando assim seu estupro e enforcamento a uma dimensão religiosa, mítica e cultural ignorado pela narrativa homérica, mas em simultânea contraposição apontam para Odisseu como um usurpador patriarcal, destruidor “do culto matrilinear da lua”, reduzido, portanto mais uma vez sua dimensão heroica. [...] confirmando assim a credibilidade das informações dadas durante sua apresentação.

Mulheres iletradas, em oposição às mentes masculinas instruídas que teorizavam sobre o feminino e seu universo simbólico, elas estariam, segundo Renaux, valendo-se desse mesmo aparato teórico numa atitude de desconstrução da própria noção tradicional de aula para, ao mesmo tempo, afirmarem seu valor e criticarem o perfil heroico de Odisseu.

Sem considerar tanto a ironia latente na fala das escravas ao longo do capítulo quanto seu final dissonante com a alusão ao ato de serem vistas como puros símbolos, portanto, não

¹²⁴ Em *A Deusa Branca* (2003), Graves apresenta a mulher, simbolizada pela Deusa Branca, como centro de um universo simbólico que articula vida, morte e inspiração poética. Em consonância com a antropologia estruturalista, essa perspectiva mostra que mitos e rituais funcionam como sistemas simbólicos que organizam experiências e valores sociais. Assim, o feminino aparece como portador de significados universais e estruturantes, cuja centralidade foi historicamente deslocada pelas tradições patriarcais, mas que ainda permanece presente na poesia, nos mitos e nos símbolos culturais.

¹²⁵ Na introdução à adaptação de *The Penelopiad* para o teatro, publicada um ano depois da obra original, Atwood refere-se à “Aula de Antropologia” como uma “leitura graveniana” (2007, p. VIII).

¹²⁶ A teoria de Penélope como possível líder de um culto a uma deusa feminina, embora ele não pareça notar o significado dos números doze e treze, em relação às escravas desafortunadas. (2005a, p. 158).

como mulheres reais, Renaux interpreta a fala das escravas de forma literal, o que a leva a afirmar tratar-se de um episódio em que as moças dão à sua morte uma dimensão religiosa-mítica-cultural.

Ingersoll (2008), refere-se à mesma passagem sem, também, considerar seu contexto crítico final. Para ele, ao longo dos capítulos em que dividem a voz, Penélope e as escravas sofrem uma transformação, até mesmo, em suas palavras, uma “inversão”, no tom e na forma de expressão. Inicialmente impertinentes e sarcásticas, as escravas passam a adquirir uma postura mais séria, “quase refinada”, migrando de formas populares, como a canção e a balada, para outras mais elevadas, tais quais o drama e a aula de Antropologia. Ao passo em que Penélope gradativamente afasta-se do estilo solene inicial passando, no lugar, a adotar um tom mais coloquial, próximo ao tabloide.

Em breve nota de rodapé em que comenta sobre a “Aula de Antropologia”, Ingersoll menciona:

Essa estranha “Aula de Antropologia”, em que as Criadas especulam que as doze representam os meses lunares e que a própria Penélope, vista como a deusa lunar Ártemis, corresponderia ao décimo terceiro mês, tem soado exagerada para alguns leitores de Atwood. Há quem vá além e sugira que Atwood, como muitos de nós, não conseguiu resistir à tentação de incluir no livro certas descobertas feitas durante a pesquisa para *The Penelopiad*, mesmo que esse material pesquisado não se encaixe tão bem na narrativa.

No trecho analisado, é possível concluir que, mesmo afirmando tratar-se de algo “estranho”, Ingersoll evita afirmar explicitamente sua interpretação acerca do episódio. Valendo-se da estratégia discursiva de deslocar a responsabilidade do julgamento para terceiros, ele pode sugerir críticas à obra sem assumi-las diretamente. Assim, ao afirmar que a “Aula de Antropologia” parece um exagero “para alguns leitores”, e que “outros poderiam sugerir” que Atwood cedeu à tentação de incluir informações de pesquisa pouco integradas ao texto, Ingersoll empreende um distanciamento nos argumentos, permitindo que apresente possíveis fragilidades da obra sem se comprometer diretamente com essa proposição. Cria, com isso, um efeito de crítica velada em que a objeção é exposta, entretanto, de forma sempre mediada pela opinião de outras pessoas, o que lhe permite preservar a aparência de neutralidade analítica.

De uma forma mais contundente, Alexsander (2005), em uma resenha¹²⁷ sobre *The*

¹²⁷ A resenha de Alexander, inclusive, é citada no texto de Ingersoll a respeito de *The Penelopiad*. Uma das vozes que, segundo este último, “poderiam sugerir” os problemas na narrativa atwoodiana, Alexander vai além da mera sugestão e efetua uma qualificação abertamente negativa das características presentes na narrativa – dentre

Penelopiad, argumenta que a “Aula de Antropologia” é mal elaborada porque concentra, de forma abrupta, grande parte do material mais rico da obra, que Atwood não teria conseguido transformar de maneira orgânica em narrativa ficcional. Esse conteúdo, em vez de nutrir a história, surgiria como um acréscimo externo, um deslize estrutural que, em seu entendimento, se conecta às demais fragilidades do livro, especialmente ao fato de que as criadas, cuja morte trágica motivou Atwood a revisitar o mito, permanecem pouco desenvolvidas, reduzidas a esboços, o que enfraquece o impacto emocional e a coerência geral da narrativa.

A ideia principal de Alexander é a de que, embora Margaret Atwood disponha de um material mitológico riquíssimo e demonstre amplo domínio de pesquisa sobre a *Odisseia*, a autora falha em transformar essa matéria-prima poderosa em uma narrativa literária convincente. A “Aula de Antropologia” surgiria, nessa perspectiva, como símbolo de um desacerto revelado através do acúmulo de ideias interessantes, porém mal conectadas à história de ficção, em que Atwood, ao adotar um tom excessivamente irreverente e jocoso, além de recorrer a inúmeros artifícios modernos, esvaziaria a história em vez de aprofundá-la.

Tal concepção crítica evidencia uma expectativa em torno das obras de revisionismo crítico da tradição que funciona como uma estratégia de contenção limitadora do poder interpretativo acerca da obra. Esperando ler um romance tradicional, com personagens plenamente desenvolvidas e um enredo coerente, características comuns em *re-visões*, Alexander interpreta como falha um projeto político-estético que busca tanto recontar como questionar a tradição, e até mesmo a crítica contemporânea sobre ela, em lugar de contá-la de maneira convencional.

Criados pelo artifício da ironia e de um tom assumidamente deslocado, os silenciamentos e ambivalências que, em *The Penelopiad* conectam-se às contradições da história e das personagens evocadas, criam o caráter fragmentado do coro de escravas – assim como, por extensão, de toda a obra – abandonando qualquer intenção de criar novas figuras épicas. Nesse contexto, a “Aula de Antropologia”, aparentemente mal integrada, não erra ao desestabilizar o material mítico, expondo a fragilidade das personagens consagradas, ela cumpre exatamente o objetivo de revelar, por meio de uma linguagem irreverente e irônica, o que a narrativa original homérica optou por ocultar.

Diferentemente de Alexander, que interpreta a “Aula de Antropologia” como um desvio estrutural que comprometeria o romance, Braund (2002) surge como um contraponto importante. Embora não formule uma defesa explícita, Braund reconhece que o capítulo não é

elas, a “Aula de Antropologia”.

fruto de descuido ou de excesso de pesquisa mal integrado, mas sim uma paródia consciente de uma palestra antropológica. Para ela, as criadas assumem esse discurso pseudoacadêmico para propor, de modo deliberadamente exagerado, que seu estupro e enforcamento representariam a queda de um antigo culto matrilinear diante de invasores patriarcais.

Sem se aprofundar na interpretação do capítulo, Braund, ainda que não avance na discussão sobre o que essa paródia busca criticar, já desloca em sua leitura o episódio do terreno do “fracasso narrativo” e o recoloca no registro da estratégia deliberada, sugerindo que Atwood está operando num campo mais complexo do que o simples realismo psicológico que Alexander parece esperar.

Esse reconhecimento do caráter construído e autoparodístico do capítulo encontra desenvolvimento adicional nas observações de Staels (2009). Para ela, a “Aula de Antropologia” explicita um dos principais procedimentos desmitologizantes de *The Penelopiad*: a tematização aberta do *logos* mítico e do modo como ele foi tradicionalmente interpretado. Staels destaca que, ao recorrer ao discurso dos mitólogos ritualistas — sobretudo a tradição de James Frazer e seu *The Golden Bough* — as criadas não apenas satirizam esses modelos explicativos, mas revelam o quanto tais teorias, ao impor padrões simbólicos rígidos de fertilidade, morte e renovação, acabam por justificar ou naturalizar violências estruturais.

Quando as criadas se autodescrevem como “doze virgens selenes”, “companheiras da deusa da lua” ou “puras alegorias”, elas ironizam justamente esse tipo de leitura mítica, expondo seu caráter reducionista e denunciando a tendência desses discursos a transformar mulheres, inclusive as escravas, em meros símbolos sacrificiais. Staels, portanto, amplia o entendimento da paródia identificado por Braund. Não se trata apenas de uma imitação do discurso antropológico, mas de uma crítica incisiva à tradição interpretativa que, historicamente, legitimou estruturas patriarcais por meio da mitificação.

Slapkauskaite (2007) aprofunda o sentido crítico dessa operação, mostrando que o capítulo não apenas imita a forma, mas a tensiona de modo a interrogar o próprio mito e suas estruturas de poder. Observando seu caráter crítico-reflexivo, propõe uma leitura de *The Penelopiad* pautada numa perspectiva pós-moderna de que a obra assume, desde o início, uma postura assumidamente consciente de sua própria construção. Nesse sentido, o capítulo “Aula de Antropologia” ocupa um lugar central: ali, as criadas mortas apropriam-se do discurso antropológico para produzir uma leitura irônica e deliberadamente construída de sua própria morte.

Essa apropriação não buscaria, segundo ele, sustentar uma explicação simbólica “ingênua”, mas funcionaria como uma estratégia de denúncia. Ao articularem sua execução

como parte da transição do matriarcado para o patriarcado, elas evidenciariam o quanto a violência perpetrada contra elas foi absorvida, suavizada e, por fim, naturalizada pela versão oficial. Assim, o capítulo operaria como um gesto crítico explícito, revelando o que a tradição épica costuma apagar: as tensões de poder que sustentam seus heróis.

Slapkauskaite destaca ainda que esse fenômeno não aparece de forma pontual, mas permeia toda a narrativa. Rompendo com a expectativa de identificação mimética, Atwood estaria deslocando o foco para o processo de produção de sentido. A “Aula de Antropologia” tornaria esse movimento especialmente evidente: ao simular uma conferência acadêmica dentro de um mito, o texto abandona qualquer pretensão de transparência e escancara sua própria artificialidade. O resultado é um estranhamento deliberado, que desestabiliza a leitura habitual e aponta para o mito como uma construção manipulável, sujeita a disputas ideológicas.

Assim, Atwood estaria expondo a artificialidade para problematizar o relato oficial do mito grego e as estruturas de poder que o sustentam – estruturas que elegem heróis, silenciam mulheres e apagam completamente as escravas –, contestando uma narrativa-mestra que naturalizou conceitos patriarcais, além de efetuar uma ressignificação do passado baseada em mostrar como essa verdade foi fabricada em vez de restaurar uma possível verdade perdida.

Retomando a discussão aberta por Braund e Staels, Howells (2008) efetua um avanço significativo ao operar um deslocamento para um ponto em que a paródia deixa de ser apenas um recurso estrutural ou metateórico, passando, no lugar, a expor um efeito ético mais profundo. Enquanto Braund identifica a “Aula de Antropologia” como uma paródia deliberada, afastando, portanto, a noção de falha estrutural apontada por Alexander, e Staels aprofunda essa percepção ao mostrar como as criadas ironizam os modelos mitológicos de Frazer, Howells vai além ao questionar o que essa transformação implica para quem foi, concretamente, apagada pelo mito.

A fala irônica das escravas – “You don’t have to think of us as real girls, real flesh and blood, real pain, real injustice. [...] Consider us pure Symbol”¹²⁸ (Atwood, 2006, p. 168) – funciona, para Howells, como denúncia do conforto interpretativo dos discursos acadêmicos que neutralizam a violência ao transformá-la em abstração. Nesse sentido, essa crítica complexifica o debate ao ressaltar que, quando as criadas encenam uma palestra antropológica, não apenas ironizam o aparato teórico, como já indicavam as leituras anteriores, mas revelam a lógica cruel que permitiu, ao longo de séculos, que a dor feminina fosse suavizada sob a

¹²⁸ Vocês não precisam pensar em nós como moças de verdade, de carne e osso, a sofrer dores reais, verdadeiras injustiças [...]. Considerem que somos puros símbolos”. (Atwood, 2005a, p. 134).

roupagem do símbolo.

Para ela, a generalização mitológica, seja ela ritualística, estrutural ou patriarcal, não é apenas parodiada, é exposta como mecanismo que converte estupro, exploração e assassinato em categorias como “rituais de fertilidade” ou similares. Ainda segundo Howells (2008, p. 69), o mesmo processo de trazer o discurso acadêmico para “esconder a particularidade da opressão feminina sob generalizações abstratas” já havia sido desenvolvido por Atwood em *The Handmaid's Tale*, com a conferência do historiador sobre Gilead e suas mulheres. Em ambas as narrativas, Atwood buscou, segundo a crítica, tornar visível por meio da paródia o apagamento histórico e a violência simbólica sofridos por mulheres reais tornadas meras alegorias.

Assim, ao contrário de simplesmente recuperar a paródia como estratégia pós-moderna, Howells ilumina seu alcance político ao demonstrar que a disputa entre símbolo e corpo, entre mito e experiência, permanece ativa no presente. Por isso, sua leitura não apenas retoma o que Braund e Staels apontaram, mas amplia e aprofunda a discussão, situando a mulher real, aquela cuja dor é constantemente transformada em metáfora, no centro da crítica.

Outra voz que se insere nesse percurso crítico, em diálogo estreito com os deslocamentos já apontados, é Suzuki (2007, p. 274), cuja intervenção introduz uma inflexão significativa ao reconsiderar o estatuto da estratégia narrativa irônica no capítulo e seu papel na construção da própria crítica de Atwood. Suzuki sugere que as escravas

podem estar ventriloquizando e, ao mesmo tempo, satirizando a própria Atwood enquanto crítica da *Odisseia* (papel que precisou assumir para escrever *The Penelopiad*), ao apresentarem uma irônica “Aula de Antropologia” na qual discorrem sobre o significado do número doze e sobre seu estatuto de vítimas sacrificiais — como Ifigênia. [...] Embora Atwood possa parecer estar fazendo uma sátira ao caricaturar a crítica feminista da *Odisseia* [...] *The Penelopiad*, ao representar as criadas como vítimas sacrificiais e substitutas de Penélope, está de acordo com algumas reavaliações feministas da *Odisseia*.

Notando que a fala das escravas ecoa formulações retiradas de Frazer, Lévi-Strauss e até mesmo categorias da crítica feminista da *Odisseia*, Suzuki propõe que o capítulo funciona como um duplo gesto: por um lado, as criadas satirizam as leituras simbólicas que as reduziram a “puras alegorias”; por outro, espelham, de modo irônico, a posição da própria autora, obrigada a revisitar vastas tradições mitológicas e antropológicas para escrever *The Penelopiad*.

Nesse sentido, o tom paródico que Braund identificara apenas como deslocamento

estratégico torna-se, aqui, uma chave para compreender o quanto o romance encena o processo de pesquisa e crítica que antecede sua escrita. Essa hipótese, contudo, não esvazia a dimensão ética ressaltada por Howells; ao contrário, a amplifica. Quando Suzuki afirma que as criadas podem estar “dando voz” à dificuldade de recuperar o passado, ele não está relativizando a denúncia da violência, mas evidenciando a complexidade do gesto metaficcional: as escravas encenam a crítica ao mito e, simultaneamente, encenam Atwood criticando o mito.

Isso significa que a paródia não é apenas dirigida à tradição interpretativa, como mostravam Staels e Slapkauskaite, mas também ao próprio lugar da autora enquanto leitora e reesritora de Homero. Ao ventriloquizar Atwood, as escravas revelam que toda tentativa de reinterpretar o mito está atravessada por mediações discursivas, enquadramentos teóricos e escolhas narrativas que nunca são neutras. A crítica ao patriarcado, portanto, não se dá apenas na superfície temática, mas no modo como o texto expõe a construção do próprio saber sobre o mito.

A “Aula de Antropologia”, longe de ser uma explicação simbólica ingênua, como supuseram Alexander e leitores que veem ali um excesso de erudição, torna-se, na visão de Suzuki, o ponto em que Atwood dramatiza as limitações de qualquer abordagem totalizante do mito. Ao mostrar as criadas oscilando entre símbolo e corpo, entre teoria e trauma, entre alegoria e registro da própria dor, a autora levaria ao limite o tipo de desmontagem que Howells identifica como núcleo ético do romance.

A leitura de Suzuki é crucial para entendermos o cerne tanto da “Aula de Antropologia” quanto de *The Penelopiad* como um todo. Ela desloca o debate, não por negar o que Slapkauskaite, Staels, Braund e Howells observaram, mas por iluminar o ponto cego que atravessa todas elas: a crença de que o episódio da “Aula de Antropologia” oferece algum grau de transparência sobre as criadas. Suzuki consegue transcender a interpretação do excerto como configurando acesso direto à interioridade das jovens mortas ou como expressão estável da crítica de Atwood ao mito.

Sugerindo um caminho mais ambíguo, marcado por um ventriloquismo invertido em que as criadas performam tanto o discurso antropológico quanto a própria autora, as proposições de Suzuki não invalidam as leituras anteriores; antes, reorganizam seus alcances, transformando o que Slapkauskaite e Staels identificaram como paródia numa contra-leitura ficcional encenada pelas próprias personagens.

Comparando as ideias de Suzuki às de Braund e Howells, notamos que o gesto é igualmente duplo: Suzuki recusa a ideia de um ponto interpretativo fixo, mas amplia o sentido ético ao propor que a “realidade” das criadas só emerge como performance – inclusive a de

satirizar Atwood, situada numa posição histórica distinta. Assim, o episódio deixa de ser um momento de revelação e se torna um espaço de fuga e resposta, onde as vozes tensionam tanto o mito grego quanto as leituras modernas que tentam estabilizá-las, oferecendo, no lugar de solidez, um desconforto produtivo.

Suzuki, com isso, acrescenta ao debate não apenas a ideia de ventriloquismo, mas a percepção de que *The Penelopiad* assume o risco de expor a própria autora dentro do processo de desmitologização, um gesto que torna a paródia mais autorreferencial, mais autocrítica e, em última instância, mais politicamente incisiva. Suas ideias, de fato, aproximam-se do que consideramos ser um ponto fundamental de *The Penelopiad* – o movimento de duplo questionamento presente na narrativa –, mas ainda tratam a problematização da escrita sobretudo como uma iniciativa individual de Atwood. Para captar plenamente o que a obra realiza, acreditamos ser preciso ir além desse foco e perceber que o gesto crítico não se limita à sua própria releitura de Homero. Tudo indica que Atwood está, na verdade, interrogando a própria tradição de reescritas feministas do passado, expondo suas tensões, seus limites e os riscos de repetir, mesmo involuntariamente, estruturas simbólicas herdadas da mitologia masculina.

Atwood traz para sua releitura, ao mesmo tempo, o questionamento duplo da tradição homérica e da própria crítica feminista expondo o risco estrutural que atravessa qualquer modelo interpretativo capaz de transformar mulheres em alegorias, apagando a dor concreta que fundou essas histórias. Enquanto escritora, que também é leitora crítica, ela não rejeita o gesto feminista, como Suzuki já havia observado, mas opera uma revelação de seus limites quando ele também recorre a explicações totalizantes. A “Aula de Antropologia”, portanto, dramatiza o ponto em que discursos, sejam eles patriarcais, antropológicos ou feministas, convergem ao reduzir mulheres ao estatuto de signos trocáveis, reafirmando uma lógica sacrificial.

Assim, o episódio torna visível o impasse central que atravessa *The Penelopiad*: qualquer tentativa de explicar as mortes das criadas corre o risco de reincidir no mesmo processo de simbolização que historicamente as apagou. Atwood não desmonta o feminismo, mas o radicaliza ao fazê-lo confrontar a tensão entre símbolo e corpo, entre interpretação e violência. Na “Aula de Antropologia”, a autora mobiliza um procedimento irônico que não se volta exatamente contra a crítica feminista como um todo, mas contra uma certa tendência de leituras que simplificam a obra ao tentar enquadrá-la em categorias já prontas – ideias tais que estão presentes em muitas obras de revisionismo crítico da tradição. A ironia surge justamente quando a autora cria um episódio, um excerto ou uma passagem narrativa que parece confirmar

determinadas expectativas críticas, apenas para deslocá-las logo em seguida.

Esse movimento provoca uma oscilação interpretativa: por um lado, reconhecemos que o texto conversa com discursos feministas; por outro, Atwood expõe os limites de abordagens que querem estabilizar sentidos e transformar a narrativa em ilustração de uma tese. Assim, Atwood evidencia, de modo bastante consciente, como certas leituras podem perder nuances quando buscam respostas rápidas. O efeito final é um convite ao leitor para perceber que a obra resiste a reduções e que a interpretação exige um olhar atento às ambivalências que ela constrói.

Problematizam-se os limites da crítica feminista e de obras de revisionismo crítico da tradição quando correm o risco de transformar mulheres em “símbolos”, exatamente como os discursos patriarcais fazem. As escravas, ao imitarem e exagerarem discursos antropológicos e estruturalistas, ironizando explicações totalizantes enquanto, concomitantemente, ironizam até mesmo preceitos feministas que podem soar esquemáticos na releitura do passado, não estão afirmando ser vítimas sacrificiais, mas usando discursos que se valem desse tipo de explicação para demonstrarem o oposto: o mecanismo de sacrifício depende da substituição arbitrária das vítimas.

Dessa forma, a *meta-re-visão* operada por Atwood ironiza todos os discursos que dissolvem a violência real em abstrações, problematizando qualquer sistema interpretativo, seja ele patriarcal, antropológico ou feminista, que involuntariamente transforma mulheres em alegorias, apagando sua dor concreta – incluindo as ideias antropológicas e mitocríticas de Lévi-Strauss, Frazer, Graves e Frye e até mesmo preceitos presentes na crítica feminista. Mais do que colocar sob escrutínio tais concepções teórico-analíticas, ela põe em xeque mesmo as releituras feministas feitas por escritoras contemporâneas.

Episódio central de *The Penelopiad*, a “Aula de Antropologia” revela como um trecho aparentemente breve adquire papel decisivo na compreensão do projeto político-estético de Margaret Atwood. As múltiplas interpretações críticas do episódio, vistas por alguns como um desvio bizarro, por outros como uma paródia pós-moderna, ou ainda como um modo de inserir dados antropológicos coletados pela autora, demonstram que o episódio opera precisamente na fricção entre expectativa interpretativa e desestabilização crítica. Suzuki já apontara que Atwood problematiza o próprio ato de recontar um mito tradicionalmente masculino, revelando que, mesmo quando a narrativa busca reinscrever mulheres no centro, continua presa a estruturas simbólicas que as tratam como alegorias.

Essa multiplicidade de leituras indica que a “Aula de Antropologia” funciona como um dispositivo fundamental da narrativa. Mais do que revisar a *Odisseia*, Atwood realiza uma *meta-re-visão* crítica: dialoga simultaneamente com Homero e com a tradição feminista

contemporânea de reescrever mitos. Assim, ela confronta tanto o texto original quanto a tendência de que escritoras, ao revisitar o passado, se apoiem em poéticas marcadamente masculinas para construir suas reinterpretações.

A menção explícita às fontes antropológicas deve ser compreendida menos como adesão e mais como apropriação crítica. Atwood convoca esses discursos para expô-los. Utiliza-os não para fundamentar a narrativa, mas para revelar seus limites e vieses. Essa operação se alinha às críticas formuladas por Purkiss (1992), que identificou naquilo que denomina como “feminismo romântico” uma dependência problemática de teorias sobre matriarcados antigos ou de concepções arquetípicas do feminino formuladas por homens. Embora tais abordagens visassem resgatar vozes femininas, acabavam por reproduzir estruturas patriarcais de significado.

É nesse ponto que *The Penelopiad* ultrapassa a lógica das reescritas feministas convencionais. Atwood cita Graves, mas o faz com ironia e consciência crítica, expondo a artificialidade de modelos simbólicos tomados como naturais. Em vez de substituir um mito patriarcal por um mito matriarcal, a autora desmonta os mecanismos pelos quais qualquer mito, seja ele antigo ou revisionista, constrói e controla figuras femininas. Assim, ela interrompe a suposição de que basta dar a palavra a Penélope para corrigir o passado. A obra evidencia que toda reescrita está enredada em discursos pré-existentes, inclusive os discursos feministas que podem reiterar aquilo que pretendiam subverter.

Desse modo, Atwood realiza justamente a intervenção que Purkiss reivindicava: ela não celebra modelos simbólicos femininos existentes, mas interroga a estrutura ideológica que os produz. O romance revela como sistemas interpretativos, sejam eles patriarcais, antropológicos ou feministas, frequentemente recaem em explicações totalizantes que reduzem mulheres a figuras representacionais. A ironia das escravas na “Aula de Antropologia” desnuda esse processo: ao imitarem e exagerarem teorias antropológicas sobre sacrifício feminino, elas mostram como a violência simbólica substitui a materialidade de seus corpos.

Por isso, afirmar que a “Aula de Antropologia” “não se encaixa bem” na narrativa, como fizeram Ingersoll ou Alexander, reduz sua função e ignora seu papel estratégico. O episódio é o ponto em que o romance abandona o lugar comum das *re-visões* e assume uma postura ética e crítica mais radical. Ali, as escravas satirizam os discursos que pretendem explicar sua morte, expondo o mecanismo pelo qual as vítimas sacrificiais são trocadas, substituídas, e tornadas abstrações. Elas revelam que a lógica sacrificial permanece ativa sempre que mulheres são transformadas em signos trocáveis.

Nessa direção, o romance aproxima-se de uma crítica profunda às releituras feministas

de mito que idealizam a mulher como figura da natureza, da essência ou do sagrado. Ao ironizar teorias que insistem em interpretar a mulher como símbolo, Atwood problematiza tanto o discurso patriarcal quanto o discurso feminista que se aproxima perigosamente das mesmas categorias simbólicas. A questão deixa de ser simplesmente incluir mulheres na narrativa: trata-se de recusar a transformação da experiência feminina em metáfora, sobretudo quando isso apaga a violência histórica em que tais vidas foram produzidas.

O paratexto final do romance, onde a autora lista suas fontes, amplia o jogo interpretativo. A crítica frequentemente cai na armadilha de entender essas referências como filiação teórica. Entretanto, sua função é outra: ao colocar lado a lado antropólogos, mitógrafos e teóricos do mito, Atwood evidencia o quanto tais discursos influenciaram e limitaram nossa compreensão do feminino. Ao mesmo tempo, expõe como a crítica literária tende a ler referências paratextuais de modo literal, ignorando que a autora opera ironicamente com esses materiais.

A obra demonstra que não é possível criticar o passado com ferramentas herdadas de narrativas que, em grande medida, participam da mesma estrutura simbólica que produziu o apagamento das mulheres. Assim, Atwood problematiza a crítica feminista sem abandoná-la, revelando seus limites quando recorre a explicações abrangentes ou quando busca estabilizar o sentido de uma narrativa profundamente ambígua.

A “Aula de Antropologia” torna-se, então, um espaço de ruído, onde a voz do coro de escravas confronta a narrativa de Penélope, questiona Homero, parodia a crítica feminista e tensiona a própria noção de verdade histórica. Ali, as escravas não explicam o mundo antigo. Antes, explicam os discursos que tentam explicar o mundo antigo. Elas ensinam ao leitor que as teorias usadas para interpretar o passado também são construções ideológicas, sujeitas às mesmas lógicas de poder que analisam.

Ao problematizar a própria reescrita feminista, Atwood recusa a harmonia e a linearidade. Em vez de um resgate do passado, oferece uma narrativa fragmentada, irônica, desconfortável e cheia de tensões irresolvidas. *The Penelopiad* coloca em cena uma crítica dupla: da épica homérica e das revisões feministas que a ele se seguiram. Ao fazer isso, desestabiliza paradigmas interpretativos e expõe o risco de toda leitura que transforma mulheres em símbolos para fins narrativos, teóricos ou políticos.

Assim, a obra não apenas revisa o mito, mas revisa criticamente o próprio ato de revisá-lo. A figura das escravas, sobretudo, obriga que qualquer ressignificação da história de Penélope enfrente o limite ético que atravessa o mito: de nada adianta dar voz à heroína se isso perpetua o silêncio das outras mulheres. É nesse ponto que Atwood ultrapassa a lógica das *re-*

visões tradicionais e produz uma narrativa que confronta sua própria insuficiência, trazendo à superfície a tensão entre corpo e símbolo, entre violência e interpretação.

The Penelopiad emerge, portanto, como uma obra profundamente alinhada ao momento histórico-social de sua produção, mas também como uma crítica abrangente às estruturas que sustentam tanto o mito quanto sua crítica. Ao recusar explicações estabilizadoras e ao expor as camadas de mediação que moldam nossas leituras do passado, Atwood inaugura uma nova forma de *re-visão*: uma *meta-re-visão* que não busca corrigir o mito, mas desnaturalizar os sistemas simbólicos que o produzem e que seguem operando contemporaneamente.

O romance mostra que revisitar o passado não pode significar convertê-lo em alegoria política sem considerar suas contradições internas. Mostra também que o perigo maior não reside apenas nos discursos homéricos, mas na persistência de categorias interpretativas que continuam a traduzir a experiência feminina em metonímias e figuras retóricas. Ao abrir mão da clareza e da conciliação, Atwood restitui ao mito sua opacidade histórica e, com isso, obriga a crítica a se rever.

Vimos, portanto, que *The Penelopiad*, além de trazer uma nova versão da história de Penélope, também promove uma reflexão crítica sobre o próprio gesto de reescrever. Ao problematizar simultaneamente Homero, a antropologia, a mitologia comparada e a crítica feminista, Atwood revela que qualquer tentativa de reformular a tradição corre o risco de repetir seus apagamentos. O romance exige que se pense não apenas o que se revisa, mas como e com que ferramentas se revisa.

5.3 Historicizando *The Penelopiad*

The Penelopiad articula um projeto estético que ultrapassa a reescrita feminista convencional do mito de Penélope ao operar aquilo que propomos aqui tratar-se de uma *meta-re-visão*: uma releitura que revisa simultaneamente o texto homérico e as próprias estratégias contemporâneas de *re-visão*. Atwood reinsere personagens femininas silenciadas ao mesmo tempo em que expõe os limites das *re-visões* otimistas que imaginam que dar voz à mulher basta para corrigir a tradição. Essa duplicidade crítica é sustentada por uma forma literária deliberadamente não mimética, que rompe com a ilusão realista e impede qualquer leitura ingênua da experiência feminina.

A narrativa de Penélope é construída sob o signo da opacidade, constantemente interrompida pelo questionamento de suas próprias condições de enunciação. Em vez de produzir uma imersão transparente, a obra insiste em revelar as costuras do relato, recordando

ao leitor que esse “eu” que fala não é um acesso direto a um passado mítico, mas um dispositivo ficcional construído. Penélope comenta suas escolhas narrativas, suas fontes, os boatos que circulavam a seu respeito, os limites de sua memória e até a própria impossibilidade de corrigir definitivamente a versão homérica. Essa autorreflexividade produz distanciamento crítico: *The Penelopiad* se recusa a ser lida como verdade restituída, insistindo na contingência e na parcialidade de toda narrativa.

O coro das escravas amplia e radicaliza esse procedimento. A cada intervenção, o coro adota formas textuais diversas, como cantos, sátiras, baladas, julgamentos, paródias acadêmicas e depoimentos fragmentados, que rompem com qualquer expectativa de uniformidade. A multiplicidade estilística funciona como recusa da unidade narrativa e como gesto de desmontagem do mito épico, transformando a forma em veículo de crítica.

A presença desses gêneros heterogêneos impede a estabilização de sentido e cria um efeito de estranhamento contínuo. Além disso, a posição subalterna das escravas aparece formalmente: suas vozes emergem apenas em blocos coletivos, sem individualização, reforçando, com isso, a desigualdade estrutural entre as mulheres no interior da própria obra.

Ao alternar capítulos narrativos de Penélope com interlúdios corais líricos diversos, a obra torna-se uma colagem de formas que transcendem as convenções narrativas ao mesmo tempo que desafiam a unidade da ficção tradicional. Ela, portanto, desestabiliza a narrativa épica, desnaturalizando seus funcionamentos simbólicos e problematizando também as *re-visões* contemporâneas e seu universo mimeticamente coerente do mito. O hibridismo formal, nesse contexto, possui função deliberadamente crítica: expor o modo pelo qual nenhuma versão da história é neutra, completa ou universal, nem mesmo a reescrita feminista.

À luz das formulações de Fredric Jameson (1985) acerca da *ideologia da forma*, pode-se afirmar que o gesto crítico de *The Penelopiad* não reside apenas no que diz, mas sobretudo na maneira como se organiza formalmente: sua fragmentação, sua autorreflexividade e seu hibridismo genérico constituem a inscrição, no próprio nível da forma, das contradições históricas que atravessam tanto o mito homérico quanto suas reescritas contemporâneas.

Se, como propõe Jameson, forma e conteúdo “correspondem à expressão do mesmo em diferentes termos” (1985, p. XIII) e “as contradições da época reentram no microcosmo da obra de arte” (1985, p. 36), então a instabilidade estrutural do romance de Margaret Atwood deve ser lida como figuração da impossibilidade moderna de reconciliar sujeito e totalidade, memória e justiça, voz e reparação histórica.

A recusa da unidade épica e da transparência narrativa, nessa perspectiva, não deve ser compreendida como mero artifício estético. *The Penelopiad* encena, em sua própria arquitetura

descontínua, os limites de qualquer pretensão de restituição plena do passado. Assim, a *meta-re-visão* proposta por Atwood revela que também a reescrita feminista está historicamente situada e atravessada por mediações, fazendo da forma o lugar privilegiado onde se tornam visíveis as tensões entre emancipação discursiva e persistência das estruturas sociais que a condicionam.

A *meta-re-visão* alcança seu ápice na “Aula de Antropologia”, em que as escravas parodiam discursos antropológicos, mitológicos e acadêmicos. O resultado é uma crítica incisiva às teorias que transformam mulheres em símbolos abstratos e às tentativas de explicar violência de gênero com categorias idealizadas. Ao ironizar esses discursos de autoridade, Atwood revela que também a crítica mitológica e antropológica participa de mecanismos de silenciamento, convertendo vidas concretas em alegorias. Desse modo, a obra *re-visa* Homero ao mesmo tempo em que *re-visa* os discursos que, ao longo do tempo, pretenderam interpretá-lo, inclusive as leituras feministas que se limitaram a inverter hierarquias simbólicas.

A opacidade, a interrupção, a multiplicidade de gêneros e a rejeição da *mimese* funcionam como expressão formal das tensões que a obra figura, especialmente a diferença de estatuto entre Penélope e as escravas, que estrutura o conflito entre mulheres dentro da narrativa. *The Penelopiad* incorpora, de modo crítico, a questão de que a agência feminina não é homogênea e que a “voz” – frequentemente celebrada nas *re-visões* contemporâneas – não é distribuída igualmente entre todas as mulheres. Enquanto Penélope narra, explica-se, reflete e se justifica, as escravas apenas emergem em breves irrupções coletivas, sem acesso ao mesmo aparato narrativo.

A ambivalência de Penélope mantém em aberto a questão de sua fidelidade ao esposo, aquilo que, como observa Bebiano (2008), constitui o traço que mais fortemente define a rainha de Ítaca no imaginário ocidental. Esse elemento é tão constitutivo da personagem – a esposa que espera, tece, resiste às investidas dos pretendentes enquanto permanece intacta para garantir o retorno glorioso de Odisseu – que diversas reescritas, desde a Antiguidade, já buscaram problematizá-lo.

Em *The Penelopiad*, Atwood se insere nesse percurso sem se limitar a questionar o estereótipo da esposa fiel ou mesmo oferecer uma versão positiva e contemporânea da heroína – movimento típico de parte da crítica feminista, assim como das obras de *re-visão*, que tendem a celebrar a tomada da voz como solução política e estética.

Um ponto por vezes negligenciado pela fortuna crítica é que a fidelidade de Penélope não diz respeito apenas a ela, mas ao próprio funcionamento estrutural do mito. A fidelidade é o pilar que sustenta o *nostos* de Odisseu, conforme já apontado. Diferentemente de Agamenon,

cujas morte trágica se envolve com a traição de sua esposa, Odisseu só pode retornar como herói porque o *oikos* permaneceu estável, guardado e legitimado pela constância de Penélope. Assim, o comportamento dela, longe de figurar um traço moral individual, é parte da lógica que garante o *kleos* masculino e o equilíbrio da casa, revelando que a fidelidade feminina atua como tecnologia narrativa e social dentro da tradição épica.

Atwood compreende essa função estrutural da fidelidade e a desloca. Em vez de discutir se Penélope traiu ou não – algo que aprisiona a leitura na mesma lógica patriarcal que o mito elabora –, a obra evidencia o que significa tomar a palavra e deter o poder de narrar. A questão central deixa de ser o comportamento sexual da heroína e passa a ser o modo como ela, agora narradora, pode moldar, manipular ou apagar elementos da história. Ao conferir a Penélope o estatuto de narradora consciente, Atwood revela que a fidelidade, enquanto categoria moral e narrativa, é menos relevante do que o poder simbólico associado à autoria. É nesse deslocamento que reside a intervenção crítica do livro.

Contudo, essa tomada da pena não é neutra. Se a narrativa passa a ser “a história de Penélope”, as escravas aparecem de modo insistente porque são parte indispensável da manutenção daquele *oikos* cuja pureza e ordem permitiram o retorno heroico de Odisseu. A fidelidade de Penélope, tal como celebrada pelo mito, depende da existência dessas outras mulheres, cuja morte se torna, no enredo homérico, quase um requisito para restaurar a honra do herói. O romance, ao trazer o coro das escravas como contraponto, expõe que a fidelidade é sustentada pela violência e que aquilo que é exaltado na personagem principal implica o silenciamento de outras mulheres.

Assim, dentro do projeto estético-político de *The Penelopiad*, importa antes problematizar a fidelidade dentro da nova versão contada pela mulher do que declarar se Penélope foi, de fato, fiel. Tal pergunta, repetida pela crítica, recentraliza a heroína, reforça a oposição mulher-virtuosa *versus* mulher-caída e desloca o foco das relações materiais e simbólicas que estruturam o mito. Ao insistir na questão da fidelidade, parte da crítica perde de vista o que o romance coloca em primeiro plano: que Penélope, ao narrar, exerce um poder que pode continuar reproduzindo desigualdades, pois a versão que ela escolhe contar, assim como as omissões que seleciona, molda o destino e a visibilidade das demais mulheres.

A *re-visão* torna-se *meta-re-visão* justamente nesse movimento em que, em sua forma fragmentária e autorreflexiva, desvia de qualquer pretensão de criar uma reabilitação ou mesmo acusação moral de Penélope, passando, em vez disso, a revelar o modo pelo qual a tomada da voz por parte da mulher não configura, por si só, um gesto emancipatório, podendo inclusive servir para manter outras na condição de subalternidade.

Ao expor os limites da tomada de voz, *The Penelopiad* aponta que as condições materiais e sociais que estruturam a opressão continuam atuantes, mesmo dentro de narrativas que se pretendem revisionistas. A ausência de síntese entre as vozes traduz essa insuficiência. Assim, as opções formais da obra não são meramente estéticas: constituem crítica social. A obra figura, por meio da forma, a fragmentação e a disparidade das experiências femininas em um sistema estruturado por desigualdades.

Em suma, a figuração não mimética, a opacidade, o distanciamento, o hibridismo genérico e o caráter metanarrativo fazem de *The Penelopiad* uma obra que, ao *re-visar* a *Odisseia*, questiona as próprias condições de possibilidade da *re-visão* contemporânea. Desnaturalizando tanto o mito quanto as celebrações simplificadas da autoria feminina, Atwood produz uma narrativa que convoca o leitor a compreender seus elementos para além de uma leitura de superfície, podendo, assim, perceber como as disputas por voz, por agência e por memória são sempre configuradas por relações sociais, hierarquias internas ao feminino e tensões históricas que não se resolvem apenas pela tomada da palavra.

Ao mesmo tempo em que Atwood busca deliberadamente revisitar o mito a fim de interrogar os valores que o sustentam e os modos de figuração que o consagram, sua escrita articula-se diretamente com a concepção que a própria autora tem do ato de escrever. Para ela, toda ficção é produzida em diálogo com a realidade social, ainda que não se reduza a mero documento do real. Como afirma, “é através da subjetividade do romancista que este pensa sobre seu entorno e interpreta os valores enraizados na sociedade, seja para retratá-los ou desmascará-los” (Atwood, 2009, p. 133).

A forma como Atwood seleciona e organiza as questões que mobiliza em sua ficção também guarda relação direta com o lugar que ocupa frente aos feminismos. Em vez de se inscrever em um programa feminista unificado ou de assumir uma agenda claramente definida como guia estético-político, ela prefere situar-se num ponto de observação lateral, distanciado das correntes institucionalizadas do movimento.

Esse afastamento é acompanhado de uma atitude crítica, sobretudo em relação às vertentes feministas que, a seu ver, tendem a impor modelos de figuração ou expectativas normativas às escritoras. Além disso, sua leitura dos feminismos é moldada por debates fortemente marcados pelo contexto norte-americano do final do século XX, o que faz com que sua interlocução com o movimento seja simultaneamente atenta às suas tensões internas bem como limitada por contornos históricos desse recorte específico.

Concordamos com Toril Moi (2002) em seu apontamento de que “não se deve tomar a figura autoral como dona do significado transcendental do texto” (p. 95). Assim, embora seja

de grande importância levantar e compreender o projeto de *meta-re-visão* empreendido por Atwood, é necessário considerar que, para além da visão individual da escritora e daquilo que ela se propõe conscientemente fazer, sua concepção tanto de literatura e sociedade quanto de feminismo precisa ser compreendida em seus próprios termos.

Entendemos que, mais do que “retratar” ou “desmascarar” a realidade a partir de uma ação intencional do escritor, como afirmado por Atwood (2009, p 133), a obra literária deve ser compreendida como ato socialmente simbólico, conforme proposto por Jameson (1992). Desse modo, mesmo sem que Atwood necessariamente se dê conta disso, sua escrita excede o projeto de *meta-re-visão*, textualizando também o inconsciente político que emerge na obra para além do que a autora declara ou controla sob seu olhar interessado.

Assim, defendemos que, ainda que fundada em uma intenção crítica explícita – que rompe com a transparência e expõe seus próprios limites, revelando a presença de fragmentos sociais importantes na economia narrativa –, *The Penelopiad* figura tensões sociais e históricas que vão além da visão individual da autora e que somente se revelam plenamente quando a narrativa é interpretada dentro de uma totalidade mais ampla.

A obra assume, nesse sentido, a duplicidade do feminismo de Atwood: por um lado, seu interesse contínuo em explorar a condição das mulheres e desmontar seus estereótipos literários; por outro, seus limites teóricos, que emergem de uma concepção parcial dos feminismos e de uma resistência ao engajamento político explícito. É justamente essa ambivalência que permite à narrativa, simultaneamente, propor uma crítica às *re-visões* feministas celebratórias e, paradoxalmente, reiterar certas hierarquias que essas *re-visões* não conseguem superar – hierarquias que Atwood coloca como conflitos “entre mulheres”, mas que, à luz de uma análise mais ampla, são, como veremos, estruturais e reproduzidas pelo modo de produção social.

A narrativa construída por Atwood vincula-se, portanto, a um desconforto com vertentes do feminismo que absolutizam a categoria “mulher”, bem como com perspectivas que convertem a literatura em instrumento pedagógico, prescrevendo modelos normativos de figuração e comportamento.

Tal posicionamento ajuda a compreender por que a obra não se limita a substituir o herói masculino por uma protagonista feminina empoderada, mas investiga criticamente os próprios mecanismos de construção simbólica do feminino. O gesto revisionista, nesse contexto, desvia-se da simples correção da tradição, operando, em seu lugar, o questionamento das premissas que sustentam tanto a versão patriarcal quanto determinadas leituras feministas que tomam a experiência feminina como unidade coerente.

Atwood também recusa qualquer tentação de inserir Penélope como vilã da obra. As escravas indicam isso no universo da narrativa:

Yoo hoo! Mr Nobody! Mr Nameless! Mr Master of Illusion! Mr Sleight of Hand, grandson of thieves and liars! We're here too, the ones without names. The other ones without names. The ones with the shame stuck onto us by others. [...] Now you can't get rid of us, wherever you go: in your life or your afterlife or any of your other lives. [...] Why did you murder us? What had we done to you that required our deaths? You never answered that. It was an act of grudging, it was an act of spite, it was an honour killing. [...] We're the serving girls, we're here to serve you. We're here to serve you right. We'll never leave you, we'll stick to you like your shadow, soft and relentless as glue. Pretty maids, all in a row.¹²⁹ (Atwood, 2006, p. 191-193).

Nesses trechos finais do romance, as escravas mantêm a ambiguidade em relação à possível infidelidade de Penélope, aludindo a si mesmas como aquelas que “carregam a vergonha imputada pelos outros”, ao mesmo tempo que sua morte como sendo “uma morte para salvar a honra”. Ainda assim, Odisseu – e não Penélope – é indiscutivelmente apontado como o inimigo declarado e aquele a quem irão perseguir para sempre.

Ao deslocar o eixo narrativo para a relação entre Penélope e as escravas, o romance evidencia que o feminino é marcado por hierarquias internas e que uma pretensa identidade de gênero não elimina diferenças de posição social. Ao mesmo tempo, a recusa de transformar Penélope em antagonista inequívoca – já que a violência patriarcal permanece nomeada como causa principal da morte das escravas – impede que a obra recaia em moralizações simplistas.

A *meta-re-visão*, como visto, expõe os limites de uma concepção homogênea de “mulher”, ao mesmo tempo que rompe com a expectativa de solidariedade automática entre personagens femininas, avançando em relação aos modelos interpretativos baseados nos pressupostos defendidos pelo feminismo radical, que postulam uma opressão patriarcal unilateral, exercida de modo idêntico sobre todas as mulheres.

Esse avanço, contudo, não elimina a necessidade de cautela interpretativa. Justamente por explicitar a disputa interna ao feminino, o projeto de *meta-re-visão* pode converter-se em ponto de chegada prematuro da leitura, limitando a análise tão somente ao plano das intenções autorais e das operações narrativas conscientemente mobilizadas. Permanecer nesse nível

¹²⁹ Alô! Senhor Ninguém! Homem Sem Nome! Mestre da Ilusão! Senhor Golpista! Neto de ladrões e mentirosos! Estamos aqui também, nós que não temos nomes. As escravas sem nomes. As que carregam a vergonha imputada pelos outros! [...] Agora não pode mais se livrar de nós, aonde quer que vá: em sua vida, após a vida ou em qualquer outra vida. [...] Por que nos matou? O que fizemos a você para que provocasse nossa morte? Você nunca respondeu isso. Foi um ato de ressentimento, um ato de rancor, uma morte para salvar a honra. [...] Somos servas, estamos aqui para servi-lo. Para servi-lo direito. Jamais o abandonaremos, vamos acompanhá-lo como sua sombra, suaves e implacáveis como cola. Lindas escravas enfileiradas. (Atwood, 2006a, p. 152-153).

implica desconsiderar aquilo que excede o controle autoral e que se inscreve na própria lógica formal da obra.

A tensão entre o relato individual de Penélope e a voz coletiva do coro constitui, em *The Penelopiad*, um dispositivo crítico potente que revela a desigualdade entre mulheres, mas não explica, por si só, as condições que produzem essa desigualdade. Há, portanto, o risco de substituir o binarismo homem *versus* mulher por outro binarismo igualmente limitado – mulher *versus* mulher – sem investigar as mediações sociais que sustentam essa oposição.

A diferença aparece como dado narrativo, mas suas causas estruturais permanecem obscurecidas caso a análise não avance para além da constatação do conflito. Assim, a *meta-re-visão* pode funcionar, paradoxalmente, como estratégia de contenção interpretativa quando sua identificação é tomada como leitura completa e suficiente, criando a impressão de que o reconhecimento da heterogeneidade feminina esgota o alcance crítico do romance.

Torna-se, então, fundamental historicizar os pressupostos que a própria obra mobiliza. A relação entre Penélope e as escravas não constitui apenas um problema de figuração simbólica ou de disputa por voz narrativa, mas remete a condições materiais que organizam a vida social e que produzem hierarquias entre mulheres. A tentativa da narradora de construir uma versão autorizada de si mesma, ao mesmo tempo que limita ou reorganiza a fala das outras, encena a maneira pela qual a produção de narrativas legitimadas está vinculada a posições de poder social.

Nesse sentido, o romance figura tensões que ultrapassam o universo mítico e apontam para dinâmicas históricas mais amplas, nas quais a possibilidade de agência de algumas mulheres depende da manutenção de outras em posições subalternas. Entretanto, sem ser tematizada de forma explícita pelo projeto consciente da autora, a totalidade social emerge como efeito da própria organização formal da narrativa, exigindo do intérprete um movimento analítico que integre o fragmento à História.

A *meta-re-visão* revela a divisão interna do feminino, mas apenas a historicização dessa divisão permite compreender suas bases estruturais. Em outras palavras, *The Penelopiad* encena conflitos sociais cuja significação não se esgota na dimensão narrativa da disputa entre personagens. A hierarquia entre as vozes, a diferença de estatuto narrativo entre a rainha e o coro e a coexistência de agência e silenciamento configuram uma forma literária que materializa tensões sociais não resolvidas.

Caso a leitura permaneça no nível da intenção crítica de Atwood, corre-se o risco de interpretar essas tensões como simples comentário sobre limites do feminismo ou sobre rivalidades entre mulheres. Ao avançar em direção à totalidade histórica, contudo, torna-se

possível perceber que tais conflitos remetem a estruturas sociais que organizam a produção e a reprodução da vida, sustentando desigualdades persistentes entre sujeitos femininos.

O próprio projeto de *meta-re-visão* fomenta precisamente a abertura desse campo de problematização. A tarefa crítica subsequente, conforme defendemos na tese, não deve permitir que a *meta-re-visão* se feche sobre si mesma, mas ao contrário, deve tomá-la como ponto de partida para compreender as articulações históricas que tornam possível que algumas mulheres falem enquanto outras permanecem silenciadas. Nesse deslocamento analítico reside a possibilidade de apreender plenamente o alcance político e estético da obra.

A reconfiguração que Atwood opera ao reler a *Odisseia* desloca o centro da narrativa do itinerário heroico de Odisseu para os pontos cegos produzidos historicamente pela tradição, sobretudo no que concerne à figura de Penélope e às doze escravas. Esse deslocamento, como demonstrado anteriormente, não constitui apenas uma intervenção estética, mas uma reorientação crítica que reabre o mito para historicizá-lo a partir das contradições inscritas no presente.

A *re-visão* tende a celebrar a voz feminina como emblema de agência e permanece vinculada a uma concepção unitária da categoria *mulher*, uma vez que não questiona a própria impossibilidade de figurar o feminino por meio da eleição de uma de suas representantes; ao contrário, a autoria feminina passa a ser compreendida como solução frente a uma tradição predominantemente masculina. Desse modo, privilegia sobretudo uma dimensão identitária do feminino que elide as diferenças de condição material, posição social e interesses entre mulheres distintas.

A *meta-re-visão*, por sua vez, problematiza a própria ideia de uma narrativa autorizada capaz de figurar o feminismo em sua totalidade, indicando que deter o poder de narrar não resolve o chamado “problema da mulher”, justamente porque não existe, de fato, um único problema comum a uma categoria homogênea. Torna-se evidente, portanto, a necessidade de pensar as mulheres em sua multiplicidade histórica e social, escapando de uma perspectiva que, ao combater essencialismos cristalizados por discursos patriarcais, acaba por instituir uma nova imagem igualmente essencializante.

Ao inserir em seu projeto político-estético de *meta-re-visão* a problematização de múltiplos discursos em torno do feminino – inclusive aqueles associados ao feminismo radical –, conforme já apontado, Atwood constrói, contudo, uma obra que ultrapassa o próprio horizonte de sua formulação consciente. *The Penelopiad* incorpora, em sua forma e em suas tensões internas, o inconsciente político do momento histórico em que é produzido, de modo que as dinâmicas sociais relacionadas à condição das mulheres no início do século XXI também

precisam ser consideradas como parte constitutiva de sua significação crítica.

Sem resolver a contradição social que postula, *The Penelopiad* encena algo próprio de seu tempo: traz a necessidade de pensar na condição das mulheres sem dissociar sua realidade de gênero de outros eixos de opressão. Ao avançarmos em uma prática interpretativa que busque a totalidade social, notamos que é precisamente nesse movimento que a obra pode ser compreendida de modo decisivo em relação às “falsas antíteses” formuladas por Nancy Fraser (1995).

Como já mencionado, Fraser (2007, 2019) busca historicizar as mudanças nos feminismos nas últimas décadas. Para ela, parte das lutas feministas recentes foi absorvida pelas dinâmicas do capitalismo contemporâneo, perdendo capacidade transformadora. Nesse contexto, desenvolveu-se, segundo a autora, uma rígida oposição entre políticas de redistribuição econômica e de reconhecimento cultural – dicotomia que critica com veemência e afirma ser, na verdade, uma “falsa antítese” (1995).

Segundo Fraser, a tendência de tratar injustiças socioeconômicas e injustiças culturais como esferas separadas leva a análises parciais e a soluções políticas insuficientes. A autora sustenta que não deve haver cisão, pois muitas formas de subordinação contemporânea são simultaneamente econômicas e culturais, de modo que não podem ser adequadamente enfrentadas por estratégias que privilegiam apenas uma dessas dimensões. Pelo contrário, a diferença é frequentemente mobilizada para dividir os movimentos de resistência.

A autora propõe, assim, uma abordagem integrada, capaz de articular redistribuição e reconhecimento sem reduzir uma dimensão à outra. Para ela, injustiças de classe, gênero e raça exemplificam essa imbricação, pois envolvem tanto a desigualdade material quanto a desvalorização simbólica. Desse modo, defende que políticas emancipatórias eficazes devem evitar tanto o economicismo quanto o culturalismo, reconhecendo que a luta por justiça social exige a transformação das estruturas econômicas e dos padrões culturais que sustentam a exclusão.

Atualmente, pensar “a mulher” fora das estruturas de classe, do regime de exploração e da produção simbólica equivale, como mostra Fraser, a repetir a mesma lógica mediante a qual o capitalismo mascara suas desigualdades ao separar reconhecimento e redistribuição como se fossem esferas autônomas. O neoliberalismo, como demonstra a pensadora dialética, prospera ao fragmentar dimensões inseparáveis da vida social: identidade e economia, autonomia individual e justiça coletiva, empoderamento simbólico e transformação material. Essa segmentação permite que demandas feministas sejam incorporadas como capital cultural ou estilo de vida, enquanto as relações estruturais de exploração permanecem intactas.

Ao transformar a retórica da autonomia feminina em dispositivo legitimador, o capitalismo contemporâneo acomoda a crítica feminista em vez de enfrentá-la. Nesse cenário, lutas por reconhecimento simbólico tornam-se compatíveis – e até funcionais – aos mecanismos de desigualdade ampliada, como ocorre, em nível ficcional, em *The Penelopiad*. Tal chave interpretativa ilumina com nitidez o que está em jogo na obra: evidenciar alegoricamente que a emancipação de algumas mulheres pode ocorrer simultaneamente ao aprofundamento da subordinação de outras. Penélope, ao reivindicar sua voz, desestabiliza a figuração clássica da esposa silenciosa e inaugura um ponto de vista feminino. Entretanto, sua ascensão narrativa não altera a posição das escravas, pelo contrário, reforça sua subalternidade.

O gesto revisionista que permite à rainha contar sua versão da história convive com o apagamento deliberado daquelas cuja morte fornece a base para a manutenção do *oikos*. A operação estética mobilizada por Atwood figura, assim, uma dinâmica estrutural: trajetórias femininas privilegiadas podem florescer e, frequentemente, dependem da exploração continuada de mulheres que ocupam posições inferiores na hierarquia social.

Ao alternar a voz de Penélope com a do coro das escravas, o romance desmonta a ideia de uma experiência feminina universal, revelando que “mulher” não existe como categoria homogênea, enquanto a realidade das mulheres é perpassada por tensões de classe e posição social. Em termos fraserianos, trata-se de uma recusa literária da falsa antítese que opõe identidades femininas isoladas da redistribuição material. O coro funciona como contra-discurso que expõe a assimetria estrutural entre mulheres da elite e mulheres precarizadas, ecoando a crítica de Fraser à apropriação neoliberal das pautas feministas como retórica de empreendedorismo, autenticidade ou autoaperfeiçoamento.

A emancipação de Penélope é, portanto, figurada como dependente do sacrifício das escravas, cuja morte, como elas próprias lembram, foi interpretada como “lição” ou “sacrifício necessário”. Nessa perspectiva, a metaficção, presente tanto na narrativa de Penélope quanto na estrutura coral das escravas, adquire sentido ampliado: não é mero jogo pós-moderno, mas reflexão crítica sobre quem tem autoridade para narrar, organizar a memória e produzir versões legítimas da realidade social. A hesitação de Penélope, sua ambiguidade e seu controle seletivo da memória encenam a forma como discursos hegemônicos se constroem. Já o coro, ao alternar gêneros textuais e ironizar sua condição de símbolos, rompe a aparência de unidade feminina, revelando a distância entre voz e figuração.

The Penelopiad, portanto, ultrapassa os limites da narrativa de empoderamento feminino – categoria frequentemente usada para domesticar obras críticas – e questiona a própria lógica dessa noção. A conquista da voz por parte de uma única mulher não implica

transformação estrutural e pode, inclusive, legitimar hierarquias preexistentes. Tanto no mito arcaico quanto no capitalismo tardio, o sistema produz figuras femininas celebradas como exemplos de resiliência ou virtude, ao mesmo tempo em que mantém a maioria invisível e sacrificável.

A obra dramatiza literariamente o processo que Fraser descreve sociologicamente: a conversão das lutas feministas em recursos simbólicos que não desafiam as estruturas do capital. Penélope obtém reconhecimento, já as escravas reivindicam justiça e continuam à margem. A desigualdade se perpetua porque, no capitalismo contemporâneo, o reconhecimento individual pode prosperar mesmo quando a redistribuição material retrocede. A narrativa, assim, confirma que a emancipação feminina só pode ser pensada como parte de uma totalidade: a forma histórica específica da sociedade, suas relações de classe, sua economia política e seus regimes de legitimação simbólica.

A distinção entre o projeto consciente de Atwood e aquilo que emerge pela lógica formal da narrativa permite compreender a força *meta-re-visionista* de *The Penelopiad*. Atwood declara, deliberadamente, a intenção de corrigir distorções patriarcais e recuperar a multiplicidade das experiências femininas. Contudo, ao converter essa intenção em forma literária, contrapondo a voz de Penélope ao coro das escravas, a obra passa a figurar tensões que excedem a consciência autoral, expondo o entrelaçamento estrutural entre exploração de classe e opressão de gênero. A *meta-re-visão* não apenas revisa o mito, mas revela as contradições internas da própria categoria “mulher”, impondo ao texto aquilo que Jameson descreve como o “inconsciente político” da forma literária: a totalidade histórica irrompe, mesmo quando o projeto consciente não a alcança plenamente.

Esse vínculo entre forma e história deve ser compreendido à luz do modo como o capitalismo reorganiza as opressões femininas. A distância entre Penélope, aristocrática e protegida, e as escravas, vulneráveis à exploração e ao sacrifício, não é apenas um dispositivo ficcional, mas figuração das dinâmicas materiais do capitalismo tardio, em que gênero e classe operam de modo imbricado.

Fraser (2009) argumenta que o neoliberalismo acolhe discursos feministas ao mesmo tempo em que intensifica precarizações. Em *The Penelopiad*, Penélope narra sua história porque existe uma estrutura que possibilita sua fala enquanto as escravas continuam sacrificadas e invisíveis. A interpretação mais profunda da obra aponta para aquilo que Fraser teoriza politicamente: a emancipação baseada apenas em reconhecimento individual é insuficiente e frequentemente cúmplice do sistema que pretende contestar.

A “leitura atenta” de Atwood em relação à tradição literária – que impulsiona a

produção de sua *meta-re-visão* – narrativiza ainda um fenômeno descrito pelas teóricas da reprodução social: a desigual distribuição das tarefas essenciais à manutenção da vida. Conforme já apontado, a dinâmica de reprodução social tem forte influência no processo de manutenção das desigualdades de gênero no capitalismo atual. Como afirmam Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019), embora o capitalismo não tenha originado a opressão das mulheres – já presente em diferentes formações sociais anteriores –, ele promoveu uma reorganização decisiva dessas formas de dominação ao inseri-las em novas estruturas institucionais.

Tal reorganização baseia-se, segundo as autoras, em uma cisão estrutural entre a produção de bens e a produção de pessoas, na qual “seu movimento fundamental foi separar a produção de pessoas da obtenção de lucro, atribuir o primeiro trabalho às mulheres e subordiná-lo ao segundo” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 51-52).

Essa separação institui a reprodução social – entendida como “o trabalho não remunerado de formar e sustentar seres humanos” (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019, p. 104) – como um terreno privilegiado de exploração e desigualdade, pois se ancora em papéis de gênero historicamente naturalizados, cuja consequência direta é a subordinação feminina.

Nesse quadro, a reprodução social assume estatuto incontornavelmente feminista, uma vez que são majoritariamente as mulheres que realizam as atividades necessárias à manutenção cotidiana da vida, tornando-as particularmente vulneráveis às políticas neoliberais que reduzem serviços públicos e direitos sociais. A organização desse trabalho evidencia que a opressão não se distribui de maneira homogênea entre as mulheres, pois a divisão das tarefas reprodutivas é atravessada por outros eixos de poder, como raça, sexualidade e nacionalidade.

À luz dessa perspectiva, *The Penelopiad* pode ser lida como uma figuração literária das assimetrias estruturais que a teoria da reprodução social descreve no plano histórico. A distância entre Penélope e as escravas não se reduz a um conflito moral ou individual, mas remete a posições distintas dentro de uma ordem material que distribui de maneira desigual o trabalho necessário à manutenção da vida e da hierarquia social.

Em vida, a rainha administrou o espaço doméstico e preservou o patrimônio, enquanto as escravas realizaram o trabalho corporal, sexual e servil que sustentou concretamente essa mesma ordem, tornando-se, ao final, descartáveis para sua continuidade simbólica. A narrativa evidencia, assim, que a possibilidade de Penélope narrar, reinterpretar e reivindicar reconhecimento está ancorada em uma estrutura que simultaneamente silencia e sacrifica outras mulheres, antecipando, em termos literários, a ideia de que a emancipação feminina, quando desvinculada das condições materiais da reprodução social, permanece parcial e contraditória.

Nesse sentido, lida em uma perspectiva historicizante que a toma como ato socialmente simbólico, a obra revela que as hierarquias entre mulheres não são anomalias circunstanciais, mas efeitos de uma organização social que articula gênero, trabalho e poder, tornando inseparáveis as dimensões simbólicas da voz e as bases materiais que a tornam possível.

Assim como o capitalismo desloca o trabalho reprodutivo para mulheres racializadas e pobres, *The Penelopiad* mostra como a reprodução do *oikos* depende estruturalmente das escravas – não apenas de sua força de trabalho, mas de sua própria eliminação física. A morte das doze jovens explicita que a ordem senhorial só se mantém mediante o sacrifício das mulheres subordinadas. Essa dinâmica ecoa o diagnóstico de Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2009) quanto às divisões internas criadas pelo capitalismo entre mulheres, que impedem solidariedades amplas enquanto apenas algumas – as “Penélopes do mundo” – são celebradas como exemplos de emancipação.

A reescrita de Atwood, ao expor a coexistência entre agência e violência, voz e silenciamento, revela a falácia de um feminismo centrado exclusivamente na conquista de autonomia individual. A obra encarna literariamente o argumento do feminismo para os 99%: nenhuma política feminista pode afirmar-se transformadora se ignorar a estrutura que diferencia e hierarquiza mulheres de acordo com classe, raça, cidadania e posição na reprodução social. Assim, *The Penelopiad* não apenas revisita o mito, mas o reinscreve sob o signo das contradições históricas do capitalismo, figurando o modo como a agência de algumas continua a depender da subordinação de muitas.

Essa divisão interna entre mulheres, figurada no romance pela distância intransponível entre Penélope e o coro das escravas, ressoa com as análises de Federici (2004, 2019), Bhattacharya (2019) e Fraser (2007, 2019), bem como com aquelas presentes no manifesto *Feminismo para os 99%* (Arruzza, Bhattacharya, Fraser, 2009), acerca do papel estruturante da reprodução social no capitalismo. O sistema somente permite que algumas mulheres ascendam porque outras realizam, de forma invisível e precarizada, o trabalho que sustenta a vida e a economia.

Atwood torna visível essa lógica: Penélope pode narrar sua história porque a estrutura que a privilegia, e que sacrifica as escravas, permanece operante. Assim, o romance figura o modo como o capitalismo concede reconhecimento seletivo às mulheres da elite enquanto mantém a maioria em condições de exploração contínua.

The Penelopiad evidencia, portanto, que dar voz a Penélope não é, por si só, um gesto emancipador. O romance figura seu momento de produção configurando-se como um retrato literário de como o capitalismo celebra figuras femininas bem-sucedidas enquanto continua a

depende do trabalho invisível, precarizado e sacrificial das mulheres subalternizadas. Ao expor essa contradição estrutural, a obra reafirma que nenhuma emancipação é possível enquanto a “voz” permanecer dissociada da redistribuição material – e enquanto o reconhecimento de algumas mulheres for sustentado pela invisibilidade de outras.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando, ao final deste percurso, os fundamentos que orientaram a investigação desenvolvida, cabe lembrar que o *corpus* selecionado – *The Penelopiad* (2006), de Margaret Atwood – revisita a *Odisseia* de Homero e se insere no campo das reescritas contemporâneas do mito clássico produzidas por escritoras mulheres no início do século XXI.

A escolha do romance esteve diretamente vinculada à busca de compreender como as transformações sociais recentes incidem sobre a figuração do feminino em textos de *re-visão*, partindo da concepção de que a literatura constitui uma prática social situada historicamente e permeada pelas condições de seu tempo.

Nesse sentido, o estudo foi mobilizado pela questão de como a dinâmica do “ser mulher” na contemporaneidade se manifesta nessas reescritas e, sobretudo, por quem é essa mulher que agora toma a palavra, em quais condições essa voz se torna audível e de que modo a categoria “mulher” pode ocultar diferenças estruturais relacionadas a classe, raça, nacionalidade e sexualidade.

A pesquisa assumiu, portanto, também um movimento reflexivo, ao propor uma revisão crítica das leituras usuais do revisionismo feminista – incluindo aquelas realizadas em nossa trajetória acadêmica anterior – com o objetivo de ampliar o horizonte interpretativo dessas obras.

A hipótese central sustentada ao longo do trabalho consistiu em compreender *The Penelopiad* simultaneamente como uma obra de revisionismo crítico da tradição e como um texto que problematiza o próprio estatuto desse tipo de produção literária. Nessa perspectiva, a investigação foi orientada por uma questão fundamental: qual é o inconsciente político – conforme proposto por Fredric Jameson (1992) – em *The Penelopiad*?

A formulação dessa pergunta permitiu conduzir a leitura para além da dimensão temática ou estrutural, intentando identificar de que maneira a obra incorpora, em sua forma literária, tensões históricas vinculadas ao seu momento de produção, trazendo novas configurações do gênero no capitalismo recente.

Argumentou-se que, ao questionar e transformar elementos paradigmáticos das *re-visões* feministas, o romance mobiliza o mundo clássico para figurar contradições sociais contemporâneas relacionadas à condição das mulheres. Demonstrou-se, assim, que a obra não propõe propriamente uma reinterpretação da condição feminina na Antiguidade, nem uma revisão histórica do mundo homérico, mas utiliza a tradição clássica como mediação simbólica

para discutir as mulheres de hoje, evidenciando a permanência – sob novas formas – de práticas patriarcais e de desigualdades estruturais na contemporaneidade.

Buscou-se assinalar que o romance opera como *meta-re-visão* crítica, pois revisa simultaneamente o texto homérico e as próprias convenções revisionistas, ao mesmo tempo em que figura, por meio das vozes fragmentadas de Penélope e do coro das escravas, hierarquias internas ao feminino inscritas na totalidade social.

Desse modo, a obra foi interpretada como um ato socialmente simbólico, no sentido jamesoniano, capaz de condensar em sua estrutura estética as contradições ideológicas do presente, particularmente aquelas relacionadas à cooptação contemporânea do discurso de empoderamento feminino e à persistência das desigualdades materiais que perpassam a vida da maioria das mulheres.

Conforme foi desenvolvido ao longo do trabalho, o primeiro capítulo teve a função de construir o arcabouço teórico indispensável para a compreensão da complexidade que caracteriza o campo dos feminismos, destacando sua natureza heterogênea e historicamente marcada por continuidades, disputas internas e reformulações conceituais.

A análise das chamadas ondas feministas possibilitou situar essas transformações em perspectiva histórica e evidenciar que nem a noção de “mulher” pode ser tomada como categoria homogênea capaz de representar experiências sociais diversas, nem o feminismo constitui um bloco teórico único dotado de autoridade interpretativa totalizante.

Essa base teórica permitiu, nos capítulos seguintes, problematizar a figuração literária do feminino sem recorrer a concepções essencializantes ou universalizantes da experiência das mulheres, bem como tensionar a ideia de identidade feminina estável – movimento que se revela central para compreender *The Penelopiad* em seu funcionamento enquanto *meta-re-visão*.

O segundo capítulo aprofundou essa discussão ao demonstrar que a diversidade constitutiva dos feminismos também se projeta no campo da crítica literária feminista, onde coexistem abordagens frequentemente divergentes, sobretudo em torno das noções de *identidade*, de *diferença* e de *gênero*.

A partir do exame das contribuições e dos limites dessas vertentes críticas, buscou-se construir um avanço metodológico que permitisse uma leitura mais abrangente do *corpus*, adotando-se, para tanto, a perspectiva da crítica dialética, especialmente a teoria e o método formulados por Jameson em *O Inconsciente Político* (1982).

O princípio jamesoniano de “historicizar sempre” foi incorporado como orientação central, implicando situar historicamente não apenas a obra analisada e as interpretações que a

antecedem, mas também os instrumentos teóricos mobilizados, em um procedimento compreendido como *metacommentário*. Nesse percurso, categorias como *horizontes de leitura*, *estratégias de contenção* e *ideologia da forma* foram empregadas para investigar as mediações entre texto literário e contexto histórico.

Com o intuito de ampliar a análise para além do nível individual, deslocando o foco do fragmento para a totalidade social e histórica na qual a obra se insere, o capítulo também articulou essas contribuições com reflexões desenvolvidas por Antonio Candido (1993, 2011) e Roberto Schwarz (1990), cujos trabalhos permitem compreender a literatura como forma socialmente situada e perpassada por contradições históricas.

Essa base teórico-metodológica tornou possível, nos capítulos posteriores, interpretar o romance como uma forma estética que condensa tensões ideológicas e conflitos sociais atuais, inserindo-o, assim, em uma totalidade histórica mais vasta.

No terceiro capítulo, o percurso analítico seguiu por meio de uma retomada sintética da tradição homérica, com destaque para as principais características atribuídas a Penélope na épica, com o objetivo de reconstruir as imagens cristalizadas pela tradição e estabelecer o horizonte simbólico a partir do qual a reescrita contemporânea se configura.

Em seguida, foram discutidos os modos recorrentes de interpretação das obras de *revisão*, identificando-se estratégias de contenção comumente presentes nesse campo crítico. Demonstrou-se, particularmente, que a centralidade atribuída à voz feminina e à figuração das personagens mulheres tem operado, muitas vezes, como uma armadilha interpretativa: a tomada de voz tende a ser compreendida como solução automática frente às poéticas patriarcais e como sinônimo direto de agência, ao passo que se observa uma inclinação crítica a substituir heróis masculinos por heroínas revisionistas idealizadas, usualmente representadas como moralmente positivas ou com traços negativos atenuados em relação à tradição.

Nesse contexto, procedeu-se ao *metacommentário* da fortuna crítica de *The Penelopiad*, mapeando tendências interpretativas predominantes e assinalando lacunas nos códigos de leitura mobilizados pela crítica, o que fundamentou a necessidade de uma reavaliação do *corpus*.

De maneira geral, observou-se que esses estudos têm privilegiado a compreensão do romance como reescrita feminista e pós-moderna da tradição homérica, com ênfase na multiplicidade de vozes narrativas, no hibridismo genérico, na paródia e na centralidade conferida a personagens femininas historicamente silenciadas.

Verificou-se ainda uma oscilação entre leituras de orientação mais formalista, voltadas à análise de procedimentos estruturais, intertextuais e narratológicos, e abordagens que

ressaltam o conteúdo social da revisão mítica, particularmente em termos de gênero e, em menor medida, de classe, nem sempre articulando consistentemente essas dimensões à materialidade textual.

Além disso, abordou-se como parte significativa da crítica do romance tende a interpretar a reivindicação da voz feminina como sinônimo de agência e afirmação, frequentemente buscando resolver a ambiguidade moral da protagonista, o que contribui para enquadrar o romance dentro de expectativas consolidadas do revisionismo feminista.

Por conseguinte, embora a fortuna crítica identifique aspectos fundamentais da obra, ela reiteradamente deixa em segundo plano as contradições sociais mais amplas e as tensões internas – entre mulheres, entre versões narrativas e entre forma estética e contexto histórico – que constituem núcleos problematizadores do texto.

No quarto capítulo, voltamo-nos ao percurso intelectual e artístico de Margaret Atwood, reunindo dados biográficos e bibliográficos que permitem compreender a formação de sua relação com a escrita – desde as experiências da infância até a consolidação de sua carreira acadêmica e literária. Destacou-se, nesse trajeto, o caráter sistematicamente crítico de sua produção, tanto na ficção quanto nos ensaios, evidenciando a recorrente preocupação da autora com questões sociais, políticas e culturais de seu tempo.

Na sequência, o capítulo desenvolveu uma análise interpretativa dos elementos paratextuais internos e externos ao romance, como prefácios, entrevistas, inserção na coleção do projeto editorial, dedicatórias e outros dispositivos de enquadramento, intentando compreender de que modo esses componentes funcionam como mediadores entre obra, autora e público, da mesma maneira como participam da construção do projeto consciente da autora.

Tal investigação permitiu relacionar os paratextos tanto às intenções revisionistas declaradas por Atwood quanto ao posicionamento da obra no campo literário contemporâneo, elucidando a forma pela qual o entorno discursivo do romance participa ativamente da construção de seus sentidos e de sua recepção crítica.

Passando, então, a tratar do texto de ficção, o quinto capítulo buscou ressaltar que *The Penelopiad* constrói, em seu funcionamento narrativo, um embate entre enunciação e contestação que põe em questão os pressupostos da *re-visão* tradicional, especialmente a tendência de tratar “a mulher” como um sujeito uniforme.

Ao colocar em tensão o relato ambíguo e marcado por privilégios de Penélope com a irrupção dissonante do coro das escravas, a leitura mostrou que Atwood não se limita a reinscrever a personagem no gesto feminista de apropriação da palavra, mas torna visíveis as contradições sociais que emergem quando as relações de gênero são dissociadas das questões

de classe.

A análise da alternância entre diferentes registros formais – prosa narrativa, canções, encenações judiciais e performances – permitiu observar, em consonância com a perspectiva jamesoniana, que a dimensão formal do romance está intrinsecamente ligada à historicidade, de modo que sua estrutura encena o conflito entre posições femininas socialmente desiguais.

No percurso interpretativo desenvolvido, foram mobilizados, inicialmente, instrumentos da crítica feminista para examinar as disputas de figuração, historicidades do feminino e hierarquias intrassexuais, operacionalizadas por meio do mapeamento das vozes narrativas, da observação das assimetrias entre Penélope e o coro das escravas e do estudo de categorias como agência, fidelidade, trabalho e sexualidade, bem como das estratégias de legitimação narrativa.

Posteriormente, o procedimento crítico avançou para o plano formal de *The Penelopiad*, recorrendo à crítica dialética para compreender a multiplicidade de vozes, o hibridismo genérico, a metaficção, as rupturas de registro e a ambiguidade narrativa como mediações estéticas de tensões históricas relacionadas a gênero, classe e poder, entendendo a forma literária como lugar de inscrição do social.

Nesse movimento, a tensão entre Penélope e as escravas foi interpretada como expressão de dinâmicas contemporâneas ligadas à reprodução social e às hierarquias entre mulheres, relacionando a agência de algumas à exploração de outras no contexto das estruturas capitalistas.

Logo, a trajetória interpretativa realizada buscou demonstrar como *The Penelopiad* revisa criticamente a tradição mítica enquanto encena, em sua própria configuração, conflitos entre reconhecimento simbólico e desigualdade material, entre agência individual e posições sociais desiguais e entre discurso autorizado e silenciamento.

Como já indicado, a análise empreendida ao longo da tese assinalou que a noção de uma identidade feminina homogênea se mostra insuficiente para abarcar a diversidade de experiências, interesses e posições sociais das mulheres.

Apontou-se que a narrativa deixa entrever a maneira pela qual a ideia de sororidade nem sempre se sustenta diante de conflitos concretos, já que Penélope assinala estar prioritariamente comprometida com a construção de sua versão autobiográfica – na qual ocupa o lugar de protagonista e de autoridade narrativa – sem investir de forma equivalente na reconstituição do destino das escravas.

A obra oferece, assim, uma leitura crítica das concepções que tomam o feminino como comunidade coesa unificada contra uma opressão patriarcal uniforme, ao mesmo tempo que

apresenta o universo das mulheres como espaço marcado por disputas, tensões e hierarquias internas.

Ao complexificar a figuração feminina e deslocar o foco das *re-visões* tradicionais centradas na oposição entre homens e mulheres, o romance revela uma dimensão que ultrapassa o projeto consciente de *meta-re-visão*. As divisões entre mulheres narrativizadas na obra dialogam, como argumentado ao longo da pesquisa, com elementos de ordem social mais vasta.

Defendeu-se que a tensão feminina figurada na narrativa como resultado de diferenças de posição e interesse deve ser compreendida em um nível mais profundo do que mero conflito interno ao feminino. Para apreender suas causas, torna-se necessário situar essa dinâmica na totalidade histórica, reconhecendo que o texto encena algo que excede o horizonte intencional da autora.

Isso implica reconhecer que o projeto crítico de Atwood, embora relevante para a problematização da *re-visão*, permanece parcialmente circunscrito a um horizonte ideológico que privilegia a diferença de estatuto entre mulheres, sem alcançar plenamente as questões estruturais mais amplas que organizam essas desigualdades.

Adotando uma perspectiva totalizante, as hierarquias entre Penélope e as escravas podem ser entendidas como expressão de processos sociais vinculados ao modo de organização capitalista, que possibilita a ascensão de determinadas mulheres enquanto mantém a maioria, frequentemente responsável pelo trabalho de reprodução social, afastada dos espaços de poder.

Tal dinâmica dialoga, como já abordado, com a formulação central de Arruzza, Bhattacharya e Fraser (2019): o capitalismo reinventou a opressão de gênero ao separar a produção de pessoas da produção de lucro, subordinando a primeira à segunda. Assim, o fato de uma mulher específica ganhar voz não altera a estrutura que exige que outras continuem realizando trabalho invisível, mal pago ou não pago, para garantir a continuidade da produção.

O contraste entre Penélope e as escravas em *The Penelopiad* espelha exatamente essa dinâmica e torna visível como a manutenção das hierarquias de gênero permanece estruturalmente vinculada à organização capitalista do trabalho produtivo e reprodutivo.

A ascensão simbólica de Penélope, com sua capacidade de narrar, reinterpretar e se autopromover, não modifica as condições materiais que determinaram o silêncio e a morte das doze escravas. Pelo contrário, seu relato depende da manutenção dessa hierarquia, pois sua versão dos acontecimentos só ganha sentido dentro de uma ordem social que distingue mulheres “de estatuto” daquelas relegadas ao papel de suporte anônimo, cuidadoras, servas – ou, na formulação de Hochschild (2019) retomada por Bhattacharya (2019), participantes invisíveis de uma cadeia global de cuidado que garante que algumas mulheres possam ascender

enquanto outras permanecem subordinadas.

A problemática feminina passa, dessa maneira, a ser interpretada como um fragmento inserido em uma estrutura social mais abrangente. Essa leitura dialoga diretamente com a crítica de Nancy Fraser à separação entre reconhecimento cultural e redistribuição socioeconômica nos feminismos contemporâneos. Afirmar-se *The Penelopiad* como obra que tensiona esse impasse ao colocar em cena mulheres posicionadas em níveis sociais radicalmente distintos, cuja coexistência indica que o reconhecimento simbólico não se distribui uniformemente.

Nessa direção, torna-se imprescindível situar mais precisamente o horizonte histórico no qual o romance se inscreve. Publicado em meados da década de 2000, o texto dialoga, como demonstrado no quinto capítulo, com um momento marcado pela consolidação do neoliberalismo e pela crescente incorporação institucional de pautas feministas no interior da lógica capitalista, fenômeno analisado por Nancy Fraser como deslocamento das lutas sociais do eixo da redistribuição para o do reconhecimento (1995, 2007).

A valorização da voz feminina e da autofiguração – elementos centrais tanto na *re-visão* quanto no projeto consciente de *meta-re-visão* de Margaret Atwood – pode, nesse contexto, coexistir com a manutenção de desigualdades materiais e com a produção de novas hierarquias entre mulheres, especialmente quando o acesso ao poder simbólico se distribui assimetricamente.

Celebrar a agência feminina individual pode, inclusive, operar como uma acomodação funcional no interior das engrenagens do capitalismo contemporâneo, que incorpora seletivamente demandas por reconhecimento sem alterar as bases materiais que sustentam as desigualdades sociais.

Por conseguinte, embora a obra problematize a *re-visão* ao expor suas fissuras internas, o sentido histórico mais profundo que nela emerge ultrapassa esse processo, revelando um inconsciente político vinculado às transformações do capitalismo contemporâneo. A *meta-re-visão*, portanto, não apenas questiona o paradigma da *re-visão*, mas também evidencia seus limites quando as relações de gênero são dissociadas das questões socioeconômicas que estruturam quem pode ascender, falar e ser legitimado.

Assinala-se, portanto, que *The Penelopiad* configura uma exceção significativa no interior do revisionismo crítico da tradição ao trazer para a narrativa a fala das doze escravas enforcadas – personagens marginalizadas na épica homérica – em tensão com a versão senhorial e ambígua de Penélope, rompendo com a tendência recorrente de simples inversão do binarismo dos “grandes homens” em “grandes mulheres”.

A alternância entre a voz autorizada de Penélope e o discurso coletivo das escravas sugere que memória, legitimidade e absolvição permanecem permeadas por desigualdades materiais e relações de poder internas ao próprio feminino. O romance, desse modo, *re-visa* o mito clássico ao mesmo tempo em que torna visíveis os limites de uma reescrita que não problematiza as condições sociais que determinam quem pode falar, ser escutada e ter sua versão validada.

Em suma, buscou-se demonstrar que, embora sustentada por um projeto crítico consciente, ancorado, concomitantemente, na construção e tensionamento de uma reescrita feminista do mito pautada na voz feminina, a obra não se esgota nesse horizonte intencional. Sua própria configuração formal passa a figurar contradições sociais maiores, indicando que a conquista de agência por algumas mulheres permanece imbricada em hierarquias materiais e em relações desiguais de poder que o romance simultaneamente denuncia e reproduz.

The Penelopiad, em síntese, é, simultaneamente, *re-visão* e *meta-re-visão*: *re-visa* Homero e *re-visa* a prática *re-visionista*; reinscreve mulheres na narrativa e problematiza essa reinscrição; convoca o passado para interrogar o presente; evidencia a opressão de gênero e também a de classe; explicita os limites da agência feminina num contexto em que o capitalismo reestrutura continuamente as formas de opressão. Assim, ao longo do trabalho, buscou-se comprovar que o romance de Atwood não é apenas uma nova narrativa sobre Penélope, mas uma figuração crítica do social, cuja força política reside precisamente na articulação entre forma literária, história e ideologia.

Considerando as possíveis implicações da proposta analítica desenvolvida nesta tese para estudos sobre reescritas contemporâneas de narrativas míticas sob a perspectiva da *re-visão*, abre-se um campo promissor de investigação voltado a examinar em que medida a operação realizada por Atwood em *The Penelopiad* constitui um caso singular ou se encontra ressonâncias em outras produções que igualmente tensionam os limites do revisionismo feminista tradicional.

Nesse sentido, torna-se relevante investigar até que ponto a celebração da voz feminina permanece como tônica dominante das obras de revisionismo crítico da tradição ou se o percurso analítico e estético empreendido pelo romance – ao problematizar as hierarquias internas entre mulheres e os condicionamentos materiais da experiência feminina – teve eco em outros trabalhos do gênero.

A identificação de eventuais propostas de *meta-re-visão* em diferentes narrativas pode não apenas ampliar a compreensão das transformações do feminismo literário nas últimas décadas, mas também consolidar uma nova perspectiva teórico-crítica, cuja delimitação

constitui uma das contribuições centrais desta tese e que pode servir de base para pesquisas futuras interessadas nas intersecções entre mito, gênero, classe e forma narrativa.

REFERÊNCIAS

- AKÇESME, Banu, SAYAR, Özlem. A Foucauldian Response to Gayatri Chakravorty Spivak: The Subaltern Can Speak in The Penelopiad. **Journal of Narrative and Language Studies**, v. 5, n. 9, pp. 19-33, 2017.
- ALEXANDER, Caroline. Myths Made Modern. **The New York Times**, v. 11, p. 1-3, 2005.
- ALVES, Branca Moreira, PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo?** São Paulo: Ed. Abril cultural; Brasiliense, 1985.
- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ATWOOD, Margaret. **Second Words: Selected Critical Prose 1960-1982**. Toronto: House of Anansi, 1982.
- ATWOOD, Margaret. **A Mulher Comestível**. Tradução de Hildegard Feist. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- ATWOOD, Margaret. **Negociando com os mortos: a escritora escreve sobre seus escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- ATWOOD, Margaret. **A Odisseia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu**. São Paulo: companhia das Letras, 2005a.
- ATWOOD, Margaret. She's Left Holding the Fort. [Entrevista concedida a] Phyllida Lloyd. **The Guardian**. 26 de outubro de 2005b. Disponível em: www.guardian.co.uk/stage/2005/oct/26/theatre.classics. Acesso em: 02 de abril de 2020.
- ATWOOD, Margaret. The Myths Series and Me. **Publishers Weekly**, n. 58, 2005c.
- ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad**. Londres: Canongate, 2006.
- ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad: the play**. Londres: Faber & Faber, 2007.
- ATWOOD, Margaret. **Buscas curiosas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- ATWOOD, Margaret. Para mim é natural ser uma “raposa velha” malvada. [Entrevista concedida a] Andrea Aguilar. **El País**. 07 de setembro de 2019. Disponível em: https://brasil.el-pais.com/brasil/2019/09/06/cultura/1567786560_937893.html. Acesso em 02 de abril de 2020.
- AUERBACH, Nina. The Madwoman in the Attic: the Woman writer and the nineteenth-century literary imagination. **Victorian Studies**, v. 23, n. 4, 1980.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: volume 1 – fatos e mitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: volume 2 – a experiência vivida**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

BEBIANO, Adriana. O sexo do desejo: Margaret Atwood reescreve Penélope. **Norma & transgressão**, p. 137-155, 2008.

BHATTACHARYA, Tithi. O que é a teoria da reprodução social? **Revista Outubro**, n. 32, 1º semestre de 2019.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. 3 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BLOOM, Harold. As insatisfações de Harold Bloom. [Entrevista concedida a] Jennie Rothenberg. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais. 2003a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0709200307.htm>. Acesso em 20 de julho de 2023.

BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003b.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BRADLEY, Marion Zimmer. **O incêndio de Tróia**. Imago Editora, 1988.

BRADLEY, Marion Zimmer. **As brumas de Avalon**. Tradução de Waltensir Dutra, Marco Aurelio P. Cesarino. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 3.

BRAUND, Susanna. 'We're here too, the ones without names.' A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar. **Classical Receptions Journal**, v. 4, n. 2, p. 190-208, 2012.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2017.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

BUTLER, Judith. Precisamos de uma grande rede de solidariedade para combater o capitalismo e a destruição do planeta. [Entrevista concedida a] Lilith Verstrynge e Lenny Benbara. Trad. Cepat. 09 out 2019b. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/593384-precisamos-de-uma-grande-rede-de-solidariedade-para-combater-o-capitalismo-e-a-destruicao-do-planeta-entrevista-com-judith-butler>. Acesso em: 18 agosto 2023.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.

- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- ÇELEBI, Barbara Dell'Abate. **Penelope's Daughters**. Nebraska: Zea Books, 2016.
- CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. São Paulo: Global Editora, 2020.
- COLLINS, Patricia Hill. Pensamento feminista negro: o poder da autodefinição. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- COLLINS, Shannon Carpenter. Setting the stories straight: A reading of Margaret Atwood's The Penelopiad. **Carson-Newman Studies**, 11, 2006, p. 57-66.
- COOKE, Nathalie. **Margaret Atwood: a Biography**. Toronto: ECW Press, 1988.
- COOKE, Nathalie. **Margaret Atwood: a Critical Companion**. Wesport: Greenwood, 2004.
- COSTA, Lorena Lopes da. Penélope e seu kléos na nova Odisseia de Margaret Atwood. **Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas**, v. 7, n. 1, p. 75-90, 2022.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **The University of Chicago Legal Forum: feminism in the law: theory, practice and criticism**, Chicago, v., p. 139-167, 1989.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, pp. 171-188, 2002.
- CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- CYRINO, Rafaela. A deriva transfóbica do feminismo radical dos anos 1970. **Varia Historia**, v. 39, p. e23107, 2023.
- DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). In: HIRATA, Helena et al. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- DUARTE, Constância Lima. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). **Gênero e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres**. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1997.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2004.

FEDERICI, Silvia. Notas sobre gênero em O Capital de Marx. **Cadernos Cemarx**, n. 10, p. 83-111, 2017.

FEDERICI, Silvia. O feminismo e a política dos comuns. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FELSON, Nancy; SLATKIN, Laura. Gender and Homeric epic. In: FOWLER, Robert Louis (Ed.). **The Cambridge Companion to Homer**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.

FERREIRA, Amauri Carlos. Os gregos: a aprendizagem pela narrativa e representação. **Cadernos de História**, v. 21, n. 35, p. 12-12, 2020.

FERREIRA, Carla Alexandra. **Leituras norte-sul**: percepções de si e do outro na obra de John Updike. Guarapuava, PR: Ed. Unicentro, 2018.

FLAX, Jane. Do feminists need Marxism? **Quest**, v. 3, n. 1, p. 47, 1976.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. Movimentos feministas. In: HIRATA, Helena et al. **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRASER, Nancy. False antitheses: a response to Seyla Benhabib and Judith Butler. In: BENHABIB, Seyla; BUTLER, Judith; CORNELL, Drucilla; FRASER, Nancy. **Feminist contentions**: a philosophical Exchange. New York: Routledge, 1995. pp. 59-74.

FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 15(2): 240, maio-agosto/2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/qLvqR85s5gq56d63QhPX4VP/abstract/?lang=pt>.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

FRASER, Nancy; MALATESTA, Olimpia. Um feminismo que visa libertar todas as mulheres deve ser anticapitalista. **Jacobin Brasil**. 23 nov 2019. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2019/11/um-feminismo-que-visa-libertar-todas-as-mulheres-deve-ser-anticapitalista/>.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GIBSON, Graeme. **Eleven Canadian Novelists Interviewed by Graeme Gibson**. Toronto: House of Anansi, 2014.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **No Man's Land**. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. New Haven (CT); London: Yale University Press, 1988, v. 1: The War of the Words.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2000.

GODBOUT, Jacques; COLOMBO, John Robert. **Poésie 64. Poetry 64**. Quebec: Éditions du Jour, 1963.

GOODWIN, Jeff; JASPER, James. M. (ed.). **The Social Movements Reader**: Cases and Concepts. 3rd. New York: Blackwell Publishing, 2015 (Blackwell readers in sociology).

GOULART, Luana. Luce Irigaray. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas**: Mulheres na Filosofia, v. 7, n. 4, 2023.

GRAVES, Robert. **A Deusa Branca**: uma gramática histórica do mito poético. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HALL, Edith. Women's Work. In: _____. **The Return of Ulysses**: a Cultural History of Homer's Odyssey. London & New York: I. B. Tauris, 2008.

HANISCH, C. **Using history to make history**: learning from our successes. In: Carol Hanisch, 1996 [arquivo online]. Disponível em <http://www.carolhanisch.org/Speeches/Gainesville1996/GainesvilleSpeech.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

HANISCH, Carol. Entrevista com Carol Hanisch. [Entrevista concedida a] Gabrielle Tree. Trad. Aline Rossi. 2013. Disponível em: <https://qgfeminista.org/entrevista-com-carol-hanisch/>. Acesso em: 29 jul 2023.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

HAUSER, Emily. There is another story: Writing After the Odyssey in Margaret Atwood's The Penelopiad. **Classical Receptions Journal**, v. 10, n. 2, pp. 109-126, 2018.

HAYNES, Natalie. **Mil navios para Troia**. São Paulo: Jangada, 2023.

HAYNES, Natalie. **Os filhos de Jocasta**. São Paulo: Jangada, 2024.

HEILBRUN, Carolyn. What was Penelope unweaving? In: _____. **Hamlet's Mother and Other Women**. New York: Columbia University Press, 1990.

HEMMINGS, Clare. Contando histórias feministas. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 17(1): 296, janeiro-abril/2009.

HERÓDOTO. **Histórias**: Livro II – Euterpe. Trad. Maria Ap. de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2016.

HOCHSCHILD, Arlie Russell. Amor e ouro. *In*: DEBERT, Guita; PULHEZ, Mariana. **Desafios do Cuidado**: gênero, velhice e deficiência. 2 ed. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2019.

HOOKS, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**, p. 193-210, 2015.

HOBBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**: O breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução: feminismo em tempos pós-modernos. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

HOWELLS, Coral Ann. Science Fiction in the Feminine: The Handmaid's Tale. *In*: HOWELLS, Coral Ann. **Margaret Atwood**. London: Macmillan Education UK, 1996. pp. 126-147.

HOWELLS, Coral Ann. Five Ways of Looking at The Penelopiad. **Sydney Studies in English**, v. 32, pp. 5-19, 2006a. Disponível em: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSE/article/view/590/559>. Acesso em: 04 de abril de 2020.

HOWELLS, Coral Ann. Introduction. *In*: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006b. pp. 1-11.

HOWELLS, Coral Ann. We Can't Help But Be Moderns. *In*: APPLETON, Sarah A. (Ed.). **Once Upon a Time**: Myth, Fairy Tales and Legends in Margaret Atwood's Writings. Cambridge Scholars Publishing, 2008. pp. 57-72.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

INGERSOLL, Earl G. (Ed.). **Margaret Atwood**: Conversations. Londres: Virago, 1992.

INGERSOLL, Earl G. Flirting with tragedy: Margaret Atwood's The Penelopiad, and the play of the text. **Intertexts**, v. 12, n. 1, 2008, p. 111-128.

IRIGARAY, Luce. A questão do outro. **Labrys**, estudos feministas, n. 1-2, 2002.

IRIGARAY, Luce (Ed.). **Luce Irigaray**: key writings. A&C Black, 2004.

JAMESON, Fredric. Metacommentary. *PMLA*, v. 86, n. 1, 1971.

JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s, *Social Text*, n. 9/10, 1984. Disponível em: <http://sgrattanams110.qwriting.qc.cuny.edu/files/2012/02/periodizing60s.pdf>. Acesso em: 07 de abril de 2020.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX**. São Paulo: Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.

JAUSS, Hans Roberto. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JONG, Irene J. E. de. Between Words and Deeds: Hidden Thoughts in the Odyssey. In: JONG, Irene J. E. de; SULLIVAN, J. P. **Modern Critical Theory and Classical Literature**. Leiden: Brill, 1994. pp. 27-50.

JONG, Irene J. E. de. **A Narratological Commentary on the Odyssey**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001.

JUNG, Susanne. A Chorus Line: Margaret Atwood's Penelopiad at the Crossroads of Narrative, Poetic and Dramatic Genres. **Connotations: A Journal for Critical Debate**, vol. 24, no. 1, pp. 41-62, 2014.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

LEFTERATOU, Anna. **Mythological Narratives: the Bold and Faithful Heroines of the Greel Novel**. Berlim: Walter de Gruyter GmbH, 2018.

LEITE, Maria do Rosário Silva. **The Penelopiad: a reconstrução do mito por Margaret Atwood**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, 2010.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

LIMA, Kelly. **Penelopeia: figurações de Penélope na Odisseia, de Homero, e em A odisseia de Penélope, de Margaret Atwood**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, 2013.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b.

LOURO, Guacira Lopes Louro. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Epistemologia feminista e teorização social – desafios, subversões e alianças. In: ADELMAN, Miriam; SILVESTREIN, Celsi Brönstrup. (Orgs). **Coletânea Gênero Plural**. Curitiba: Editora UFPR, 2002.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MACEDO, Ana Gabriela. **Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões, adaptações**. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2008.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. **Nuntius antiquus**, v. 8, n. 1, p. 7-28, 2012.

MANESCO, Lara Maria Arrigoni. **Para além de Penélope: a tessitura mítica e intertextual em contos da literatura brasileira**. 2017. 183 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP.

MARCELINO, Giovanna Henrique. **Marxismo e modernidade em Fredric Jameson**. 2017. 205 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MARCELINO, Giovanna Henrique. Feminismo, ponto de renovação do marxismo. **Revista Outubro**, n. 33, 2º semestre de 2019.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(3): 320, setembro-dezembro/2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/8mFpyJkkjRyMxnsqxQBZ95z/abstract/?lang=pt>.

MARQUARDT, Patricia. Penelope polytropos. **The American Journal of Philology**, v. 106, n. 1, p. 32-48, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/295050>. Acesso em 20 dez. 2023.

MARQUES, Victor. O velho está morrendo e o novo sempre vem. In: FRASER, Nancy. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. São Paulo: Autonomia Literária, 2021.

MCCOMBS, Judith. **Critical Essays on Margaret Atwood**. Boston: G. K. Hall & Co, 1988.

MILLER, Madeline. **Circe**. Tradução de Isadora Próspero. São Paulo: Planeta, 2019.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

MILLET, Kate. Uma política sexual. In: LAMAS, Maria et al. **Mulheres contra homens?** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

MOI, Toril. Feminist. Female. Feminine. *In*: BELSEY, Catherine; MOORE, Jane. **The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism**. Nova Iorque: Basil Blackwell, 1989.

MOI, Toril. **Sexual, Textual Politics**. New York: Routledge, 2002.

MOREIRA, Patrícia Dayse Alvez Alvino. **A tecitura intertextual em *The Penelopiad*, de Margaret Atwood**. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, 2013.

MURARO, Rose Marie. A mulher brasileira e a sociedade de consumo. *In*: FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

MURNAGHAN, Sheila. Reading Penelope. *In*: OBERHELMAN, Steven; KELLY, Van; GOLSAN, Richard (Eds.). **Epic and Epoch: Essays on the Interpretation and History of a Genre**. Lubbock: Texas Tech University Press, 1996. p. 76-96.

NAGY, Gregory. **The Ancient Greek Hero in 24 Hours**. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico resumido**. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1966.

NISCHIK, Reingard M. Margaret Atwood's short stories and shorter fictions. *In*: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.

NUNES, Ruan. Looking into Margaret Atwood's *The Penelopiad*: Appropriation, parody and class issues. **Palimpsesto**, vol. 18, 13, p. 228–240, 2014.

PADILHA, Fabíola. Nas malhas de Penélope. **Revista Eletrônica de Estudos Literários-REEL**, a. 4, n. 4, p. 1-17, 2008.

PEREIRA, Flávia S. M; BERSANI, Humberto. Crítica à interseccionalidade como método de desobediência epistêmica no Direito do Trabalho brasileiro. **Rev. Direito e Práx.**, Rio de Janeiro, Vol. 11, N. 4, 2020, p. 2743-2772.

PURKISS, Diane. Women's rewriting of myth. *In*: LARRINGTON, Carolyne (ED.). **The Feminist Companion to Mythology**. London: Pandora Press, 1992.

REGARD, Frédéric. Prefácio. CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

RENAUX, Sigrid. Da Odisseia à Odisseia de Penélope: o coro de escravas como porta-voz da alteridade violência e redenção. **Revista Letras**, v. 77, pp. 139-166, 2009.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. *In*: BRANDÃO, Izabel (org.) **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**. Nova York: Routledge, 2000.

ROSA, Alexandre dos Santos. **A apropriação do Odisseu Homérico por Sófocles, em Filoctetes**. 2015. 218 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, RJ.

ROSSI, Aparecido Donizete. **Segredos do sótão**: feminismo e escritura na obra de Kate Chopin. 2011. 387 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, SP.

RUSCHÊ, Ana. Margaret Atwood: de quanto o real supera a ficção. **Suplemento Pernambucano**, 2002. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/capa/2002-margaret-atwood-de-quanto-o-real-supera-a-fic%C3%A7%C3%A3o.html>. Acesso em 25 out. 2023.

SADLER, Darlene. Teoria e crítica literária feministas nos Estados Unidos. **Organon**, v. 16, n. 16, 1989.

SALAS, Gerardo Rodríguez. Close as a Kiss: the Challenge of the Maids. Gyn/Affection in Margaret Atwood's The Penelopiad. **Amaltea** (Revista de Mitocrítica), v. 7, pp. 19-34, 2015.

SANTOS, Fernando Brandão. **Canto e Espetáculo em Eurípides**: Alceste, Hipólito e Ifigênia em Áulis, 1998. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

SANTOS, Vivian Matias dos. Notas desobedientes: decolonialidade e a contribuição para a crítica feminista à ciência. **Psicologia & Sociedade**, v. 30, 2018.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. 15 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

SCHWARZ, R. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SHOWALTER, Elaine. Women and the Literary Curriculum. **College English**, v. 32, n. 8, 1971.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own**: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1977.

SHOWALTER, Elaine. Towards a Feminist Poetics. In: JACOBUS, Mary (ed.). **Women Writing and Writing About Women**. London; New York: Croom Helm; Oxford University Women's Committee; Barnes & Noble Books, 1979 (The Oxford Women's Series, 3).

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**. O feminismo comorítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994 (Gênero Plural).

SHOWALTER, Elaine. Twenty Years on: "A Literature of Their Own" Revisited. **NOVEL: A Forum on Fiction**, Vol. 31, No. 3, Duke University Press, 1998.

SHOWALTER, Elaine. Introduction. In: SHOWALTER, Elaine. **A Jury of Her Peers**: American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. New York: Alfred A. Knopf, 2009.

SILVA, Maria de Fátima. Tradição de Penélope: releituras do mito na poesia portuguesa contemporânea. **Heródoto: Revista do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Antiguidade Clássica e suas Conexões Afro-asiáticas**, v. 7, n. 1, p. 42-61, 2022.

SLAPKAUSKAITE, Ruta. Postmodern Voices From Beyond: Negotiation with the Dead in Margaret Atwood's *The Penelopiad*. **Literatūra**, v. 49, n. 5, pp. 138-146, 2007.

SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. **Rev. Estud. Fem.** [online]. 2005, vol.13, n.3, pp.591-612. ISSN 0104- 026X. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2005000300008>.

SOUZA, Juliana Cristina Terra de. **As representações do feminino em *As brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley**. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2015.

SOUZA, Juliana Cristina Terra de. **Da leitura à desleitura: o revisionismo crítico da tradição em *The Mists of Avalon***. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara), 2019.

SOUZA, Juliana Cristina Terra de. *The Penelopiad*: a voz feminina e o revisionismo crítico da tradição. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro, n. 40, 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/58558>. Acesso em: 15 fev. 2024.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STAELS, Hilde. **Margaret Atwood's novels**. Tübingen: A. Francke, 1995.

STAELS, Hilde. The Penelope and Weight: Contemporary Parodic and Burlesque Transformations of Classical Myths. **College Literature**, v. 36, n. 4, pp. 100-118, 2009. PROJECT MUSE. Web. Disponível em: <http://www.freepatentsonline.com//>. Acesso em: 15 de setembro de 2019.

STAINES, David. Margaret Atwood in her Canadian context. In: HOWELLS, Coral Ann (Ed.). **The Cambridge Companion to Margaret Atwood**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2006.

STEVENS, Cristina. Construindo Penélope: literatura e feminismos. **ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas**, n. 3, p. 9-21, 2017.

SUZUKI, Mihoko. Rewriting the Odyssey in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's *Odyssey* and Margaret Atwood's *Penelopiad*. **College Literature**. 2007, Vol. 34, n. 2, pp. 263–278.

TEIXEIRA, Marcella Barbosa Miranda; LOPES, Fernanda Tarabal; GOMES JÚNIOR, Admardo Bonifácio. Gênero e Feminismos: conceitos e perspectivas. **Cad. Esp. Fem.**, v. 32, n. 1, p. 405-430, 2019.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. A bela morte e o cadáver ultrajado. **Discurso**, v. 9, 1978, p. 31-62.

WALKER, Rebecca. Becoming the Third Wave. **MS**; 1992. Disponível em: <http://www.tonahangen.com/wsc/hi215/wp-content/uploads/2014/02/RW3rdWave-2.pdf>.

WALKER, Rebecca. Anita Hill Woke Us Up. **Huffpost**, 27 de outubro de 2011, Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/anita-hill_b_1031311. Acesso em: 16 de agosto de 2023.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London; New York: Routledge, 1985.

WOOLF, Virginia. Profissões para mulheres. In: Kew Gardens. **O status intelectual da mulher. Um toque feminino na ficção. Profissões para mulheres**. Trad. Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Camargo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZETKIN, Clara. Escritos Seleccionados. Trad. M. Silva. **Marxists Archive**, 2012. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zetkin/1896/10/16.htm>.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do feminismo. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, V. 7, N. 2, 2021, p. 10-31. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In.: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009a.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In.: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009b.