



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A TECITURA INTERTEXTUAL EM *THE PENELOPIAD*, DE MARGARET ATWOOD

PATRICIA DAYSE ALVES ALVINO MOREIRA

Brasília

2013



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE LETRAS - IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS – TEL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

A TECITURA INTERTEXTUAL EM *THE PENELOPIAD*, DE MARGARET ATWOOD

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Patricia Dayse Alves Alvino Moreira
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cíntia Schwantes

Brasília
2013

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRICIA DAYSE ALVES ALVINO MOREIRA

A TECITURA INTERTEXTUAL EM “THE PENELOPIAD”, DE MARGARET ATWOOD.

Esta dissertação de mestrado foi julgada e aprovada para obtenção do grau de Mestre em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Brasília, __ de _____ de 20__.

Prof.^a Dr.^a Cíntia Carla Moreira Schwantes (TEL/UnB)
(Presidente)

Prof.^a Dr.^a Rita de Cassi Pereira do Santos (TEL/UnB)
(Membro efetivo)

Prof.^a Dr.^a Paula Francinetti da Silva (UDF)
(Membro efetivo)

Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben (TEL/UnB)
(Suplente)

“O que uma mulher pode fazer quando mexericos escandalosos percorrem o mundo? Se ela se defende, soa culpada. Por isso esperei mais um pouco. Agora que todos os outros perderam o fôlego, é a minha vez de fazer o relato.”

Penélope. In Atwood, Margareth. *The Penelopiad*.

Dedico este trabalho aos meus pais, que, com muito amor e sacrifício, sempre foram meus maiores incentivadores. Eles me ensinaram que, querer mais é necessário e conseguir é possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que faz todas as coisas possíveis.

À minha orientadora Professora Doutora Cíntia Carla Moreira Schwantes, por ter me ajudado quando ninguém mais quis e, pelo apoio e palavras de incentivo nos momentos em que a tarefa se tornava difícil demais.

À Cristina Stevens, por ter me permitido ingressar no programa de pós-graduação e ter acreditado em mim.

À minha mãe e ao meu pai, por me incentivar e me deixar voar quando o momento chegou.

À família Kückelhaus, por ter acolhido e ajudado uma estranha, agora não mais, num momento de transição e adaptação.

Ao meu marido Lucas Kückelhaus, pelo amor sincero, apoio e ajuda sempre.

À CAPES, pelo suporte financeiro que tornou possível a realização deste trabalho.

A todos que, de alguma forma, tornaram a conclusão deste trabalho possível.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS | 15 |
| 1.1 – TEORIAS DE GÊNERO..... | 16 |
| 1.2 – INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E DIALOGISMO | 27 |
| CAPÍTULO II - ANÁLISE DO CORPUS | 34 |
| 2.1 – FORTUNA CRÍTICA..... | 37 |
| 2.2 - ANÁLISE | 41 |
| CONCLUSÃO | 57 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 58 |

RESUMO

Margaret Atwood, ao (re)escrever *A Odisséia* a partir da perspectiva de Penélope na tentativa de responder à inquietação que a assombrava; “o que levou ao enforcamento das aias, e o que Penélope estava realmente tramando?”, nos faz repensar e questionar o lugar que a mulher ocupa nas grandes narrativas, sempre como objeto e nunca como sujeito. Ela também coloca sob suspeita certas hierarquias aceitas como universais. Levando em consideração o fato de a autora se apropriar de um texto clássico, para tanto, o aporte teórico utilizado se centra no conceito de dialogismo de Bakhtin, e suas reflexões sobre o gênero paródico, bem como no conceito de intertextualidade de Kristeva. Além disso, o viés de gênero que caracteriza a obra da autora demanda um aporte teórico específico, o dos estudos de gênero.

ABSTRACT

Margaret Atwood, when (re)writing the *Odyssey* from Penelope's perspective in an attempt to answer the restlessness that haunted her; "what led to the hanging of the maids, and what was Penelope really up to?" makes us rethink and question the place of women in the big narratives, always as an object and never as a subject. She also puts under suspicion certain hierarchies accepted as universal. Taking into consideration the fact that the author is appropriating a classical text, the theoretical approach focuses on the concept of dialogism by Bakhtin, and his reflections on the parody genre, as well as Kristeva's concept of intertextuality. Moreover, the gender perspective that characterizes the work of the author demands a specific theoretical approach; gender studies.

INTRODUÇÃO

Ao nos debruçarmos sobre a obra de uma escritora, utilizando os estudos de gênero como aporte, precisamos levar em consideração questões atinentes à escrita feminina. Uma das primeiras teóricas a se dedicarem ao tema foi Virgínia Woolf.

Segundo Woolf, a poesia depende de liberdade intelectual e, por sua vez, esta liberdade depende de independência financeira, mas “as mulheres sempre foram pobres, não por duzentos anos somente, mas desde o início dos tempos. As mulheres tiveram menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, então, não tiveram a mínima chance de escrever poesia¹” (1929: 64). Embora a mulher seja um dos assuntos mais discutidos, o que Woolf ressalta é o curioso fato de que a avassaladora maioria dos livros escritos sobre as mulheres são de autoria masculina. Ela indaga com ironia a razão dessa preocupação – ou obsessão – masculina, que teria como objetivo doutrinar e instruir as mulheres de acordo com suas necessidades; assim, Woolf ressalta que eles se dedicaram com afinco a esta tarefa: “Mas o que era surpreendente e difícil de explicar era o fato de que o sexo – a mulher, para melhor dizer – também atrai simpáticos ensaístas, romancistas com mãos ligeiras, jovens com diploma em letras, homens sem diploma algum; homens que não têm nenhuma qualificação aparente salvo o fato de que não são mulheres” (WOOLF, 1929:16). Ela observa que embora os homens, e homens de diversas qualificações acadêmicas – ou não – escreviam intensamente sobre a ‘verdade’ acerca das mulheres, a recíproca não é verdadeira ou seja, as mulheres não escreviam sobre os homens, nem sobre as mulheres, nem sobre coisa alguma. As mulheres simplesmente não escreviam. Ao se deparar com esta curiosa disparidade, Woolf se questiona sobre o porquê de tal diferença e acaba por analisar as motivações para isso: as mulheres vivem sob o domínio patriarcal, reduzidas ao âmbito do privado, reféns da maternidade e da natalidade que não é controlada, sem dinheiro e acesso à educação. Com as mulheres vivendo a serviço do homem ele se constrói como superior. Lembra-nos Woolf que “Todos esses séculos as mulheres tem servido como o espelho que possui o poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem duas vezes maior que o seu tamanho natural” (WOOLF, 1929:23). Assim, o construto da inferioridade feminina é necessário para a manutenção da superioridade masculina, pois se as mulheres começarem a se manifestar e a ocupar um espaço e maior destaque na sociedade, a figura refletida no espelho começará a diminuir.

Em consonância com o que diz Woolf acerca da quantidade e o caráter doutrinante de coisas escritas sobre as mulheres, Michelle Perrot em *Minha História das Mulheres* (2006) afirma que; “das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer” (2006:22). Perrot nos diz que o que existe com abundância, e até mesmo em

¹ As traduções de obras publicadas em língua inglesa presentes neste trabalho serão de minha autoria.

excesso, são discursos sobre as mulheres e uma enorme quantidade de imagens, literárias ou plásticas, que na maioria das vezes é obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas se viam ou sentiam. Mulheres escritoras eram uma raridade, exceções à triste regra do silenciamento, submissão e invisibilidade; pois “é preciso ser piedosa ou escandalosa para existir” (PERROT, 2006:18). Exemplos disso são a religiosa Hildegard de Bingen, autora, no século XII, do *Hortus Deliciarum* (coletânea de cantos gregorianos), e a controversa George Sand, no século XIX, que começa a escrever contra a vontade dos seus familiares e adota um pseudônimo masculino, inscrevendo seu nome na linhagem dos grandes escritores.

Dentre as autoras que abordam o universo feminino na contemporaneidade encontra-se a canadense Margaret Atwood. A autora, que também aborda temas como políticas sexuais e questões ambientais, esteve no Brasil no ano de 2004, quando foi um dos destaques da segunda edição da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty)². Nesta ocasião, Atwood discorreu sobre o seu romance mais recente na época, *Oryx and Crake*, e também falou sobre *Negociando com os Mortos*, obra não-ficcional que fazia sua estreia no Brasil. As protagonistas que Atwood retrata em seus romances são majoritariamente femininas, e exceto em *Oryx and Crake*, nota-se que são mulheres relativamente comuns, jornalistas, escritoras, artistas, estudantes, mas nem por isso menos interessantes, fortes, marcantes e enigmáticas.

Margaret Atwood nasceu em 1939³ em Ottawa, Canadá e cresceu no norte de Ontário, Quebec, e Toronto. Durante sua carreira como escritora, ela recebeu numerosos prêmios e diplomas honorários. Ela é autora de mais de cinquenta obras; de poesia, literatura infantil, ficção, e não-ficção e talvez seja mais conhecida por seus romances: *The Edible Woman (A Mulher Comestível)*⁴, seu primeiro romance publicado em 1970, *Surfacing*, (1972), *Lady Oracle (Madame Oráculo - 1976)*, *Life Before Man (A vida antes do homem - 1979)*, *Bodily Harm (Lesão Corporal - 1981)*, *The Handmaid's Tale (A História da Aia - 1983)*, *Cat's Eye (Olho de Gato - 1988)*, *The Robber Bride (A Noiva Ladra - 1994)*, *Alias Grace (Vulgo Grace - 1996)*, *The Blind Assassin (O Assassino Cego - 2000)*, vencedor do prestigiado *Booker Prize* no mesmo ano. Seu romance distópico *Oryx and Crake (Oryx e Crake)*, o primeiro livro da ainda inacabada trilogia *Mad Adam*, foi publicado em 2003. Em 2005 ela publicou *The Penelopiad (A Odisséia de Penélope)*. O romance mais recente da autora é *The Year of The Flood (O Ano do Dilúvio)*, lançado em 2009, sendo este o segundo volume da trilogia anteriormente mencionada. Dentre suas obras de não-ficção pode-se destacar *Negotiating With The Dead: A Writer*

² Fonte:

http://www.flip.org.br/edicoes_antteriores.php?programacao=autores&nome=Margaret%20Atwood&ano=2004 (site visitado em 10/08/2012)

³ Biografia extraída do site oficial da autora, <http://www.margaretatwood.ca/bio.php> (consulta realizada em 11/08/2012)

⁴ Os títulos das versões em português aparecerão entre parênteses seguinte ao título original.

on Writing (*Negociando com os Mortos: A Escritora Escreve Sobre Seus Escritos*), publicado em 2002, e *Payback: Debt and the Shadow Side of Wealth* (*Payback: A Dívida e o Lado Sombrio da Riqueza* - 2008). As obras de Atwood foram publicadas em mais de quarenta idiomas, incluindo o japonês, turco, coreano e, também, português.

Mesmo com uma produção literária tão vasta e variada, a autora canadense não tem muita visibilidade no cenário acadêmico brasileiro, onde não se tem explorado o potencial de suas obras. Ao realizar uma pesquisa em sites de busca como o JSTOR e o Google acadêmico acerca das publicações feitas sobre as obras de Atwood, notei que seus livros mais discutidos no âmbito da pesquisa científica são *The Handmaid's Tale* e *Surfacing*. Embora bastante comentados e citados, os romances de Atwood não são muito abordados com um foco acadêmico. Em pesquisas sobre ela no banco de teses da CAPES, são encontradas vinte e cinco teses/dissertações relacionadas, uma quantidade pequena tratando-se de uma autora que tem, só de romances, treze obras publicadas e, como já anunciado, mais uma chega às livrarias neste ano. A maioria de seus títulos, mesmo que traduzidos para a língua portuguesa, tem sido subaproveitados no campo dos estudos literários.

Assim, no intuito de melhor delimitar o objeto deste estudo, resolvi trabalhar com apenas um romance de Atwood. Desta forma, mantemos a ideia original, conhecer mais a obra de Margaret Atwood e o universo ainda pouco explorado de suas publicações, tudo isso a partir da perspectiva dos estudos de gênero. Com isso em mente, *The Penelopiad* (*A Odisséia de Penélope*) se mostrou adequada para este propósito. O romance foi publicado em 2005 e, assim como sugere o título, narra *A Odisséia* do ponto de vista da, até então personagem considerada secundária, Penélope. Atwood traz uma Penélope contemporânea com sua voz que ecoa das profundezas do Hades, pois é somente depois de morta que ela atreve-se a (re)contar sua história. Os relatos dessa nova Penélope são pontuados pelo coro de suas doze aias que, executadas por ordem de Odisseu, cantam, dançam e representam para serem ouvidas acerca da injustiça cometida contra elas. Com uma Penélope que transcendeu a imanência do corpo e agora fala abertamente sobre sua experiência de esposa do famoso herói épico de Homero, aliada às múltiplas vozes femininas de suas criadas, Atwood (re)constrói a história e dá uma nova versão ao mito.

As histórias míticas eram originalmente uma tradição oral. Ao fazer uma gênese e traçar o percurso que levou à separação entre história e literatura, Luis Costa Lima (2006) descreve o mito como um magma discursivo onde se encontra a concentração das respostas plurais às necessidades de um grupo humano. Segundo ele, o mito oferece uma explicação para as relações que o grupo privilegia, para suas instituições e costumes e também para a natureza que cerca o homem e para os poderes que o teriam engendrado (2006: 15). No processo de transição da oralidade para a história escrita muito se perdeu, e no mundo que por muito tempo esteve sob o domínio masculino, não é difícil imaginar que essa tradição oral foi registrada e consolidada por eles ao longo do tempo. Assim como nos diz Margaret Atwood na introdução de *The Penelopiad*, a versão de Homero sobre os

eventos narrados em *A Odisséia*, embora seja a mais famosa, não é a única existente:

Mas a *Odisséia* de Homero não é a única versão da história. O material mítico era originalmente oral, e também local – um mito seria contado de um jeito em um lugar e de forma bem diferente em outro. Eu levantei outro material que não *A Odisséia*, especialmente para obter detalhes sobre o parentesco de Penélope, seus primeiros anos de vida e casamento, e sobre os rumores escandalosos que circulavam a seu respeito. (ATWOOD, 2005: sn) **texto no original em nota de pé de página**

Assim, a diferença principal entre as narrativas de Homero e Atwood repousa no ponto de vista sob o qual a história se apresenta. Na obra de Homero, os acontecimentos são expostos, em sua grande maioria, pela perspectiva de Odisseu, com exceção de algumas passagens em que Telêmaco ganha espaço, ainda assim conservando a perspectiva masculina dos relatos. Já Atwood escolhe dar o poder da narrativa à Penélope e também a suas criadas, criando assim uma versão diferente para a mesma sequência de eventos. Além desta perspectiva diferenciada este gesto tem claras implicações feministas, pois dá oportunidade para que os silenciados tenham voz. O rompimento desse silêncio aparece no coro executado pelas aias e em uma Penélope que, depois de muitos séculos tendo a sua história contada por outros, exerce o poder da palavra para (re)velar a sua própria experiência. Atwood traz à cena uma Penélope que em nada tem a ver com a passividade virtuosa da personagem de Homero. Ela tece e destece a história (des)construindo o mito e tirando do silêncio as personagens até então (des)conhecidas pelas narrativas do homem.

Para concretizar os objetivos aqui propostos, organizaremos este trabalho em dois capítulos. O primeiro será dividido em três partes. O primeiro tópico será composto pela parte teórica onde serão explorados os estudos de gênero, que constituem um dos aportes teóricos desta dissertação. Os conceitos de paródia e intertextualidade, que norteiam os questionamentos feitos aqui, constituem a temática da segunda parte. O terceiro tópico apresenta a fortuna crítica. O segundo capítulo trata da análise do corpus e apresenta um estudo detalhado da *Odisséia de Penélope*.

Com base em pesquisa acerca de teses/dissertações que já foram escritas e publicadas no Brasil sobre *The Penelopiad*, o que se propõe neste estudo como contribuição e inovação é a análise da obra em questão sob a perspectiva dos estudos de gênero aliados aos conceitos de paródia e intertextualidade, com o intuito de comparar as obras de Atwood e Homero expondo as suas apropriações e distanciamentos, e também como o processo de consolidação da história como “verdade *a-poros*, corpo sem quebras ou fissuras” (LIMA, 2006:38), a qual, quando não apagou a participação e a escrita feminina durante tal processo, a relegou a uma posição marginal. Desejamos

expor assim, que a estrutura parodística da obra é utilizada como ferramenta da escrita feminina para colocar sob suspeita as verdades cristalizadas acerca do lugar do feminino na literatura e no mundo, bem como a construção do cânone falocêntrico tal como conhecemos hoje.

CAPÍTULO I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Formados na diversidade, os estudos de gênero são compostos por uma vasta variedade de teóricos, pensamentos, reivindicações e linhas de pesquisa. Atualmente, compõem uma área de estudo amplamente disseminada e conhecida, e tem mais impacto no ensino de literatura do que qualquer outro movimento crítico recente, gerando inúmeros livros artigos e conferências.

Em *The Penelopiad* a escritora e militante feminista Margaret Atwood, une estudos de gênero e literatura, e (re)escreve os eventos narrados na obra clássica de Homero, e nos faz repensar o lugar que a mulher ocupa nas grandes narrativas, sempre como objeto e nunca como sujeito. Ela também coloca sob suspeita certas hierarquias aceitas como universais, ou seja, de que não é possível à mulher realizar grandes feitos e conquistas, ela é o Outro, a imanência, o corpo, a emoção.

Com isso em vista, uma análise norteada pelos estudos de gênero é relevante para a pesquisa aqui proposta. Assim, os tópicos a seguir discorrem acerca de algumas das principais teorias que constituem o aporte teórico deste estudo.

Os conceitos de intertextualidade e dialogismo, por sua vez, serão necessários para a interpretação do *corpus* a partir das relações que ele estabelece com o texto canônico da *Odisséia*. Eles serão abordados no segundo tópico, e seguidos da interpretação propriamente dita.

1.1 – TEORIAS DE GÊNERO

Para que os estudos de gênero atingissem a relevância atual, foi necessário que houvesse discussões acerca de questões mais básicas, como a situação da mulher na sociedade e a busca por igualdade de direitos. Em sua obra *O Segundo Sexo* (1949), um dos textos fundantes da teoria feminista, Simone de Beauvoir analisa o papel da mulher na sociedade e como tais conceitos são transmitidos desde a infância. Beauvoir discorre sobre as origens da opressão da mulher, traçando um percurso histórico e filosófico que remonta dos nômades até a sociedade moderna. Com riqueza de detalhes, e argumentação clara, incisiva, ela expõe como várias áreas do conhecimento, tais como a biologia, a psicanálise, o materialismo histórico foram utilizadas para explicar a inferioridade da mulher:

Em nossa tentativa de descobrir o que é a mulher nós não devemos rejeitar certas contribuições da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico: mas nós devemos defender que o corpo, vida sexual e recursos tecnológicos existem concretamente para o homem desde que ele os alcance no total da sua existência. O valor da força muscular, do falo e da ferramenta podem ser definidos apenas em um mundo de valores. (BEAUVOIR, 1949: 60)

Buscando analisar o complexo processo de construção do mito da inferioridade feminina, Beauvoir começa por desconstruir as bases destas teorias usadas para manter a mulher em sua posição de submissão, ao passo em que revela o lugar do feminino como o Outro do paradigma: o homem. Para Beauvoir, a mulher não é definida e não se limita pelo “segundo sexo” e, embora a biologia seja a chave para se entender as mulheres, não impõe um destino absoluto a elas. Assim, conceitos biológicos não são suficientes para definir uma mulher nem tampouco explicam porque ela é este “Outro”. A psicanálise também falha em responder a pergunta da autora (porque a mulher é o Outro?), pois, segundo ela, a mulher não hesita entre a dúvida de ser como o pai ou a mãe, e sim entre o papel de objeto (o Outro) e a afirmação de sua liberdade. O materialismo histórico também não é capaz de fornecer explicações aceitáveis para a inferioridade da mulher e, embora constitua uma fonte potencial de igualdade, já que a mulher é vista como trabalhadora, isso não é suficiente para que ela se liberte da opressão.

As contribuições de Beauvoir auxiliam no propósito de evidenciar o cenário de opressão feminina e expor as barreiras encontradas pelas mulheres para assumir papéis que até então eram privilégio masculino; auxiliam-nos também a buscar entender como esse histórico patriarcal restringiu por tanto tempo a participação feminina na produção de conhecimento.

Por muito tempo o acesso à educação, à cidadania, e a muitos outros direitos fundamentais para o ser humano foi negado às mulheres, com base em sua suposta inferioridade física e intelectual. Esse acesso tardio ao conhecimento dificultou a produção feminina nos diversos campos, inclusive o acadêmico e cultural, e deixou também uma enorme desvantagem a ser superada. Após séculos de estudos desenvolvidos por homens e para homens, a árdua tarefa das mulheres consiste em produzir trabalhos que promovam sua inserção no universo intelectual, até então dominado pelo patriarcado. Tudo isso, sem cair no revisionismo vicioso e infrutífero nem no extremo da diferença que reivindica o estigma e encerra a produção das mulheres em um universo próprio, impossibilitando o diálogo com o mundo externo.

Em *A History of Feminist Literary Criticism (2007)* Gill Plain e Susan Sellers reúnem uma série de artigos de diversas autoras com o objetivo de mostrar o grande impacto que o feminismo causou na crítica literária. Segundo elas, o feminismo mudou os estudos literários dentro da academia, questionando o que é ensinado nas universidades e estabelecendo uma nova pauta para análise. Ele influenciou também o processo paralelo de publicação, revisão e recepção literária. As outras autoras apresentam também como inúmeras disciplinas foram afetadas pelos questionamentos feministas, incluindo a linguística, filosofia, história, estudos religiosos, sociologia, antropologia, cinema e estudos midiáticos, estudos culturais, musicologia, geografia, economia e direito; para Plain e Sellers, a crítica literária feminista é um campo caracterizado pela extensiva interação de idéias, o que possibilita o rico diálogo com esses vários campos do saber.

Autoras como Rita Felski abordam com propriedade a teoria literária feminista como um vasto território:

A crítica feminista, em outras palavras, é uma ampla igreja que abriga uma grande quantidade de teorias, abordagens e métodos e que também inclui todo tipo de discórdia e discussão. De fato, não há acordo sobre o melhor modo de se explicar os elos entre gênero e escrita. Quando eu ensino crítica feminista, por exemplo, eu exponho uma meia dúzia de aportes diferentes ao invés de praticar um único evangelho.⁵ (FELSKI, 2003:2)

Para Felski, ainda existem ideias equivocadas acerca do que é o movimento feminista e o feminismo na literatura. Dentre os vários ataques à crítica literária feminista, ela destaca o fato de que

⁵ Feminist criticism, in other words, is a very broad church, espousing a wide range of theories, approaches, and methods and including all kinds of dissenters and arguers. In fact, there is not much agreement about the best way to explain the links between gender and writing. When I teach feminist criticism, for example, I lay out half a dozen different frameworks rather than preaching one true gospel.

muitos teóricos renomados, como Harold Bloom, John Ellis e Alvin Kernan estão convencidos de que a crítica feminista é um “oxímoro, uma criatura mítica, tão impossível quanto um unicórnio” (FELSKI, 2003:1). Um dos principais equívocos cometidos por eles é afirmar a impossibilidade de se abordar ao mesmo tempo, a literatura como arte e como política. Nesta visão, a preocupação feminista como o contexto social das obras literárias anularia sua capacidade de perceber os aspectos mais importantes da literatura enquanto arte. Entretanto, como explicam essas teóricas, afirmar que as obras literárias devem ser lidas sem pressupostos, parcialidade ou pré-conceitos é no mínimo uma visão simplória dos estudos literários. “Nenhum texto é uma ilha” (2003:13) lembra-nos Felski; os leitores sempre se aproximam do texto equipados com suas crenças e bagagem cultural que são, ao mesmo tempo, sociais e estéticas. Tal predisposição não é negativa, pelo contrário, é necessária, pois sem ela não haveria um ponto de partida e nem uma forma de se conectar ao texto, estabelecendo o que é significativo ou não.

Em “Literary Representations of Women” (2007), Mary Eagleton argumenta que as críticas que taxaram o feminismo como não-teórico, ingênuo e extremamente ligado ao empirismo ou noções de identidade pouco sofisticadas, ignoram o contexto político e intelectual em que o movimento se originou. A crítica literária feminista debate assuntos que vão desde uma tradição feminina e o impacto dos discursos autobiográficos na literatura, às questões levantadas pelas feministas negras e lésbicas. Inicialmente problematizando o androcentrismo que sempre dominou os estudos literários, a crítica feminista evoluiu para o complexo e diverso grupo de discursos que questiona não só o gênero, mas também concepções acerca de raça, classe e sexualidade.

Em ‘Dancing Through the Minefield’, Annete Kolodny faz algumas observações acerca da crítica literária como teoria, prática e política, assim como os perigos existentes neste campo minado.

Kolodny observa que os métodos e as escolas críticas existentes são inadequados para lidar com as obras escritas pelas mulheres. A insatisfação gerada por tal inadequação se tornou a “força catalizadora de uma ideologia” e ajudou a tornar públicos os descontentamentos privados. A crítica feminista que inicialmente se preocupava em expor sexismo em obras literárias rapidamente passou a questionar a história literária, a construção do cânone, bem como suas exclusões e omissões.

De acordo com a autora, a diversidade da crítica feminista tornou a mesma vulnerável aos ataques dos conservadores que, alegando falta de definição e coerência, obrigaram as feministas a constantemente negociar seu espaço dentro do que Kolodny chamou de “campo minado”. Assim, ela propõe três pontos norteadores para o estudo da literatura sob a perspectiva feminista. O primeiro destes três pontos argumenta que a história literária é uma ficção, ou seja, o nosso senso de “história literária” é baseado na nossa necessidade de utilizar o passado para melhor entender o presente. O que as teóricas feministas observam é que as escolhas e avaliações da literatura atual tanto solidificam quanto alteram nosso senso do passado. Toda a história literária é uma ficção que recriamos diariamente quando a lemos novamente.

O segundo ponto aborda o fato de que somos ensinados a ler de forma específica, assim o que se tem não são textos e sim paradigmas. A apropriação do sentido de um texto é feita de acordo com as predisposições, conscientes ou não, que cada indivíduo traz consigo. Frequentemente esses hábitos de leitura se tornam fixos, e um modelo interpretativo passa a guiar o processo de análise e apreciação de uma obra. Desta forma, apenas se lê bem e com prazer o que já se sabe como ler, por consequência só se sabe como ler o que já foi lido. Rupturas radicais são cansativas e desconfortáveis; para Kolodny, as obras de autoria feminina foram deixadas de lado não por falta de mérito e sim pela incapacidade dos leitores, em sua maioria homens, de interpretar e apreciar apropriadamente os textos das mulheres.

Já a terceira e última proposição trata sobre a forma como os valores estéticos são atribuídos. Segundo Kolodny os padrões usados para atribuir tais valores não são infalíveis, imutáveis ou universais, deve-se então reexaminar não só a estética mas também os métodos críticos que moldam como se responde à estética. Para ela, a crítica literária feminista busca essencialmente descobrir como esses valores estéticos são atribuídos, onde eles residem (no texto ou no leitor), e mais importante, que validade tal julgamento estético realmente tem.

Kolodny conclui que o propósito da crítica feminista não é a formulação de um único método de leitura para um cânone inexistente e sim um pluralismo alegre que responda às múltiplas possibilidades de crítica e métodos, mas que não se prenda a nenhum deles. O que se deve questionar é o mito da neutralidade intelectual.

Em 'Cânone/contra-cânone: Nem Aquele Que é o Outro' e 'Pensar (D)as Margens: Estará o Cânone em Estado de Sítio?' Rita Schmidt aborda a temática do cânone literário, as literaturas ditas marginais e a universalização do masculino. São temas distintos mas que convergem ao questionarem a razão de certas obras serem consideradas relevantes e dignas de pertencer ao cânone da literatura ao passo que outras são silenciadas e esquecidas no curso da história.

Schmidt afirma que a tão aclamada universalização da literatura de fato não existe pois o que ocorre é uma masculinização do cânone literário. Este fato coloca as minorias à margem de um centro altamente excludente. A autora aponta assim a importância de se investigar as inclusões e exclusões históricas e afirma que há de se pensar não *da e na margem* mas *as próprias margens*. Segundo Schmidt pensar (d)as margens não significa uma valorização desse lugar como forma de subversão mas uma possibilidade de teorizar a contralógica da oposição ao hegemônico.

Para a autora os estudos literários podem articular o seu papel educacional com uma função social de relevância na medida em que abrirem o campo de reflexão e crítica às formas de silenciamento, de exploração e destituição do humano. Isso só será possível mediante a construção de um pensamento diferencial que possa deslocar o universalismo abstrato construído pelas subjetividades engendradas pelas hegemonias da história única.

Schmidt diz ainda que é necessário questionar os pressupostos que alicerçam nossos

critérios estéticos e juízos de valor, ou mesmo a definição do que institucionalmente se tem por literatura. A autora define cânone como “um conjunto de textos que passou pelo *teste do tempo* e que foi institucionalizado pela crítica como *clássicos*, dentro de uma *tradição*”, afirmando que este vem a ser o polo irradiador dos paradigmas do quê e do como se escreve, do quê e como se lê. Ora, quem, quando e porque decidiu que *A Escrava Isaura*⁶ é mais literatura e de melhor qualidade que *Úrsula*⁷? Por que Aluísio de Azevedo mereceu um lugar na história da literatura brasileira e Júlia Lopes de Almeida não?

A autora expõe que qualquer investigação ou proposição, para ser aceita como verdadeira deve obedecer rigorosamente aos critérios de racionalidade e objetividade. É a partir desses critérios que sua validade universal é estabelecida e legitimada. Tal visão neutralizou a subjetividade como elemento fundante do conhecimento e da ação. É nesse contexto que a investigação na literatura da categoria de gênero é vista como um saber menor e marginal. Para ela o que acontece é que a proclamada cientificidade sustenta, sob o disfarce da lógica, uma tendência autoritária, estreitamente relacionada com a manutenção da hierarquia masculino/feminino, central ao pensamento patriarcal e à sociedade.

Segundo Schmidt nós, mulheres, enfrentamos o paradigma de uma longa tradição cultural e o que a crítica feminista propõe, no território dos estudos literários, é uma epistemologia reumanizada. Alicerçando-se sob o interesse, o conhecimento e o agenciamento, a crítica feminista promete uma nova tradição de pesquisa.

Em ‘Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira’ Schmidt traz à cena a problemática da supressão e silenciamento da produção feminista no Brasil, vitimada pelo reducionismo indiscriminado do feminismo como prática real e coerente, levando a uma vulgarização assim como a uma conotação pejorativa para o movimento. Segundo ela essa refutação ao feminismo é veiculada nos meios de comunicação e também pelos renomados nomes da teoria literária brasileira, cujos discursos são exemplos claros da existência de uma confluência entre linguagem patriarcal e poder. Para Schmidt isto produz efeitos discursivos derivados de uma mesma matriz hegemônica que é a misoginia, cujo intento sempre foi o de normatizar, regular e controlar o espaço, os papéis e as intervenções das mulheres na vida social.

Existe todo um manuseio do discurso que expressa o repúdio brasileiro ao feminismo e mantém a ordem de interesses do sistema patriarcal. As obras femininas foram suprimidas da história literária do Brasil pelo fato de a cultura letrada se recusar a atribuir-lhes qualquer valor. A história apresenta assim apenas a versão de uma minoria detentora de poder, da elite patriarcal reproduzindo seu discurso hegemônico.

Para Schmidt o que receiam de fato os letrados da academia é a desestabilização de

⁶ De Bernardo Guimarães, em 1875.

⁷ De Maria Firmina dos Reis, em 1859.

valores profundamente enraizados na cultura brasileira. Não passa de uma mentira dissimulada que a literatura fala as verdades universais, afinal o discurso universal é sempre o discurso particular de alguém.

Segundo ela o refinamento de habilidades interpretativas e o exercício da imaginação criativa são pré-condições para se construir uma verdadeira crítica feminista brasileira, produtora de reflexões sobre os sentidos da dominação e as práticas domésticas de colonização, inclusive a intelectual.

Claudia de Lima Costa, no intuito de abordar a diversidade teórica do feminismo em 'O Sujeito no Feminino: Revisitando os Debates', discute o impacto da teoria queer, discorrendo sobre a questão do sujeito no feminino e o perigo de que ele seja esvaziado de toda a materialidade. Ademais, discute a identidade ambivalente do sujeito feminino e a posição paradoxal tanto nos discursos/representações como nas lutas sociais mais amplas. A autora se posiciona sobre a alegada falta de unidade de pensamento do feminismo, já que este não apresenta uma articulação homogênea. Esta pluralidade de demandas das mulheres confere um individualismo perigoso e relativista à causa feminista, que pode culminar em um novo apagamento dos sujeitos femininos, induzido pelo patriarcado.

Segundo a autora, não é possível chegar a um denominador comum no feminismo que seja capaz de atender à visão e posicionamento de todas as mulheres, mas uma alternativa seria a instituição de pontos nodais, fixações parciais que limitem o fluxo do significado sob o significante, promovendo uma variedade de práticas de articulação que constantemente subvertem e transformam a estrutura discursiva.

Para ela a controvérsia quanto à categoria "mulher" cria um falso dilema; ou se dispõe de uma unidade preestabelecida na figura da "mulher" ou não pode haver base alguma para a política feminista. É através de uma política do lugar e do posicionamento do sujeito que as teorias feministas têm historicamente inscrito sua presença no mundo.

Em 'A Instabilidade das Categorias Analíticas na Teoria Feminista', Sandra Harding versa também sobre essa problemática. Ela nos diz que muitas vezes as teóricas feministas direcionam muito de seus esforços para infundáveis polêmicas na reinterpretação das teorias existentes e acabam por dialogar não com outras mulheres mas com patriarcas. Elas buscam insensatamente uma legitimação através do reconhecimento de suas pesquisas pelas autoridades masculinas.

Segundo Harding há de se aceitar que as categorias analíticas são instáveis, mas que é possível usar as próprias instabilidades como recurso de pensamento e prática. Para ela as diversas opções conceituais criam dilemas insolúveis para o feminismo, o qual deve buscar perspectivas ampliadas, refletir sobre tudo o que a ciência não faz, as razões das exclusões, como elas podem confrontar a ciência precisamente através das ausências.

Dizer que a subjetividade do feminismo põe em dúvida sua credibilidade é uma

inconsistência, pois não existe verdadeiramente uma ciência pura, livre da subjetividade do/a pesquisador/a. As dicotomias são empiricamente falsas, mas não se pode descartá-las como irrelevantes enquanto elas permanecem estruturando nossas vidas e nossas consciências.

Harding propõe uma fértil ambivalência com relação à ciência que temos. Para ela deve-se, simultaneamente, cultivar a investigação “separatista” artesanalmente estruturada e impregnar de valores e objetivos feministas as ciências industrialmente organizadas. Deve-se então aprender a encarar as próprias instabilidades como recursos válidos ao invés de refutá-las.

Inserida na pluralidade dos estudos de gênero encontramos também a produção teórica feminina que enfoca os conceitos de “raça” e realidade social, expondo a luta da mulher negra dentro do movimento feminista, bem como a problemática hispânica. Articula-se assim a tentativa de romper com o pensamento único da condição feminina.

O trabalho de regaste e releitura de escrituras marginalizadas ou completamente ignoradas durante o processo do estabelecimento canônico é um ponto essencial para a inserção de obras escritas por mulheres na história da literatura e também, para se repensar o cânone até aqui tido como universal. Se a literatura das mulheres está à margem das obras que compõem nossa historiografia literária, é importante repensar quem e por quais razões se estabeleceu um centro. Segundo Isabel Allegro de Magalhães em *O Sexo dos Textos*, a escrita feminina tem revelado, em nível de linguagem, percepção do mundo e lógicas (racional, afetiva e onírica), facetas e possibilidades novas na criação literária, fazendo com que a experiência das mulheres e o inconsciente feminino, silenciados, negligenciados e desvalorizados pela cultura (masculina) dominante tenham voz, expressando a inegável diferença que existe entre uma maneira de estar no mundo própria dos homens e outra própria das mulheres.

Em um mundo em constante transformação no qual surgem novos “ismos” e “pós ismos” a teoria feminista encontra-se às voltas com o pós modernismo e seu discurso de morte do sujeito. Em seu artigo ‘Pós-modernismo e relações de gênero na teoria feminista’ Jane Flax discorre sobre o impacto da visão pós-moderna na produção da teoria feminista e sua legitimidade. A autora considera que há contemporaneamente três modos de pensar que representam melhor nosso pensamento atual: a psicanálise (que eu diria ter Freud como precursor e líder vindo à frente deste movimento um tanto determinista levantando a bandeira fálica da superioridade masculina), a teoria feminista (e seu bando de Sufragistas escrevendo e debatendo sobre problemas de mulher e se fazendo ouvir de dentro das cozinhas acadêmicas), e a filosofia pós-moderna (que, olhando daqui, de pós-moderna tem só o nome para os problemas de sempre).

Segundo Flax uma meta básica da teoria feminista é analisar as relações de gênero, como elas são constituídas e experimentadas e como nós pensamos ou deixamos de pensar sobre elas. A teoria feminista tem especial afinidade com a análise de relações sociais e a filosofia pós-moderna, ou seja, a teoria feminista não tem essência fixada, variando tanto dentro do tempo quanto além dele

e questionando sobre o próprio fazer teórico e sua validade.

A autora diz que a relação da teorização feminista com o projeto pós-moderno de desconstrução é necessariamente ambivalente, afinal ambos tem propostas similares, mas possuem perspectivas bem diferentes. Ao fazer eco aos grandes filósofos pós-modernos é necessário perceber que seus discursos transcendentais não correspondem a uma experiência universal.

Flax expõe ainda uma grande problemática feminista, o gênero. O objetivo da teoria feminista é analisar como se pensa ou não em gênero e como se evita pensar através dele. Contudo não há consenso sequer entre as feministas do que é gênero. Concordando com a autora, embora não haja uma definição satisfatória do que seja gênero, o avanço mais importante consiste na problematização da existência de relações de gênero.

De acordo com Flax as relações de gênero são processos complexos e instáveis constituídos por e através de partes inter-relacionadas. Por meio das relações de gênero são criados o homem e a mulher, dois seres distintos, de forma que só se pode pertencer a um gênero, nunca ao outro ou a ambos. Tal determinismo me parece perigoso nos dias de hoje, onde é cada vez maior o número de definições e auto-definições que saem dos armários expondo os pés de barro das relações de gênero *homemcêntricas*.

A teoria feminina acaba sendo uma faca de dois gumes, pois, na medida em que problematiza a situação da “mulher”, ela não observa as questões de gênero concernentes ao masculino. Para entender o gênero como relação social as teóricas feministas precisam desconstruir os significados que damos a biologia/sexo/gênero/natureza, além de investigar barreiras filosóficas que existem na compreensão de gênero.

Segundo Flax, as teóricas feministas tem pela frente uma tarefa em quatro níveis: articular perspectivas de/dentro dos mundos sociais em que vivemos, pensar como nós somos afetados por esses mundos, considerar que os modos como pensamos sobre eles podem estar implicados em relacionamentos existentes de poder/conhecimento, e imaginar modos pelos quais esses mundos devam/possam ser transformados.

Já em seu trabalho ‘Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”’ Judith Butler analisa a relação entre teoria social e política feminista, e na minha opinião traz mais perguntas que respostas. Butler argumenta que se o termo pós-modernismo tem alguma força ou significação na teoria social, e na teoria social feminista em particular, ela talvez possa ser encontrada no exercício crítico que busca mostrar como a teoria está sempre implicada no poder, e que talvez seja isso que sintomaticamente está em funcionamento para domesticar e recusar um conjunto de críticas fortes sob a rubrica de pós-modernismo.

A autora faz pesadas críticas acerca do manuseio do termo pós-modernismo e como o seu discurso é usado para subordinar e apagar os paradigmas que se busca explicar, levando à uma universalização que de fato não existe. Tudo faz parte de um jogo de poder onde uma parcela

dominante sobrepõe seus ideais legitimados sob a falsa fachada do todo universal. Assim, tudo que vai contra essa universalidade presumida é considerado desviante e marginal. Para Butler o termo “universalidade” deveria ser permanentemente contestado e ser apresentado como um lugar de disputa política permanente. Penso eu, que a questão do que é universal seja similar as roupas de tamanho único, no fim elas só servem perfeitamente em pessoas com um mesmo padrão físico, nas demais sempre demandam ajustes, quando não são completamente incompatíveis.

A autora argumenta ainda que nenhum sujeito é seu próprio ponto de partida ou seja não existe uma neutralidade por parte de quem expressa uma opinião. Ao assumir uma determinada posição frente às problemáticas existentes, o sujeito carrega consigo as marcas e influências de outros. Assim como diz Jane Flax, não é possível que a teoria feminista revele a verdade absoluta acerca das relações de gênero pois não há como se posicionar fora dos discursos existentes e representar esta totalidade.

Flax e Butler alertam ainda para o perigo de, o que no meu entendimento seria, uma universalização da mulher, o que implicaria em exclusão das várias particularidades da luta feminina e em um silenciamento da pluralidade existente nesse conceito de mulher. Desta forma não existe um conceito uniforme de mulher e sim mulheres com diferentes contribuições a prestar à causa feminista.

Por fim acredito que a teoria feminista não deve buscar uma totalidade ou verdade única acerca da questão de gênero nem se apegar demais às teorias pós-modernas. Não existe uma resposta consensual a ser encontrada, o mais importante são os questionamentos levantados no processo de teorização e como eles contribuem para a solidificação do fazer teórico feminista. A teoria feminista é uma jornada e não um destino.

Em ‘A crítica feminista no território selvagem’, Elaine Showalter discorre sobre a problemática de como fazer uma crítica que seja ao mesmo tempo literária e feminista, juntamente com os obstáculos encontrados à medida que se avança neste território selvagem, até então dominado pelo masculino.

Por muito tempo a crítica feminista não teve uma base teórica e vagava pelo território selvagem da teoria literária. Mesmo hoje seus objetivos não foram totalmente unificados. Contudo, cada vertente feminista contribui para a formação de uma crítica cada vez mais coerente, representativa e solidificada. Segundo Showalter, o primeiro obstáculo à construção de um quadro teórico para a crítica feminista era a má vontade de muitas mulheres em limitar ou colocar fronteiras a uma iniciativa expressiva e dinâmica. Muitas autoras a partir de Virginia Woolf satirizaram o narcisismo estéril da academia masculina e celebraram a venturosa exclusão feminina da metodologia patriarcal.

A crítica feminista, ao contrário da crítica tradicional, reafirmou a autoridade da experiência subjetiva e o que parecia até então um impasse teórico hoje é encarado como uma fase evolutiva. Para Showalter, existem duas formas de crítica feminista e misturá-las é lançar confusão nas duas

potencialidades teóricas. A primeira forma é ideológica e diz respeito à feminista como leitora, oferecendo leituras feministas de textos diversos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher signo nos sistemas semióticos. A segunda é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos das mulheres, a psicodinâmica da criatividade, a trajetória da carreira feminina, e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Showalter cunha então o termo ginocrítica para designar este discurso crítico especializado.

As feministas francesas defenderam o que elas chamaram de *écriture féminine* que reafirma o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como análise da diferença. Mas em cada grupo o foco era diferente:

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. Todas, contudo, tornaram-se ginocentricas. (SHOWALTER, 1994;31)

A autora aponta ainda o fato de que muitas escritoras se apoiam e se baseiam em uma crítica masculina buscando a aprovação dos mentores intelectuais da cultura, em um processo unilateral, frustrante e desanimador. Ao contrário, a crítica feminista tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher e da teoria feminista internacional. Ela deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e voz.

As teorias da escrita das mulheres atualmente fazem uso de quatro modelos de diferença: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. Segundo Elaine Showalter a crítica biológica é a manifestação mais extrema da diferença de gênero, na qual anatomia é textualidade. Tal crítica torna-se desafiadoramente vulnerável e pode tornar-se também prescritiva nas suas obsessões para com o terreno corpóreo da inteligência. Outras feministas defendem um linguismo revolucionário, uma ruptura oral com a ditadura do discurso patriarcal. Contudo, parece impossível uma linguagem das mulheres intelectual e teórica que funcione dentro da academia. Para Showalter a tarefa apropriada é concentrar-se no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, e nos determinantes de expressão ideológicas e culturais. Já a crítica psicanalítica incorpora os modelos biológico e linguístico da diferença de gênero numa teoria da psique ou do eu femininos, moldada pelo corpo, pelo desenvolvimento da linguagem e pela socialização do papel sexual. Por sua vez, a teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas

ocorrem.

Segundo Showalter, para algumas feministas a zona selvagem, ou o espaço feminino, deve ser o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso do simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar. Assim o conceito do texto da mulher na zona selvagem é um jogo de abstração: na realidade a qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita das mulheres é um “discurso de duas vozes” que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado como do dominante.

Nenhuma das vertentes da crítica feminista conseguiu estabelecer uma teoria que fosse totalmente aceita, mas todas foram importantes estágios para a construção de um posicionamento cada vez mais conciso e coerente. Ainda hoje as feministas estão no processo, cada vez mais intenso, de formação de uma crítica que atenda à demanda da causa das mulheres e adquirindo uma consciência da pluralidade feminina, ou seja, não há uma teoria que seja capaz de abranger a necessidade de representação e expressão de todas as mulheres. Ao desbravar o território selvagem, os estudos feministas tem aberto uma gama de possibilidades para que a mulheres sejam ouvidas, bem como outras ditas minorias.

Assim, como nos mostra Showalter, não existe uma receita precisa de como fazer uma crítica literária precisa e perfeita, que atenda a todos os anseios femininos. As teóricas caminham a passos firmes no território selvagem da crítica literária e o seu avanço é notório. A infecção na sentença, como nos diz Gilbert e Gubar, com certeza ainda existe, e duvido que um dia desapareça totalmente, contudo as autoras feministas tem contido o seu avanço com uma pitada de crítica biológica, uma colher de crítica linguística, uma xícara de crítica psicanalítica e cultural, misturando um pouco disso e daquilo numa fórmula instável e experimental, que entre mais erros que acertos nos levará a uma crítica feminina que seja digna do real potencial feminino.

1.2 – INTERTEXTUALIDADE, PARÓDIA E DIALOGISMO

Em uma reflexão acerca dos estudos de Bakhtin, Julia Kristeva afirma que ele foi um dos pioneiros a substituir a “découpage estatística dos textos” por um novo modelo, onde a estrutura literária se elabora em relação a uma outra estrutura. Segundo esta concepção, a “palavra literária” não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras, sendo elas; do escritor, do leitor (ou da personagem), do contexto cultural atual ou passado.

Segundo Kristeva o estabelecimento do estatuto específico da palavra nos diferentes gêneros, como significando modos diversos de percepção (literária), coloca a análise no ponto nevrálgico das ciências humanas. Mas para isso é necessário definir as três dimensões do espaço textual, as quais são: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Desta forma o estatuto da palavra define-se de duas maneiras: horizontalmente, a palavra no texto pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor, e verticalmente a palavra no texto é voltada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico.

Para Kristeva “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*.” (Kristeva, 1941:64). Assim um texto é cruzamento de textos onde se lê, pelo menos, um outro texto. Ele só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos. É um “diálogo textual”.

Em *The Art of Fiction*, David Lodge argumenta que existem muitas formas pelas quais um texto pode fazer referência à um outro texto, sendo elas; a paródia, o pastiche, o eco, a alusão, a citação direta, e o paralelismo estrutural. Ele afirma, assim como muitos outros teóricos, que a “intertextualidade é a condição essencial da literatura, que todos os textos são tecidos a partir de outros textos, seus autores saibam disso ou não”. (LODGE, 1992:98) Segundo ele, autores comprometidos com o realismo de estilo documentário tendem a ignorar tal princípio.

Lodge afirma que a intertextualidade está, em resumo, arraigada às raízes do romance inglês, e atualmente os escritores tendem a explorá-la ao invés de resistirem a ela, reciclando livremente mitos antigos e trabalhos primordiais da literatura e usando-os para moldar ou acrescentar ressonância à forma como apresentam a vida contemporânea. Para ele, a intertextualidade não é, não necessariamente, uma mera adição decorativa em um texto mas as vezes é um fator crucial em sua composição e concepção.

Como parte da divulgação desses conceitos, em *Paródia, Paráfrase & Cia*, Affonso Romano de Sant’Anna desenvolve seu estudo a partir da observação de que a paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. Ele ressalta que embora exista uma consonância entre paródia e modernidade, esta não é uma invenção recente, pois

ela já existia desde a Grécia, Roma e a Idade Média. O que ocorre na modernidade é uma intensificação de seu uso. Outros pontos norteadores de seu estudo são as contribuições de Mikhail Bakhtin para este tópico. O autor discute os conceitos de paráfrase e apropriação que explicam melhor os próprios conceitos de paródia e estilização.

Nos diz Sant'Anna que o termo paródia se tornou institucionalizado a partir do séc. 17, mas já em Aristóteles aparece um comentário a respeito desta palavra. Originalmente a paródia era definida como uma ode que perverte o sentido de outra ode. Em literatura a conotação passou a ser mais específica, sendo distinguida de três formas: verbal (com alteração de uma ou outra palavra do texto), formal (em que o estilo de um escritor é usado como forma de zombaria), e temática (em que se faz a caricatura da forma e do espírito de uma obra). Modernamente a paródia é definida através de um jogo intertextual.

Segundo o autor os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor, ou seja, dependem do receptor. Para que tais recursos sejam percebidos é necessário um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos.

Constata-se que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. Ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem; contrapondo-se a isso a paráfrase repousa sobre o idêntico e o semelhante, fazendo com que a linguagem pouco evolua. Assim a paródia é uma descontinuidade ao passo que a paráfrase é uma continuidade. A paródia remete à intertextualidade das diferenças, já a paráfrase, à intertextualidade das semelhanças. Em uma há o reforço, na outra a deformação.

Para Sant'Anna a oposição entre paródia e estilização proposta por Bakhtin e Tynianov é insuficiente porque recai num dualismo que pode revelar um vício maniqueísta de pensamento. Um outro problema desta oposição é que ela é usada exclusivamente para estudos na área do romance, e tem portanto pouca relevância para os fenômenos extraliterários e extralinguísticos. Além do que, talvez a estilização não seja apenas um dado opositivo à paródia, mas algo mais complexo, algo que o autor chama de efeito e que pode ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase. Sant'Anna pensa a estilização como uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase como efeitos particulares. Assim a estilização é o meio, ou artifício, e a paródia e a paráfrase são o fim, o resultado.

Trabalhando com a noção de desvio, Sant'Anna considera os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais como sendo desvios menores ou maiores em relação a um texto original. Desse modo a paráfrase aparece como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total. A diferença entre esses termos está em que a paródia deforma, a paráfrase conforma e a estilização reforma.

O autor trata ainda da apropriação, correlacionando-a com os conceitos de paráfrase, estilização e paródia. Segundo ele, a técnica da apropriação chegou à literatura através das artes

plásticas. Ela parte de um material produzido previamente, anulando-lhe o significado. É, em certo grau, um desvelamento. Na apropriação o autor não escreve, apenas articula, agrupa o texto alheio. O que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro.

Sant'Anna nos diz que a literatura se apropria de todas as linguagens – linguagem burocrática, jornalística, informal, etc – e ao se apropriar delas, cria um novo espaço a partir do qual elas podem ser relidas de forma parafrásica ou parodística. No entanto, sempre haverá um desvio.

Para o autor toda linguagem se estabelece através de um processo de automatização. Contudo a tarefa do escritor é exatamente desautomatizar os sintagmas, trabalhando no sentido de desvelar ou desconstruir. Daí a relação entre linguagem literária e desvio ou estranhamento.

Sant'Anna esforça-se para demonstrar que os estudos sobre o tema até hoje se centralizam em oposições binárias. Ao expor seus conceitos de paródia, paráfrase e apropriação ele indica a flexibilidade do raciocínio, pois qualquer modelo estático seria uma camisa de força que empobreceria a leitura. Ele destaca ainda que a paródia, paráfrase, estilização e apropriação são efeitos que podem e devem coexistir no discurso e se deve evitar a ideia de que qualquer um desses efeitos é melhor ou mais necessário que o outro.

O autor conclui esclarecendo que o discurso em sua plenitude só se realiza quando se desenvolvem várias linguagens simultâneas e interdependentes. Assim, a paródia precisa da paráfrase tanto quanto ambas precisam da estilização e da apropriação.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin, como o próprio título nos diz, trata das obras de Dostoiévski sob o foco único dos problemas apresentados em sua poética. Contudo, os pontos que nos interessam ressaltar aqui são as noções de polifonia e dialogismo presentes na obra. Segundo Bakhtin, Dostoiévski é o criador do romance polifônico:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e autêntica polifonia de vozes plenivalentes constitui, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos mantendo sua imiscibilidade. (BAKHTIN, 2010: 4)

Para ele todos os elementos da estrutura do romance são bastante singulares em Dostoiévski. Tudo é voltado para a construção do mundo polifônico, desconstruindo assim as formas já constituídas do romance europeu, em especial do romance monológico.

Para Bakhtin, o ponto principal na obra de Dostoiévski é a visão completamente nova e a

representação do homem interior e, por consequência, do acontecimento que relaciona homens interiores. O romancista russo unifica as matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis à multiplicidade de centros-consciências e não os reduz a um denominador ideológico. A chave para seus romances é a polifonia. Consequentemente, são dialógicos:

No romance polifônico de Dostoiévski, o problema não gira em torno da forma dialógica comum de desdobramento da matéria nos limites de sua concepção monológica no fundo sólido de um mundo material uno; o problema gira em torno da última dialogicidade, ou seja, da dialogicidade do último todo. (BAKHTIN, 2010: 18)

Sendo assim, o romance não se constrói como um todo de uma consciência que assumiu outras consciências mas como um todo da interação entre várias consciências, dentre as quais nenhuma se transforma efetivamente em objeto de outra.

Afirma Bakhtin que a essência da polifonia consiste no fato de que as vozes permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade superior à da homofonia. É na polifonia que ocorre a combinação de diversas vontades individuais; “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (BAKHTIN, 2010: 23).

O que permitiu a criação do romance polifônico foi a habilidade de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente. Todas as vozes que desempenham um papel essencial no romance são convicções ou pontos de vista acerca do mundo. A polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenas nos limites de uma obra, pois somente dentro dessas condições são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo.

O principal ponto na polifonia de Dostoiévski, segundo Bakhtin, é o fato de ela realizar-se “entre diferentes consciências”. Assim “a história de cada alma individual é dada... em Dostoiévski não de modo isolado mas juntamente com a descrição das inquietações psicológicas de muitas outras individualidades”. (BAKHTIN, 2010: 43). O romance polifônico é inteiramente dialógico. A essência da polifonia consiste em vozes diferentes que cantam de formas diversas o mesmo tema, desvendando as várias facetas da existência humana. Para Bakhtin “tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência.” (BAKHTIN, 2010: 293). Vejamos a seguir alguns autores que discorrem acerca dos conceitos aqui propostos pelo linguista russo.

Em “Dialogismo, polifonia e enunciação” Diana Luz Pessoa de Barros examina três aspectos essenciais da reflexão de Bakhtin e algumas de suas decorrências para os estudos dentro da linguística e da semiótica dos textos: o dialogismo e a polifonia; a carnavalização da literatura; e a definição de signo como “arena da luta de classes”.

A autora define o dialogismo como a condição do sentido do discurso. Segundo ela, Bakhtin concebe o dialogismo como o princípio constitutivo da linguagem e a condição do discurso. Ela examina então o dialogismo discursivo, desdobrando-se em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, e o da intertextualidade no interior do discurso. Para Barros o dialogismo é concebido como o espaço interacional “entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto”. Assim, “nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz” (BARROS, 2003: 3).

A autora considera ainda outro aspecto do dialogismo: o diálogo entre os vários textos da cultura, que se instala no interior de cada texto e o define. Segundo ela, Bakhtin entende o texto como sendo

Tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual; a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva (BARROS, 2003: 3)

Barros ressalta que a intertextualidade na obra de Bakhtin é primeiramente a intertextualidade “interna” das vozes que falam e polemizam no texto, e reproduziam nele o diálogo com outros textos. De acordo com ela, muitas vezes utiliza-se dialogismo e polifonia como sinônimos, porém o termo polifonia é empregado para caracterizar um certo tipo de texto, aquele que deixa entrever muitas vozes, ao passo que textos monofônicos escondem os diálogos que os compõem. Já o termo dialogismo refere-se ao princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso. Assim, “o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos”. Nos textos polifônicos as vozes se mostram, enquanto nos monofônicos elas se ocultam sob a aparência de uma voz única. Os textos dialógicos são produto do embate de muitas vozes sociais, podendo ser polifônicos ou monofônicos de acordo com a quantidade dessas vozes que se fazem ouvir. Em resumo, os discursos poéticos são caracterizados pela ambivalência intertextual interna que substitui a verdade “universal” devido à multiplicidade de vozes e leituras, pelo diálogo de “verdades” textuais e históricas. “A língua não é neutra e sim complexa, pois tem o poder de instalar uma dialética interna, em que se atraem e, ao mesmo tempo, se rejeitam elementos julgados inconciliáveis.” (BARROS, 2003: 8).

Discutindo também os conceitos Bakhtinianos acerca de polifonia e intertextualidade, José Luiz Fiorin, em “Polifonia Textual e discursiva” afirma que os conceitos de intertextualidade dizem respeito ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido. Ele diferencia interdiscursividade e intertextualidade. Tanto um fenômeno quanto o outro se referem à presença de duas vozes num mesmo discurso ou texto.

Segundo Fiorin a intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja reproduzindo o seu sentido incorporado ou transformando-o. Para ele existem três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização.

A citação pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado. Ela ocorre quando um discurso repete ideias, ou seja, percursos temáticos e/ou figurativos de outros. Todo o discurso define sua identidade em relação ao outro. Já a alusão acontece quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que servirão de contexto para a compreensão do que foi incorporado. Assim, “sob um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso; sob a voz de um enunciador, a de outro.” (FIORIN, 2003: 34). Fiorin entende a estilização como a reprodução do conjunto dos procedimentos do “discurso de outrem”, isto é, do estilo de outro; é importante que se entenda estilo como o conjunto das recorrências formais tanto no plano de expressão como no do conteúdo.

O autor afirma que a interdiscursividade não implica a intertextualidade, mas o contrário é verdadeiro, já que, ao se referir a um texto, quem fala se refere ao discurso que ele manifesta.

Versa também sobre esta temática Leonor Lopes Fávero, em “Paródia e dialogismo”. Segundo ela paródia significa canto paralelo e incorpora a ideia de uma canção cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. Seu artigo aborda a acepção etimológica da paródia considerando suas características: o dialogismo, a dissonância interna e a abertura polissêmica.

De acordo com a autora o romance polifônico é completamente dialógico e a palavra literária não pode ser tomada isoladamente, mas representa a “intersecção de superfícies textuais,” o diálogo de diversas escrituras, ou seja, a do contexto atual e a de contextos anteriores. Ela se vale da noção de dialogismo explicitada por Kristeva (1969), de um texto como atração e rejeição, regate e repelência de outros textos, sugerindo que Bakhtin teria apresentado a ideia de intertextualidade.

A autora discorre também sobre a carnavalização da literatura quando as barreiras sociais, de idade e sexo são derrubadas. Segundo Fávero, a percepção carnavalesca do mundo apresenta quatro “categorias” fundamentais: um novo modo de relações humanas, que se opõe às relações hierárquico-sociais; a excentricidade na expressão, onde se permite o que comumente é reprimido; as *mésalliances* referentes à aproximação dos opostos; e a profanação formada pelos sacrilégios carnavalescos.

De acordo com a autora, os gêneros carnavalescos que se ajustam à forma dialógica são, segundo Bakhtin, a sátira menipéia, o diálogo socrático e o simpósio. A sátira menipéia literariamente é originária dos escritores da escola cênica que haviam preferido viver marginalizados para poder ridicularizar e cobrir de desprezo as normas que desafiavam. Segundo ela, Bakhtin vê a paródia como “elemento inseparável da sátira menipéia e de todos os gêneros carnavalescos”. Na paródia, a linguagem torna-se dupla, o que torna impossível a fusão de vozes que acontece nos outros discursos. A paródia “é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas, ao mesmo tempo o nega” (JOSEF, 1980: 59 apud FÁVERO, 2003:

53). O diálogo e a ambivalência correspondem aos eixos horizontal (destinatário) e vertical (contexto) que se cruzam gerando a intertextualidade e tornando possível a dupla leitura, diz a autora.

A análise feita por Fávero confirma que a marca fundamental da paródia é o caráter polifônico, que a faz absorver um texto para depois negá-lo, recriando-o num modelo próprio. Desta forma “a paródia é marcada pela luta entre essas vozes, o que implica, como já foi dito, o seu caráter dialógico, dissonante e polissêmico” (FÁVERO, 2003: 60).

No próximo capítulo, aplicaremos os aportes teóricos discutidos aqui ao nosso corpus.

CAPÍTULO II - ANÁLISE DO CORPUS

Margaret Atwood é a mais conhecida das escritoras canadenses da contemporaneidade. Ela nasceu em 1939 em Ottawa, Canadá e cresceu no norte Ontario e em Quebec. Durante sua carreira como escritora, Atwood recebeu numerosos prêmios e diplomas honorários. Ela é autora de mais de cinquenta volumes de poesia, literatura infantil, ficção, e não-ficção e talvez seja mais conhecida por seus romances. Atwood encontrou nos romances de temática feminista um terreno fértil para o seu talento. Debates sobre os papéis femininos e o eterno relacionamento homem-mulher são constantes em sua produção literária, como veremos a seguir.

Em seu livro não-ficcional *Negotiating with the Dead* (2002), Margaret Atwood discorre sobre “a posição em que o escritor se encontra; ou a escritora, o que é sempre um pouco diferente”⁸ (2002: s/n). No primeiro capítulo ela narra, entre outras coisas, o processo pelo qual se tornou uma escritora e os obstáculos encontrados neste percurso. A decisão de escrever como profissão foi tomada no ano de 1956, enquanto Atwood ainda estava no ensino médio, causando choque entre as colegas de classe e descrédito por parte dos pais. Ser escritor não era visto com bons olhos pois, como profissão, era economicamente problemático. E se tratando de uma mulher, o problema se tornava um tanto maior. Em uma época onde a conduta esperada era se casar, ter uma casa e muitos filhos, ser escritora era incompatível com o papel feminino considerado aceitável. A ideia que se tinha até então das mulheres escritoras era a de que “essas criaturas duras e dedicadas deveriam renunciar a tudo isso, em favor de uma virgindade deformada ou uma vida decadente e desapegada, ou ainda suicídio - sofrimento de um tipo ou de outro”⁹ (2002: 15). Sendo a reputação das escritoras tão ruim, e inevitavelmente atrelada à ideia de uma vida promíscua e desregrada, não é surpresa que Atwood não encontrasse muito apoio ou alguém que compartilhasse sua decisão. Esse não foi o único obstáculo enfrentado pela a autora. Ela se deparou também com a falta de uma tradição literária canadense e as restrições impostas por seu gênero. A primeira ideia foi escrever histórias românticas para revistas baratas (pulp magazines), já que este tipo de literatura pagava bem, para se manter enquanto produzia literatura séria. Depois de algumas tentativas ela se convenceu que não possuía o vocabulário necessário (2002: 17). Sua próxima ideia foi entrar para a faculdade de jornalismo e trabalhar para um jornal mas, como se pode observar no trecho que se segue, tal plano não foi adiante:

Mas depois que eu falei com um jornalista de verdade – um

⁸ The position the writer finds himself in; or herself, which is always a little different.

⁹ These stern and dedicated creatures were supposed to forgo all of that, in favor of warped virginity or seedy loose living, or suicide – suffering of one kind or another.

primo de segundo grau que meus pais desenterraram para me desencorajar – eu mudei de ideia, porque ele me disse que como uma garota eu seria colocada para trabalhar escrevendo obituários e as páginas para senhoras, e nada mais. (ATWOOD, 2002:17) **texto no original em nota de pé de página – essa obra não consta da bibliografia**

Durante seus anos de faculdade, Atwood se envolve com vários grupos de artistas e depois de um tempo começa a publicar nas revistas literárias do campus. Após ter textos recusados pelas cinco revistas literárias que eram publicadas em inglês no país, e se perguntar por que os poemas que haviam nelas poderiam ser julgados melhores que os seus por algum editor de barba branca, ela consegue sua primeira carta de aceitação, tomando o devido cuidado de usar apenas as iniciais de seu nome pelas seguintes razões:

Eu usei minhas iniciais ao invés de um primeiro nome – Eu não queria que ninguém importante soubesse que eu era uma garota. (...) Escritores gostam de dizer que os escritores são andróginos quanto as suas capacidades, e isso é sem dúvida verdade, embora seja falso que a maioria daqueles que fazem essa afirmação sejam mulheres. Mas eles não são neutros quanto ao gênero em seus interesses. Mais importante ainda, eles são tratados de forma diferente, especialmente pelos revisores, seja como for que a diferença no tratamento se manifeste; e cedo ou tarde isso os afetará. (ATWOOD, 2002: 21) **texto no original em nota de pé de página**

Esse é o contexto que marca o início da trajetória literária de Margaret Atwood, trajetória esta que continua até hoje. Ela aumenta a cada ano o seu, já grande e diverso, acervo de publicações, do qual retiramos nosso *corpus*. O que se propõe neste tópico é realizar uma análise de *The Penelopiad* levando em consideração o fato de a autora se apropriar de um texto clássico; para tanto, o aporte teórico utilizado se centra no conceito de dialogismo de Bakhtin, e suas reflexões sobre o gênero paródico, bem como no conceito de intertextualidade de Kristeva. Além disso, o viés de gênero que caracteriza a obra da autora demanda um aporte teórico específico, o dos estudos de gênero.

Apesar de sua grande importância na literatura contemporânea, Atwood é pouco estudada nos cursos de literatura no Brasil, como veremos a seguir. Essa dissertação também se coloca no

sentido de corrigir essa situação.

2.1 – FORTUNA CRÍTICA

Com mais de 50 livros publicados, Margaret Atwood tem uma grande relevância no cenário acadêmico mundial. Suas obras são bastante lidas e discutidas. Com *The Penelopiad* (2005) não foi diferente, assim o que se propõe agora é uma visita à alguns artigos que abordam esta obra como tema de estudo.

Publicado na revista online Letrônica em julho de 2010, o artigo 'Na Desconstrução de Odisseu, A Reconstrução de Penélope' de Aline Job Silva tem por objetivo analisar a expressão do eu na reconstrução de Penélope e explorar os elementos presentes em *The Penelopiad*, considerando os seguintes pontos: a construção de uma nova Penélope pela narradora autodiegética e a desconstrução do mito de Odisseu. Essa desconstrução do mito é feita através da relação de oposição entre Penélope e figuras representativas dessa mitologia (Odisseu, Telêmaco, Helena, Escravas mortas).

Segundo a autora, a literatura contemporânea não escapa às diferentes histórias que se colocam em caminhos paralelos ou em rotas que se cruzam com o cânone ocidental. E muito dessa literatura se encaixa em gêneros literários que exploram a intertextualidade com obras e autores anteriores, fazendo uso de estratégias e gêneros como o pastiche, a paródia, o paralelismo, a alusão, a citação direta, entre outros. Há outras obras que trabalham com o elemento desconstrutivo a partir de outro paradigma, oferecendo outra perspectiva, outra visão, outra(s) história(s) sobre algo já conhecido. Desta forma *The Penelopiad* é tratada como uma obra pós-moderna, dando voz à personagem título e promovendo, a quem tiver interesse em conhece-la e a sua versão da história.

Para Aline Silva, em busca da sua subjetividade perdida Penélope amplifica sua voz, antes secundária, para que possa ser ouvida no centro, permitindo ainda que outro elemento marginal, as escravas, tenham sua voz ecoada após a sua, ainda que para não apoiá-la. De acordo com ela, o ato de desconstrução do mito da figura de Penélope realizado por Atwood parte de alguns pressupostos sobre ela que devem ser melhor esclarecidos, sendo eles: a inteligência, a devoção ao marido e a discrição. O que Atwood pretenderia então em *The Penelopiad* é tentar esvaziar o mito e lhe devolver aquilo que foi retirado, roubando, assim, a fala e restituindo-a a Penélope. No entanto, sua desconstrução se dá de forma um pouco diferente: ela narra eventos que aparentemente mantém o que foi dito sobre ela através da história e literatura, enquanto oferece aos leitores reflexões sobre eles, o que contribui para que se conteste a validade de suas qualidades.

A Penélope criada por Atwood desmantela qualquer expectativa da audiência: ela usa uma linguagem coloquial e contemporânea, ela critica os costumes de sua época, reflete sobre seu papel de mulher que viveu a dois ou três mil anos. Tudo isso age de forma a garantir o interesse de quem lê, pois, de outra forma, o leitor contemporânea não aceitaria o pacto proposto no início do texto.

Silva conclui que assim como o indivíduo contemporâneo, Penélope é a desmistificação do

ser unificado e demarcado. Ela se recria na diferença, na pluralidade das vozes que a cercam, e não na unicidade de sua voz.

Já Shirley Carreira, em seu 'O diálogo intertextual em *A Odisséia de Penélope* de Margaret Atwood', analisa a obra como uma estratégia literária denominada "paródia moderna", que se caracteriza pela repetição com distância crítica. Segundo ela, a reescritura de um texto depende de relações dialógicas de aproximação e afastamento. Desde que surgiu como conceito, no final da década de 60 do século XX, até hoje, a intertextualidade é vinculada a práticas conhecidas de interação entre textos, como a paródia, o pastiche, a alusão, a citação, a apropriação e a paráfrase.

Seu artigo propõe abordar as relações dialógicas entre *A Odisséia*, de Homero, e *A Odisséia de Penélope*, de Margaret Atwood, focalizando mais especificamente o modo pelo qual o romance, ao descentralizar o foco narrativo, transferindo-o para uma mulher, lança um novo olhar ao poema épico. Assim, ao revisitar sua própria história e a época clássica, Penélope o faz com a ótica feminina contemporânea e com o estatuto de testemunha da história e das misérias humanas.

Para Carreira, a proposta da narrativa de Atwood é clara: desvelar a imagem heroica de Odisseu, mostrando o homem que havia por detrás dela. As convenções formais da tragédia são ainda subvertidas a serviço de uma releitura crítica e bem-humorada do texto de Homero. Ao reescrever a *Odisséia* do ponto de vista feminino, Atwood não apenas lança um novo olhar à questão da fidelidade de Penélope, mas revisita o modelo grego, a exemplo do que Linda Hutcheon denomina paródia moderna, reativando o passado sem desmerecê-lo, obrigando o leitor a voltar a ele, a fim de compreender a sua versão moderna.

No seu 'Postmodern Voices from Beyond: negotiating with the dead in Margaret Atwood's *The Penelopiad*' Rita Slapkaskaité se propõe a ler a obra contra o fundo dos outros escritos da autora dentro do contexto literário do pós-modernismo com o qual Atwood é geralmente associada. O artigo também objetiva analisar o romance em questão sob a luz das recentes especulações críticas acerca da exaustão das narrativas pós-modernas e o retorno da ficção realista. A autora aponta o fato de que Atwood é caracteristicamente descrita pela crítica literária como uma escritora pós-moderna, que constantemente experimenta gêneros diferentes, como metaficção historiográfica, distopia, ficção gótica etc. Para ela *The Penelopiad* questiona o mito de Penélope e Odisseu como "a psique do álbi". É somente após a morte que Penélope se sente livre para criticar seu pai, seu marido e filho e também contradizer a grande narrativa da história transformada em mito. Sua história sugere que o mito da fiel Penélope e do sábio Odisseu foi criado às custas do assassinato de suas doze aias. Para Atwood, escrever e contar histórias são um ato político; palavras são propósitos. Assim a nova Penélope questiona tanto as estruturas sociais da ordem dominante quanto permanece perigosamente cúmplice delas. O mito é então interpretado como um campo de batalha das relações de poder. Slapkauskaité conclui questionando se o ato de contar histórias é o nosso único jeito de ir além – além do presente e do passado, além do real e do imaginário.

Em 'Aracnologias – As tecituras de Penélope' Cristina Stevens desenvolve uma análise comparativa da personagem Penélope, da *Odisséia*, com Molly Bloom de Joyce e também com a recriação contemporânea desta personagem feminina desenvolvida por Margaret Atwood em *The Penelopiad*. Segundo Stevens, a reconstrução do mito de Penélope no romance de Atwood nos remete não apenas para Molly mas problematiza a criação de Homero, tornando-a mais complexa, "como se a Penélope de Joyce fosse o 'missing link' entre a tradição clássica, patriarcal e sua versão contemporânea feminista" (STEVENS, 2009:98).

Afirma Stevens que essa personagem de Homero tem sido foco de inúmeras discussões na contemporaneidade, principalmente entre teóricas feministas, que tem como objetivo desconstruir o ideal feminino simbolizado por Penélope. Segundo ela, a Penélope construída por Atwood reconstrói o paradigma patriarcal do homem como herói e destemido e da passividade fiel da mulher a partir de uma voz comprometida com os interesses da mulher.

Stevens conclui que o resgate e ressignificação desta personagem do ponto de vista "gendrado" contribui de forma direta para a (re)criação de uma "tecitura penelopeana" questionadora da tradição patriarcal, que "represente a complexa e intrincada rede de experiência da mulher na sociedade contemporânea" (STEVENS, 2009:106).

Em 'Margaret Atwood's *Penelopiad* as Postmodern Fiction', Saman Khalid demonstra que *The Penelopiad* é uma releitura do conto de Homero moldada como uma narrativa pós-moderna. Neste artigo a obra é analisada como metaficção historiográfica e como paródia pós-moderna. Um texto metaficcional é aquele que auto-conscientemente atrai a atenção para o seu status como um artefato e questiona a relação entre realidade e ficção. Em um texto metaficcional também, uma história ou histórias são alocadas em uma narrativa emoldurante. Por sua vez, a paródia pós-moderna é definida como uma revisão constante ou uma releitura do passado que confirma ao mesmo tempo que subverte as representações de poder da história.

De acordo com o autor, para Atwood a *Odisséia* é um texto onde a opressão feminina pode ser decifrada, e portanto deveria ser desafiada, já que *The Penelopiad* é a paródia da versão de Homero, em que as personagens, exceto Penélope, são caricaturas. Telêmaco é um garoto mimado, Helena é a eterna rival de Penélope e Odisseu não passa de um grande mentiroso. O romance de Atwood é um mosaico feito de poesia, burlesco, baladas e um idioma deliberadamente ingênuo mas atualizado, supostamente determinado por Penélope.

Como uma típica atualização de paródia pós-moderna, a profundidade é substituída por uma multiplicidade de superfícies, apresentando um pastiche do sagrado e do mundano. Este jogo paródico confirma assim como subverte as convenções originais; ele não eclipsa a história mas a transforma, introduzindo uma problematização da subjetividade dos personagens, fragmentando a unidade de seus eus construídos e também a noção do autor como a fonte original de sentido fixo do texto.

A ficção paródica de Atwood é repleta de humor, que é evocado através da maneira de contar a história. Ela cria humor paródico combinando os elementos paradoxais: hipérbole e entendimento, mítico e real, exagerando-os em grandes medidas. Assim a unicidade e originalidade da versão de Homero é enfraquecida e questionada. Através de sua paródia pós-moderna, Atwood assegura que o conhecimento histórico transferido de forma semiótica é arbitrário e caprichoso como o próprio tempo. Desta forma a paródia de uma só vez valoriza e mina as convenções e valores que ela parodia. Ela é então “uma transgressão autorizada”, que pode ser “vista como conservadora e revolucionária” (KHALID, 2010: 52).

2.2 - ANÁLISE

Em consonância com a fortuna crítica aqui apresentada, destaco que em *The Penelopiad*, Atwood escolhe dar a palavra a Penélope e suas doze aias enforcadas. Na busca de entender o que realmente aconteceu, Penélope, aqui transformada em narradora, revela a sua versão do conto mitológico e suas aias¹⁰ pontuam essa (re)construção com baladas, danças e encenações, nas quais expressam também sua versão dos fatos. Para Atwood, a versão de Homero não é convincente e suas muitas inconsistências levam a dois questionamentos que norteiam a narrativa de *The Penelopiad*: “o que levou ao enforcamento das aias, e o que Penélope estava realmente tramando?” (ATWOOD, 2005: sn).

Responder a estas perguntas não é algo fácil, assim como não o é assumir a narrativa de sua história e contá-la com sua própria voz após séculos de uma versão consolidada. Isto é o que se propõe a Penélope de Atwood no início da obra. Intitulado de “Uma Arte menor”, o primeiro capítulo traz a protagonista falando do Hades, mais especificamente dos campos de Asfódelo, lugar para onde vão as pessoas que não foram boas o suficiente para ir para os Campos Elísios nem ruins o bastante para merecer os poços do Tártaro.

É só depois de morta, após atingir um “estado desossado, deslabiado, despeitado” (ATWOOD, 2005:1), que Penélope se atreve a dar a sua versão dos fatos. Livre das restrições impostas pelo corpo, ela pode enfim verbalizar os pensamentos que em vida jamais ousou revelar. Disposta a (des)construir o mito, Penélope tece então a sua história:

Antigamente, as pessoas teriam rido se eu tentasse bancar o menestrel – não há nada mais ridículo do que uma aristocrata que se mete a artista – mas quem se importa com a opinião pública agora? A opinião das pessoas aqui embaixo: a opinião de sombras, de ecos. Então eu tecerei uma história minha.¹¹ (ATWOOD, 2005: 4)

Assim como aconteceu com os escritos das mulheres, que foram desconsiderados, apagados ou marginalizados no curso da história e da construção do cânone literário, a versão de Penélope dos fatos narrados em *A Odisséia* foi completamente ignorada. Com o intuito de (des)fazer a ideia construída pelas palavras do homem que a transformaram em “uma lenda edificante. Um chicote para

¹⁰ O coro das aias é uma apropriação de um elemento textual da tragédia grega, contemporânea de Homero. O coro, nas tragédias, comenta as ações do herói.

¹¹ 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.

açoitar outras mulheres” (ATWOOD, 2005: 2), é que ela se dedica agora a essa arte menor de contar histórias. Passemos então ao próximo capítulo dessa nova narrativa.

O segundo capítulo narrado por Penélope trata de sua infância e de episódios que foram decisivos na formação de sua personalidade. Ela relata que quando era apenas um bebê seu pai, o rei Icário de Esparta, ordenou que ela fosse jogada no mar. As razões para tal atitude, Penélope nunca soube mas suspeitava, eram que algum oráculo havia profetizado que ela teceria a mortalha de seu pai. Seja isso verdadeiro ou não, “é a esse episódio – ou melhor, ao meu conhecimento dele – que atribuo minha reserva assim como minha desconfiança na intenção de outras pessoas” (ATWOOD, 2005: 9).

Outro fato importante mencionado pela protagonista refere-se à sua mãe. Filha de uma naiade, Penélope não contou com uma imagem materna muito presente, assim como ela nos diz: “ela preferia nadar no rio a tomar conta de crianças pequenas, e geralmente se esquecia de mim” (ATWOOD, 2005: 11). Penélope explica ainda, que a razão pela qual chora tanto se deve à sua parte naiade. Choro excessivo é típico das naiades, a água é seu elemento, e por isso ela passou grande parte de sua vida chorando.

Essas informações sobre o passado e as origens da personagem, que não são mencionadas na narrativa clássica, oferecem um novo olhar sobre a protagonista. Atwood oferece assim uma outra explicação para a postura adotada por Penélope. Ao atribuir a uma razão de descendência o choro excessivo da protagonista e sua resignação, a autora (des)constrói a visão de Homero; a de uma Penélope como esposa submissa e passiva, aquela que espera, sofre e chora ansiando pelo retorno do marido.

O capítulo intitulado de Asfódelo relata a existência de Penélope após a morte. Para a protagonista os campos de Asfódelo são menos poéticos do que parecem ser. Segundo ela, após tanto tempo de estadia é impossível não se cansar de tantas flores brancas: “você tem que se perguntar quem projetou o lugar. Eu mencionei o fato de que não há nada pra comer além de asfódelo? Mas eu não deveria reclamar.” (ATWOOD, 2005: 16)

De vez em quando, para quebrar o marasmo, ela consegue contactar o mundo dos vivos. Isso pode acontecer de várias formas como, por exemplo, quando pessoas que desejavam consultar os mortos sacrificavam animais e derramavam o sangue em um altar: “Algumas profecias vagas eram realizadas: nós aprendemos a mantê-las vagas. Porque dizer tudo? Você precisava fazer com que eles continuassem voltando por mais, com outras ovelhas, vacas, porcos, e por aí em diante.” (ATWOOD, 2005: 18). Outra forma de contato com o mundo dos vivos se dá através dos sonhos: “Às vezes nós podíamos aparecer em forma de sonhos, embora isso não fosse muito satisfatório” (ATWOOD, 2005: 18), mas depois de centenas de anos os costumes mudaram e o contato com o outro mundo quase não acontece mais:

Mas nós ainda éramos chamados ocasionalmente por mágicos e conjuradores – homens que fizeram pactos com os poderes infernais – e depois por coisas mais insignificantes, os jogadores de ouíja, os médiuns, os canalizadores, pessoas dessa laia. Era degradante, tudo isso – ter que se materializar num círculo de giz ou num salão coberto por veludo somente porque alguém quer olhar pra você – mas isso nos permitia acompanhar o que estava acontecendo no mundo dos vivos.¹² (ATWOOD, 2005: 19)

Ao explicitar como se dá o contato dos mortos com o mundo dos vivos, a narradora explica porque ela é capaz de narrar sua história sob essa nova perspectiva e com uma voz tão atual e moderna. O contato com o mundo dos vivos é o que possibilita a criação dessa Penélope do século XXI que, através da polifonia presente na narrativa, apresenta os conflitos de sua existência em nível de discurso.

O argumento que se desenvolve neste trabalho tem por finalidade expor como a autora se vale da paródia para criar um novo texto a partir da narrativa de Homero. A paródia, ao contrário da paráfrase, é uma forma literária que corrompe o sentido original do texto do qual deriva. Ao construir a evolução de um discurso, ela é uma descontinuidade, inauguradora de um novo paradigma. Apesar de seguir o mesmo percurso da obra original, na paródia o que é sério pode ser substituído pela zombaria, o trágico pode dar lugar ao ridículo, e um texto triste pode tornar-se alegre. Vejamos então, como se dá esse processo em relação à personagem Helena.

Em *The Penelopiad*, a Helena que em *A Odisséia* é “divina entre as mulheres” (HOMERO: 43) dá lugar à uma pessoa nada virtuosa, mundana entre as mulheres:

Eu não era uma devoradora de homens, eu não era uma sereia, eu não era como a prima Helena que adorava fazer conquistas só para mostrar que podia. E assim que o homem estava rastejando, e isso nunca demorava muito tempo, ela caminhava para longe sem olhar para trás, dando aquela risada descuidada, como se estivesse assistindo ao anão do palácio ficar ridiculamente de ponta-cabeça.¹³ (ATWOOD, 2005: 29)

¹² But we were still called up occasionally by magicians and conjurers – men who’d made pacts with the infernal powers – and then by smaller fry, the tabletilters, the mediuns, the channellers, people of that ilk. It was demeaning, all of it – to have to materialize in a chalk circle or a velvet-upholstered parlour just because someone wanted to gape at you – but it did allow us to keep up with what was going on among the still-alive.

¹³ I was not a man-eater, I was not a Siren, I was not like cousin Helen who loved to make conquests just to show she could. As soon as the man was groveling, and it never took too long, she’d stroll

Na versão de Penélope, a Helena que levou milhares de homens à uma guerra sangrenta é despida do virtuoso embelezamento dado a ela em *A Odisséia*. Ao contrário, como vemos na citação em foco, Penélope endereça à prima uma ironia que beira a mordacidade. Para Homero, Helena é uma mulher sem culpa, cujo único pecado é ser muito bonita, que é cegada por Afrodite, cometendo assim o desatino de fugir com outro homem, causando assim a ruína de muitos homens bem como a destruição de uma cidade inteira:

Então as mulheres troianas soltavam lacinantes lamentações; mas eu exultava de alegria, porque meu coração já era outro. Ansiava por voltar para casa; e lamentava a cegueira com que Afrodite me ferira ao conduzir-me para lá, longe da pátria, deixando atrás de mim a filha, o tálamo e o esposo, que a ninguém é inferior em espírito e beleza. (HOMERO, 1979: 41)

A narrativa homérica da voz à Helena, conferindo-lhe veracidade e importância. Em *The Penelopiad*, por outro lado, o espaço de fala de Helena é reduzido ao discurso indireto, filtrado por Penélope, que, obviamente, não tem nenhuma simpatia pela prima.

No enredo criado por Atwood, a personagem Helena sofre uma (de)formação característica da paródia. Não é Afrodite quem lhe distorce o caráter, o juízo e as ações, fazendo com ela fuja com Páris para Tróia, e sim o seu próprio ego que a motiva. A Helena da *Penélopeia* é egoísta, superficial, gosta de ser o centro das atenções e sempre se vale de sua beleza para conseguir o que quer:

Embora o casamento em questão fosse meu, ela queria toda atenção para si. Ela estava linda como sempre, de fato ainda mais: ela estava intoleravelmente linda. Estava vestida com perfeição: Menelau, seu marido, sempre fez questão disso, e ele era podre de rico então podia bancar isso. Ela inclinou sua cabeça na minha direção, me olhando caprichosamente como se estivesse flertando. Eu suspeito que ela costumava flertar com seu cachorro, com seu espelho, com seu pente, com os postes da cama. Ela precisava se manter em forma.

¹⁴(ATWOOD, 2005: 33)

away without a backwards glance, giving that careless laugh of hers, as if she'd just been watching the palace midget standing ridiculously on his head.

¹⁴ Although mine was the marriage in question, she wanted all the attention for herself. She was as beautiful as usual, indeed more so: she was intorelably beautiful. She was dressed to perfection:

O trecho acima narra o comportamento de Helena durante o casamento de sua prima Penélope. Mesmo em um dia onde, supostamente, ninguém deve ofuscar a noiva, Helena quer ser, e acaba sendo, o centro das atenções e comentários. Ao (re)escrever a narrativa clássica, Atwood cria um diálogo completamente novo e levanta questionamentos que até então foram ignorados:

Helena nunca fora punida, nem mesmo um pouco. Porque não? Eu gostaria de saber. Outras pessoas foram estranguladas por serpentes marinhas e afogadas em tempestades ou transformadas em aranhas ou atingidas por flechas por crimes muito menores. Comer as vacas erradas. Gabar-se. Coisas do tipo. É de se pensar que Helena pelo menos teria levado umas boas chicotadas, após todo sofrimento que ela causou a um incontável número de outras pessoas. Mas ela não levou.¹⁵ (ATWOOD, 2005: 22)

O que se encontra aqui, bem como em toda a obra, é uma narrativa que adentra o território selvagem da literatura. A protagonista questiona a diferença no tratamento entre as pessoas, em especial, as mulheres. Porque suas aias foram sumariamente executadas sob a acusação de traição, tal julgamento vindo de um senhor que esteve ausente por anos, ao passo que as ações de sua prima Helena passaram impunes?

A autora cria assim, um texto propriamente ginocrítico que não cai no revisionismo infrutífero do cânone patriarcal e sim inaugura um novo paradigma. Ela (re)conta a história sob o ponto de vista feminino e apresenta relatos pertencentes ao domínio do privado, mostrando perspectivas nunca antes cogitadas.

Como o esperado de uma obra paródica, a personagem Helena não é a única a sofrer (de)formações nessa nova versão de *A Odisséia*. Vejamos agora o que acontece com Odisseu, personagem título da narrativa clássica de Homero:

‘Ah, é somente Ulisses’, disse uma das aias. Ele não era considerado

Menelaus, her husband, always made sure of that, and he was rich as stink so he could afford it. She tilted her face towards me, looking at me whimsically as if she were flirting. I suspect she used to flirt with her dog, with her mirror, with her comb, with her bedpost. She needed to keep in practice.

¹⁵ 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.

– pelo menos pelas aias – como um sério candidato à minha mão. O palácio de seu pai era em Ítaca, uma rocha coberta de bodes; suas roupas eram rústicas; tinha os maneirismos de uma pessoa importante das cidades pequenas, e ele já havia expressado várias ideias complicadas que outros consideravam peculiares. Ele era sabido porém, diziam. De fato, sabido demais para seu próprio bem. Os outros homens faziam piadas sobre ele – ‘não apostem com Ulisses, amigo de Hermes’, diziam. ‘Você jamais vencerá’. Era como dizer que ele era um trapaceiro e um ladrão.¹⁶ (ATWOOD, 2005: 31)

O “magnânimo Ulisses”, de belos olhos e porte atlético, na narrativa moderna perde todos esses atributos. Ele tem agora, uma má reputação e pernas muito curtas em relação ao restante do corpo. Suas roupas são rústicas e seus modos são os de um caipira. Abonado, mas caipira.

A nova narrativa apresenta-se então como um desvio total da obra clássica. Entenda-se aqui a noção de desvio usada por Affonso Romano de Sant’Anna, na qual “jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um *desvio mínimo*, a estilização como um *desvio tolerável*, e a paródia como um *desvio total*” (1988: 38). Desta forma, *The Penelopiad* subverte, perverte e inverte o sentido do texto primeiro e não mais se mantém fiel ao paradigma inicial. Assim, Atwood não cria um novo Odisseu, nem lhe atribui características e personalidade completamente novas. O que acontece é um exagero das “qualidades” que ele possuía já na obra de Homero. Se antes ele era ardiloso e cheio de recursos, agora é um mentiroso e trapaceiro. A narradora extrapola as “virtudes” do herói ao ponto do grotesco e do ridículo, sendo esses, aspectos próprios da paródia.

Nesta obra marcada pela intertextualidade como diferença, que é característica da paródia, encontramos diversos episódios que diferem do conteúdo da obra de Homero. É sabido que na narrativa clássica, Odisseu enfrenta muitas adversidades postas em seu caminho para impedir seu retorno ao lar após a guerra de Tróia. Vejamos o trecho que se segue:

Ulisses era o único que todavia ansiava pelo regresso e pela esposa, retido como estava em gruta profunda pela veneranda ninfa Calipso,

¹⁶ ‘Oh, that’s only Odysseus,’ said one of the maids. He was not considered – by the maids at least – to be a serious candidate for my hand. His father’s palace was on Ithaca, a goat-strewn rock; his clothes were rustic; he had the manners of a small-town big shot, and had already expressed several complicated ideas the others considered peculiar. He was clever though, they said. In fact he was too clever for his own good. The other young men made jokes about him – ‘don’t gamble with Odysseus, the friend of Hermes,’ they said. ‘You’ll never win.’ This was like saying he was a cheat and a thief.

deusa entre as deusas, que ardia no desejo de o tomar como esposo. Mas quando a roda do tempo chegou ao ano em que os deuses haviam fiado sua volta ao lar, em Ítaca, nem sequer então, e na companhia de seus entes queridos, ele chegou ao fim de suas provações. Todos os deuses o lastimavam, com excessão de Posídon, o qual com rancor implacável perseguia o divino Ulisses até seu regresso ao país natal. (HOMERO, 1979: 12)

O episódio acima narra um dos muitos infortúnios que, segundo a narrativa clássica, impediram o retorno de Ulisses a Ítaca e, por conseguinte que ele voltasse para sua fiel esposa. Neste trecho, a bela Calipso mantinha o herói cativo em sua ilha. Desejosa por seu amor, faz o grande e ardiloso Ulisses cativo por anos. Todos os deuses eram a favor de seu retorno ao lar, exceto o deus dos mares, Poseidon. Muitos foram os obstáculos que ele impôs a Ulisses, porque em um de seus ardis o herói cega o ciclope Polifemo, filho do deus dos mares. Tendo dito previamente que, em *The Penelopiad* tais eventos são contados de forma diferente, vejamos a passagem a seguir:

Ulisses esteve em uma luta com um Cyclope gigante de um olho só, disseram alguns; não, era um dono de taverna caolho, disse um outro, e a luta era sobre uma conta não paga. Alguns dos homens foram devorados por canibais, disseram alguns; não, foi só uma luta comum, dizem outros, com mordidas de orelhas e narizes sangrando e facadas e eviscerações. Ulisses foi o convidado de uma deusa em uma ilha encantada, disseram alguns; ela transformara seus homens em porcos – um trabalho não muito difícil na minha opinião – mas transformou-os de volta em homens porque se apaixonou por ele e estava o alimentando com delícias nunca antes vistas preparadas por suas próprias mãos imortais, e os dois faziam amor delirantemente toda noite; não, disseram outros, era somente uma casa de prostituição cara, e ele estava de graça com a Madame.¹⁷ (ATWOOD, 2005: 83)

¹⁷ Odysseus had been in a fight with a giant one-eyed Cyclops, said some; no, it was only a one-eyed tavern keeper, said another, and the fight was over non-payment of the bill. Some of the men had been eaten by cannibals, said some; no it was just a brawl of the usual kind, said others, with ear-bitings and nosebleeds and stabbings and eviscerations. Odysseus was the guest of a goddess on an enchanted isle, said some; she'd turned his men into pigs – not a hard job in my view – but had turned them back into men because she'd fallen in love with him and was feeding him unheard-of delicacies prepared by her own immortal hands, and the two of them made love deliriously every night; no, said others, it was just an expensive whorehouse, and he was sponging off the Madam. (ATWOOD, 2005: 83)

O trecho acima se refere aos mesmos eventos narrados em *A Odisséia*. Contudo, na *Penélopeia* as coisas são um pouco diferentes. De acordo com a narradora, muitos eram os rumores acerca de Odisseu e seu retorno para casa. Tendo a narrativa mencionado anteriormente que ele era um trapaceiro e mentiroso, a veracidade de suas aventuras é colocada agora sob suspeita. Primeiro, nos é oferecido o relato do caráter de Odisseu e como ele é mal visto pelas outras pessoas. Ele é um ludibriador. Só depois são mencionadas as diferentes versões dos acontecimentos acerca do seu regresso a Ítaca. Em qual das histórias acreditar? O que a narradora nos diz a seguir talvez revele sua decisão:

Nem é necessário dizer que os menestréis pegaram estes temas e os enfeitaram consideravelmente. Eles sempre cantavam as versões mais nobres na minha presença – nas quais Ulisses era inteligente, corajoso e engenhoso, e lutando contra monstros sobrenaturais, e deusas amadas. A única razão pela qual ele não tinha voltado para casa foi por que um deus - o deus do mar Poseidon, de acordo com alguns - estava contra ele, porque um Cyclope aleijado por Ulisses era seu filho. Ou vários deuses estavam contra ele. Ou as Moiras. Ou algo assim. Porque, certamente - os menestréis insinuavam para me elogiar - só um forte poder divino poderia impedir o meu marido de correr de volta o mais rápido possível para os meus amados - e amáveis - braços de esposa. Quanto mais elaboradas as declamações, mais caros eram os presentes que esperavam de mim. Eu sempre cumpro. Mesmo uma invenção óbvia é de algum conforto quando se tem poucos outros.¹⁸ (ATWOOD, 2005:84)

Aqui, Penélope, mesmo consciente da variedade de relatos acerca do retorno do marido e também sobre a duvidosa veracidade dos mesmos, escolhe acreditar nas versões mais nobres da

¹⁸ Needless to say, the minstrels took up these themes and embroidered them considerably. They always sang the noblest versions in my presence – the ones in which Odysseus was clever, brave, and resourceful, and battling supernatural monsters, and beloved goddesses. The only reason he hadn't come back home was that a god – the sea-god Poseidon, according to some – was against him, because a Cyclops crippled by Odysseus was his son. Or several gods were against him. Or the Fates. Or something. For surely – the minstrels implied, by way of praising me – only a strong divine power could keep my husband from rushing back as quickly as possible into my loving – and lovely – wifely arms. The more thickly they laid it on the more costly were the gifts they expected from me. I always complied. Even an obvious fabrication is some comfort when you have few others.

história. Ainda que afirme que seja uma fabricação óbvia, é a versão que mais lhe agrada e lhe serve de consolo. A questão aqui levantada nos remete a uma das problemáticas discutidas pelos estudos de gênero: a formação do cânone literário. Dentre tantas obras, histórias e autores, quem e por qual razão decide quais delas são relevantes? Assim, como afirma Kolodny, os padrões usados para atribuir valor não são infalíveis, imutáveis ou universais. Em *The Penelopiad*, é dançando por esse campo minado que Penélope conta sua história que por muito tempo ficou à margem dos relatos clássicos do grande Odisseu. Agora, após tanto tempo, ela narra sua versão marginal colocando sob questão o centro altamente excludente.

Continuando nosso percurso pela obra, passemos agora ao momento no qual os pretendentes de Penélope aparecem. Quando os rumores sobre o retorno de Ulisses ficaram mais raros e alguns começaram a acreditar que ele nunca mais voltaria para casa, os pretendentes à mão de Penélope começaram a lotar o palácio e cortejar a possível viúva. Se aproveitando da ausência prolongada de Odisseu e do fato de Telêmaco ser apenas uma criança, eles tomam conta do lugar e começam a consumir os recursos da família. Eles fazem constantes banquetes e se fartam com o vinho e a comida alheia, porém, eles se eximem da culpa por completo:

A culpa não é dos pretendentes Aqueus, mas de tua própria mãe, a qual mais do que ninguém é versada em artimanhas. Três anos são passados, e dentro em breve quatro, desde que ela ilude o coração que pulsa no peito dos Aqueus, a todos dando esperanças, e a cada um enviando promessas e mensagens, quando afinal diferentes são os planos que tem em mente. (HOMERO, 1979: 21).

Embora os pretendentes tenham vindo por conta própria e estejam consumindo as riquezas de outrem em festins diários, eles não veem problema algum nisso. A responsável por essa situação é, segundo eles, Penélope que cheia de estratagemas mantinha-os cativos a espera de uma resposta a suas propostas de núpcias. Ela era a culpada por dar esperanças a todos e se comprometer com nenhum. Vejamos então, o que Penélope tem a dizer a seu favor na obra moderna:

Eu sabia que tentar expulsar meus pretendentes ou trancá-los do lado de fora do palácio não faria bem algum. Se eu tentasse isso, as coisas se tornariam realmente feias e desencadearia uma revolta que os levaria a pegar a força o que eles queriam ter por persuasão. Mas eu era a filha de uma Náíade; eu me lembrei dos conselhos de minha mãe. *Se comporte como a água*, eu me dizia. *Não se oponha a eles. Quando eles tentarem te segurar, escorregue pelos seus dedos. Flua*

por eles. Por essa razão eu fingia que suas seduções eram bem vindas, na teoria. Até mesmo encorajava um, e então outro, e mandava-lhes mensagens secretas.¹⁹ (ATWOOD, 2005: 107)

Penélope revela a real natureza de suas ações. Ela não era uma namorada como sua prima Helena, seu propósito é manter a ordem e ela se vale dos recursos que tem. Aqui se constrói a evolução do discurso pré-existente. A narrativa nos apresenta mais do que as palavras dos pretendentes, conhecemos também as motivações da personagem principal. Ela precisa mantê-los à distância pois não deseja aceitar nenhum deles como marido e como não tem o poder para expulsá-los, ela usa seu grande atributo: a esperteza. Inteligente como era, manteve seus pretendentes sob controle e a sua espera por anos. A mais famosa de suas artimanhas é a mortalha de seu sogro Laertes. Quando os pretendentes aumentam a pressão para que ela escolha o novo marido, Penélope diz que antes que sua decisão seja tomada ela necessita fazer uma mortalha para seu sogro. Durante o dia ela tecia e, na surdina, de noite, ela desfazia todo o trabalho. A farsa foi mantida por anos com sucesso. Mas porque tanto esforço para escapar dos pretendentes? Deixemos que um deles nos diga:

Que jovem não iria querer casar com uma rica e famosa viúva? Viúvas devem estar tomadas por luxúria, especialmente se seus maridos estão desaparecidos ou mortos a tanto tempo quanto o seu estava. Você não era exatamente uma Helena, mas poderíamos nos acostumar com isso. O escuro esconde muita coisa! Melhor ainda que você era 20 anos mais velha que nós – você morreria primeiro, talvez com alguma ajuda, e então nos valendo de sua riqueza poderíamos escolher qualquer jovem princesa que quiséssemos. Você não pensou realmente que estávamos loucos de amor por você, pensou? Você pode não ter sido muito pra se olhar, mas você sempre foi inteligente.²⁰ (ATWOOD, 2005:102).

¹⁹ I knew it would do no good to try to expel my unwanted suitors, or to bar the palace doors against them. If I tried that, they'd turn really ugly and go on the rampage and snatch by force what they were attempting to win by persuasion. But I was the daughter of a Naiad; I remembered my mother's advice to me. *Behave like water*, I told myself. *Don't try to oppose them. When they try to grasp you, slip through their fingers. Flow around them.* For this reason I pretended to view their wooing favourably, in theory. I even went so far as to encourage one, then another, and to send them secret messages.

²⁰ What young man wouldn't want to marry a rich and famous widow? Widows are supposed to be consumed with lust, especially if their husbands have been missing or dead for such a long time, as yours was. You weren't exactly a Helen, but we could have dealt with that. The darkness

Penélope suspeitava das intenções dos pretendentes, afinal eles eram muito mais jovens que ela e apareceram em números elevados. O relato acima é de Antino, um dos pretendentes mais exaltados e que por essa razão foi o primeiro a ser morto quando Odisseu regressou à Ítaca. Antino, agora no Hades assim como Penélope, não precisa mais disfarçar suas intenções e revela sem meias palavras o porquê de tantos candidatos à sua mão. Eles queriam não Penélope, mas as riquezas que viriam com ela, e também desejavam o seu reino. Na narrativa de Homero esse relato não aparece claramente, mas pode ser percebido nas entrelinhas. Assim, o que Atwood faz é se apoderar desse sentido implícito e transformá-lo em um discurso típico da paródia: exagerado, grotesco e impossível de acontecer na narrativa clássica.

Os problemas da Penélope contemporânea não se resumem a um marido de paradeiro desconhecido, que não se sabe se está morto ou vivo, ou a mais de uma centena de pretendentes gananciosos. Ela tem que lidar ainda com o filho adolescente Telêmaco. Analisemos então como ele trata a mãe na passagem que se segue:

O prudente Telêmaco lhe respondeu: “Minha mãe, por que proíbes que o fiel aedo nos encante ao sabor de sua inspiração? Culpados não são os aedos, culpado é Zeus, que decide, segundo lhe apraz, a sorte dos infortunados homens. Não há por que nos indignarmos, se Fêmio canta o funesto destino dos Dânaos, pois o canto que os homens mais admiram é sempre o mais recente. Portanto, que teu ânimo, e teu coração tenham a coragem de escutá-lo. Ulisses não foi o único que, em Tróia, perdeu o dia do regresso: muitos outros mortais aí pereceram. Recolhe-te ao teu aposento, retoma teus trabalhos, o tear e a roca, ordena às camareiras que voltem as suas ocupações; cabe aos homens o uso da palavra, a mim principalmente, que sou quem governa em casa”. (HOMERO, 1979: 18).

Diante desta atitude de Telêmaco, a Penélope de Homero fica tomada de admiração, recolhe-se ao seu aposento e continua a chorar por Ulisses, seu querido esposo. Já a personagem contemporânea percebe que, ao passo que o filho cresce, seus problemas aumentam. Após anos gerenciando o palácio sozinha e lidando com os pretendentes, Telêmaco agora crescido começa a

conceals much! All the better that you were twenty years older than us – you’d die first, perhaps with a little help, and then, furnished with your wealth, we could have had our pick of any young and beautiful princess we wanted. You didn’t really think we were maddened by love for you, did you? You may not have been much to look at, but you were always intelligent.

dar ordens para a mãe, a fazer cenas e a se indispor com os candidatos à sua mão. Ele começa a olhá-la como culpada, atribuindo a responsabilidade por sua herança estar sendo literalmente devorada a ela:

Para minha maior infelicidade, Telêmaco agora estava em uma idade de querer mandar em mim. Eu cuidara dos assuntos do palácio quase que sozinha por vinte anos, mas agora ele queria impor sua autoridade como filho de Ulisses e tomar as rédeas. Ele começou a criar casos nos corredores, se revoltando contra os Pretendentes de uma maneira ríspida que eu tinha certeza causaria sua morte. Ele estava por embarcar em alguma aventura estúpida, como os jovens fazem.²¹ (ATWOOD, 2005: 121)

Depois disso Telêmaco parte em sua aventura para descobrir notícias sobre o paradeiro do pai. Após essa jornada, ele retorna ainda mais problemático. Agora ele não se acha mais uma criança e proclama sua masculinidade, não aceitando mais a autoridade materna. Telêmaco acusa a mãe de não defender a sua herança e deixar que os pretendentes a consumissem. Com a ajuda de Euricléia, Telêmaco cresceu sem modos, pois a velha empregada nunca permitira que Penélope o corrigisse. A mãe percebe agora que ele se tornara um tanto mimado. O que se observa aqui é que, assim como vários outros personagens, Telêmaco é uma caricatura. Todas as suas características que aparecem na obra clássica são agora, na narrativa contemporânea, exageradas, tornando-o cômico e grotesco.

Em *The Penelopiad* não é somente a estrutura paródica que compõe a narrativa. Outro aspecto da obra que merece relevância é sua composição polifônica e dialógica. Estes termos bahktinianos se referem à multiplicidade de vozes que dialogam no texto. Na *Penelopíada* essas vozes são representadas, principalmente, pela voz da protagonista e pelo coro entoado por suas doze aias. Os relatos de Penélope dominam a narrativa e compõem a maior fonte de informação do leitor, mas as aias encontram uma forma de tornar seus pontos de vista parte desta nova história. Para que sejam ouvidas, elas cantam, dançam e representam, apresentando suas histórias de uma maneira burlesca e caricata. Vejamos então como elas fazem sua primeira aparição no romance:

we are the maids
the ones you killed

²¹ To add my misery, Telemachus was now of an age to start ordering me around. I'd run the palace affairs almost single-handedly for twenty years, but now he wanted to assert his authority as the son of Odysseus and take over the reins. He started making scenes in the hall, standing up to the Suitors in a rash way that I was certain was going to get him killed. He was bound to embark on some foolhardy adventure or other, as young men will.

the ones you failed

we danced in air
our bare feet twitched
it was not fair

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 bad²² (ATWOOD, 2005: 5)

Neste trecho as aias cantam uma música de pular corda. Na cantiga, elas polemizam a questão norteadora do romance: porque elas foram executadas? Elas dialogam com Penélope, fazendo um contraponto com a voz da protagonista que também é assombrada pela suas mortes. Eis o que diz Bakhtin acerca deste tema:

E isso constitui justamente o ponto contra ponto (*punctum contra punctum*). São vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a 'polifonia', que desvenda o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos. 'Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição'. (BAKHTIN, 2010: 49)

Na cantiga citada, as aias se dirigem a Odisseu e expõem a profundidade de seus sofrimentos. Ele tinha a palavra e a espada que as condenaram à morte de modo, na percepção das aias, completamente injusto.

A polifonia trata então de vozes diferentes que embatem entre si e exibem opiniões diversas sobre algo. Vimos anteriormente que Penélope narra episódios de sua infância que explicam muito sobre a pessoa que ela se torna quando adulta. Ela menciona a tristeza que sente por ter sido atirada

²² Manteremos aqui a versão original no intento de preservar a rima e a musicalidade que se perdem na tradução. Segue-se, porém, a tradução de minha autoria: Somos as aias / aquelas que você matou / aquelas com quem você falhou / nós dançamos no ar / nossos pés descalços balançando / não foi justo / com toda deusa, rainha e vagabunda / desde lá até aqui / você se satisfaz / nós fizemos muito menos / do que você fez / você nos julgou mal.

ao mar quando ainda era um bebê por seu próprio pai, assim como as dificuldades que enfrenta por sua mãe ser uma Náíade. As aias contrapõe o relato de Penélope com as descrições de suas infâncias:

Nós também fomos crianças. Nós também nascemos dos pais errados. Pais pobres, pais escravos, pais plebeus, e pais servos; pais que nos venderam, pais dos quais fomos tiradas. Estes pais não eram deuses. Não eram semi-deuses. Eles não eram ninfas ou Náíades... Nos foi dito que eramos sujas. Eramos sujas. A sujeira era nossa preocupação, a sujeira era nosso trabalho, a sujeira era nossa especialidade, a sujeira era nossa culpa. Eramos as garotas sujas.²³
(ATWOOD, 2005: 13)

O trecho acima é um lamento performado pelas aias, onde narram os dissabores da infância que tiveram como escravas. Tal relato dialoga diretamente com os eventos narrados por Penélope no capítulo anterior e expõem as diferenças entre a vida de uma princesa e a de suas servas. Elas ocupam na narrativa o lugar do outro, silenciadas e duplamente marginalizadas; são mulheres e escravas. A obra paródica tem como marca fundamental o caráter polifônico, sendo assim marcada pela luta constante entre essas múltiplas vozes, o que implica diretamente o seu caráter dialógico, desarmônico e polissêmico.

Segundo Bakhtin, o dialogismo se apresenta no discurso polifônico através das vozes controversas que estão em constante choque dentro da narrativa. Com este conceito em mente analisemos o capítulo intitulado Fofoca Caluniosa.²⁴ Nesta parte da narrativa, Penélope decide falar sobre as várias versões difamatórias que circularam, pelos últimos dois ou três mil anos, acerca de seu relacionamento com os pretendentes. A protagonista fala em sua defesa e afirma serem absolutamente falsos os rumores sobre a sua conduta sexual. De acordo com ela, as histórias que dizem que ela dormiu com Anfínomo, o mais cordato dentre os pretendentes, são falsas. O fato de Penélope ter encorajado vários de seus pretendentes, como dito anteriormente, se tratava apenas de um método para mantê-los sobre controle. Mas para Penélope, a mais ultrajante das versões é a que afirma que ela dormiu com todos os pretendentes, mais de uma centena deles, um após o outro, e

²³ 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 told we were dirty. We were dirty. Dirty was our concern, dirty was our business, dirty was our specialty, dirty was our fault. We were the dirty girls.

²⁴ Slanderous Gossip no original.

como resultado, ela teria dado a luz ao deus Pã. Contudo, as suas aias apresentam uma opinião diferente acerca desses rumores:

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!²⁵ (ATWOOD, 2005: 148)

Neste trecho as aias representam uma peça intitulada de Os Perigos de Penélope, um Drama,²⁶ na qual elas apresentam uma outra versão acerca das supostas traições da princesa. Na encenação, Euricléia avisa à Penélope sobre o retorno do marido para que a mesma tenha tempo de esconder o amante e se recompor. Para salvar sua honra, Penélope sacrifica as 12 aias que sabiam sobre as traições. O jeito que ela encontra é fazer com que Euricléia denuncie as servas desobedientes e desleais para Odisseu:

Blame it on the maids!
Those naughty little jades!

²⁵ Digamos apenas: há uma outra história. Ou várias, como cabe à deusa Rumour, que as vezes está de bom, ou então de mau, humor. Dizem que Penélope a Respeitável não era – em relação ao sexo – nenhuma santinha! Alguns dizem que ela dormia com Anfínomo. Disfarçando sua luxúria com ondas de gemidos e choros; outros, que todo e qualquer pretendente mesmo que mais infame, tinham sua vez e sorte de levantá-la, e por tais feitos promíscuos o deus-bode Pã foi concebido, ou assim diz a história. A verdade, caros examinadores, é raramente certa – mas vamos dar uma olhada por trás da cortina!

²⁶ The Perils of Penelope, A Drama no original.

Hang them high and don't ask why –
Blame it on the maids!

Blame it on the slaves!
The toys of rogues and knaves!
Let them dangle, let them strangle –
Blame it on the slaves!

Blame it on the sluts!
Those poxy little scuts!
We've got the dirt on every skirt –
Blame it on the sluts!²⁷ (ATWOOD, 2005: 151)

Aqui o embate de vozes continua. Penélope afirma que os boatos maliciosos são mentirosos e sem fundamento. Já as aias, em sua encenação, põem sob suspeita a honestidade e fidelidade da princesa. As doze servas não são capazes de responder à inquietação da protagonista: teve ela culpa ou não na morte das aias? Elas não culpam Penélope abertamente mas também não a eximem de culpa. Os questionamentos abertos de Penélope são respondidos por réplicas veladas das aias. As doze servas fazem coro aos relatos da protagonista e acrescentam tons de acusação a Telêmaco e Odisseu. Essa luta de vozes que caracteriza a polifonia perpassa toda a obra, pois, como nos diz Bakhtin, uma voz nada resolve e nada termina. Duas vozes são o mínimo de vida em um texto, o mínimo de existência.

²⁷ Ponha a culpa nas aias! / Aquelas mal faladas danadinhas! / Pendure-as alto e não perguntem porque - / ponha a culpa nas aias! / ponha a culpa nas escravas! / os brinquedos de trapaceiros e cafajestes! / deixem que elas balançam, deixem que elas sufoquem - / ponha a culpa nas escravas! / ponha a culpa nas vagabundas! / aquelas putinhas sujas! / nós temos a sujeira em toda saia - / ponha a culpa nas vagabundas!

CONCLUSÃO

Conclui-se então, que os objetivos propostos no início deste trabalho foram de fato alcançados. Ao analisar *The Penelopiad* usando um enfoque de gênero, foi possível confirmar a hipótese de que, ao reescrever a obra clássica de Homero sob a perspectiva de Penélope, Atwood questiona as verdades cristalizadas acerca do lugar do feminino na literatura e no mundo. Ela coloca sob suspeita também, a construção do cânone falocêntrico tal como o conhecemos hoje, assim como os critérios utilizados para classificar uma obra. A análise da narrativa expõe a fragilidade dos padrões estéticos utilizados para atribuir valor a uma obra; eles não são infalíveis, imutáveis e nem tampouco universais.

Outro aspecto proposto como hipótese de leitura de *The Penelopiad*, foi a análise da obra como paródia. A (re)escrita da narrativa clássica de Homero, só é possível porque a autora se vale da intertextualidade típica da paródia, já que, a mesma é uma escrita transgressora que se apropria do sentido de um texto para depois negá-lo. É através da paródia que um novo paradigma é inaugurado. No texto paródico a linguagem se torna dupla, assim é impossível pensar neste tipo de escrita sem associá-la com os conceitos de polifonia e, por consequência, de dialogismo desenvolvidos por Bakhtin.

Assim, a narrativa de Atwood se apresenta em camadas intertextuais nas quais se entreveem, ao mesmo tempo, a história clássica e uma narrativa completamente transgressora, contemporânea e feminina. A tecitura intertextual em *The Penelopiad* é feita pelas várias vozes que polemizam dentre da narrativa e apresentam o conflito em forma de diálogo. A intertextualidade aqui, não é uma mera adição decorativa à composição da obra, mas sim o fator crucial na composição desta narrativa; nela afirma-se o primado do intertextual sobre o textual. No texto se lê, pelo menos, um outro texto.

BIBLIOGRAFIA

CORPUS

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad*. 1 ed. New York: Canongate, 2005.

OUTRAS OBRAS DA AUTORA

ATWOOD, Margaret. *A Vida Antes do Homem*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

ATWOOD, Margaret. *Negotiating With the Dead - A Writer on Writing*. 1 ed. New York: Anchor Books, 2003.

ATWOOD, Margaret. *Bodily Harm*. 1 ed. Toronto: Seal Books, 1982.

ATWOOD, Margaret. *Cat's Eye*. 1 ed. New York: Bantam Books, 1989.

ATWOOD, Margaret. *Life Before Man*. 1 ed. New York: Anchor Books, 1998.

ATWOOD, Margaret. *Madame Oráculo*. Tradução de Domingos Demasi. 1 ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*. 1 ed. New York: Anchor Books, 2004.

ATWOOD, Margaret. *Surfacing*. 1 ed. New York: Ballantine Books, 1972.

ATWOOD, Margaret. *The Blind Assassin*. 1 ed. New York: Doubleday, 2000.

ATWOOD, Margaret. *The Edible Woman*. 1 ed. London: Virago Press, 1980.

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale*. 1 ed. New York: Ballantine Books, 1987.

ATWOOD, Margaret. *The Robber Bride*. 1 ed. New York: Anchor Books, 1998.

ATWOOD, Margaret. *The Year of the Flood*. 1 ed. New York: Anchor Books, 2010.

FORTUNA CRÍTICA

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. *O Diálogo Intertextual em A Odisséia de Penélope, de Margaret Atwood*. In Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, v. 7, n. 26, 2008.

KHALID, Saman. *Margaret Atwood's Penelopias as Postmodern Fiction*. In Explorations. Lahore: GCU, vol. 21, 2010.

SILVA, Aline Conceição Job da. *Na Desconstrução de Odisseu, A Reconstrução de Penélope*. In Letrônica. Rio Grande do Sul: PUC, v.3, n1, p. 210-219, 2010.

APORTE TEÓRICO

- ALMEIDA, Wilson Roberto C. *Dissertação, Paráfrase e Paródia*. In S.O.S Redação e Expressão. 1 ed. São Paulo: Escala.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2010.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2 ed. São Paulo: USP, 2003.
- BEAUVOIER, Simone de. *The Second Sex*. Tradução de H. M. Parshley. 1 ed. New York: Vintage Books, 1989.
- EAGLETON, Mary. *Literary Representations of Women*. In *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- FÁVERO, Leonor Lopes. *Paródia e Dialogismo*. In *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2 ed. São Paulo: USP, 2003.
- FELSKI, Rita. *Literature after Feminism*. 1 ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *Polifonia Textual e Discursiva*. In *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. 2 ed. São Paulo: USP, 2003.
- FLAX, Jane. *Pós-Modernismo e Relações de Gênero na Teoria Feminista*. In HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-Modernismo e Política*. Tradução de Carlos A. de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship*. Nova York: WA, 1979.
- HOMERO. *A Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KOLODNY, Annette. *Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*. In KEMP, Sandra e SQUIRES, Judith (orgs.) *Feminisms*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1978.
- LIMA, Luis Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LODGE, David. *The Art of Fiction*. New York: Viking Penguin, 1992.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho. 1995.
- PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. Tradução de Angela M. S. Côrrea. 1 ed. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- PLAIN, Gill, SELLERS, Susan. *Introduction to Part II*. In *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & CIA*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Cânone/Contra-cânone: Nem Aquele Que é o Mesmo Nem Este Que é o Outro*. In CARVALHAL, Tania Franco. *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: IEL/Ed. Unisinos. 1996. P. 115-121.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Centro e margens: notas sobre a historiografia literária*. In Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília: UNB, n.32, 2008.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Da Ginolatria À Genelogia: Sobre a Função Teórica e a Prática Feminista*. In FUNCK, Susana Bornéo (org). *Trocando Idéias Sobre a Mulher e a Literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Pensar (d)as Margens: Estará o Cânone em Estado de Sítio?* In *Cânones & Contextos: Anais. 5 Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: Abralic, 1997. v. 1, p. 287-291.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. *Refutações ao Feminismo: (Des) compassos da cultura letrada brasileira*. In Estudos Femininos. Florianópolis: UFRS, 2006, vol. 14, n.3.
- SHOWALTER, E. *A Crítica Feminista no Território Selvagem*. In HOLLANDA, H. B. de. (Org.). *Tendências e Impasses: o Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.23-57.
- SHOWALTER, E. *A Literature of their Own*. In EAGLETON, M. (Ed.) *Feminist Literary Theory: a Reader*. Cambridge, Mass.:Blackwell, 1978, p. 11-15.
- STEVENS, Cristina M. T. *Aracnologias – As Tecituras de Penélope*. In ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura. Minas Gerais: UFMG, v. 6, n. 19, 2009.
- WAUGH, Patricia. *The Theory and Practice of Self Conscious Fiction*. London: Routledge, 1996.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. 1 ed. London: Penguin Books, 1929.