

AS NARRATIVAS DO RETORNO: DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS ENTRE A *ODISSEIA*
DE HOMERO E *ITHACA ROAD* DE PAULO SCOTT

THE RETURN NARRATIVE: INTERTEXTUAL DIALOGUE BETWEEN THE *ODYSSEY*
BY HOMERO AND *ITHACA ROAD* BY PAUL SCOTT

Vanderléia da Silva Oliveira¹

Vinícius Ferreira dos Santos²

RESUMO: Estabelece-se, neste texto, diálogo entre a *Odisseia*, de Homero, e o romance contemporâneo *Ithaca Road*, de Paulo Scott, que compõe o projeto da Companhia das Letras, *Amores Expressos*. Ao reconhecermos pontes intertextuais entre as duas obras, são discutidos certos processos e intenções a partir dos quais o romance de Scott (2013) revisita a epopeia homérica. A possível intertextualidade sugerida no título da obra de Scott (2013) não se refere apenas à jornada de Odisseu, mas, também, àquela que fica a espera: Penélope. Assim, ao compararmos as obras, condições contemporâneas se revelam. Para tal empreitada, à luz dos estudos de Hutcheon (1985) e de Kristeva (2005), problematizaremos sobre o tema da intertextualidade nas tramas literárias.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; *Odisseia*; *Amores Expressos*.

ABSTRACT: It is established in this text dialogues between Homer's *Odyssey* and the contemporary novel *Ithaca Road* by Paul Scott present in the ambitious project *Amores Expressos* from "Companhia das Letras" publishing house. To establish intertextual bridges between the two works, are discussed certain processes and intentions for which the novel Scott's novel (2013) revisits the Homeric epic. The possible intertextuality suggested in the title of Scott's work (2013) not only refers to the Odysseus' journey, but also the one that is waiting: Penelope. Thus, when comparing both works, contemporary conditions are revealed. For such an assignment, we will under the aegis of Hutcheon studies (1985) and Kristeva (2005), thus, revitalize problematizations on the topic of intertextuality in literary plots.

KEYS-WORDS: Intertextuality; *Odyssey*; *Amores Expressos*.

INTRODUÇÃO

¹ Doutora em Letras. Docente do Centro de Letras, Comunicação e Artes da UENP-CCP e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL. E-mail: vances@uenp.edu.br

² Mestrando pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) no Programa de Pós-Graduação em Letras. E-mail: vinifdossantos@gmail.com

Houve um tempo em que o homem era guiado a seu destino, aprendendo, intuitivamente, o sentido da vida. O cosmo perfeito era o guia para trilhar caminhos já concebidos e estruturados, intuídos pela percepção sensível do mundo, em uma ação humana livre e espontânea. Dessas concepções, Lukács (2000) constituiu seu longo estudo sobre a teoria do romance, em que estabelecia a epopeia como um gênero superior. Para o filósofo húngaro, a epopeia representava a jornada de um povo dentro de um mundo desconhecido.

Nada era individual, todas as personagens e ações eram predestinadas, eram atos de um povo. A epopeia de Homero, a *Odisseia*, introduzia a figura do herói épico no imaginário literário em sua jornada ao retorno a sua virtuosa e casta esposa Penélope, a seu filho Telêmaco e a sua amada Ítaca, o lugar de origem. Para Nunes, a condição primacial da criação da epopeia é uma consciência do passado mítico “[...] em que as personagens são vistas como envoltas num nimbo de heroísmo” (2011, p.11). Diante desse cenário, as epopeias eram tentativas de revitalizar o orgulho de um povo.

Por sua vez, *Ithaca Road*, do romancista, contista e poeta Paulo Scott, compõe o ambicioso projeto da Companhia das Letras: *Amores Expressos*. O projeto editorial selecionou 17 autores para que cada um, pelo período de um mês, residisse em um dos grandes centros urbanos ao redor do mundo. Assim, os escritores eram incumbidos de escreverem uma história de amor que se ambientasse no lugar de sua estadia.

Convidado por Rodrigo Teixeira e João Paulo Cuenca, organizadores do projeto, Paulo Scott residiu em Sidney, na Austrália. Ali escreveu o romance *Ithaca Road*, publicado em 2013, sobre uma personagem neozelandesa de etnia maori chamada Narelle, que retorna a Sidney buscando um acerto de contas com o passado. É a partir desse retorno que a narrativa tece temas como conflitos de gênero, identidade e sobre os frágeis laços familiares e amorosos. Dessa forma, analisa-se o modo pelo qual obra de Paulo Scott (2013) utiliza a *Odisseia* como mote para discutir questões cada vez mais atuais no mundo contemporâneo.

1. O fiar e o desfiar: as construções intertextuais

A possível intertextualidade sugerida pelo título do romance de Scott (2013) não se refere somente à jornada de Odisseu, mas também remonta à figura daquela que fica à

espera em Ítaca, a virtuosa Penélope. Desta vez, porém, o retorno de Narelle a sua Ithaca Road não se faz por motivos heroicos, mas sim como um encontro traumático com o passado.

Para estabelecermos esse paradoxal diálogo entre as obras, primeiramente faz-se necessário referenciar os estudos de Linda Hutcheon (1985) e de Julia Kristeva (2005). A primeira, em *A teoria da paródia*, apresenta discussões sobre a paródia nos tempos modernos e introduz debates acerca dos processos de autorreflexividade da construção poética e dos aparatos intertextuais para estabelecer diálogos. Kristeva (2005), em sua contribuição sobre os estudos da sincronia e da diacronia nos processos intertextuais, oferece importante suporte para se estabelecer processos de legitimação a partir da intertextualidade.

Ressalte-se aqui o modo pelo qual os estudos sobre paródia por Linda Hutcheon contribuem para a questão intertextual que será debatida. A proposta de estudo de Hutcheon (1985) é a de alargar o conceito de paródia para que este se adapte aos nossos tempos. Diz ela que a paródia é a expressão central do nosso tempo. Como extensão da paródia, a questão da autorreferência tornou-se, também, o centro da atenção dentro do fenômeno pós-moderno: “O mundo moderno parece fascinado pela capacidade que os nossos sistemas humanos têm para se referir a si mesmos num processo incessante de reflexividade” (1985, p.12).

O interesse contemporâneo pela paródia surgiu pela interrogação moderna dos processos de autorreferência e o da autolegitimação, numa tentativa de readquirir a herança literária ocidental. Como bem observa Sant’Anna “[...] a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra em si mesma num jogo de espelhos” (1985, p.7). A paródia, como uma das formas mais importantes da autorreflexividade, realiza-se a partir de formas de discursos interartísticos.

Como destaca Sant’Anna (1985), muitas formas de comunicação começaram a concorrer com a literatura, mesmo Walter Benjamin (1994) havia assinalado o mesmo processo em relação à fotografia e à pintura. Lembrando, a partir das palavras de Laurent Jenny, sobre os textos parodísticos das vanguardas, Hutcheon (1985, p.16) observa que “[...] todos os textos vanguardistas são assombrados por memórias culturais, cujo peso tirânico tiveram de derrubar, incorporando-as e invertendo-as”. Tais óticas ecoam na percepção literária da modernidade acerca da paródia.

Assim como Genette, a quem Hutcheon cita, vê na paródia uma relação formal ou estrutural entre dois textos. No entanto, a ótica pragmática da estudiosa não a leva a argumentar que tanto a paródia quanto a intertextualidade possam ser consideradas sinônimas. Mesmo assim, ela arrisca paralelizar ambos os termos, principalmente quando se refere aos processos de legitimação, pois a paródia serve tanto para ressacralizar como para dessacralizar, “[...] para assinalar a mudança no lugar da sua submissão” (HUTCHEON, 1985, p.26). Assim aceito, “[...] o apontar da literariedade do texto pode ser obtido utilizando a paródia: em fundo apresentar-se-á outro texto contra o qual a nova criação deve ser, implícita e simultaneamente, medida e entendida” (p.46). Sant’Anna argumenta, ainda, que “[...] é possível distinguir não apenas uma paródia de textos alheios (*intertextualidade*) como uma paródia dos próprios textos (*intratextualidade*)” (1985, p.8, grifos do autor).

A estudiosa canadense ressalta, também, a importância do leitor no papel de descodificação dos códigos estabelecidos na escrita. Sem ele, o texto não passa de palavras jogadas em um papel em branco, daí atuar, portanto, como descodificadores das intenções codificadas: “O codificador e, depois, o descodificador têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo” (HUTCHEON, 1985, p.50).

A paródia, portanto, pode ser entendida como uma tentativa de preservação e de diálogo com o passado. Por isso, de certa forma, ela estabelece uma atitude de resistência na medida em que preserva esse passado. Para esse processo, deu-se o nome de transcontextualização, tirando a base de um contexto que é o passado, com a finalidade de remodelar para dialogar com o presente. Ao estabelecer essas questões, Hutcheon afirma que só o leitor pode ativar o intertexto:

Roland Barthes define a intertextualidade como modalidade da percepção um acto de descodificação de textos à luz de outros textos. Para Barthes, no entanto, o leitor é livre de associar os textos mais ou menos ao acaso, limitado apenas pela idiosincrasia individual e a cultura pessoal. (HUTCHEON, 1985, p. 54).

Em síntese, a estudiosa canadense estabelece uma abertura em seus estudos de um contexto pragmático, que leva em conta a intencionalidade do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência que envolve a codificação e a descodificação, elementos esses

que estabelecem relações acerca da intertextualidade. Assim como na costura de Penélope, da composição homérica – “Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande, de dia;/ à luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho” (HOMERO, 2011, p.43) – a tessitura funciona como a uma escritura, e o desfiar desse tecido, como um ato humano do leitor, em seu papel de encontrar ali os fios que compõem a escrita.

Por sua vez, Julia Kristeva (2005), em seus estudos sobre a construção dos sentidos poéticos sob a égide dos interesses da semiótica, revigora os textos de Bakhtin no que concerne à estrutura literária. Kristeva defende que, diante da dinamização do estruturalismo, [...] “a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras”, ou seja, “[...] do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (2005, p.66). Ela aponta, ainda, sobre os estudos de Bakhtin, que o estruturalista russo situava o texto na história e na sociedade, dessa forma encarava essas instâncias como textos que o escritor leu “[...] e nas quais ele se insere aos reescrevê-las” (KRISTEVA, 2005, p.66). Tal linha de pensamento modifica o processo da escrita e da leitura. Em tese:

A diacronia transforma-se em sincronia e, à luz dessa transformação, a história *linear* surge como uma *abstração*; a única maneira que tem o escritor de participar da história vem a ser, então, a transgressão dessa abstração através de uma escritura-leitura, isto é, através da prática de uma estrutura significativa em função de, ou em oposição a, outra estrutura. (KRISTEVA, 2005, p.66, grifos da autora).

Esta linha de pensamento evidencia a transformação ocorrida em tempos modernos sobre o processo de escrita e de leitura. O recurso do intertexto – inserido, portanto, nas instâncias culturais, sociais e artísticas que circundam o processo do discurso literário – revitaliza a questão do leitor, pois a leitura não é mais linear apenas. Pelo contrário, a história, como discurso diacrônico, anula-se e abre espaço para o sincrônico, no qual o passado também se encontra no presente.

Aqui, a narrativa, objeto de estudo, é *Ithaca Road*, de Paulo Scott, que se apropria da *Odisseia* para emergir questões atuais. Tal romance é uma síntese da questão apontada anteriormente: a diacronia e a sincronia. O leitor, por exemplo, desavisado da existência da

epopeia de Homero toma consciência, pois, do *passado* da escritura homérica ao encontrá-la no *presente* da leitura de Scott (2013), quebra, por isso, a linearidade da história. O passado literário torna-se finito, aparece, portanto, a narrativa como discurso encerrado.

Há três dimensões que se encontram no espaço textual. Segundo Kristeva (2005), tais dimensões correspondem ao sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores, elementos que dialogam constantemente:

Mas no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, outra palavra (texto). (KRISTEVA, 2005, p.68).

A intertextualidade, pois, solapa a noção de intersubjetividade, e se encontra em cada virar de página como tecidos de outras escrituras. Uma das particularidades da literatura contemporânea é justamente a de revelar, pela escrita, nas entrelinhas, processos que legitimam essa mesma escrita literária. É uma tentativa de acordo com o passado, possibilitando, pelo novo texto, traçar diferenças estéticas: morais, sociais e culturais. Não é, portanto, “[...] uma imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p.19). Põe em questão não apenas a relação com outra obra, mas, também, faz pensar a própria identidade.

A partir dessa breve retomada dos processos teóricos no âmbito da intertextualidade, apresenta-se a análise intertextual das obras literárias referenciadas. Por meio dela, percebe-se certa tentativa da produção contemporânea em encontrar no passado uma forma de reescrever o presente.

2. Diálogos que tecem: o retorno, o gênero e os amores

A temática do retorno retoma episódios já conhecidos e perpetuados do imaginário literário e universal. Tal tema, de acordo com Nunes (2011), conta com a *Odisseia* como umas das muitas narrativas do “Retorno”, denominados *Nostoi*, “[...] que se propunham a contar o que acontecera especificamente aos principais combatentes, na viagem de regresso” (NUNES, 2011, p.12). Há relatos bíblicos que apontam para essa questão, em uma específica parábola bíblica em Lucas 15:11-21, por exemplo, no episódio da “Parábola do filho pródigo”.

O *retorno* resgata a imagem de um herói que, ao passar por infortúnios, retorna ao seu lugar de origem e ali relata as grandes aventuras e as formas pelas quais conseguiu se desvencilhar de tentações, dos desastres e da morte. Na epopeia de Homero, Odisseu, em terra dos Feácios, conta aos que ali habitam, curiosos e afoitos por aventuras, sua saga até a chegada àquela terra. As narrativas de *Odisseia* iniciam-se *in media res*, já contadas a partir dos 20 anos após o episódio de Tróia, retratado no livro *Ilíada* (2001), e a figura de Odisseu é colocada no palco dos conflitos quando ele se encontrava na ilha de Calipso. Os conflitos se instauram quando Telêmaco, filho de Ulisses³, vê-se aflito pelos pretendentes que cercam sua mãe Penélope, casta, e à espera do retorno do marido. Após relatar todos os episódios aos Feácios – Circe, Calipso, o episódio das sereias, o encontro com o ciclope Polifemo, dentre outros – disfarçado de mendigo, Ulisses retorna à Ítaca, mata todos os inimigos, que pretendiam casar com Penélope, volta a seu posto e reconquista a esposa.

Diante desse enredo, o romance de Paulo Scott, *Ithaca Road*, remonta a figura do episódio do retorno, mas dessa vez é uma mulher que se insere como figura central. Narelle retorna a Sidney na tentativa de resgatar da falência o restaurante de seu irmão Bernard, o qual desaparece, tornando-se incomunicável. A “Ítaca” da narrativa de Scott (2013) é o apartamento de Bernard que se encontra na rua que intitula a obra. Nesse lugar, que não lhe pertence, a personagem tenta organizar o mundo ao redor. Narelle é acometida pela psoríase, que parece reproduzir sua relação com o mundo: “[...] porque não vem de fora, mas do próprio corpo, de dentro pra fora, dos genes” (SCOTT, 2013, p.28).

³ “Ulisses” é a forma latina de “Odisseu”. Apenas no “Argumento do canto VI” que Odisseu é nomeado como Ulisses, na tradução de Carlos Alberto Nunes, aqui utilizada.

A personagem mantém uma relação à distância com Jörg, jornalista que atravessa os mares para conseguir uma história em primeira mão a ser publicada no Brasil. A relação de Nerelle e Jörg parece reproduzir uma condição contemporânea, em que as relações íntimas são regidas pelo mundo da *internet*. Diante desse cenário cáustico, há o encontro com uma personagem, misteriosa, chamada Anna, que é autista e estabelece com Narelle um laço forte de amizade.

Embora as obras pertençam a situações diferentes, e uma distância temporal e contextual seja bem evidente, a situação retomada por Scott (2013) resgata o episódio do retorno em *Odisseia*, para recontar a história de uma Penélope moderna. Tal questão demonstra o que foi mencionado anteriormente sobre o processo de transcontextualização, ou seja, a tentativa de retornar ao passado, tirá-lo de sua base original e trazê-lo ao presente. Para Hutcheon, a obra de Homero foi parodiada por diversas formas:

Embora seja evidente que a *Odisseia* é o texto formalmente parodiado ou que serve de fundo, ele não é escarnecido ou ridicularizado; quando muito, deverá ser visto, tal como na epopeia cômica, como um ideal – ou, pelo menos, uma norma –, da qual o moderno se afasta (1985, p.17).

A esse “servir-se de fundo” parece estar mais próxima a nossa proposta de análise, porém, com outras roupagens, principalmente porque a *Odisseia* funciona como “ideal” de pensamento, a partir do qual a contemporaneidade se dispõe a discutir. Penélope, em a *Odisseia*, anuncia estar ciente de seu compromisso com seus pretendentes, mas seu amor por Ulisses a faz permanecer casta, utilizando seus tecidos como tentativa de inibir as intenções dos inimigos de Odisseu:

O casamento eles todos exigem; com dolo me escuso. / Primeiramente, um tear construir inspirou-me um dos deuses. / Tendo estendido no quarto uma tela sutil e assaz grande, / pus-me a tecer, enganando-os, depois, com fingidas palavras: / ‘Jovens, porque já não vive Odisseu, me quereis como esposa. / Mas não insteis sobre as núpcias, conquanto vos veja impacientes, / té que termine este pano, não vá tanto fio estragar-se. (HOMERO, p.312, 2011).

No caso de *Ithaca Road*, Narelle e Jörg exercem um relacionamento à distância. O único meio de comunicação entre ambos é o da *internet*. A relação amorosa entre os dois, que dura por anos, funciona como a um contrato regrado, em que namoro à distância pode ser aberto a outras relações, um acordo mútuo, mesmo Narelle negando o pedido de casamento de Jörg. Assim, enquanto a jornada de Odisseu é o retorno à amada Penélope, Narelle parece preferir a distância:

Não aceitei, mas propus um acordo, pedi que a gente virasse amantes, coisa que até então a gente ainda não era. Desses casais que não veem com regularidade mas se veem sempre. Esquema tipo sempre que um quer trepar, apenas trepar, manda um SMS dizendo dia e local e o outro responde com sim ou não. (SCOTT, 2013, p.23).

Tal como lembra Giddens, o amor confluyente rege todas as relações contemporâneas: “É uma versão de amor em que a sexualidade de uma pessoa é um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento” (GIDDENS, 1993, p. 74). A psoríase de Narelle, neste sentido, age como uma tentativa de lidar com o amor e, para escapar de toda e qualquer relação que envolva o retorno agravante da doença, a personagem estabelece:

[...] não se envolver afetivamente com ninguém, não dar satisfações a ninguém, não exigir satisfações de ninguém, não sofrer por ninguém, não fazer o outro sofrer e, acima de tudo, não se culpar. O resto é placebo. (SCOTT, 2013, p.13).

Diferentemente da Penélope de Homero, Narelle não se manteve casta à espera de Jörg. Pelo contrário, as relações sexuais permeiam sua vida a todo o momento, revelando-se como personagem emancipada e decidida sobre quem divide seu leito. Por se tratar de um projeto editorial a partir de um eixo temático, no caso o *amor*, o *Amores Expressos*, o tema dilui-se ao longo da narrativa. O painel contextual de que Scott (2013) se utiliza para emergir histórias de amor é o da crise do mercado financeiro em 2008, acarretado pela quebra da financeira *Lehman Brothers*, iniciada pelo agravamento no setor imobiliário. A partir disso, com a falência do restaurante do irmão, Narelle inicia uma jornada no mundo burocrático.

Pode-se inferir que a falência do Paddington Sour parece retratar todas as falências amorosas, principalmente no âmbito familiar, iconizadas pelo mundo dos negócios.

Caçula de dois irmãos homens, Narelle nunca conseguiu se encaixar em sua família. É interessante observarmos que em a *Odisseia* o tema sobre família é a linha condutora para o retorno de Ulisses a sua esposa e ao seu filho Telêmaco. Este universo heroicizado construído por Homero é a demonstração da tenacidade de um herói para retornar à família. Já no caso do romance de Scott, assim como a falência no mundo financeiro, a narrativa aparentemente retrata a falência dos laços familiares. O pai de Narelle, “estrangeiro” a ela mesma, “[...] conseguiu moldar dois filhos homens tão cheios de orgulho, incapaz de ceder a um desafio” (SCOTT, 2013, p.26). Nick, um dos personagens que trabalha no Paddington Sour, comenta em determinado momento da narrativa algo que pode ilustrar esta questão: “O tempo é uma variável bem descontrolada quando se trata de questões familiares” (SCOTT, 2013, p.41).

Observe-se, ainda, que a figura do pai, aparentemente, dá o tom condutor à narrativa de Scott. Os personagens que cerceiam a protagonista possuem relações distantes da figura paterna. A personagem autista Anna, ao contrário, a convite de Lakini, sua irmã mais velha, tenta persuadir Narelle a escrever um livro sobre o pai de ambas:

[...] [Anna] diz que eu tenho o meu pai, que o nosso pai é por enquanto só o meu pai e que agora ela precisa encontrar o pai dela, sentir o pai dela e não apenas viver com as minhas traduções de afeto. Estamos as duas perdidas neste novo passo que ela resolveu dar. (SCOTT, 2013, p.39).

Os conflitos de gênero, neste sentido, encontram-se na tessitura narrativa de Scott (2013) como forma de dialogar e criticar os sistemas culturais e sociais do patriarcalismo. Não é desproposital, portanto, o intertexto relacionado à figura de Penélope: “Ora no espírito grava as palavras que passo a dizer-te: / às escondidas farás aportar o navio na pátria, / jamais às claras, porque não podemos confiar nas mulheres” (HOMERO, 2011, p.197). Em a *Odisseia*, a esposa de Odisseu vive em um sistema regido por homens: “Mas é impossível aos homens ficar desse modo, acordados / por muito tempo, que os deuses eternos aos homens terrenos / ordem puseram em tudo, na terra de solo fecundo” (HOMERO, 2011, p.324). O palácio em

Ítaca se encontra selado por homens que a querem como pretendente. Penélope se vale de estratégia para conseguir afastar os pretendentes, inimigos de Ulisses e, ao mesmo tempo, para não desapontar o pai Icário, que a fez aceitar ser cortejada, tecendo o sudário para Laerte. Embora no imaginário literário a filha de Icário consiga de volta seu esposo, após este competir os jogos disfarçado como um simples mendigo, Penélope é subjugada e sente o peso do Destino em ser mulher:

Tal como o leão, que se encontra indeciso no meio de gente,/ cheio de medo, ao sentir que lhe apertam o cerco doloso: / vê-se Penélope, assim, té que o sono agradável lhe chega. / Dorme assim, pois, reclinada, que o sono descanso lhe infunde. (HOMERO, 2011, p.91).

Em *Ithaca Road*, Narelle não se compraz com homens que a subjugam. Seu esporte favorito é o de andar de *skate* junto a outros homens, como tentativa de afronta ao sistema que a submete, pois: “Skate não aceita insegurança. A força... toda a força que você puder empregar... não resolve nada, a força não substitui a convicção” (SCOTT, 2013, p.67). É interessante, então, observar a ligação entre o esporte e a vida de Narelle, principalmente quando a personagem confronta o segregacionismo de gênero nos esportes da Austrália. Em determinado trecho da narrativa, ao mencionar a piscina olímpica *Icebergs Winter Swimming Club*, resgata-se o fundo histórico australiano sobre os conflitos de gênero:

Narelle nunca admitiu treinar ali, implica com a mítica de Icebergs. Construída em mil novecentos e vinte e nove pra manter o preparo físico dos salva-vidas durante os meses de inverno, só na década de noventa seus estatutos sociais admitiram oficialmente mulheres com status igualado ao dos homens. (SCOTT, 2013, p.83).

O retorno à Austrália é uma tentativa de lidar com o passado traumático. Na época das Olimpíadas de Sidney, em 2000, acabou sendo violentada pelos policiais, devido à repressão praticada pelo governo australiano contra as comunidades aborígenes que viviam na parte urbana de Sidney. Narelle, ao ser confundida com aborígenes, é atacada violentamente pela força policial. Tal fato do passado, elemento desencadeador da psoríase, é presentificado na relação de Narelle com o mundo e na luta contra qualquer tentativa repressora dos homens

sobre ela. A insubordinação de Narelle ao sistema que a cerca, portanto, é a busca por empoderamento, na tentativa de emancipar-se de todo o universo de representação de gênero do mundo feminino, principalmente, a do casamento.

Assim posto, pode-se inferir que, em detrimento à personagem Narelle, Penélope é fruto da construção das “culturas fechadas”, lembrando a fala de Lukács (2000) sobre as epopeias. O filósofo húngaro ainda metaforiza que essa sociedade vivia em uma bolha, pois todos os manejos políticos eram controlados por homens e a mulher não se tornaria figura central no período. No gênero romance, em contrapartida, com a implosão da bolha no período destacado, o olhar voltou-se para a construção de si, do exacerbado individualismo face à sociedade e daí decorre a representação de Narelle.

Em Penélope Homero universaliza o comportamento feminino, principalmente relacionado à castidade e à fidelidade: “Sem dúvida o leito do herói Odisseu / em vez de linho, está cheio de teias horríveis de aranha” (HOMERO, 2011, p.264). Por sua vez, como tentativa de desconstruir os ideais estéticos e morais, a produção contemporânea de Scott (2013) é exemplo de tentativa de dialogar em duas direções: com as composições sociais, as quais atravessam os tempos, e com o cânone literário ocidental.

Inserido, pois, num projeto editorial, *Ithaca Road* reflete uma das variadas tendências contemporâneas acerca da escrita literária. Neste caso, o da intertextualidade com referências da tradição literária e cultural, presente na maioria das dez obras publicadas até o momento, sob o selo *Amores Expressos*, como, por exemplo, em *O Filho da Mãe* (2009), de Bernardo Carvalho, ambientado em São Petersburgo, Rússia, que estabelece uma relação com a poesia de Anna Akhmátova e Marina Tsvetaeva; em *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), ambientado no Cairo, Egito, na qual Joca Reiners Terron recupera a figura de Cleópatra – não a histórica, mas a da Elizabeth Taylor do filme dirigido por Joseph L. Mankiewicz - e do conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, para contar a história de uma travesti; e mesmo na intermedialidade com o cinema aparece na obra de Chico Mattoso, ambientada em Havana, intitulada *Nunca vai embora* (2011), e que faz uma homenagem a Michelangelo Antonioni, com o filme *L'Avventura*.

Sob este aspecto, como componente da coleção, é possível afirmar que Scott lida tanto com as condições estabelecidas pelo projeto quanto flerta com o papel da literatura no

resgate dos diversos discursos literários. Neste sentido, ao optar pela escolha da epopeia homérica também é possível compreender certa tentativa de legitimar a sua própria construção poética, visto que o processo de autolegitimação ou autorreferencialidade é um fator bastante significativo na tessitura literária contemporânea.

Assim entendida, a legitimação, que também passa pelos mecanismos de mercado - como o da consagração do autor pelos meios de comunicação, pelas participações em feiras literárias, circuitos culturais etc, normalmente organizados pelas próprias editoras que estabelecem a promoção da figura do autor e da obra, além dos demais mecanismos institucionais (academias, universidades, crítica etc) – pode ser inferida pela articulação que Scott estabelece com o texto clássico, na medida em que ela chancela sua escrita com as referências de Homero. Não à toa, o romancista, conforme se apontou inicialmente, se vale da estrutura, por exemplo, do mito do retorno para subvertê-lo em sua trama, compactuando, de certa maneira, de um conjunto de valores já estabelecidos pela tradição literária. Assim, o passado e o presente, metaforizados em *Odisseia* e *Ithaca Road*, misturam-se, entram em sintonia, na medida em que esta resgata a literatura de Homero para emergir questões cada vez mais contemporâneas, conflituosas e reveladoras.

CONCLUSÃO

O título da narrativa de Scott (2013) antecipa o intertexto presente na obra, como se *Ithaca* fosse um convite ao leitor para adentrarmos na ilha de Odisseu. Para essa questão, lembremos o que argumenta Hutcheon (1985) sobre a relação da intencionalidade de um autor em sugerir determinado intertexto na obra.

Ithaca Road ainda abre espaço para discutir a própria construção de escrita ao colocar a personagem como a autora do livro sobre a vida do pai de Anna e Lakini: “[...] o que pôde ver até agora já justificaria material narrativo suficiente pra qualquer escritor de talento produzir um belo texto, mas infelizmente não é o caso dela” (SCOTT, 2013, p.65). Ao final da narrativa, ao abandonar o irmão e o restaurante, ela decide regressar à literatura “[...] menos fugaz e menos descompassada agora” (SCOTT, 2013, p.110).

Por fim, como parte da proposta do projeto editorial da “Companhia das Letras”, além de tematizar o amor, recupera o mito do retorno de Odisséia, subvertendo-o, uma vez que o autor vê na riqueza de suas tramas literárias, um diálogo certo com a atualidade, principalmente no que concerne às figuras femininas. É, em certa medida, contrato com a história, com o discurso, com a cultura e a sociedade e uma forma de redimir-se diante do peso das tradições, literárias e sociais.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.p. 165 – 196.
- BÍBLIA, Português. *Bíblia tradução ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- CARVALHO, Bernardo. *O Filho da Mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Unesp, 1993.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- _____. *Odisseia*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Hedra: São Paulo, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LUKÁCS, Georg. “Culturas fechadas”. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MATTOSO, Chico. *Nunca vai embora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Carlos Alberto. “Introdução”. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Hedra: São Paulo, 2011.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase e Cia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SCOTT, Paulo. *Ithaca Road*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- TERRON, Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.