

Carmen Soares
Inês Calero Secall
Maria do Céu Fialho
Coordenação



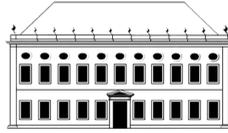
orma
& Transgressão

(Página deixada propositadamente em branco)

Carmen Soares
Inés Calero Secall
Maria do Céu Fialho
Coordenação

*N*orma
& Transgressão

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO
António Resende
Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA
SerSilito • Maia

ISBN
978-989-8074-24-9

DEPÓSITO LEGAL
.....

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal
Programa Operacional Ciência e Inovação 2010

© FEVEREIRO 2008, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Adriana Bebiano

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Sociais

O SEXO DO DESEJO: MARGARET ATWOOD REESCREVE PENÉLOPE

There's never only one of any of us.

Margaret Atwood, *Cat's Eye*

Resumo

Os mitos e as figuras mitológicas da cultura clássica constituem um *corpus* particularmente fértil dentro da literatura ocidental, uma vez que, ao longo de séculos, têm estado na origem de muitas novas histórias e reconfigurações. Cada época e cultura específicas os reescreve num movimento de transgressão que se apropria das histórias e das figuras do passado para produzir configurações que traduzem o momento histórico e a cultura que as reescreve. No contexto da literatura inglesa – i.e., da literatura em inglês – desde a década de 1980 que as reescritas feministas deste rico acervo são particularmente importantes.

Nesta comunicação abordarei o último livro de Margaret Atwood, *The Penelopiad* (2005) – uma reescrita da *Odisseia* do ponto de vista de Penélope e das servas executadas – tentando mostrar como Eros, ou o desejo, são usados na reivindicação do direito das mulheres à sexualidade e à subjectividade. Como contraponto à escrita de Atwood, marcadamente feminista, abordarei ainda a figura chamada Desejo na série de romances gráficos *The Sandman* (1992-1997), de Neil Gaiman – uma figura andrógina que pode ser lida como pós-feminista, e que contribui, também ela, para a redefinição da nossa forma de pensar – ou de imaginar – o «feminino» e o «masculino».

É uma verdade adquirida e inquestionável que os mitos clássicos são progenitores de inúmeras histórias da literatura mundial, com natural predominância para as literaturas do espaço cultural que continua a ser convencionalmente denominado por «Ocidente». Nesta medida, são verdadeiramente *mitopoéticos*, isto é, são histórias que geram mais histórias. Trata-se de um processo identificável no momento da própria génese, uma vez que não existe nenhuma «versão autorizada» dos mitos. Um classicista de Cambridge define-os da seguinte forma: «as histórias designadas por «mitos», tanto pelos intelectuais antigos como pelos modernos, são contadas e voltadas a contar para diversos objectivos em contextos diferentes e de maneiras muito distintas (...) incluindo amiúde um elenco variável de heróis e com uma diversidade de tramas e de desfechos alucinante.» (Goldhill, 2006: 359). À multiplicação na origem acresce um movimento de produção-em-cadeia, e já na Antiguidade os mitos são constantemente recontados e ampliados. Basta lembrar a *Oresteia*, uma história complexa construída por Ésquilo a partir de uns quantos versos da *Ilíada*. Este movimento de ampliação de alguns versos em longos poemas, tragédias ou romances, atravessa toda a literatura ocidental. Lembro dois exemplos paradigmáticos: a partir de apenas dois versos da *Ilíada* (xx, vv. 307-308) Virgílio gerou uma nova epopeia, *A Eneida*; dois versos sobre Tróilo, filho de Príamo – que morre antes de Heitor e é insignificante para a trama – geraram a bela história de *Troilus and Cressida*, de Geoffrey Chaucer, que por sua vez foi reelaborada por Shakespeare. No que diz respeito a figuras femininas – afinal, o que me traz ao Colóquio «Norma e Transgressão» – lembro a imensa fecundidade de Fedra, Medeia ou Antígona na literatura ocidental.

Na linhagem da constante reescrita dos mitos, cujo potencial não está nunca esgotado, a editora Canongate lançou em 2005, com enorme sucesso no mercado em língua inglesa, a publicação da sua «Myths Series», da qual saíram já, em 2005, *The Penelopiad*, de Margaret Atwood, do qual adiante se fala, e em 2006, *The Helmet of Horror*, de Victor Pelevin (o Minotauro), *Weight*, (Atlas e Hércules) de Jeanette Winterson, e *Lion's Honey* (Sansão), de David Grossman. Outros títulos estão anunciados para breve.

Reside aqui a enorme riqueza dos mitos: não se trata de textos fixos, com uma forma única e calcificada, aberta apenas às interpretações de eruditos e académicos, mas sim de textos com uma enorme capacidade para a reprodução, democraticamente abertos a todos os que continuam a contar histórias como forma de interrogação, explicação e transformação do humano.

«Transformação» é a palavra-chave na abordagem de reescritas nossas contemporâneas dos textos do passado. De facto, nestas, «transformação» funciona em dois níveis: transformação na medida em que cada nova história é uma subversão da história matriz; e transformação também porque cada nova versão reflecte a cultura coeva da escrita enquanto, simultaneamente, contribui para modificar essa cultura. Clarificando: o texto não existe numa simples relação especular com o mundo; funcionará como espelho, sim – ainda que com níveis de refacção não negligenciáveis e que devem ser tidos em consideração em qualquer acto de leitura – mas funcionará ainda como agente cultural.

Este papel de agente é particularmente visível nas reescritas feministas. Falo de textos de diversos tipos, que, principalmente mas não exclusivamente, dentro da literatura anglófona, têm vindo a reescrever histórias antigas – mitos clássicos, contos de fadas, romances canónicos da literatura ocidental – sob uma perspectiva feminista. Este subgénero tem em Angela Carter (1940-1992) a figura fundadora, ou mais proeminente, ainda na década de 1970, mas ganhou particular visibilidade e pujança na década 1990.

No contexto deste artigo, por «feminista» entenda-se todo o texto que procura dar voz – logo, posição de sujeito – às mulheres. Por outras palavras: na abordagem destas narrativas trata-se menos dos direitos sociais e políticos das mulheres – ou de como funcionam as relações entre os sexos do lado do «real» – e muito mais do direito à definição de humano na sua plenitude – no plano do simbólico, portanto.

Numa obra já com algumas décadas e que se tornou um clássico, Simone de Beauvoir designava as mulheres por «o segundo sexo» (Beauvoir, 1949); isto é, o que vem depois na hierarquia (naturalizada) das relações entre o

feminino e masculino. Por seu lado, em ensaio bem mais recente – «A sogra de Rute ou intersexualidades» – Maria Irene Ramalho dirige-se a esta questão designando os homens heterossexuais como *o-sexo-que-é* e que «por isso precisam tão-só da identidade dos outros como contra-prova», enquanto mulheres, homossexuais, bi- e trans-sexuais, «têm sido definidos e continuam a definir-se por esse sexo-que-é» (Ramalho, 2001: 528). A questão central é a pergunta sobre como se hierarquizam conceitos nos processos de criação de identidades e na definição do humano. Somos mulheres pela comparação, ou pela diferença do masculino – «heterossexual», acrescentaria Ramalho – que funciona ainda como bitola e matriz do humano. Ora, mitos e personagens clássicas têm sido intensamente usados como material para reescritas que procuram justamente novas representações para os conceitos de «feminino», «masculino» e «humano». A principal estratégia seguida pelas autoras é aparentemente simples: a partir de uma história clássica, uma das personagens femininas é adoptada e a (mesma) história é reescrita do ponto de vista dessa personagem. A mudança de ponto de vista implica, como será fácil de compreender, diversas alterações. Dentro da lógica de produção dos mitos, já referida, mesmo quando falamos de narrativas que adoptam um ponto de vista secundário – ou silenciado – na «narrativa matriz» não nos encontramos perante uma invenção recente. De facto, na Antiguidade Clássica já a podemos encontrar, por exemplo, em Ovídio, nas *Heroídes*. Trata-se de uma obra menos conhecida deste autor, sob a forma de epístolas nas quais (uma maioria de) personagens femininas abandonadas dos mitos clássicos escrevem aos seus amantes, suprimindo, assim, a «falha» na narrativa matriz. Nesta obra, Penélope escreve a Ulisses, Dejanira a Hércules, Dido a Eneias, Medeia a Jasão e por aí fora.

No entanto, se a estratégia é antiga, naturalmente que não produz, na Antiguidade, o mesmo tipo de texto nem a mesma ideologia das escritoras feministas da viragem do século. No caso da carta de Penélope, sendo uma invectiva a Ulisses, a quem ela acusa de crueldade pela ausência prolongada, o lamento é a nota dominante: a Penélope de Ovídio é apenas um

desenvolvimento da personagem de Homero, e não uma versão alternativa da figura. Um pequeno excerto do texto será suficientemente elucidativo:

O meu pai, Icário, quer forçar-me a deixar este leito
de viúva e pragueja sem cessar contra tão longa tardança;
ainda que sem cessar ele pragueje, sou tua; que digam que sou tua,
é o que importa;
Penélope, esposa de Ulisses, é o que sempre hei-de ser.
E ele, por sua banda, deixa-se quebrar pela minha piedade
e minhas preces virtuosas e vai moderando o seu empenho.

141

Ovídio, *Heroídes*, vv. 81-86¹

Como se pode ver, esta versão corrobora a fidelidade de Penélope, característica que define a personagem no imaginário ocidental, e acrescenta-lhe a previsível «piedade» (uma espécie de contra-poder permitido às mulheres). De resto, o tom elegíaco é o dominante nestas epístolas na voz feminina, isto é, encontra-se perfeitamente dentro do código das relações entre o feminino e o masculino na Antiguidade, funcionando, portanto no sentido da regulação, no que em muito difere das reescritas nossas contemporâneas, que funcionam no sentido da emancipação. Parte da importância dos mitos antigos residia na sua dimensão pedagógica, como uma leitura de *Poética* facilmente confirmará. Por outro lado, se «os mitos constituem máquinas que fazem a visão própria de uma cultura parecer natural, convincente e inevitável» (Godhill, 2006: 375), a sua reescrita subversiva leva justamente à questionação e transgressão do que pode parecer natural ou a «norma» na nossa cultura, ao mesmo tempo que propõe como legítimos – como possibilidades até aí impensáveis – comportamentos alternativos ou transgressores da norma.

¹ Expresso a minha dívida ao Professor Carlos Ascenso André, do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Coimbra, por me ter facultado o uso destes versos da sua tradução de *Heroídes*, a ser publicada num futuro próximo. Igualmente lhe agradeço ter-me dado conhecimento desta obra menos divulgada de Ovídio, de que ainda não existe nenhuma tradução em português.

É justamente neste projecto político assumido que se enquadram as reescritas feministas dos mitos.² Por vezes, as transformações ocorrem ao nível do próprio desenvolvimento da história – trama, peripécias, desenlace – mas a transformação ocorre sobretudo ao nível dos sentimentos e da explicação das motivações das personagens. Num primeiro nível de leitura, estas reescritas reflectem as novas práticas sociais que se foram afirmando no ocidente na segunda metade do século xx, mais exactamente, a consciencialização da possibilidade de agência do sujeito feminino. Por outro lado, funcionam elas próprias como agentes dessa consciencialização ao propor, pela ficção, novos modelos de subjectividade, que funcionam no sentido da emancipação (portanto, de sinal contrário ao texto de Ovídio). A subjectividade constrói-se em movimentos de identificação em curso, e é justamente nessa construção que a literatura tem um papel político nada negligenciável, pela criação de modelos com os quais a leitora pode criar empatia e que convidam à imitação – e a uma outra «performatividade». Traduzo aqui o conceito de «performativity» tal como o usa Judith Butler. Segundo esta autora, a identidade sexual não é biologicamente determinada, mas resulta de opções e é construída em acção, por gestos e comportamentos escolhidos pelo sujeito; estes constituem a performatividade que define a identidade sexual (Butler, 1990: *passim*).

Se a literatura pode conduzir a novas performatividades, logo, a literatura pode ser considerada politicamente «perigosa» – e por que outra razão teria Platão banido da República os poetas?

Regresso agora a Penélope e Ulisses. Ambas as personagens entraram na narrativa oral colectiva, pelo que não é preciso ter lido a *Odisseia* para facilmente identificar Penélope como símbolo da fidelidade e da constância femininas; dito de outro modo, da secundarização ao masculino. A casa e o mundo são espaços simbólicos «naturalmente» identificados com o feminino

² A dimensão política assumida em nada prejudica a sua qualidade estética. De resto, o preconceito da mútua exclusão do político e do estético é bastante recente; na Antiguidade Clássica a questão não se coloca.

e o masculino, respectivamente, e a narrativa de Ulisses, modelo de viajante viril e mulherengo, e de Penélope, sua mulher fiel, que cuida da casa na sua ausência, são co-responsáveis na sedimentação do valor simbólico destes espaços tal como ainda hoje são imaginados.

Começo por citar um passo da *Odisseia*, na tradução recente de Frederico Lourenço. Trata-se de cerca de dez versos do canto XXIV quando, no Hades, Ulisses se encontra com as almas dos pretendentes mortos, que se queixam da trama e da manha de Penélope, após o que Agamémnon compara as respectivas sortes (sua e de Ulisses):

«Venturoso filho de Laertes, astucioso Ulisses!
 Na verdade obtiveste uma esposa de grande excelência!
 Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope,
 filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Ulisses,
 seu esposo legítimo. Por isso a fama da sua excelência
 nunca morrerá, mas os imortais darão aos homens
 um canto gracioso em honra da sensata Penélope!
 Pois não foi assim que se comportou a filha de Tindáreo:
 matou o esposo legítimo. O canto a respeito dela será
 detestável para os homens, pois traz uma fama horrível
 a todas as mulheres; até às que praticam boas acções.»

Odisseia, XXIV, vv. 191-202

Nestes versos estabelece-se a fama futura da virtuosa Penélope, mas também a maldição futura do modelo oposto, Clitemenestra. Repare-se como a maldição dos imortais se estende a «todas as mulheres», isto é, como o texto assume a personagem como um modelo do feminino, com consequências do lado do real. Este passo traz à colação a teoria de Marilyn French, crítica e ensaísta feminista shakespeariana. French usa os conceitos *inlaw feminine principle* e *outlaw feminine principle*, (French, 1982: *passim*) para pensar dois modelos antagónicos de feminino, os quais, argumenta ela de forma bastante convincente, permeiam toda a literatura ocidental. Como as denominações indicam, o feminino é definido na sua relação com a Lei (patriarcal). Existem dois modelos: o que age de acordo com a lei e o que

está fora-da-lei. As características secundárias atribuídas a cada um são previsíveis e são mesmo lugares-comuns no discurso dominante sobre estas questões (veja-se a «piedade» de Penélope, por exemplo). No contexto deste artigo, relembro apenas os aspectos mais relevantes: o *inlaw* é absolutamente subordinado à vontade do masculino, e, entre outras características, prima pela discrição e pelo pudor, enquanto o *outlaw* é justamente caracterizado pela vontade de poder, quase sempre associada a uma sexualidade desenfreada – dito de outro modo, «não controlada pelo masculino» – as mais das vezes associada ainda à capacidade de matar ou de conduzir os homens à morte (lembremos Clitemenestra, no passo da *Odisseia* já citado, ou Helena, à qual regressaremos).

Recordemos que, se a Antiguidade não se coibia de representar o desejo e a sexualidade de forma muito explícita, essa representação não era, de forma alguma, simétrica. De facto, muito antes do triunfo do paradigma cristão da relação com o corpo – com reflexos nos dois sexos, mas com consequências mais acentuadas no que diz respeito à mulher, a quem é radicalmente negado o direito ao desejo – já na tragédia grega «toda a mulher que revelasse o seu desejo sexual tornava-se um monstro, desde Medeia, que acabou por matar os próprios filhos, a Clitemnestra, que matou o esposo.» (Goldhill, 2006: 67)³ Mesmo na lírica, apenas Safo constitui uma notável excepção a esta regra; apenas em Safo a mulher surge não apenas como objecto do desejo, mas como sujeito, aquela que deseja.

Em *The Penelopiad*, pequena narrativa da série «Mitos» da Canongate, já referida, esta falha vai ser colmata. A sua autora, Margaret Atwood, nascida em 1939 em Otava (Canadá), é romancista, poeta e ensaísta de notoriedade mundial – o seu nome tem sido, inclusive, ventilado como «candidata» ao

³ É verdade que o mesmo não acontece nas comédias; aqui ocorre-me o exemplo óbvio de *Lisistrata*, de Aristófanes. Mas lembremos que o impacto estético procurado pela comédia é completamente diverso do atinente à tragédia. Não obstante o facto de a comédia ser também politicamente muito poderosa, na verdade não oferece comportamentos «exemplares», isto é, de molde a criar empatia no espectador e, consequentemente, a criar novos modelos de comportamento do lado da realidade.

Nobel da literatura. Neste livro, como o próprio título indica – até pela simetria com o título da narrativa matriz – a autora reescreve a *Odisseia* na voz de Penélope. Daqui resulta uma reconfiguração da narrativa original que aborda ainda os dois modelos dominantes do feminino – *inlaw* e *outlaw* – na figura da esposa de Ulisses e das servas enforcadas no furor vingador do seu regresso, uma morte justificada por estas terem tido sexo com os pretendentes de Penélope.

Nesta reescrita em particular não ocorrem transformações substanciais no que à trama diz respeito: os episódios estão muito próximos dos narrados no texto matriz. Por outro lado, aqui temos acesso à consciência – naturalmente imaginada – de Penélope, à voz calada na narrativa masculina, o que produz uma versão muito diversa. Logo no início Penélope dirige-se à leitora, recusando justamente servir de exemplo de comportamento às outras mulheres: «Não sigais o meu exemplo! Quero gritar aos vossos ouvidos. Sim, os vossos!» (P: 2)⁴ Trata-se de uma interpolação à leitora – o «yours/vossos» está sublinhado – que torna clara a actualidade do conselho gritado: quem deve ouvir Penélope somos nós, leitoras – incluindo eu, que escrevo, e vós, que me ledes – e não quaisquer personagens dentro da moldura diegética. É uma estratégia retórica repetidamente retomada, num recordar constante que salta as barreiras da moldura narrativa e que assume a literatura como (também) incitação à acção.

Não decorre daqui que Penélope seja transformada em infiel – num reverso do modelo original, estratégia possível nestas reescritas.⁵ No entanto, não se limita a ser o objecto passivo que a *Odisseia* diz; é sujeito do desejo: «Esperei, e esperei, e esperei, apesar da tentação, quase a compulsão, para fazer outra coisa.» (P:1) O que é importante aqui é a inscrição do desejo – da transgressão do modelo da fidelidade – na figura que se imagina

⁴ Todas as traduções do texto de Atwood são minhas. Entretanto já saiu, na Teorema, uma edição portuguesa do romance, com o título *A Odisseia de Penélope*.

⁵ Existe pelo menos uma «Penélope infiel» muito conhecida: trata-se de Molly Bloom, cujo famoso longo monólogo fecha *Ulysses* (1922), de James Joyce, romance incontornável do modernismo.

absolutamente e naturalmente fiel: ao admitir o desejo – «tentação», «quase compulsão» – Penélope afirma a sua subjectividade. Se não traduz o desejo em acção, é por obediência à lei: não é a *natureza* que a faz fiel, é a lei. Poder-se-ia objectar que uma Penélope que deseja é um anacronismo; sê-lo-ia, eventualmente, se o entendimento fosse o de que este romance – e outros afins – pretenderiam fazer uma representação «cientificamente» sustentada da cultura grega clássica.⁶ Acontece que neste género de romances – como, de resto, em muitos dos romances históricos contemporâneos, aos quais é frequentemente levantada este tipo objecção – neste tipo de romance, dizia eu, só aparentemente se pretende representar o passado «tal como aconteceu». Na verdade, é o presente que aqui se escreve e se projecta. Estamos perante uma *actualização* do passado, à luz de mudanças recentes ou ainda em curso. No caso do desejo de Penélope, a transformação operada é mais radical do que possa parecer, uma vez que a afirmação do direito ao desejo no feminino é pedra de toque na construção do feminino *como sexo-que-é*, é uma conquista ainda relativamente recente, que ocorre muito depois dos movimentos do primeiro feminismo, mais centrados na conquista de direitos sociais. Para avaliarmos a sua novidade, basta lembrar que o livro seminal na afirmação desta posição – *The Female Eunuch*, de Germaine Greer – foi publicado em 1970, e apesar de ter aparecido já depois do movimento *hippie* e do Maio de 68 em Paris – movimentos sociais e culturais que revolucionaram as práticas da sexualidade nas camadas mais jovens do mundo ocidental – provocou muitas ondas de choque à época.

Em *The Penelopiad* a representação radicalmente subversiva do simbolismo de Penélope é explicitada na relação que estabelece com Helena no Hades. A Penélope de Atwood é uma personagem amarga e irascível, que lamenta as suas opções passadas e que desejaria ter vivido de outra maneira. Na

⁶ Ressalve-se que mesmo entre os classicistas não há uma visão homogénea ou mesmo consensual da cultura grega. Entre as vozes dissidentes da narrativa hegemónica veja, por exemplo, Page duBois, *Trojan Horses. Saving The Classics from Conservatives* (2001). Como o próprio título já deixa adivinhar, trata-se de uma releitura da cultura grega que procura recuperar as ambiguidades que terão sido rasuradas por uma agenda conservadora, com o fim de legitimar comportamentos e valores dominantes.

verdade, *Penélope queria ter sido Helena*. Helena, a adúltera – leia-se: sujeito do desejo – e, por isso mesmo, culpada de tantas mortes, e por isso repetidamente amaldiçoada.

Penélope permaneceu fiel por obediência à Lei; mas como todas as mulheres obedientes, tem a fantasia de ser amada em recompensa por essa obediência; a fantasia da recompensa do amor é o veneno com que se amarram as mulheres à Lei. A certa altura, explica-nos ela todo o trabalho que tivera na ausência do marido – a gestão notável das propriedades, a multiplicação da riqueza daí resultante – como tendo sido realizado na esperança da aprovação dele no regresso. Trata-se, no entanto, de um tipo de aprovação particular: «Tinha uma ideia tão clara na cabeça – Ulisses que regressava, e eu – com modéstia feminina – mostrando-lhe como tinha desempenhado tão bem tarefas que são habitualmente consideradas coisas de homens. Por ele, claro. Sempre por ele. Como lhe brilharia a face de contentamento! Como ficaria satisfeito comigo! ‘Vales mil Helenas!’, diria ele. Não diria?» (P, 88-89)

Esta fantasia de Penélope é um belo momento de patético: eis o exemplo da fidelidade que se imagina no lugar do exemplo de infidelidade, numa inversão de valores completa, o «bem» e o «mal» em posições invertidas. Mas reparemos que Penélope quer o lugar da mulher mal afamada porque lhe reconhece um poder que a ela é recusado.⁷ No nosso imaginário, o poder no feminino é indissociável da beleza que gera atracção erótica e é representada como a única qualidade feminina capaz de subjugar o poder masculino. A incerteza – que é também o medo – de Penélope, patente na formulação interrogativa situada no final da citação – «wouldn't he?» – acentua justamente o patético das mulheres *inlaw*. O leitor sabe que Ulisses não disse /não dirá aquelas palavras. As mulheres *inlaw*, mesmo obedecendo à Lei Patriarcal, nunca puderam competir em grau de poder com as mulheres de «má fama»; estas serão fora-da-lei, e por isso mesmo punidas, mas são,

⁷ Harriet Hawkins dá conta deste paradoxo e discorre sobre a ambivalência do processo de identificação com estes dois modelos do feminino – a boa e a vilã – entre o público feminino do cinema contemporâneo em *Classics and Trash* (Hawkins, 1990:142-143).

ainda assim, as (relativamente) poderosas. Estamos perante um paradoxo exemplar dos modelos dominantes do feminino no patriarcado.

Mesmo no inferno, por onde se passeiam todas estas personagens, quando Penélope e Helena se encontram, o diálogo subsequente é um confronto entre rivais. Mesmo no Hades, Helena é seguida por um séquito de admiradores, muitos deles mortos por sua causa. Troça cruelmente de Penélope, particularmente da sua modéstia, que apenas lhe suscita comentários jocosos e é desvalorizada, em nova inversão dos valores «consensuais»: «a modéstia não estava entre os dons que me foram dados por Afrodite, apaixonada do riso.» (P, 154), diz Helena, ao que Penélope lhe responde com acusações, lembrando-lhe as mãos manchadas de sangue. Mesmo depois de morta Helena representa ainda a capacidade de agir de acordo com o desejo: «O desejo não morre com o corpo (...) apenas morre a capacidade de o satisfazer.» (P, 154), numa frase que torna explícito o valor simbólico atribuído a Helena nesta versão.

Uma ironia amarga reside no facto de a bitola que permite medir o valor de *ambas* as mulheres ser justamente a bitola que define a mulher *outlaw*: a capacidade para matar (ou conduzir à morte). «Diz-me, queridinha – quantos homens matou Ulisses por tua causa?» (P: 156), pergunta Helena, provocadora. Ora, o número de pretendentes de Penélope mortos por Ulisses é insignificante quando comparado com os mortos da guerra de Tróia. Helena sai vencedora deste combate e Penélope é, uma vez mais, humilhada. Mesmo depois da morte, é Helena que é feliz, enquanto Penélope sofre em consequência do seu comportamento decoroso.

Outro dos passos da *Odisseia* radicalmente reescrito por Atwood é o reencontro entre Penélope e Ulisses. Contrariamente à fantasia de Penélope – a fantasia de um encontro amoroso – o que encontramos é a denúncia de um casamento feito apenas de formalidades. O Ulisses clássico é conhecido pela sua astúcia, ou capacidade para mentir e enganar; Penélope partilha desta sua qualidade, pela maneira como engana os pretendentes. Em Atwood esta afinidade é sublinhada. Quando se reencontram na intimidade, Ulisses diz-lhe que pensara nela enquanto estava na cama de outras, e Penélope

conta como esperara, chorara e «como nunca sequer nutri um único pensamento de atraiçoar a grande cama dele com qualquer outro homem.» (P:173) Mas acrescenta, para benefício do leitor: «ambos éramos mentirosos encartados e despudorados». Isto é, ao naturalizar a fidelidade e a constância de Penélope, a *Odisseia* mente. A versão de Homero é uma mentira que é uma arma usada para submeter todas as mulheres, como diz a personagem no início da narrativa de Atwood: «Uma vara usada para bater nas outras mulheres». (P: 2) Com esta fala Atwood relembra-nos o poder das narrativas para produzir realidades.

Outras mulheres que somos nós, ainda. Dentro da narrativa, «outras mulheres» são também as doze servas assassinadas por Ulisses e Telémaco. Estamos no canto XXII. A culpa delas: ter «desonrado» Ulisses (vv. 416-17), ou, na voz de Euricleia, «porque enveredaram pela pouca-vergonha» (v. 424). Ulisses ordena que as servas disponham dos cadáveres dos pretendentes, lavem o espaço de todo o sangue derramado, e depois sejam abatidas «com as longas espadas, até que a vida/ as abandone, e se esqueçam dos prazeres de Afrodite, / que provaram, deitadas em segredo com os pretendentes.» (XXII, vv. 438-445). Para Telémaco, no entanto, esta «morte limpa» não chega, e enforca-as, numa estrofe de uma beleza terrível e não desprovida de simpatia para com as vítimas da qual citarei apenas os versos finais:

«Tal como quando os tordos de asas compridas ou as pombas
embatem contra a rede nos arvoredos ao tentar voltar
aos ninhos, e é um local odioso que os acolhe –
assim as mulheres tinham as cabeças em fila, e à volta
de cada pescoço foi posta uma corda,
para que morressem de modo confrangedor.
Espernearam um pouco, mas não durante muito tempo.»

Odisseia, XXII, vv. 467-473

Em Atwood estas servas são vítimas inocentes e Penélope carrega a culpa da sua co-responsabilidade na morte delas, uma vez que teriam estado ao seu serviço espiando os pretendentes (e, já agora, também Telémaco, esse

adolescente intratável para a mãe na versão em causa). Eis o lamento de Penélope pelas servas: «As que foram violadas. Disse eu. As mais jovens. As mais belas. Os meus olhos e ouvidos entre os pretendentes, não acrescentei. As minhas ajudantes durante as longas noites de mortalha. As minhas gansas cor de neve. As minhas pombas.» (P:160) Neste romance as mulheres *outlaw* são-no, paradoxalmente, mesmo em circunstâncias de obediência à lei: foram violadas, quero dizer, a sua imputada transgressão não resulta de uma escolha, uma vez que, na sua condição de servas, não tinham quaisquer direitos ao seu corpo, e os pretendentes podiam servir-se delas. A sua «culpa» é simplesmente a de serem mulheres; não há possibilidade de salvação, mesmo para aquelas que praticam a obediência, numa espécie de confirmação da fala de Agamémnon citada: «O canto a respeito dela será / detestável para os homens, pois traz uma fama horrível /a todas as mulheres; até às que praticam boas acções.» (*Odisseia*, XXIV, vv. 200-202) Entre as «boas acções» das servas podemos, nesta inversão, englobar a solidariedade para com Penélope, no trabalho de espionagem entre o bando do adversário masculino. Essa será porventura a transgressão que justifica a sua morte, dentro de uma lógica patriarcal.

Não haverá saída para a organização social e simbólica que condena as mulheres ao segundo sexo, e, em qualquer situação, a pagar o preço por essa condição que se diz biologicamente determinada? A completa inversão de papéis – isto é, a colocação do feminino na posição de *o-sexo-que-é* – cria uma situação sem saída análoga à presente, ainda que de sinal contrário. Devo acrescentar que esta é a resposta emancipatória encontrada por autoras como Jeanette Winterson (que também contribui para a série dos «Mitos» da Canongate). Mas essa seria a «continuação da guerra por outros meios», que não conduz à emancipação de ambos os sexos. Talvez a solução resida num «terceiro sexo».

Acontece que mesmo dentro da tradição ocidental – na verdade, mesmo dentro do *cânone* ocidental – podemos encontrar uma saída engenhosa para a dicotomia que nos aprisiona numa relação de poder. Falo da

personagem do andrógino. Nas palavras de Mircea Eliade, «a androginia é uma forma arcaica e universal de exprimir a totalidade, a coincidência dos contrários, a *coincidentia oppositorum*. Mais do que uma situação de plenitude e de poder sexual, a androginia simboliza a perfeição de um estado primordial, não condicionado.» (Eliade, 1957: 215, *apud* Ferreira, 1999: 18).⁸ Dito de outra forma: uma realidade total, percebida como transcendência de contrários, que transcende a questão da própria sexualidade e que pode funcionar como uma proposta alternativa de identidade sexual (ou de géneros, como vulgarmente se diz). Entre outras leituras possíveis deste texto complexo⁹ podemos dizer que se trata de uma nostalgia por um estado primordial que já encontramos na formulação do mito dos «Três Géneros», no *Banquete* de Platão. Para além do postulado de um estado de graça original, antes da divisão – por castigo divino – do humano em «feminino» e «masculino», encontram-se aqui possibilidades múltiplas para a orientação erótica. Todavia, muito mais do que isto, interessa aqui o potencial emancipatório da figura do andrógino no plano do imaginário, isto é, a medida em que esta figura nos permite imaginar uma forma de ultrapassar a dicotomia que espartilha as relações (simbólicas) de poder entre «feminino» e «masculino». Na narrativa emancipatória feminina o andrógino foi ficcionado como metáfora para uma sociedade igualitária por Virgínia Woolf no romance *Orlando* (1928), e a mesma Woolf teorizou a metáfora em *A room of one's own* (1929).¹⁰ Nessa altura – há oito décadas – surgia como fantasia, ou como utopia. «Utopia» no sentido daquilo que *ainda não aconteceu*, e que a própria formulação utópica pode contribuir para que *venha a acontecer*.

Nos anos 1990 voltamos a reencontrar a figura do andrógino num outro tipo de fantasia. Refiro-me à série de novelas gráficas de culto, *The Sandman*

⁸ O texto de Eliade citado é *Mythes, rêves e mystères*. Gallimard, Paris, 1957, pp. 215. A tradução deste passo é de Rosário Ferreira, a quem expresseo o meu agradecimento por todas as conversas tidas sobre o andrógino.

⁹ Veja-se, por exemplo, Lourenço, 2004: 199-210.

¹⁰ A formulação de uma mesma ideia desdobrada nas formas do ensaio e de ficção é comum entre as escritoras feministas, e é uma forma do reconhecimento do poder (maior) das histórias para mudar realidades.

(1992-1997), da autoria do escocês Neil Gaiman. Homem e heterossexual, não é por isso que na sua escrita – que amiúde revisita os mitos clássicos – Gaiman deixa de reflectir as transformações ocorridas no longo século XX, e ainda em curso, transformações essas que transgridem os modelos ideológicos do patriarcado. No contexto do meu argumento, interessa-me particularmente a figura chamada Desejo, uma reconfiguração de Eros, e um dos protagonistas dos dez volumes da série. Trata-se de um dos sete imortais, sete irmãos em torno dos quais se desenrolam todas as tramas da série, que envolvem ainda centenas de personagens, alusões e citações do cânone ocidental. Os sete irmãos são: Sonho, Destino, Morte, Destruição, Delírio, Desespero e Desejo.¹¹ Desejo é gémeo/gémea de Desespero, o que faz sentido dentro das representações tradicionais do desejo e do amor. Digo «gémeo/gémea», não em obediência a um código de linguagem «politicamente» correcto no seio de algumas correntes feministas, mas porque a personagem está em constante transformação e assume forma ora masculina, ora feminina, ora andrógina, conforme as situações entre os humanos nas quais interfere. Quando se diz que «Desejo é criatura do momento», por exemplo, para além do lugar-comum que do desejo diz a sua efemeridade, há ainda a ideia da sua permanente capacidade para a transformação e adaptação às circunstâncias. É justamente esta versatilidade que a/o define. Tem outras características, como a crueldade e a proximidade com Delírio, de novo na tradição das representações da nossa cultura, e que são, de alguma forma, heranças da figura de Eros. Para além disso, e talvez mais importante, e tal como Eros, Desejo não reconhece a Lei. Qualquer Lei.

A reconfiguração desta figura em Gaiman leva-me a um ensaio de Catherine Belsey que aborda justamente a complexidade das representações da identidade sexual no ocidente. Partindo das ambiguidades geradas pelas representações teatrais na Inglaterra isabelina e jacobita, resultantes do facto de todos os papéis, tanto femininos como masculinos, serem representados

¹¹ Dream, Destiny, Death, Destruction, Delirium, Despair e Desire. Em português perde-se alguma da homofonia que faz parte do jogo de espelhos entre as personagens, jogo este que constitui parte da(s) sua(s) identidade(s).

por homens ou rapazes, Belsey mostra-nos como a «feminilidade» e a «masculinidade» são *ideias*, independentes do sexo biológico, e que largamente transcendem o corpo. Referindo um vasto número de pinturas e de textos literários europeus dos séculos XVI e XVII, centrando-se particularmente nas figuras dos *putti* renascentistas, Belsey estabelece a continuidade entre estas figuras e o Eros da Antiguidade, particularmente no seu posicionamento transgressivo, fora de qualquer lei moral ou social. São figuras de sedução que não se dirigem a um público especificamente feminino ou masculino, mas que a todos seduzem. Isto, porque segundo a autora, é justamente na Época Moderna que começam a definir-se os modelos de regulação do casamento e de sexualidade que triunfam no século XIX, quando já não é possível encontrar este tipo de representação sexualmente ambíguo. Segundo Belsey, o processo de regulação domestica o desejo e coloca a sedução fora-da-lei, enquanto simultaneamente «alinha as preferências sexuais como sendo ou aceitáveis ou perversas, num padrão de oposições binárias das quais apenas começamos a escapar.» (Belsey, 1996: 62).¹² Da domesticação do potencial anárquico do desejo resultam as categorias rígidas e as fronteiras para as sexualidades e para as identidades que ainda nos espartilham. Na transcendência destas categorias pode estar o caminho para a emancipação.

A Penélope de Atwood repõe algum equilíbrio – alguma verdade – nas relações entre os sexos, na medida em que devolve à mulher voz e posição de sujeito. O Desejo de Neil Gaiman – tal como o andrógino de Woolf – aponta no sentido de um caminho emancipatório que ultrapassa esta divisão dicotómica; como se a posição de Atwood já não fosse, de facto, necessária. Gaiman aponta no sentido do futuro, que pode vir a ser o da aceitação da multiplicidade de identidades em cada um de nós. Afinal, como diz Atwood na frase que serve de epígrafe a este ensaio, «em cada um de nós nunca

¹² Tradução minha.

há apenas um.» Na aceitação da identidade múltipla talvez possamos ser então, com tranquilidade, todos pós-feministas.

154

Porque tudo o que acontece não acontece de geração espontânea, mas é sempre já, de alguma forma, repetição e reescrita, gostaria de fechar esta reflexão com Safo. Num poema muito citado, que se encontra dentro da convenção da definição do «belo» na lírica antiga, Safo faz (o que também é) o elogio da transgressão da Lei e do desejo no feminino. Para reler e pensar.

Uns dizem que é uma hoste de cavalaria, outros de infantaria;
outros dizem ser uma frota de naus, na terra mais negra,
a coisa mais bela; eu digo ser aquilo
que se ama.

Muito fácil é tornar isto compreensível
a toda e qualquer pessoa: ela que de longe
à raça humana sobrelevava em beleza, Helena,
o nobre marido

deixou e foi a navegar até Tróia.
Nem da filha nem dos pais amados
Quis de todo saber, mas arrastou-a...¹³

Bibliografia

- Atwood, Margaret (2006). *The Penelopiad*. Edinburgh, New York and Melbourne: Canongate.
- Belsey, Catherine (1996). «Cleopatra's Seduction». Terence Hawkes (ed.), *Alternative Shakespeares* - 2. London and New York: Routledge. pp. 38-62.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London and New York: Routledge).
- duBois, Page (2001). *Trojan Horses. Saving the Classics from Conservatives*. New York and London: New York University Press.
- Ferreira, Rosário (1999). «A estátua e o andrógino: do arquétipo à função». *Notandum*. Porto/S. Paulo, ano II, nº 4, pp. 17-34.

¹³ Safo, «Da Beleza» (fr 16PLF). Tradução de Frederico Lourenço. (Lourenço, 2006:37)

- French, Marilyn (1982). *Shakespeare's Division of Experience*. London: Jonathan Cape.
- Gaiman, Neil (1992-1997). *The Sandman*. New York: D.C. Comics.
- Goldhill, Simon (2006). *Amor, Sexo e Tragédia. A contemporaneidade do Classicismo*. Tradução: Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Alétheia Editores. [Edição inglesa: 2004]
- Greer, Germaine (2003). *The Female Eunuch*. London. HarperCollins. [1ª edição: 1970]
- Hawkins, Harriet (1990). *Classics and Trash. Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Homero (2003). *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia.
- Joyce, James (1979). *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin. [1ª edição: 1922]
- Lourenço, Frederico (2006). *Poesia Grega de Alcman a Teócrito*. Lisboa: Cotovia.
- Lourenço, Frederico (2004). «Para uma leitura do *Banquete*». *Grécia Revisitada. Ensaios sobre a Cultura Grega*. Lisboa: Cotovia. pp. 199-210.
- Platão (1991). *O Banquete*. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.
- Ramalho, Maria Irene (2001). «A sogra de Rute ou intersexualidades». *Globalização. Fatalidade ou utopia?* Org. Boaventura de Sousa Santos. Porto: Afrontamento.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2008

