

## **PENÉLOPE E SEU *KLÉOS* NA NOVA *ODISSEIA* DE MARGARET ATWOOD**

Lorena Lopes da Costa<sup>1</sup>

### **Resumo**

Este trabalho analisa a poesia épica antiga utilizada pela (e na) literatura contemporânea para a constituição de uma tradição histórico-ficcional da feminilidade. Tal análise pretende desvendar um caso de recepção e a forma como ele funciona, uma vez que a recepção é um procedimento que cobre vastas possibilidades. Aqui, ela se dá dentro da literatura feminista com foco em Penélope - uma personagem que poderia ser vista enquanto uma alegoria da teoria da recepção como sugerido por Vanda Zajko (2011: 195) -, na releitura da *Odisseia*, *The Penelopiad* de Margaret Atwood (2005). Atwood usa uma conhecida história para examinar a avaliação que Penélope faz do próprio comportamento em relação à fama. Desejosa de uma boa reputação, a mulher que espera pacientemente por seu marido parece ainda ter medo de sua voz e de seu *kléos*.

### **Palavras-chave**

*Odisseia*; Penélope; recepção de clássicos; recepção feminista.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [lorenalopes85@gmail.com](mailto:lorenalopes85@gmail.com).

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

## Abstract

This paper aims to analyse ancient epic poetry used by (and in) contemporary literature for its own historical-fictional tradition of the womanhood. Such analysis intends to uncover one case of reception and the way it works, as reception is a procedure that covers a vast field. Here, it takes place within feminist literature focusing in Penelope – a character that could be seen as an allegory of reception theory as suggested by Vanda Zajko (2011: 195) – in the retelling of the *Odyssey*, *The Penelopiad* by Margaret Atwood (2005). Atwood uses a well-known story to examine the evaluation that Penelope herself makes of her own behaviour in relation to her fame. Desirous of a good reputation, the woman who waits patiently for her husband seems to be still afraid of her voice and her *kléos*.

## Keywords

*Odyssey*; Penelope; reception of classics; feminist reception.

## Introdução

Nos últimos anos, temos visto muitos sinais de que a cultura clássica está na mira de uma outra cultura, a do cancelamento. Fontes antigas foram, de fato, mobilizadas no mundo contemporâneo para justificar da escravidão ao fascismo, da colonização à ideia do supremacismo branco, e alguns têm acreditado que apagar essas fontes seria a melhor solução para destruir seu potencial de legitimação de tipos persistentes de violência. Recentemente, o departamento de estudos clássicos da Universidade Howard, a única universidade historicamente negra dos Estados Unidos com um departamento de clássicos, foi dissolvido. Mesmo dentro dos departamentos de estudos clássicos, então, os clássicos são ameaçados. Professor de Roma Antiga em Princeton, Dan-el Padilla Peralta tem falado abertamente sobre os danos causados pelos clássicos ao longo dos últimos dois milênios (2019; 2020). Por razões parecidas, Homero foi cancelado algumas vezes nas mídias sociais.

Em resposta à remoção do departamento de estudos clássicos de Howard, um de seus professores, Cornel West, aludiu ao quanto Frederick Douglas e Martin Luther King Jr. se inspiraram no antigo pensamento de liberdade em sua própria luta pela liberdade (2021). Na mesma linha, vale ter em mente o trabalho de Rosa Andújar (2020) sobre o teatro de Luis Alfaro. O escritor chicano atualizou *Electra* e *Édipo* de Sófocles, bem como *Medeia* de Eurípedes, colocando no centro dos palcos de Los Angeles e Nova York uma população imigrante e invisível para dar vida ao antigo drama que ilumina o moderno.

Se a destruição dos clássicos é, assim, uma possibilidade (e sempre foi), os estudos de recepção podem, por outro lado, ser eficazes para mostrar como ainda precisaríamos deles, não para manter vivo um patrimônio que atravessou gerações, mas, principalmente, porque, como afirma Friedrich Nietzsche na *Segunda Consideração Intempestiva*:

Pois porque somos o resultado de gerações anteriores, também somos o resultado de suas aberrações, paixões e erros, mesmo de seus crimes; não é possível se libertar totalmente desta cadeia. Se condenamos aquelas aberrações e nos consideramos desobrigados em relação a elas, então, o fato de provirmos delas não é afastado. (Nietzsche, 2003: 30-31)

Sem negar o fato de que fontes antigas foram realmente usadas várias vezes para autorizar práticas hediondas, confrontá-las seria um caminho mais confiável para evitar a repetição delas. Em síntese, assumo aqui, junto com

minhas referências, que o uso já feito do pensamento grego – mesmo o resultado tendo sido a consolidação de uma tradição, muitas vezes, opressora – não pode ser alterado, embora nossa atitude em relação a essa tradição possa ser diferente.

Nesse mesmo sentido, observando como os clássicos, com poucas exceções, foram misóginos, é razoável dizer que o campo mudou nas últimas décadas. As perspectivas feministas no campo têm desenvolvido estudos da mulher na Antiguidade e, diante do aparente silêncio de fontes antigas sobre o feminino, coleções inovadoras sobre o assunto foram publicadas. Com isso, desde os anos 80, obras como *Women in the Ancient World: the Arethusa papers*, organizado por John Peradotto e John Patrick Sullivan; *Reflections of Women in Antiquity* de Helene Foley, e *Images of Women in Antiquity*, editado por Averil Cameron e Amélie Kuhrt, demonstram que as demandas feministas têm levado à mudança interna (Rabinowitz e Richlin, 1993). Esses volumes, entre muitos outros, atestam que o silêncio das mulheres antigas está longe de ser totalizante. Uma segunda onda de trabalhos feministas sobre o Mundo Antigo e sobre a Grécia Antiga deixa isso ainda mais evidente. Em títulos como *Women in Ancient Greece* de Sue Blundell ou *Pandora: Women in Classical Greece* de Ellen Reeder e *Women in Ancient Greece: a sourcebook* de Bonnie MacLachlan, o desafio de resgatar vozes femininas deu lugar a novas indagações.

Ao lado desses estudos, observa-se ainda, especificamente, uma perspectiva feminina ou uma tensão feminista em trabalhos sobre a *Odisseia* – o que poderia remontar, de acordo com Mihoko Suzuki (2007: 263) a Samuel Butler, em *Authoress of the Odyssey*, de 1897 –, capazes de atualizar a figura da mulher na poesia épica através de trabalhos de releitura e recepção.

Por essas razões, este trabalho visa investigar o potencial dos clássicos para participar de tradições que não seriam, a princípio, imaginadas como o ambiente para recebê-los, o que reforça a relevância que a Antiguidade representa no presente. O artigo vai, assim, mapear materiais antigos utilizados pela (e na) literatura contemporânea para a constituição de um tradição histórico-ficcional da feminilidade, caracterizada na poesia épica antiga não apenas de uma perspectiva hierárquica, mas também de seu silêncio. Tal mapeamento pretende desvendar o tipo de recepção que a representa e a forma como funciona, uma vez que a recepção é um procedimento que cobre um vasto campo. Aqui, ela se dá dentro da literatura feminista com foco em Penélope – uma personagem que poderia ser vista

como uma alegoria da teoria da recepção (Zajko, 2011: 195) - na releitura da *Odisseia*, *The Penelopiad* de Margaret Atwood (2005).<sup>2</sup>

### Penélope na *Odisseia*

Na poesia épica, o heroísmo está ambientado em uma dimensão, senão exclusiva ao menos tendencialmente, masculina. Os homens poderiam ter acesso a um estado superior, os deuses poderiam ser mais fortes do que nunca, mas as mulheres não teriam, em geral, o direito de mudar sua natureza comum. Como conclui Moses Finley (1978: 25), na era dos heróis (a palavra e a ideia de) herói não tem outro sexo que o masculino. As mulheres são retratadas geralmente sentadas em seus teares, girando ou tecendo, como Penélope, Andrômaca, Arete e até Helena (*Il.* 3.125-128 e 6.323-324). Seria essa uma imagem comum do que as mulheres deveriam fazer. Tecer seria a atividade essencial para as mulheres, que as definiria enquanto tais (Karakantza, 1997).

Por outro lado, poderíamos lembrar também que, ainda assim, uma *penelopeia* (uma odisseia de Penélope) é sugerida por Agamêmnon na *Odisseia*, quando ele declara que o *kléos* da rainha – a palavra grega para glória, cujo significado é tanto o renome e quanto a canção que constrói o renome do herói – se tornará uma canção imortal que a glorificará para sempre, dizendo a Odisseu:

Venturoso filho de Laertes, astucioso Odisseu!  
Na verdade obtiveste uma esposa de grande excelência!  
Como é sensato o espírito da irrepreensível Penélope,  
filha de Icário! Sempre se lembrou bem de Odisseu,  
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.  
(*Od.* 24.194-201)<sup>3</sup>

O comportamento de Penélope contudo, não é inteiramente típico das mulheres homéricas, como comenta Judith Fletcher (2012: 77) de acordo com

---

<sup>2</sup> A releitura de Margaret Atwood da *Odisseia* narra a história de Penélope através de seus próprios olhos, em primeira pessoa. *The Penelopiad* foi publicado como romance em 2005 para a série “The Myths” (que promove modernas releituras de mitologia) pela Canongate, desafiando a hegemonia masculina de alguns mitos. Dois anos depois, foi adaptado pela autora para o palco e publicado pela Faber and Faber em 2007 (Braund, 2012).

<sup>3</sup> A tradução adotada da *Odisseia* é a de Frederico Lourenço (2011).

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

o comentário de De Jong (2001: 35). Na verdade, sua inércia contrasta com a atitude de outras mulheres. Se Penélope é silenciosa, os discursos femininos ocasionalmente ameaçam os homens durante sua jornada. Calipso (*Od.* 1.56-58), Circe (*Od.* 10.220-228), as Sereias (*Od.* 12.39-46) têm vozes poderosas o bastante para mudar os destinos masculinos, assim como são poderosas algumas vozes femininas humanas. Na *Ilíada*, Helena adota, muitas vezes, padrões masculinos e discursa segundo tais padrões (Blondell, 2010; Roisman, 2006; Worman, 2001; Elmer 2005). Como ela, Clitemnestra escolhe, à sua maneira, enfrentar o marido. Observar isso poderia ser útil para apreender, portanto, uma eventual e odisséica função de exemplaridade de Penélope.

Penélope, cuja fama viverá para sempre segundo Agamêmnon, com efeito inaugura sua aparição na cena épica representando fortemente a imagem da esposa casta. Na cena, ela será lembrada de seu dever de permanecer em silêncio, repreendida por seu filho, após pedir ao bardo do palácio que interrompa seu canto sobre o retorno dos aqueus, sugerindo que ele teria mencionado a morte de seu marido (*Od.* 1.337-344). Telêmaco diz à mãe:

Agora volta para os teus aposentos e presta atenção  
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas escravas  
que façam os seus trabalhos. Pois a fala competirá aos homens  
todos, a mim sobretudo: pois dele é o poder cá em casa.  
(*Od.* 1.356-359)

Enviada ao quarto, ela recupera o comportamento da mulher impotente e obediente. Desamparada e submissa ao destino, Penélope deve estar, assim, na área restrita de sua casa ou na área mais restrita onde ela exerce suas atividades e tarefas domésticas.

Essa mesma repreensão, que estabelece as diretrizes acerca de onde a mulher virtuosa deve estar, se repete quando Penélope intervém durante o concurso do arco. É por isso, aliás, que os versos que a repreendem poderiam ser identificados mais como fórmula do que uma simples passagem dos poemas épicos. No final da *Odisseia*, o filho ordena novamente à mãe, em termos quase idênticos, que retorne ao seu quarto, atestando agora que o arco é trabalho para os homens (*Od.* 21.350-353). De fato, essas duas passagens são diferentes apenas em um ponto: *μῦθος* que significa discurso ou palavra, traduzido por

“falar” na primeira, é na segunda substituído por τόξον, traduzido por arco. Em ambos os casos, a mulher é, enfim, vista como uma forasteira na cena.<sup>4</sup>

### **Penélope na *Odisseia* de Margaret Atwood**

As principais características da desejada conduta de Penélope na vida, ser silenciosa e obediente, são as razões para Margaret Atwood recontar sua história em *The Penelopiad* (*A Odisseia de Penélope*), uma releitura de língua inglesa da *Odisseia* publicada em 2005. Agora, Penélope está morta. E é essa condição, apresentada já nas primeiras linhas, o que, precisamente, a habilita a conhecer e relatar sua jornada.

*Agora que morri, sei de tudo.* Era isso que eu esperava que acontecesse, mas, como muitos dos meus desejos, deixou de se realizar. Sei apenas alguns fatos dispersos que antes ignorava. Desnecessário dizer, trata-se de um preço alto demais a pagar pela satisfação da curiosidade. (Atwood, 2005: 5)

N’A *Odisseia de Penélope*, a atmosfera de silêncio no passado é aludida várias vezes. Os atos e reações de Penélope sinalizam o quanto ela tinha, de fato, por característica ser pouco expressiva. Sempre tendo algo em suas mãos para ajudar a fingir que não ouvia alguma observação inapropriada e, em consequência disso, não precisando ter para ela qualquer resposta; muitas vezes chorando e escondendo seu rosto chorão com o costumeiro véu, Penélope de Atwood se apresenta como alguém para quem as histórias foram sempre contadas e as decisões tomadas, incapaz de frustrar as intenções de outra pessoa mesmo quando era seu desejo agir de maneira oposta à qual agia. Acostumada a viver em silêncio, como pede a regra odisséica, sendo sempre informada do que precisava fazer, em resumo, a Penélope de Atwood é a mulher que não mostra discordância.

De gênero híbrido, o livro é feito de capítulos em primeira pessoa intercalados em algumas passagens com um coro à moda trágica (entoadado pelas vozes das servas estranguladas por Odisseu, que, pela primeira vez, têm voz!); o mote principal é recontar uma história conhecida, revelando o que dela não foi contado. Penélope narra sua vida enquanto as doze criadas, por sua vez, relembram como foi viver (e morrer) a seu lado. Margaret Atwood, em outras palavras, escolhe recontar a história de Penélope ao lado da história das doze

---

<sup>4</sup> Judith Fletcher (2012: 79) encontra ainda uma terceira aparição dessa formula na *Ilíada*, em que Heitor se dirige à Andrômaca proferindo versos muito parecidos a esses (*Il.* 6.490-3).

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

servas enforcadas, explorando dois tipos de silêncio da trama oficial do antigo poema, o dela e o das servas. A autora, como sintetiza Emily Hauser (2018), reconstrói uma Penélope consciente de seu atraso, ao mesmo tempo em que coloca em primeiro plano a instabilidade do próprio texto através do sutil desenrolar da voz de suas servas, hábeis em lançar dúvida sobre a confiabilidade da voz de Penélope como narradora - afinal, ela pôde ser preservada como a esposa-modelo porque as servas foram assassinadas e permaneceram sem voz até então. Esta outra *Odisseia*, assim, tanto reafirma quanto se contrapõe à *Odisseia* homérica, num movimento que demonstra a importância do engajamento com textos clássicos e, não obstante, refuta os modelos tradicionais de uma influência monodirecional (Hauser, 2018: 110-1).<sup>5</sup>

As servas sabiam o que Penélope fazia durante a ausência do *complicado* homem que era seu marido (para usar a divertida e também perspicaz tradução para πολύτροπος de Emily Wilson, 2017). Elas estavam cientes dos possíveis amantes de Penélope e de sua conduta, o que aponta para dois elementos a serem revisados na *Odisseia*: o primeiro seria o adultério, em si, e o segundo e mais importante, a fama que ele gera. Ambos, com efeito, já existem enquanto problemas na *Odisseia*, onde Penélope apresenta uma defesa da infidelidade de Helena:

É que o coração no meu peito sentia sempre um calafrio quando  
pensava que aqui poderia vir algum homem que me enganasse  
com palavras. Muitos só pensam no mau proveito.  
Helena, a Argiva, filha de Zeus, nunca se teria deitado  
em amor com um homem estrangeiro, se soubesse  
que os filhos belicosos dos Aqueus a trariam  
novamente para casa, para a amada terra pátria.  
Porém o deus levou-a a cometer um ato vergonhoso;  
e ela não ponderou antecipadamente no coração  
o castigo amargo, a partir do qual viria para nós a tristeza.  
(*Od.* 23.215-224)

Como muitos personagens homéricos, a Penélope odisseica desculpa Helena, assumindo que foram os deuses os culpados por colocarem em seu coração a paixão, mesmo que ela, como outras vítimas da Guerra de Troia, destaque a dor que sua prima, ainda assim, causou. Nas palavras de Penélope, Helena

---

<sup>5</sup> No original: “*The Penelopiad* thus both reaffirms and undercuts the Homeric *Odyssey*, in a move that presents the importance (and difficulty) of engaging with classical texts and, at the same time, refutes traditional models of monodirectional influence”.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

não teria feito o que fez se soubesse que uma guerra iria acontecer. A fuga dela com Páris, por quem se apaixonou, não teria sido seu crime, ou pelo menos não teria sido seu pior crime, já que o amor e os desejos do corpo competem à natureza humana, podendo, ainda, serem resultado da intromissão divina. Helena teria falhado, da perspectiva de Penélope, em imaginar que a consequência de seu ato de amor poderia ser um tão destrutivo e longo conflito. Em resumo, a lacedemônia teria agido de maneira diferente se soubesse o preço a ser pago para que voltasse à casa.

Para Effimia Karakantza, “a prova de que Penélope não é monoliticamente casta, como a visão tradicional deseja que ela seja, é sua curiosa defesa da infidelidade de Helena” (1997: 177). De fato, Irene de Jong (2001) ressalta que Penélope, na última passagem citada da *Odisseia* – quando ela está cara a cara com seu marido –, teme pensando que os deuses poderiam ter feito com ela o mesmo que fizeram com Helena vinte anos antes: induzindo a paixão por um estranho em seu íntimo. Helena é aqui, por isso, usada como um paralelo para e por Penélope. Tal paralelo é reforçado, ademais, pela cena da *Odisseia* em que ela (Helena) adivinha a má fama que adquiriria (*Il.* 6.354-358) – a fama, portanto, aparecendo também como consequência para a mulher infiel.

Como observa novamente Hauser (2018: 119), na releitura de Atwood, a imagem de castidade de Penélope pode, ainda, ser relacionada com a fidelidade de Penélope à *Odisseia*. A cada vez que refuta as fofocas caluniosas, a personagem fala em termos metaliterários: “as canções dizem”; “as versões ultrajantes”; “algumas músicas não valem o fôlego com elas gasto”; “os comentaristas citam”. Em outras palavras, ao reivindicar sua fidelidade conjugal a Odisseu, a Penélope de Atwood está reivindicando sua fidelidade textual ao poema antigo.

### **A fama de Penélope: notícias, rumores, canções**

Pensar o que gera e difunde a fama é certamente um dos temas d’*A Odisseia de Penélope*. Morta, no Hades, às vezes Penélope parece querer pensar ou mostrar pensar o contrário, dizendo “quem se importa com a opinião pública agora?” (Atwood, 2005: 9) ou “a esta altura não me importo mais com a opinião pública”, embora seja difícil nos convenceremos de sua mudança. Ela ainda está preocupada com sua imagem e consciente das várias histórias que viajaram pelo mundo nos últimos dois ou três mil anos, apesar de seus esforços para cultivar uma boa fama.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

Algumas dessas histórias alegam que ela teria feito promessas privadas e falsas a certos pretendentes e usado disso para conseguir deles presentes valiosos. Algumas contam que ela, na verdade, teria dormido com um deles, o mais educado, de conversa agradável. Por fim, outras contam ainda que ela teria cedido ao desejo, não somente uma vez nem somente com um único dos pretendentes, mas com todos, um após o outro. “Quem poderia acreditar num relato tão monstruoso? Certas canções não valem o ar gasto para entoá-las” (Atwood, 2005: 67). Sua intenção, assim, de ser vista como a esposa virtuosa – sem amantes, silenciosa – não impediu surgirem rumores sobre sua conduta. Em outras palavras, seu esforço em ser uma mulher exemplar, de comportamento ideal, não é nem suficiente para tornar sua fama esplendorosa como a fama de Helena nem para cortar as asas das outras histórias. Apesar disso, ela ainda está comprometida em salvar seus *kléos* e em descobrir como isso poderia ser feito.

Penélope revela a preocupação que sente quanto ao teor das notícias escandalosas, que viajaram o mundo espalhando sua fama, seu *kléos*, e o prazer em ouvir as notícias positivas. “Não posso negar que os elogios me agradavam. Todos gostam de ouvir canções em seu louvor, mesmo que não dê para acreditar nos cantores” (Atwood, 2005: 51). Ao mesmo tempo, ela demonstra tanto entender o que compõe o enredo das boas histórias:

Se alguém fosse um mago, lidasse com as artes sombrias e arriscasse a alma, ia querer invocar uma esposa comum, inteligente, boa para tecer, que nunca cometeu uma traição, em vez de uma mulher que levou centenas de homens à loucura de tanto desejo e provocou o incêndio e a destruição de uma grande cidade? Nem eu. (Atwood, 2005: 18)

Quanto entender que as histórias têm sempre poder:

E o que me restou, quando a versão oficial se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres. Por que não podem todas ser tão circunspectas, confiáveis e sofredoras como eu? Era essa a abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. Não sigam meu exemplo, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês – sim, nos de vocês! Mas, quando tento gritar, pareço uma coruja. (Atwood, 2005: 9)

Na poesia épica, o herói, mesmo preocupado com sua fama, raramente fala dela na primeira pessoa, “minha glória”, ἐμὸν κλέος (Segal, 1983: 25). Ele sabe o que precisa fazer para alcançá-la e isso é o que importa. O *kléos* é uma medida do próprio valor, como analisado por R. Dodds em *The Greeks and the Irrational* (1951), numa cultura da vergonha como é a do mundo de Homero.

É por isso que a fama do guerreiro é o mais importante para ele, e um herói fiel a seu código nunca hesitaria em escolher a fama ao invés da vida.<sup>6</sup> Precisamente baseado nesse sistema, no qual a estima depende de como se é visto e falado por seus pares, o *kléos* do herói vive na boca do aedo, não na boca do próprio herói (Segal, 1983: 25). Na *Odisseia*, Penélope confia nesta lógica:

Ao homem áspero que alberga ásperezos pensamentos,  
todos os mortais rogam pragas e dores enquanto for vivo;  
depois de morto todos fazem troça dele. Mas tratando-se  
de um homem irrepreensível que alberga irrepreensíveis pensamentos,  
a sua fama levam-na estrangeiros por toda a parte,  
para todos os homens: e muitos louvarão o seu nome.  
(*Od.* 19.329-334)

A palavra *kléos*, usada pelo poeta para designar as canções em louvor aos deuses e aos homens, assim como a fama imperecível ou a prova de uma simbólica imortalidade do herói, mostra uma relação estreita entre sua fama e a canção que promove sua glória (Nagy, 1974: 248). Assim, de maneira mais simplificada, o significado essencial da palavra *kléos* nos poemas homéricos é o de “relato oral” sobre um evento, podendo ser, portanto, também “rumor” ou apenas “notícia”, como propõe Douglas Olson em *Blood and Iron* (1995). Nesse sentido, Penélope da *Odisseia* é a mulher que mantém a memória de seu marido, lutando contra o desejado esquecimento dele pelos pretendentes antes de seu retorno e aquela que precisa mostrar bom comportamento, pois ainda acredita que, apesar das dificuldades, sua fama poderia ser controlada.

Na *Odisseia* de Atwood, o enredo menciona, com efeito, “notícias” (notícias de Odisseu), “fofocas” (rumores sobre traições ou segundas versões dos fatos), “canções” (canções sobre a guerra), abarcando uma pluralidade semântica inspirada pelo *kléos* homérico. Afetada pelas dúvidas sobre a natureza das canções sobre si mesma, Penélope observa com o mesmo interesse como os rumores difundem quase todas as espécies de notícias, endossando a lógica homérica para a qual *kléos* pode designar tanto a glória poética quanto o canto que celebra e gera essa glória. Nem mesmo o novo Odisseu de Atwood, aliás, é imune ao poder do boato – é o que observa Shannon Collins: a passagem pela ilha dos comedores de lótus é mencionada por alguns como motim de uma tripulação pesada de álcool, a desavença com

---

<sup>6</sup> Sobre essa discussão, ver: Vernant (1989) e Assunção (1994-1995).  
*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.  
DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

o Ciclope é tratada por outros como desentendimento financeiro na taverna de um homem de um olho só (2006: 61).

A nova Penélope testemunha o *kléos* em todas as versões. “Qualquer notícia era melhor do que nenhuma, por isso eu ouvia todas elas, avidamente. Mas, após alguns anos, os rumores cessaram completamente: Odisseu parecia ter sumido da face da terra” (Atwood, 2005: 45). E ela é, especialmente, atenta a seu *kléos*.

Perguntada sobre as violações das servas no julgamento final de Odisseu (todas elas estando presentes em alma), Penélope responde que estava dormindo durante a ação e não tinha o que dizer: “Eu estava dormindo, meritíssimo. Durmo muito. Só posso contar o que me disseram depois” (Atwood, 2005: 83). Ela não fala nada, e já nada havia dito depois do assassinato delas.

O que eu poderia fazer? Lamentos não trariam minhas moças queridas de volta à vida. Mordi a língua. Um espanto que ainda me restasse alguma língua, eu a mordida assim havia anos. (Atwood, 2005: 75)

Mihoko Suzuki (2007: 272; 275) tem razão ao afirmar que, deixando falarem as servas, Atwood critica a ordem dominante que normalizou sua matança ao as condenar como impuras (trata-se de uma mesma ordem: não deixar falar e poder punir), e, mais do que isso, a crítica ganha pé ao colocar Odisseu em julgamento em “um tribunal de justiça do século XXI”, fazendo também o julgamento da narrativa odisseica. Penélope, porém, que está presente, tudo vê e sente muito pelo destino das criadas, uma vez mais não consegue defendê-las, uma vez mais se autocensura, porque prioriza proteger a própria reputação.<sup>7</sup> Mesmo no Hades, portanto, ela é vítima do poder do *kléos*, temendo a má fama para a vida eterna e ficando em silêncio quando pode corrigir Homero.

Essa releitura da *Odisseia* torna, então, Penélope testemunha do poder do *kléos* não só no mundo dos vivos como ainda no mundo dos mortos. Ela identificou seu silêncio neste e naquele, bem como as consequências dele; contudo, ainda tem medo de enfrentar as vozes masculinas que decidem o julgamento e a história oficial.

---

<sup>7</sup> Shannon Collins vai além: “To protect her own reputation, she cannot openly mourn for the young women, for whose deaths she is indirectly responsible” (2006: 65).

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

## Breves considerações finais

Diante da alegação comum de que os clássicos são um campo conservador e do desafio de atualizar a pesquisa dos estudos clássicos com uma nova agenda, pretendi mostrar neste trabalho que a recepção deles pode ser uma estratégia para disputar a área. Minha proposta então foi apresentar a recepção clássica como uma forma de lidar com essa demanda, primeiramente, argumentando que a releitura da tradição clássica pode resgatar as vozes silenciosas de fontes antigas e ainda reinventá-las e iluminá-las. Em segundo lugar, busquei mostrar que as preocupações que moldam o comportamento ideal da mulher nas fontes antigas ainda não puderam ser, de todo, abandonadas, tendo em vista o comportamento de Penélope representado nessa nova *Odisseia*. Isso explica o que Margaret Atwood diz a respeito dos mitos num ensaio de 2005: “Mitos poderosos nunca morrem. Às vezes eles morrem, mas eles não morrem totalmente. Eles voltam no escuro, eles reencarnam, mudam de roupa, mudam de tom. Eles falam em novas línguas, assumem outros significados” (Atwood *apud* Hauser, 2018: 115).<sup>8</sup> Atwood nos faz ver na Penélope antiga uma Penélope ainda atual e, por isso, chama sua peça de “um eco do eco do eco do eco do eco” (2007: v), sinalizando tanto que Penélope homérica está distante de nós, quanto, ironicamente, que ela está viva entre (ou mesmo em) nós.

## Referências

ANDÚJAR, Rosa. *The Greek Trilogy of Luis Alfaro: Electricidad, Oedipus El Rey, Mojada*. London: Bloomsbury Academic, 2020.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Nota crítica à “bela morte” vernantiana. *Classica*. São Paulo, v. VII/ VIII, 1994-1995. p. 53-62.

ATWOOD, Margaret. *A Odisseia de Penélope*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

---

<sup>8</sup> No original: “Strong myths never die. Sometimes they die down, but they don’t die out. They double back in the dark, they re-embody themselves, they change costumes, they change key. They speak in new languages, they take on other meanings”.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.

DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad*. Edinburgh; New York; Melbourne: Canongate, 2005a.

ATWOOD, Margaret. *The Penelopiad: The Play*. London: Faber and Faber, 2007b.

BRAUND, Susanna. 'We're here too, the ones without names.' A study of female voices as imagined by Margaret Atwood, Carol Ann Duffy, and Marguerite Yourcenar. *Classical Receptions Journal*, V. 4, 2012, p. 190-208.

COLLINS, Shannon Carpenter. Setting the stories straight: A reading of Margaret Atwood's *The Penelopiad*. *Carson-Newman Studies*, 11, 2006, p. 57-66.

DE JONG, Irene. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2001.

DETIENNE, Marcel. *Qui veut prendre la parole ?* Paris : Éditions du Seuil / Collection Le genre humain, 2003.

FLETCHER, Judith. J. Women's space and wingless words in the *Odyssey*. *Phoenix*, 62, 2008, p. 77-91.

HALL, Edith. *The Return of Ulysses*. London and New York: I. B. Tauris, 2008.

HARDWICK, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

HAUSER, Emily. 'There is another story': writing after the *Odyssey* in Margaret Atwood's *The Penelopiad*. *Classical Receptions Journal*, v. 10, 2018, p. 109-126.

KARAKANTZA, Effimia. *Odyseia or Penelopeia? Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, v. 12, 1997, p. 161-179.

LORAUX, Nicole. Notes sur un impossible sujet de l'histoire. *Les cahiers du Grif*, 37/38, 1988, p. 113-124.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard. *Classics and the uses of reception*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

MARTINDALE, Charles. *Redeeming the text: Latin poetry and the hermeneutics of reception*. New York: Cambridge University Press, 1993.

*Heródoto*, Unifesp, Guarulhos, v.7, n.1 - 2022.1. p. 75-90.  
DOI: 10.34024/herodoto.2022.v7.14816

NAGY, Gregory. Comparative Studies in Greek and Indie Meter. *Harvard Studies in Comparative Literature*, 33, 1974, p. 229-261.

OLSON, Douglas. *Blood and iron: stories and storytelling in Homer's Odyssey*. Leiden; New York: E. J. Brill, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SEGAL, Charles. Kleos and its Ironies in the *Odyssey*. *L'Antiquité Classique*, 52, 1983, p. 22-47.

PERALTA, Danel Padilla. *Crises of Democracy at Columbia: Weaponizing the Classics* (2019) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjBs49285wM&t=1401s> (Acesso em: 29 de abril, 2021).

PERALTA, Danel Padilla. *Darkness Visible: The haunted house of classics* (2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sqbJl71H1t0&t=2921s> (Acesso em: 29 de abril, 2021).

PERALTA, Danel Padilla. Why "Why Classics"?, (2021) Disponível em: <https://classics.stanford.edu/dan-el-padilla-peralta-why-why-classics>. (Acesso em: 27 de abril, 2021).

POSER, Rachel. He Wants to Save Classics From Whiteness. Can the Field Survive? *The New York Times*, February 2 (2021). Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/02/02/magazine/classics-greece-rome-whiteness.html> (Acesso em: 27 de abril, 2021).

RABINOWITZ, Nancy Sorkin; RICHLIN, Amy (eds.). *Feminist Theory and the Classics*. New York; London: Routledge, 1993.

SUZUKI, Mihoko. Rewriting the "Odyssey" in the Twenty-First Century: Mary Zimmerman's "Odyssey" and Margaret Atwood's "Penelopiad". *College Literature*, v. 34, 2007, p. 263-278.

VERNANT, Jean-Pierre. La belle mort et le cadavre outragé. In: VERNANT, J.-P. *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce Ancienne*. Paris : Éditions Gallimard, 1989.

ZAJKO, Vanda. 'What difference as made?': Feminist Models of Reception. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (eds). *A Companion to Classical Receptions*. Oxford: John Wiley & Sons, 2011, p. 169-217.