UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

BRUNA WANDERLEY PEREIRA

NAS MALHAS DA ESPERA:
O RETECIMENTO DE PENÉLOPE NA POESIA DE ANA MARTINS MARQUES

Maceió

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

BRUNA WANDERLEY PEREIRA

NAS MALHAS DA ESPERA:
O RETECIMENTO DE PENÉLOPE NA POESIA DE ANA MARTINS MARQUES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão

Maceió

2019

Catalogação na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

P436n Pereira, Bruna Wanderley.
Nas malhas da espera : o retecimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques / Bruna Wanderley Pereira. – 2019.
93 f. : il. color.

Orientadora: Izabel de Fátima de Oliveira Brandão.
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2019.

Bibliografia: f. 89-93.

1. Marques, Ana Martins, 1977- . 2. Penélope (Mitologia grega). 3. Poesia. 4. Literatura brasileira. I. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

TERMO DE APROVAÇÃO

BRUNA WANDERLEY PEREIRA

Título do trabalho: "NAS MALHAS DA ESPERA: O retecimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRA em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Izabel F. O. Brandão
Profa. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadoras:

Elaine Cristina Rapôso dos Santos
Profa. Dra. Elaine Cristina Rapôso dos Santos (Ifal)

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 26 de setembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e ao meu pai, pelas conversas e a convivência afetuosa; sobretudo, por acreditarem nos meus estudos e nas minhas escolhas, plantando esperança mesmo em dias de descrença.

Ao CNPq, pelo financiamento da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

A Izabel, pelo feliz reencontro e a generosa orientação; pelas importantes contribuições e sugestões; pelo exemplo como professora, pesquisadora, mulher e feminista.

A Elaine e Susana, por aceitaram fazer parte das minhas bancas de qualificação e defesa, pela colaboração gentil e as contribuições necessárias para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Grupo Mare&sal de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares, pelos encontros e diálogos inspiradores, por ser um subterfúgio em tempos de crise.

A Mila, pelo amor genuíno; por me inspirar, desde cedo, a acreditar em uma sociedade mais justa.

Ao Caio, pela beleza do contato; pela companhia e os fundamentais momentos de ócio compartilhados.

Aos meus avós, Ilza e Genival, pela delicadeza e as tardes de bolo e café sem pressa.

Ao Ib, companheiro de pesquisa, de congressos e de trabalho, pelo compartilhamento diário de angústias e conquistas.

Às companheiras de curso, Cristina e Nayara, por tornarem os dias de aula mais leves e pelas ajudas nas inúmeras inquietações acadêmicas.

Às/aos amigas/os que fiz na graduação, especialmente Kamilla e Laís, pela amizade sincera e o incentivo na minha trajetória acadêmica.

À Universidade Federal de Alagoas; aos/às funcionários/as e professores/as da Faculdade de Letras, por serem parte fundamental deste processo.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado realiza uma leitura revisionista (RICH, 2017) dos poemas de Ana Martins Marques, contidos nos seus três primeiros livros, *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011) e *O livro das semelhanças* (2015). O enfoque deste estudo recai sobre os poemas que fazem referência a figuras da mitologia grega, em especial, a Penélope, personagem da *Odisseia* conhecida pela arte de tecelã e pela admirada fidelidade conjugal. No primeiro capítulo, analiso, a partir do referencial da mitologia grega, como as categorias da memória e do esquecimento são suscitadas pela poeta em seus poemas, observando como o movimento de lembrar e esquecer relaciona-se com o tecer e o destecer do sudário manejado pela rainha de Ítaca. Destaco, nesse sentido, discussões propostas por Weinrich (2001) e Eliade (1972). No segundo capítulo, realizo uma comparação entre o mito original de Penélope e a revisão realizada por Ana Martins Marques, a partir de uma perspectiva feminista (BEAUVOIR, 2016; ORTNER, 2017), considerando as contribuições teóricas da ecocrítica feminista (ALAIMO, 2017; GAARD, 2017) e de autoras que discutem a problemática do silenciamento feminino e debatem questões sobre autoria feminina (WOOLF, 1990; GILBERT e GUBAR, 2017). Por último, no terceiro capítulo, debruço-me sobre os poemas da autora que fazem alusão a Penélope, investigando como ocorre o retecimento do mito na sua poética, destacando aspectos como a subversão da tecelã nos poemas, que, mesmo confinada ao ambiente doméstico, faz da tecelagem mais do que um ato de espera, mas o tecido do seu discurso, que a conduz por mares interiores em navegações intermináveis, entre panos e pensamentos, tecendo e destecendo sua identidade a cada dia. Nesse sentido, a análise da poesia de Ana Martins Marques é voltada para o caráter desmistificador da sua obra, em que a autora resgata tradições, desafiando-as e atribuindo-lhes um olhar renovado.

Palavras-chave: Ana Martins Marques. Penélope. Poesia. Literatura brasileira.

ABSTRACT

This MA thesis presents a revisionist (RICH, 2017) reading of Ana Martins Marques' poems, included in her first three books, *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), and *O livro das semelhanças* (2015). The study focuses on the poems that allude to characters of Greek mythology, especially Penelope, present in Homer's *Odyssey*, known for the weaving art, and her admired marital fidelity. The first chapter analyses, from the perspective of greek mythology, how the poet raises categories of memory and forgetfulness in her poems, noting how the movement of remembrance and forgetfulness relates to the act of weaving and unweaving the shroud, managed by the queen of Ithaca. In this sense, I highlight discussions proposed by Weinrich (2001) and Eliade (1972). In the second chapter, the original myth and the revised version created by Ana Martins Marques are compared from a feminist perspective (BEAUVOIR, 2016; ORTNER, 2017), as well as considering the contributions of feminist ecocriticism (ALAIMO, 2017; GAARD, 2017), and authors who discuss the silencing of women and issues of female authorship (WOOLF, 1990; GILBERT and GUBAR, 2017). Finally, in the third chapter, I look at the author's poems that allude to Penelope, investigating how the revisionism of myth occurs in her poetics, highliting the subversion of the weaver in the poems, for even confined at home, is able to turn the act of weaving into more than a mere act of waiting, for she manages to transform it into the building of her speech, which drives her through inland seas in endless navigations, between cloths and thoughts, weaving and unweaving her identity every day. In this sense, the analysis of Ana Martins Marques' poetry focuses on the demystifying character of her writing, in which the author rescues traditions, challenging them and giving a renewed look.

Keywords: Ana Martins Marques. Penelope. Poetry. Brazilian literature.

Cabras berram na encosta
o pastor chama
há um vento frio
que chega entre ciprestes.
Mas não é lã de cabra
o fio que teço
nem algodão
nem seda.
Nas agulhas vermelhas
dou laçadas
e enquanto a tarde vai
tricoto o tempo.

(Marina Colasanti)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....7

1. A POESIA DE ANA MARTINS MARQUES:
FRONTEIRAS ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO.....15

2. UMA RAINHA ENCLAUSURADA.....38
2.1. Penélope, a guardiã de Ítaca.....39
2.2. Atravessando silêncios: a importância do resgate.....48

3. A VIDA SUBMARINA DE PENÉLOPE.....60
3.1. Entre redes e naus, o retecimento da memória.....61

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....86

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....89

INTRODUÇÃO

Uma coisa que nunca entendi é por que
em geral se acredita que o poema
não é lugar para pensar

(Ana Martins Marques)

Com versos que pensam, poemas que se questionam sobre a própria existência enquanto poemas, palavras que "roubam" o significado das outras palavras e uma sutil ironia percorrendo tudo isso, a poesia de Ana Martins Marques ultrapassa o sentido convencional das coisas, mesmo quando aparenta manter o fascínio pelas experiências mais simples do cotidiano. O espaço da casa transforma-se em devaneio – a casa sonha, os canos têm vida –, uma mirada no mapa transforma-se em uma viagem, imagens mitológicas retornam para se fundir ao mundo contemporâneo. Uma poesia que convida o/a leitor/a a participar de sua construção, que deixa brechas e espaços para o pensamento.

A poesia da autora assume, com frequência, um caráter revisionista (RICH, 2017), em que é possível repensar noções fixadas pelo cânone. Abre um espaço significativo para as interrogações e ambiguidades, para as lacunas, os lapsos da memória, a riqueza do esquecimento. É nesse sentido que a autora evoca a imagem de Penélope. O tecer e o destecer da teia, infindável, elabora um texto poético que está sempre buscando desfazer padrões, retecendo-os. É a partir dessa perspectiva revisionista que irei analisar a obra poética de Ana Martins Marques, debruçando-me sobre os seus três primeiros livros: *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011) e *O livro das semelhanças* (2015). Darei enfoque à revisão de mitos clássicos realizada pela autora, especialmente o mito de Penélope.

Ana Martins Marques é uma poeta brasileira contemporânea que tem recebido bastante destaque no cenário atual da literatura no Brasil. Nascida em 1977, em Belo Horizonte, é graduada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tem mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada pela mesma universidade. É autora dos livros de poesia *A vida submarina* (Editora Scriptum, 2009), *Da arte das armadilhas* (Companhia das Letras, 2011), *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015), *Duas janelas*, escrito em dupla com Marcos Siscar (Luna Parque, 2016), *Como se fosse a casa: uma correspondência*, escrito em dupla com Eduardo Jorge (Relicário, 2017), e *O livro dos jardins* (Quelônio, 2019).

Seus poemas já foram traduzidos para o inglês, o francês, o italiano e o espanhol; porém, apenas em 2017, foi publicado o primeiro livro de poemas de Ana Martins fora do Brasil. Intitulado *The House* (Scrambler Books, 2017), o livro é uma coletânea de poemas das três primeiras obras da autora, selecionados e traduzidos para o inglês por Elisa Wouk Almino. Também foi publicada uma antologia de poemas seus em Portugal, selecionados por Raquel Nobre Guerra, intitulada *Linha de rebentação* (Douda Correria, 2019). Além dessas publicações, a poeta também aparece em algumas coletâneas literárias junto com outros/as autores/as, como *Rua Aribau* (TAG livros, 2018), que possui curadoria de Alice Sant'Anna e *É agora como nunca: Antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira* (Companhia Das Letras, 2017), organizada por Adriana Calcanhotto. Possui também alguns poemas inéditos na revista de poesia *Meteoro*, lançada pela editora Corsário Satã, em 2019.

Em 2007, Ana Martins recebeu da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte o *Prêmio Cidade de Belo Horizonte*, na categoria poesia, como autora estreante. Em 2008, recebeu novamente essa premiação. A autora já coleciona mais alguns prêmios, até hoje, entre eles o *Prêmio Literário Alphonsus de Guimaraens*, da Biblioteca Nacional (2012), o *Troféu APCA*, da Associação Paulista dos Críticos de Arte (2015), na categoria poesia, e o terceiro lugar no *Prêmio Oceanos* (2016).

Apesar da riqueza da sua poética, em 2017, ano em que comecei minhas pesquisas sobre a autora, tendo em vista a elaboração desta dissertação, observei que sua obra possuía uma fortuna crítica ainda tímida e pouco aprofundada. A maior parte das publicações relativas à poesia de Ana Martins Marques eram resenhas encontradas em revistas literárias, acadêmicas e jornais. Destacavam-se, nesse cenário, dois artigos acadêmicos de Anélia Pietrani, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, intitulados *Tecidos de amor e de linguagem: a odisseia de Penélope na poesia de Ana Martins Marques* (2013) e *A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques* (2015), ambos sobre os dois primeiros livros da autora, tendo como foco a análise da representação da personagem mítica Penélope nos poemas.

A partir do ano de 2017, a produção acadêmica relativa à obra de Ana Martins começou a aumentar. Encontrei, de 2017 a 2019, seis artigos acadêmicos publicados em diferentes periódicos, e uma dissertação, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Pelotas, defendida em 2018. A dissertação, escrita por Isadora Nuñes de Mattos, intitulada *Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques*, discute as imagens do cotidiano que aparecem com frequência nos três primeiros livros da autora.

Após essa breve explanação dos dados biográficos e da fortuna crítica relativa à obra da autora, buscarei traçar uma caracterização da sua poética, destacando, aqui, alguns dos aspectos mais recorrentes nessa produção. O estilo de texto metapoético recebe uma grande relevância na totalidade da sua obra. Tanto em *A vida submarina* quanto em *O livro das semelhanças*, Ana Martins introduz o livro com uma primeira seção dedicada à reflexão sobre o poema, aliando essa metalinguagem a imagens poéticas que nos remetem a experiências e objetos do cotidiano. A ideia de artesania do poema é, muitas vezes, associada à realização de um trabalho manual, que exige esforço físico, como se a poeta, cansada da esfera do discurso, desejasse transformar o poema em um objeto palpável. A poeta transforma-se na/o artesã/o "moldando em torno do nada" (MARQUES, 2009, p.20) o seu vaso, no/a jardineiro/a que desiste de domar suas plantas para observá-las crescer, num/a trapezista apaixonado, nas mãos de quem costura.

Oposições aparecem com frequência para marcar o ritmo da poesia. Memória e esquecimento, dia e noite, casa e viagem (dentro e fora). O espaço da casa, com seus móveis e sua inconfundível solidão, ganha seções exclusivas nos dois primeiros livros – as seções "Arquitetura de Interiores" e "Interiores" – e aparece recorrentemente no último livro. A casa, na sua intimidade, ganha destaque ao se opor ao que é exterior e público. Os móveis adquirem vida própria e sentido especial, longas viagens são feitas na clausura do lar, cada canto da casa é marcado pela memória do afeto. Na seção "Cartografias", do último livro, um mapa é o estritamente necessário para que se percorra o mundo de dentro da solidão do lar.

A noção de casa transita entre o tédio e a aventura, mas, acima de tudo, apresenta-nos uma importante marca da autora: a possibilidade de ressignificar as pequenas coisas do dia a dia. O amor e o erotismo também são temáticas habituais na obra, mas aparecem, na maioria das vezes, como parte da memória do passado, uma passagem para o destino final, que é a solidão. "Fria por fora e quente por dentro como uma sobremesa francesa" (MARQUES, 2009, p.46) é como o amor se nos revela nos três livros: uma alegria e uma dor que se camuflam nas palavras "claras e doces, mas ligeiramente ácidas" e no tom irônico dos poemas.

A tecelagem aparece com bastante recorrência, principalmente nos dois primeiros livros de Ana Martins, em que a personagem da mitologia grega Penélope permeia os poemas com metáforas do tear. As angústias de Penélope são angústias de poeta, fazendo, desfazendo e refazendo todos os dias a sua identidade poética. Além de Penélope, outras personagens e símbolos da mitologia – em especial, da mitologia grega – assumem lugar especial na literatura de Ana Martins Marques. Ulisses, Ícaro, sereias e centauros são algumas dessas imagens míticas que povoam a obra da autora.

Nesse sentido, o foco deste trabalho recairá sobre esse resgate de personagens mitológicas que é realizado pela autora, em especial o resgate e a ressignificação de Penélope. A metapoesia, a reflexão sobre a concepção de casa e sobre uma ideia de amor pautada pela solidão, são temáticas que perpassam a maior parte da obra da autora, atravessando, dessa forma, os poemas que fazem referência a Penélope e às demais personagens míticas. Além disso, as categorias da memória e do esquecimento serão de extrema importância para a leitura desses poemas, levando em consideração que o tecer (e o destecer) de Penélope está intimamente relacionado ao movimento emblemático de lembrar e esquecer.

Para a tradição, a partir da narrativa épica da *Odisseia* de Homero, a figura de Penélope é associada à ideia de uma esposa fiel, uma mulher resiliente, que, buscando guardar o lugar de Ulisses na ilha de Ítaca, traçou estratégias ardilosas com seus tecidos e agulhas para evitar casar-se novamente com outro homem. Dessa forma, a tecelã é, tradicionalmente, lembrada como a guardiã da memória de Ulisses. Em casa, ela tramava para garantir o posto do homem em Ítaca, quando ele retornasse, e se recordava e tinha esperanças na sobrevivência do esposo, mesmo quando todos o acreditavam morto. Assim, era Penélope quem mantinha viva a memória do herói, como uma fiel protetora do seu legado.

Nesta dissertação, irei realizar uma leitura dos poemas da autora observando de que forma ela descontrói a ideia de Penélope como simples guardiã do patrimônio de Ulisses, dando-lhe uma configuração bem mais aprofundada. Para tanto, é crucial pensarmos em alguns aspectos importantes nesse processo de reconstrução da personagem.

Um deles é a forma como a autora ressignifica o conceito de casa, como já mencionei anteriormente. Nos poemas que fazem referência a Penélope, essa ressignificação do espaço doméstico é essencial para que a rainha de Ítaca conquiste maior autonomia e liberdade em relação ao esposo e aos pretendentes. Além do espaço da casa, a tecelagem também irá aparecer como um lugar de transgressão; a atividade que irá contribuir para romper o silenciamento de Penélope, dando-lhe expressão e voz ativa. No processo de tecer, desfazer e refazer suas costuras, a rainha ganha tempo e espaço para si, podendo aprofundar-se em suas próprias navegações, nutrir seus pensamentos, refletir sobre o seu lugar no mundo. É através da costura que a tecelã fala, insere-se no plano do discurso – algo negado às mulheres daquela época.

O processo de rompimento do silêncio feminino também é algo que merece ser analisado de perto. A partir da escrita de uma mulher poeta, Penélope sai dos poços do silêncio e do esquecimento e ganha voz, notoriedade. A poeta escreve, e resgata uma mulher silenciada, fazendo-a tecer seu discurso também. Nesse sentido, é importante suscitar o debate sobre como

se deu, historicamente, o processo de silenciamento feminino, e as maneiras encontradas pelas mulheres para burlá-lo.

O conceito de "desmemória feminina", discutido por Lúcia Castello Branco (1991), será crucial para pensarmos nessa transgressão do silêncio. A autora afirma que o discurso feminino está mais próximo de uma ideia de "desmemória" do que de uma memória como resgate da vivência original, visto que a memória, muitas vezes, é o lugar das verdades indissolúveis, dos padrões, do cânone, não sendo um lugar receptivo para as mulheres. É preciso olhar para trás, não em busca de uma memória já afixada, mas na busca das/os esquecidas/os, das lacunas da história onde ficaram presas as mulheres. Resgatar o passado, esquecer as sólidas tradições, liquefazer a memória: criar uma nova história, um outro lugar:

> Um outro lugar que certamente é o de Mnemosyne, mas de uma Mnemosyne que sabe que o esquecimento, a invenção, a ficção constituem, também, sua matéria. Uma matéria líquida, talvez [...], e que, por isso mesmo, constrói, em outro tom, em outra língua, o 'desenredo' de uma outra história". (BRANCO, 1991, p.46)

Assim, é nessa perspectiva que irei trabalhar as categorias da memória e do esquecimento. O processo de esquecer Ulisses para conseguir retecer a si mesma é crucial para Penélope nos poemas. O esquecimento ganha um caráter subversivo diante da suposta obrigação de lembrar e preservar a memória do esposo. É no esquecimento, no apagamento dos vestígios do seu amor, que Penélope se aprofunda em si mesma, olha para a sua própria história e começa a aceitar a solidão como libertação.

Pensando em como a poesia de Ana Martins Marques dialoga com a temática da memória e do esquecimento, elaborei o primeiro capítulo dessa dissertação. Nele, apresento poemas dos três livros, que não fazem referência direta a Penélope, dando enfoque ao segundo e ao terceiro livro da autora. Inicio realizando um breve percurso pelas crenças relativas à memória e ao esquecimento que povoaram o pensamento da antiguidade grega. A imagem do Letes, o rio do esquecimento, e de *Mnemosine*, a deusa da memória, recebem destaque nesse contexto, elucidando a perspectiva sob a qual eram discutidas essas categorias na Grécia antiga. Para essa discussão, Mircea Eliade (1972), Jacques Le Goff (1990) e Paolo Rossi (2010), foram de fundamental importância. Com o auxílio desses teóricos, destrincho as doutrinas gregas em busca de uma definição de memória que não seja apenas o oposto da definição de esquecimento. Compreendida, muitas vezes, como a verdade suprema e a salvação dos homens do mundo obscuro do esquecimento, a memória, nessa perspectiva, era supervalorizada, o caminho para a sabedoria divina, e deveria estar sempre lutando contra o terror de esquecer. Nessa discussão,

indo além da tradição grega, busco abordar a categoria da memória de forma interligada à do esquecimento, como duas coisas interdependentes. Assim, para uma visão que compreenda o esquecimento não como obscurantismo – algo a ser combatido –, mas como uma parte elementar da memória, as discussões propostas por Harald Weinrich (2001) ganham relevância neste trabalho.

Analiso, nesse capítulo, como os poemas de Ana Martins Marques evocam essas questões memorialísticas, buscando romper noções dicotômicas que inserem a memória e o esquecimento em posições opostas. Além disso, aparecerão também outras categorias de análise empregadas na leitura desses poemas. Uma delas é a da ecocrítica feminista, baseando-me, principalmente, em Sherry Ortner (2017) e Stacy Alaimo (2017). Uma leitura ecocrítica será realizada nos poemas em que a autora evoca três importantes figuras híbridas da mitologia grega: os centauros, as sereias e a personagem Ícaro. Realizo essa leitura observando de que forma a poeta transgride dicotomias relacionadas às noções de natureza e cultura. Apresentarei, também, alguns aspectos frequentes na obra, que, igualmente, possuem um caráter transgressor: a ironia (HUTCHEON, 2000) e a metapoesia. Ambos os recursos são empregados pela autora de formar a brincar com as tradições, especialmente com a tradição da teoria literária, desmistificando o conceito de poesia.

No segundo capítulo, intitulado “Uma rainha enclausurada”, começo a discutir sobre a figura emblemática de Penélope. Na primeira seção, apresento, inicialmente, a versão clássica do mito, com base na narrativa da *Odisseia*, de Homero, trazendo alguns versos da obra para análise. Os versos serão analisados em conjunto com afirmações de Aristóteles, em *Política* (2006), em que o autor delineia as regras sociais que vigoravam na antiguidade grega. Detive-me, principalmente, nas afirmações relativas às diferenças de comportamento e participação social entre os homens e as mulheres, principalmente no que tange à questão do casamento. Lanço um olhar sobre essas obras a partir de Cecília Caballero (1999), Simone de Beauvoir (2016), Sherry Ortner (2017), Doreen Massey (2010), entre outras/os, buscando discutir questões relativas à subordinação da mulher na relação marital, ao espaço restrito que lhe era designado na sociedade e à falta de participação nos assuntos públicos, que eram determinados pelos homens. Nesse sentido, analiso as restrições impostas a Penélope na versão tradicional do mito, em que era alvo de um silenciamento forçado pelo patriarcado e importunada constantemente por homens que não lhe respeitavam, invadindo sua casa sem permissão. Além disso, é importante destacar também o caráter idealizado pelo qual ficou conhecida no

imaginário popular, sendo exaltada pela esposa resiliente e fiel que aparece na narrativa da *Odisseia*.

Ressaltando a necessidade de pensar essas questões sob um outro prisma, na segunda seção, intitulada "Atravessando silêncios: a importância do resgate", discuto a relevância de revisitar esses mitos na contemporaneidade, como uma forma de romper antigas dicotomias e compreender melhor estigmas acerca de questões de gênero. Nesse sentido, destaco a importância de suscitar uma discussão sobre autoria feminina, com base em Virginia Woolf (1990), Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017), Nelly Novaes Coelho (1991), Lúcia Castello Branco (1991), e no conceito de revisionismo discutido por Adrienne Rich (2017). A partir dessa discussão, observo como os textos de autoria feminina abrem novas possibilidades no sentido de resgatar e revisitar a imagem da mulher na literatura. Apresento, nessa seção, além da poesia de Ana Martins Marques, poemas de Myriam Fraga e de Marina Colasanti, em que as autoras suscitam o silêncio imposto às mulheres sob diferentes ângulos, além de um conto também de Colasanti, *A moça tecelã*, em que é possível fazer uma associação com o mito de Penélope, a partir de uma leitura subversiva desse.

Por fim, no último capítulo, intitulado "A vida submarina de Penélope", apresento os poemas de Ana Martins Marques que fazem propriamente referência à rainha de Ítaca. Todas as temáticas abordadas até então servem de mote para a análise dos poemas. Introduzo o capítulo com seis poemas de *A vida submarina* que formam uma sequência, como se contassem a trajetória de Penélope desde a partida de Ulisses até o seu retorno. Perpassando essa sequência, aparecem outros poemas do mesmo livro; alguns, inclusive, não possuem uma referência direta à tecelã em seu corpo, mas evocam a sua imagem através das temáticas abordadas. Em seguida, apresento os poemas do livro *Da arte das armadilhas* que se dedicam a suscitar as navegações tanto de Ulisses quanto de Penélope, alternando entre a voz lírica da rainha e a do herói. Nesse texto, aparecem, novamente, versos do poema homérico para dialogar com os poemas da autora, além de um trecho de um conto de Clarice Lispector (1998) e um poema de Myriam Fraga (2008).

Dessa forma, esse capítulo contém a parte mais significativa desta dissertação, que objetiva analisar de que maneira os poemas de Ana Martins Marques propõem uma nova configuração a Penélope. Abordo-os a partir de categorias e de autoras/es já mencionadas/os até então, trazendo, também, para a discussão, Gaston Bachelard (1996), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2016), Anélia Pietrani (2015), Eliane Campello (2008), entre outras/os. Destaco, nos poemas, a subversão de Penélope, que é deslocada do espaço que lhe foi reservado no mito

clássico – o espaço do silenciamento e da espera – para uma poesia que lhe oferece a possibilidade de falar, de proclamar seus desejos e anseios mais profundos. Busco dar relevância à forma como Ana Martins evoca a ideia de viagem a partir das vivências de Penélope nos limites da casa. Seus dias, submersos em tecidos e reflexões, são associados a navegações, mergulhos profundos nas águas da existência, que lhe permitem entrar em movimento e ultrapassar a prisão do lar. Assim, tece-se uma outra configuração de Penélope, a partir da desestabilização de modelos tradicionais. Objetivo, com esse olhar, destacar a importância da poesia como esse espaço aberto a ambiguidades, à possibilidade de liquefazer e perturbar as estruturas mais sólidas.

1 A POESIA DE ANA MARTINS MARQUES: FRONTEIRAS ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

Como mencionei nas linhas introdutórias desta dissertação, a temática da memória é algo que aparece com bastante frequência na obra de Ana Martins Marques. A memória e o esquecimento, em uma primeira leitura, parecem fazer parte de pólos opostos, mas quando realizamos uma análise mais atenta, notamos que esses dois "pólos" estão, na verdade, muito próximos, são interdependentes. Na poesia, o esquecimento faz parte da memória, assim como a memória faz parte do esquecimento, não existindo uma separação clara entre ambos, assim como não há um limite claro que determine o exato espaço do passado, do presente e do futuro na leitura. Também os limites entre ficção e realidade são postos em questionamento, relacionando-se bastante com as categorias da memória e do esquecimento. A poesia, na verdade, aparece como um espaço de rompimento desses limites e oposições, apresentando-se como o campo do imaginário em que é possível extrapolar as fronteiras mais rígidas que já foram traçadas. Nesse sentido, a autora ainda se apropria de um tom bastante irônico, fazendo com que os poemas suscitem questionamentos sobre essas dicotomias fixadas pela sociedade, principalmente em se tratando da oposição entre realidade e ficção.

No que tange à memória, observamos que essa aparece das mais diferentes formas ao longo da poética. Aparece, às vezes, como um peso que carregamos, "como um velho centauro/ que levasse a passeio/ seu rabo/ morto/ de cão" (MARQUES, 2015, p.83), às vezes como algo que nos escapa, impossível de se capturar por inteiro, como "o pequeno intervalo de silêncio/ entre duas canções" (MARQUES, 2015, p.89). Dificilmente a memória aparece de forma rígida, completa, sem lacunas. As imagens relativas à temática memorialística estão sempre traspassadas pelo esquecimento, por frestas, e então, pela imaginação, a recriação. O esquecimento aparece sempre de forma dúbia, sendo tão cobiçado quanto temido pelo eu lírico dos poemas. Werkema (2015, p.153), ao falar dessas questões na poesia de Ana Martins, tece o seguinte comentário:

> [...] O espelho, a fotografia, a memória reproduzem imagens, param o tempo. O poema nos diz dessa falácia: o livro se leu, o tempo passou, as fotografias se distanciam, a memória não é capaz. Buracos e vestígios são necessários. Melhor ainda, poemas são necessários, são uma das formas mais potentes de registro do tempo: inscrição, corte, continuidade. A poesia de Ana Martins Marques, mais que humana em sua firme delicadeza, é um espelho para nossa temporalidade, para nossa incapacidade de esquecer no futuro as semelhanças com o passado.

Werkema, nessa leitura, apresenta um ponto fundamental da poesia de Ana Martins Marques: expor a "falácia" da memória. Os registros, por mais que tentem, não mantêm o passado de forma fidedigna. E o poema fala justamente desses "buracos e vestígios". O poema é o próprio buraco, a própria lacuna. Registra o tempo na sua mais profunda ambiguidade; de forma imprecisa, impossível e lacunar, como a memória.

O esquecimento e a memória são temas estudados e suscitados com bastante frequência por pensadores/as e poetas, desde a antiguidade. Uma das imagens mais frequentes associadas a essa questão é a do Letes, o rio do esquecimento. Segundo Eliade (1972, p.86-87), para crenças da Grécia antiga, a noção de memória perfeita, preservada em seu estado original, era extremamente valorizada. Os grandes sábios eram aqueles que não precisavam jamais rememorar algo, pois possuíam a amplitude da memória de forma intacta, guardando em si a verdade absoluta. "A deusa Mnemósine, personificação da 'Memória', irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das Musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (*Teogonia,* 32, 38), ela sabe 'tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será'". Acreditava-se que os poetas deveriam ser inspirados pelas Musas, sorvendo diretamente da ciência de *Mnemosine*, para que assim pudessem ter acesso ao conhecimento dos primórdios, às realidades originais. Segundo Elaine Santos (2017, p.29):

> [...] o aedo, poeta, é um servo da memória, da *Mnemosine.* [...] transmite a memória do passado heroico e, ao fazê-lo, filia-se ao domínio de *Mnemosine*. Sua ação desenvolve-se, assim, no sentido da construção de um discurso que não coloca sob suspeita a verdade do que é lembrado, uma vez que a fala é inspirada pelas musas e por *Mnemosine*, o que lhe confere o status de verdade, *alethéia*.

Nessa doutrina, a capacidade de reter a memória de forma absoluta era algo supervalorizado. Acreditava-se que quanto maior o domínio sobre o passado e a memória, maior o conhecimento das verdades do mundo. Supunha-se existir uma única verdade, e só através da memória era possível alcançá-la, compreendendo as origens da existência e detendo o conhecimento sobre absolutamente tudo – a realidade em sua totalidade. Santos (2017, p.47) afirma que "(...) toda uma tradição filosófica construída pelos gregos coloca a memória sob o imperativo de lembrar, fazendo recair sobre ela o peso da infabilidade e da fidelidade ao passado". O esquecimento era visto de forma negativa, sombria: "Na medida em que é "esquecido", o "passado" – histórico ou primordial – é homologado à morte. A fonte de Letes, o "esquecimento", faz parte integrante do reino da Morte. Os defuntos são aqueles que perderam a memória" (ELIADE, 1972, p.87).

Quem se banha no Letes é tomado/a pelo esquecimento e, para a mitologia, o esquecimento era algo perigoso, comparável à morte, enquanto a fonte da memória era considerada a fonte da imortalidade, e era dela que todos deveriam nutrir-se: "A memória aparece então como um dom para iniciados e a *anamnesis*, a reminiscência, como uma técnica ascética e mística. (...) Ela é o antídoto do Esquecimento." (LE GOFF, 1990, p.438). Assim, "nas origens da poética grega, a palavra poética é uma inscrição viva que se inscreve na memória como no mármore" (LE GOFF, 1990, p.438).

Porém, ainda de acordo com Eliade (1972), quando se esboça uma "doutrina da transmigração", a mitologia da memória e do esquecimento sofre modificações, invertendo a função do Letes. Ele passa a ser o símbolo não mais da morte, mas do retorno à vida, do renascimento, pois, ao beber em sua fonte, as lembranças do mundo celeste são apagadas da alma que está voltando à terra para reencarnar-se. "A alma que teve a imprudência de beber da fonte do Letes (...), reencarna-se e é novamente projetada no ciclo do vir-a-ser" (ELIADE, 1972, p.88).

É a partir dessa ideia de reencarnação trazida pela imagem do Letes que irei analisar o seguinte poema de Ana Martins Marques, presente em *O livro das semelhanças*, em que a autora faz uma reflexão sobre o dormir e o despertar:

> E no entanto
> a ideia geral do sono
> essa ilusão de recomeço
> ter a cada dia que escolher as calças
> e a cara
> que poremos
> alguma coisa que se aprende
> mínima que seja
> inútil que seja
> uma pessoa vista pela segunda vez
> uma palavra desconhecida
> de repente encontrada
> o fato de que amanhã virás
> possivelmente
>
> (MARQUES, 2015, p.73)

Ao pensarmos no simbolismo do sono presente nas mitologias, em especial a mitologia grega, podemos relacioná-lo, no poema anterior, à ideia do esquecimento. Eliade (1972, p.90) afirma que "Na mitologia grega, Sono e Morte, Hipnos e Tanatos, são dois irmãos gêmeos". O sono era comparável à morte, a um estado de letargia, que devia ser combatido. Era preciso um Mestre eficiente que pudesse despertar os sonolentos, pois o sono era visto como sinônimo de ignorância e esquecimento. Eliade (1972, p.94) lembra, inclusive, que "a vitória obtida sobre o

sono e a vigília prolongada constituem uma prova iniciatória bastante típica. Encontramo-la já nos estádios arcaicos da cultura".

No poema, dormir seria como esquecer parte do dia anterior, seria como apagar a consciência por um momento, para então, em seguida, despertá-la novamente. A "ilusão do recomeço" seria fomentada pelo breve esquecimento causado pelo sono, pela sensação de ter-se banhado nas águas do Letes, e então acordar para uma nova vida. Essa nova vida, do novo dia, ainda que quase idêntica à do dia anterior, resguardaria alguma novidade, "mínima que seja/ inútil que seja", talvez algo nunca visto anteriormente, talvez uma palavra esquecida – apagada da memória – e agora reconhecida, revivida, como uma palavra nova. De acordo com Rossi (2010, p.17), "o mundo, para a tradição gnóstico-hermética, será terra *oblivionis* e o saber, uma tentativa de recuperar uma divina e originária sabedoria, secreta e perdida". Assim, nota-se a importância da sabedoria, de "alguma coisa que se aprende", para que se escape da terra do esquecimento – a terra dos mortos – e se recupere a vida.

O "renascimento", no poema, é visto de uma forma mais monótona e repetitiva que na mitologia. Há uma atmosfera de cansaço e desilusão em ter que despertar do sono todos os dias para encarar a vida, mas, ao mesmo tempo, uma esperança na novidade, nas pequenas surpresas que o cotidiano resguarda. Essa atmosfera dá um tom contemporâneo ao poema. Além disso, a irritação que circunda a ideia de despertar e "ter a cada dia que escolher as calças/e a cara/ que poremos" no poema, poderia ser a irritação sentida por aqueles/as que foram arrancados/as o doce prazer do esquecimento, visto que a vida acordada (a memória) não parece algo tão encantador, sendo, muitas vezes, burocrática. Precisamos escolher as calças e a cara que apresentaremos à sociedade, sempre atenta às aparências e pronta para realizar julgamentos. O sono e o esquecimento parecem aqui, também, uma espécie de fuga, uma forma de não ter que prestar satisfações ou seguir padrões, mas apenas estar em paz consigo mesmo/a.

Ainda em *O livro das semelhanças*, há outro poema que também suscita uma bela reflexão sobre a temática da memória:

> Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a este ano
> quantas cidades para chegar a esta cidade
> e quantas mães, todas mortas, até tua mãe
> quantas línguas até que a língua fosse esta
> e quantos verões até precisamente este verão
> este em que nos encontramos neste sítio
> exato
> à beira de um mar rigorosamente igual
> a única coisa que não muda porque muda sempre
> quantas tardes e praias vazias foram necessárias para chegarmos ao vazio
> desta praia nesta tarde

quantas palavras até esta palavra, esta

(MARQUES, 2015, p.70)

Importante notar que o poema faz uma menção ao passado, refletindo sobre as cidades que foram construídas e destruídas até a formação da cidade atual em que o eu lírico (e a pessoa a quem se dirige no poema) está presente, assim como os anos anteriores e as línguas que não existem mais. Parece uma conversa entre duas pessoas – conclusão obtida a partir da presença do pronome "tua", em "quantas mães, todas mortas, até tua mãe" e pelas construções na primeira pessoa do plural, "nos encontramos", "para chegarmos" – em que uma se dirige à outra com uma reflexão filosófica sobre o lugar em que se encontram e o tempo presente. A reflexão, porém, não se refere a datas ou pessoas específicas, ou a figuras históricas importantes, foca antes na dimensão do tempo e da história, incalculáveis, impossíveis de abarcar em sua totalidade. Imagina as pessoas comuns (no poema, "as mães") que viveram no passado, modificaram-no, construíram uma história, e agora já não vivem mais, dando espaço para as novas mães. Pensa também em uma dimensão cultural: imagina as diferentes línguas e todas as modificações que sofreram – e ainda sofrem – até a língua em que o eu lírico se comunica, no lugar em que vive. As cidades e os anos, todos mutáveis, passíveis de transformações frequentes, como a vida o é.

Surge, então, no poema, os verões, o mar, as praias, e o eu lírico vai localizando o/a leitor/a espacialmente, desenhando a imagem do lugar em que se encontra. Vamos montando, na imaginação, uma espécie de fotografia, revelada pouco a pouco. Primeiro se sabe que é verão, e então há um mar, e uma praia – especificamente, uma praia vazia. O vazio que casa perfeitamente com o tipo de reflexão suscitada. Conseguimos imaginar duas pessoas em uma praia vazia, melancólica, refletindo sobre existências passadas. Interessante, também, pensar na imagem do mar como "rigorosamente igual". Uma imagem que a autora põe como contraditória, porque é "a única coisa que não muda porque muda sempre". O mar surge com esse caráter milenar, algo que existe desde os primórdios e que, aparentemente, apresenta-se sempre igual. Mas, na verdade, modifica-se o tempo inteiro, porque as águas sempre mudam, nunca sendo uma onda igual a outra onda.

Reconhece-se, assim, com a reflexão suscitada, a importância da memória. O eu lírico faz um exercício de evocação de um tempo passado para buscar compreender o tempo e o espaço presente, deixando claro a importância da memória, do olhar para trás, para poder conhecer o momento atual. A noção de identidade individual funde-se com a noção de identidade coletiva. Aqui, não há um indivíduo buscando rememorar algo que foi vivido por

ele/a, mas um despertar de consciência em que se passa a ter noção da extensão da história humana, do quanto cada lugar, língua, estação, guardam a memória das pessoas, assim como as pessoas guardam a memória dos lugares, línguas e estações. Parece haver uma busca para recuperar a memória dos antepassados, como uma forma de compensação por tudo que nos foi deixado. Sobre isso, Rossi (2010, p.30) afirma que a memória é o que mais contribui para a produção da identidade pessoal de cada um/a; sem ela, a compreensão do que constitui nosso "eu ou a nossa persona" seria praticamente impossível.

No poema, depreende-se que a origem da identidade pessoal está não apenas na memória pessoal, mas também na memória dos outros, dos lugares, das próprias palavras. O que foi construído ao nosso redor, as marcas que foram deixadas pelos antepassados, as alterações nas línguas, nas cidades, no modo como as pessoas se relacionam, tudo isso influencia diretamente no nosso modo individual de sentir e perceber o mundo. As sensações que sentimos diante de algo milenar como o mar são sensações que já foram sentidas por outrem em tempos muito anteriores. A própria estrutura do poema faz menção à questão da memória, ao encerrar com "quantas palavras até esta palavra, esta", colocando todas as palavras que vieram antes, no próprio poema, como pertencentes a um tempo anterior, parte da memória da última palavra.

O próximo poema remete a uma imagem muito importante da mitologia clássica para dialogar com a temática da memória:

Centauro

> *[...] E morreu relativamente jovem — porque a parte animal mostrou-se menos capaz de durar que a sua humanidade*
> Joseph Brodsky, "Epitáfio para um centauro"

Como um velho centauro
cuja parte humana
sobrevivesse à parte animal
temos próteses, extensões
enfeites, móveis
que nos sobrevivem
levamos conosco
palavras que não usamos
planos que já não temos
mulheres que não amamos
pai morto
cachorro morto
amigos mortos

Como um velho centauro
que levasse a passeio
seu rabo

morto
de cão
seus olhos
mortos
de pássaro

(MARQUES, 2015, p.83)

O poema anterior retoma a imagem mitológica dos centauros para fazer uma comparação com os seres humanos. Junito Brandão (2014, p.124), em seu *Dicionário mítico-etimológico,* conta-nos a história do surgimento desses seres:

> O ingrato Ixíon (v.) tentou violentar a deusa Hera. Zeus, para punir-lhe o sacrilégio, confeccionou um *eídolon* da esposa sob forma de nuvem que, imediatamente, o rei dos lápitas envolveu em seus braços. Dessa estranha *coniunctio,* consoante Píndaro, *Píticas*, 2, 44sqq, nasceu um monstro, o *Centauro.* Este, na versão do condor de Tebas, unindo-se a éguas da Magnésia, nos sopés do Monte Pélion, deu origem aos Centauros. [...] Concebidos como seres monstruosos, selvagens e bestiais, tinham o busto de homem e, por vezes, braços e pernas humanas, mas do busto para baixo eram cavalos perfeitos.

Como um centauro que carregasse o corpo de animal morto, enquanto sobrevivesse apenas a parte humana, carregamos nossa memória como uma extensão, algumas vezes até como um peso que, de certa forma, nos constitui. Também por medo do esquecimento, "o terror que temos da amnésia" (ROSSI, 2010, p.30), carregamos conosco coisas e pessoas que já não fazem parte do presente, no espaço da memória. Interessante pensar que esse medo do esquecimento tem bastante relação com a supervalorização da memória, algo que já foi discutido anteriormente – a necessidade de se abarcar e guardar a memória em sua forma original – e a ideia de que o esquecimento equivaleria à morte. Existe o medo de perder, ou esquecer, coisas que já foram amadas e desejadas. A expressão "velho centauro" pode se relacionar a alguém que já está exausto, apático, cansado da vida. Na tentativa de reter ainda alguma humanidade, agarra-se às memórias das coisas e pessoas que já morreram. A morte recebe um grande enfoque, aparecendo três vezes no poema: "pai morto/ cachorro morto/ amigos mortos", aumentando o tom de desilusão e, ainda, amargura, diante das coisas e dos afetos perdidos.

Pode-se fazer uma associação entre esse poema e o comentário feito por Rossi sobre a cultura Swahili, no qual ele afirma

> Na cultura Swahili, os mortos que permanecem na memória dos outros são os mortos-vivos, que só morrem completamente quando desaparecem os últimos que estavam em condições de recordá-los. Aqui, digamos que a memória concerne ao objeto da memória e não àquele que memoriza [...]. (ROSSI, 2010, p.24)

No poema, o centauro faz uma perfeita analogia com os mortos-vivos que ficam presos na memória dos/as que lhes recordam. Os planos, as mulheres, o pai, o cachorro e os amigos mortos são o rabo e os olhos mortos do centauro, que não serão enterrados e permanecerão se arrastando pela vida enquanto a parte humana da criatura ainda estiver viva. Assim são as coisas que passam, as pessoas que morrem: continuam se arrastando pela vida, habitando os lugares, enquanto permanecem na memória dos outros, enquanto são constantemente rememorados. É interessante pensar a relação que os versos despertam entre memória e humanidade. A memória é responsável por grande parte dos sentimentos humanos, pela capacidade de sofrer, sentir prazer, ter saudades, ter medo. Um mundo sem memória seria um mundo desumano.

Na literatura, a imagem emblemática do centauro já rendeu muitos outros poemas, como "Centauro" e "Djanira", de Myriam Fraga (1996), ou "Dança das Centauras", de Francisca Julia (1903), além de contos extremamente líricos, como o conto "O centauro", de José Saramago (1991). Todos imersos no mistério desse ser híbrido e encantador. No conto de Saramago, homem e cavalo estão ligados em um mesmo corpo, mas sentem e agem de forma distinta. O autor busca explicitar os desejos de cada um sempre que fala da figura do centauro, destacando o caráter dúbio desse ser mítico, impulsivo em sua parte cavalo, hesitante em seu tronco-homem: "Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho de outro faziam o sonho do centauro" (SARAMAGO, 1998, p.56).

Nesse trecho do conto, explicita-se o enigma de compreender (e de ser) um centauro. O autor coloca homem e cavalo como dois seres distintos, como se vê no trecho "Nas horas em que estavam acordados", mas ao mesmo tempo compreende-os como dois lados de um mesmo ser, complexo, mas inexistente sem uma das duas partes. O cavalo precisa do homem tanto quanto o homem precisa do cavalo. Como no poema, ainda que uma das partes morra ou se fira, a outra parte precisará carregá-la pelo resto da vida, sendo impossível abandoná-la sem que desapareça o ser inteiro. Como o ser humano e a memória: são interdependentes.

Outras imagens mitológicas são trazidas por Ana Martins em sua poesia. Os seguintes poemas aparecem logo após "Centauro", compondo como que uma sequência, em que o poema seguinte busca fazer uma referência ao ser mitológico do poema anterior.

Sereia

Sereia
centauro
com sal

melhor é tua metade
animal

a parte humana sendo humana
sempre mente

só mesmo um peixe pode ser
contente

de nada te serviriam
joelhos ou pés

o que és é também
o que não és

nada
é o que fazes bem

metade do que sou
não sou também

(MARQUES, 2015, p.85)

Ícaro

Quando Ícaro
caiu
no mar
a sereia que
primeiro
o encontrou
amou nele
o pássaro
ele amou nela
o peixe

Os restos de suas asas
desfeitas
foram dar na praia
entre embalagens
de plástico preservativos
garrafas vazias latas
de cerveja

(MARQUES, 2015, p.84)

No primeiro, a figura da sereia é comparada à do centauro, "com sal", por ser uma criatura do mar. As sereias, assim como os centauros, eram figuras híbridas da mitologia, costumavam atrair os homens com seu canto para devorá-los. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2016, p.814) eram "Monstros do mar, com cabeça e tronco de mulher, e o resto do corpo igual

ao de um pássaro ou, segundo as lendas posteriores e de origem nórdica, de um peixe". Assim, como "vêm dos elementos indeterminados do ar (pássaros) ou do mar (peixes), vê-se nelas criações do inconsciente, sonhos fascinantes e aterrorizantes, nos quais se esboçam as pulsões obscuras e primitivas (...)" (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2016, p.814). As sereias, por possuírem uma metade aquática ou aérea – variando conforme a lenda –, eram vistas como um perigo, algo que deveria ser evitado por comparar-se com os impulsos inumanos, que abalavam o equilíbrio do espírito humano. O poema vai de encontro ao mito grego por afirmar que a metade animal – que para a mitologia foi fruto de uma maldição e de um castigo – é mais valiosa e verdadeira que a metade humana. A metade animal e impulsiva é superior à metade dita racional e civilizada. Aqui, ressalta-se novamente o conflito dos seres híbridos: "o que és é também/ o que não és". Assim como os centauros, as sereias são compostas por um confronto, duas partes que se desentendem, mas são imprescindíveis uma a outra, e, talvez por isso, sejam tomadas como monstros, pelo grande mistério híbrido que preservam.

Em relação a esse confronto entre animal e humano suscitado no poema, e o fato deste apresentar que melhor é a metade animal da sereia, podemos pensá-lo como uma tentativa de abalar noções dicotômicas marcadas pela distinção entre o que é humano e o que é animal – relativo à natureza. Para Ortner (2017, p.98), o termo "cultura" está ligado a "noção de consciência humana (isto é, sistemas de pensamento e tecnologia), por meio das quais a humanidade procura garantir o controle sobre a natureza"[1], existindo, dessa forma, uma tendência em supor que tudo o que é fruto da mente e da inteligência humana está acima do que é pertencente à natureza, tido como irracional, de menor valor. Com essa valorização do que é racional em detrimento do que é natural, o ser humano busca formas de exercer domínio sobre a natureza, destruindo-a e submetendo-a, muitas vezes, a processos de transformação nocivos. Devido à noção de distanciamento entre humano e natureza (a crença de que são coisas distintas), o ser humano não se vê como parte afetada pela sua própria destruição, acreditando estar acima do que considera como "meio ambiente".

Nesse sentido, Alaimo (2017, p.916) vai afirmar que é preciso compreender "a natureza como algo que não seja apenas um recurso pacífico para a exploração do Homem e (...) o corpo

[1] A autora ressalta, em seu texto, que as definições de cultura não são exatamente iguais para todos os povos, mas há uma forte tendência de pensá-la nesse sentido da superioridade humana. Ela afirma que "as categorias de 'natureza' e 'cultura' certamente são categorias conceituais – não se pode encontrar limite no mundo concreto entre os dois estados ou domínios do ser. Não há dúvida de que algumas culturas estipulam uma oposição muito mais forte entre as duas categorias que outras – e tem até sido questionado que povos primitivos (alguns ou todos) não veem ou intuem nenhuma diferença entre o estado cultural humano e o estado da natureza". (ORTNER, 2017, p.98)

humano como algo além de uma tábula rasa aguardando a inscrição da cultura". Para a autora, é importante reconfigurar os conceitos de corpo e natureza:

> Imaginar a corporalidade humana como transcorporalidade, em que o humano está sempre enredado com o mundo mais-que-humano, enfatiza o quanto a substância corpórea do humano é fundamentalmente inseparável do "ambiente". Torna-se difícil conceber a natureza como um mero pano de fundo para as aventuras do humano, uma vez que a "natureza" está sempre tão perto quanto a própria pele. (ALAIMO, 2017, p.910)

Alaimo ainda afirma que, por mais que se acredite em uma superioridade da "mente" e do humano racional, a natureza e o corpo mostram suas formas de resistência, que fogem do controle humano, como as doenças e os fenômenos naturais (furacões, terremotos, etc.). Assim, a partir dessa ideia de transcorporalidade, observamos a importância de buscar romper dicotomias que marcam rígidas hierarquias entre mente e corpo; natureza e cultura; humano e animal; entre outras.

No poema de Ana Martins Marques, nota-se certa ironia com a tradicional crença da supremacia humana. O que, para muitos, é visto como símbolo de poder e inteligência, para o poema é uma mentira: "a parte humana sendo humana/ sempre mente". A parte mais-que-humana, representada pelo peixe, ganha valoração, apresenta-se como superior. A hierarquia predominante é transposta.

No segundo poema, aparece a figura de Ícaro e, assim como no poema "sereia", a parte animal apresenta-se como mais valorosa, ao mostrar que ele se apaixonou antes pelo lado peixe que pelo lado humano da sereia, assim como ela se apaixonou pelo seu lado pássaro. Ícaro, na mitologia, é filho de Dédalo, e para escapar do labirinto em que o rei de Creta os lançou, "fabricou para si e para o filho dois pares de asas de penas, presas nos ombros com cera, e viajou pelo vasto céu em companhia de Ícaro" (BRANDÃO, 2014, p.345). Porém, o menino imprudente, não seguindo as recomendações do pai, voou muito perto do sol, fazendo com que a cera das suas asas derretesse. Assim, terminou por precipitar-se no Mar Egeu, que passou a ser conhecido como Mar de Ícaro.

No poema, a autora realiza o encontro entre as duas figuras míticas, criando um desfecho alternativo ao do mito clássico, em que o menino morria afogado. A sereia do poema é identificada como metade peixe, como na origem nórdica. Os elementos perigosos do inconsciente, água e ar[2], esbarram-se nesse encontro imprevisto. Importante observar que o tom

[2] Chevalier e Gheerbrant (2016, p.814).

contemporâneo do poema é marcado pela revisão de dois famosos mitos da antiguidade grega. A autora apropria-se do conhecimento mítico e revisita as personagens, dando-lhes nova história e lançando um outro olhar sobre elas. Sobre isso, é oportuno lembrar que, em uma das narrativas mais relevantes da antiguidade grega, a *Odisseia*, o herói Ulisses – personagem principal da história – ganha notoriedade por sua astúcia em enfrentar monstros e outros perigos que se interpunham em seu longo percurso de retorno à ilha de Ítaca. As sereias fazem parte da gama de seres monstruosos que Ulisses enfrenta e derrota com sua extrema inteligência. Para a narrativa mitológica, o intelecto humano derrota o que é considerado "não humano", mais impulsivo e próximo da natureza, enquanto nos poemas de Ana Martins, a parte humana é a parte desprezada, colocada abaixo da parte "animal".

O desprezo pelo ser humano é ainda mais aparente na última estrofe do poema "Ícaro". Enquanto os seres híbridos apaixonam-se pelas suas metades animais, por serem mais verdadeiras, o ser humano assume o lugar de devastador da natureza, produzindo o lixo poluente em que vão se misturar as asas desfeitas de Ícaro. A questão do lixo causa uma quebra de expectativa no poema. Inicia com a relação de amor entre os dois seres, pertencentes a um tempo mítico, para, em seguida, encerrar com a exposição de descartes pertencentes a um tempo bastante atual, parte da realidade do mundo contemporâneo: "Os restos de suas asas/ desfeitas/ foram dar na praia/ entre embalagens/ de plástico preservativos/ garrafas vazias latas/ de cerveja". Nessa revisão do mito, as asas da personagem mitológica misturam-se com plásticos, preservativos, latas; materiais fabricados na contemporaneidade, que não se faziam presentes nas narrativas míticas.

Além disso, a exposição desses materiais descartados de forma inadequada (na areia da praia e no mar) pretende mostrar o lado tóxico do ser humano – sujo e cruel – que busca se impor sobre a natureza sem se preocupar com a devastação que causa. O problema do lixo é uma das questões que também está sempre na mira da ecocrítica feminista[3]. Alaimo (2017, p. 930) afirma que

> Sem dúvida, todos os corpos, humanos ou não, são, em menor ou maior grau, tóxicos no atual período histórico. Mesmo os humanos e os animais que estão distantes das zonas mais poluídas guardam um caldo químico em seu sangue e tecidos, como comprova o tão citado exemplo do leite materno contaminado dos Inuit. Como as substâncias químicas podem envenenar as pessoas que as produzem, o ambiente em que são produzidas, e as plantas e animais que acabam por consumi-las [...].

[3] Segundo Izabel Brandão (2017, p.819), "O termo 'ecocrítica', cunhado em 1978 por William Rueckert (1996), diz respeito à 'aplicação da ecologia e de conceitos ecológicos ao estudo da literatura' (p.72). Nesse sentido, os estudos ecocríticos referem-se à interligação entre natureza e cultura, humano e não humano, a partir da análise das representações literárias."

Dessa forma, observa-se que, ao suscitar as personagens míticas no poema, a autora realiza uma revisão[4] crítica dos mitos, abordando a problemática noção de hierarquia da cultura sobre a natureza e adentrando, ainda, em um contexto bem atual, em que as discussões sobre a excessiva produção de resíduos pelos seres humanos estão acontecendo de forma urgente e necessária.

Uma outra análise interessante para os poemas é pensar o quanto a ideia de ausência da memória aparece, ainda que sutilmente, de uma forma positiva. Importante pensar que a valoração da mente, do que é racional, liga-se também a uma valoração da memória como verdade absoluta. Sobre isso, Weinrich (2001, p.21) afirma que "por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança". O autor afirma, inclusive, que a palavra *aletheia* (que significava "verdade" para os gregos) expressa o oposto de *Lethe*, nome do mítico rio do esquecimento: "O primeiro elemento dessa palavra, o *a-*, é sem dúvida um prefixo de negação (...). O elemento seguinte, *-leth-*, negado pelo *a-*, designa algo encoberto, oculto, 'latente'" (WEINRICH, 2001, p.20).

Dessa forma, podemos pensar no esquecimento como algo ligado ao não-racional, fruto de uma memória imperfeita, àquilo que se localiza nos porões do inconsciente. Na mitologia grega, como foi afirmado anteriormente, a partir de Chevalier e Gheerbrant (2016), as sereias eram ligadas, de forma negativa, a criações do inconsciente, impulsos destrutivos, por possuírem elementos do ar e/ou do mar (relacionados a pássaros ou peixes) em sua estrutura. No primeiro poema, a autora escreve que "só mesmo um peixe pode ser/ contente", enquanto a "parte humana por ser humana sempre mente"; também no segundo poema ama-se o pássaro e o peixe, apequenando o lado humano dos seres híbridos, e valorizando, dessa forma, antes o inconsciente, oposto à racionalidade.

O outro poema de Ana Martins Marques em que podemos observar essa valoração maior da perspectiva do esquecimento é o seguinte poema, que está presente no livro *Duas Janelas*, escrito em dupla com Marcos Siscar em 2016. Neste poema, encontramos uma intrigante reflexão sobre linguagem e memória.

[4] Abordo a noção de revisão a partir da perspectiva de Rich (2017), que discute a importância de olhar para o passado com criticidade, buscando repensar as tradições. Aprofundarei essa discussão no segundo capítulo desta dissertação.

Uma alegria haver línguas
que não entendo
delas foram varridas
as lembranças todas
nelas o sentido passa entre as palavras
como a luz entre as plantas
nelas é sempre a infância
balbucio, manhã, cachorros
nelas as núpcias de tudo
se celebram
nelas tudo é ruído
doce, antigos barulhos
nelas não há
como na nossa
mortos por baixo
(ou antes há muitos
só não
os nossos)
nelas as palavras de amor
ainda crepitam
como madeiras novas
ando nas ruas entre as pessoas
que cantam (parece-me que cantam)
nessa língua que não entendo
parece-me que expressam claramente
a vida e a morte própria
e dos outros
ou que apenas gorjeiam
sibilam, silvam
ando nas ruas e é como uma conferência
de pássaros, pianos roucos
ando nas ruas e é como se lesse
às pressas
cartas em chamas
ando nas ruas pensando como é possível
tantas pessoas falando nada
em voz alta
quando me dirigem por equívoco
a palavra sorrio como se pedisse desculpas
depois fico tentada a correr atrás daquela pessoa
e devolver-lhe a palavra que ela deixou
cair por descuido

(MARQUES, 2016, p.16-18)

O poema inicia celebrando a existência de línguas desconhecidas pelo eu lírico do poema, em que as palavras, por não serem compreendidas, não significam nada, nem guardam memória nenhuma: “delas foram varridas/ as lembranças todas”. Essa bela imagem surge logo no começo do poema para ser desenvolvida em uma espécie de ode ao esquecimento. Sem possibilidade de compreensão, a língua parece sair do plano do discurso para se transformar em matéria; o sentido atravessa as palavras como uma luz atravessando as plantas, organicamente. Como se mergulhassem no rio do esquecimento, as palavras voltam novas, ainda infantis, como se tivessem acabado de nascer. Lembram a infância, a manhã, os cachorros; coisas cheias de

frescor e inocência diante do mundo ainda desconhecido. É a busca do primitivo, de um lugar em que se possa apagar tudo o que foi vivido para tentar construir a vida outra vez. Aqui, diferente do poema "Centauro", há um desejo de se livrar da lembrança dos mortos, não carregando nada além da simplicidade da ignorância.

O esquecimento não é mais temido, mas almejado. A linguagem é tida como a responsável pela manutenção da memória, e a língua estrangeira apresenta-se como o território em que se dissolve a memória, como um espaço em branco de onde foram lavadas as lembranças. É o doce sopro do esquecimento, a folga de livrar-se do peso da memória, ainda que momentaneamente. As palavras desconhecidas, que nunca foram usadas por nós para proclamar alegrias ou tragédias, despedidas ou reencontros, aparecem aqui como constituintes de uma terra fantástica ou de um sonho desconexo, aliviando a consciência, afastando as palavras desgastadas. Essa ideia do esquecimento como algo desejado aparece em uma conhecida anedota da antiguidade, comentada por Weinrich (2001, p.32):

> Simônides teria procurado Temístocles, oferecendo-os para ensinar-lhe a arte da memória, de modo que com a ajuda dela ele 'pudesse recordar-se de tudo'. Temístocles teria respondido que não precisava de uma arte da memória. Antes de recordar tudo que fosse possível, preferia aprender dele a esquecer aquilo que quisesse esquecer.

Esse desejo por uma arte do esquecimento, segundo Weinrich (2001), aparece ainda em Ovídio. O poeta em questão costumava ensinar em seus versos "a arte de amar (*amare*) e a arte de – se preciso – desaprender esse amor outra vez (*desdicere amare*)" (WEINRICH, 2001, p.39). Para ele, no momento em que o amor começasse a causar dor, mais do que alegria, era importante haver uma técnica para que o amante pudesse esquecê-lo e aliviar-se do peso da lembrança do amado. Esquecer seria um alívio e um contentamento. Porém, para Eco (apud WEINRICH, 2001, p.34) "não pode haver uma arte do esquecimento como contraparte de uma arte de lembrar, porque todos os sinais de presença não são ausência". Ainda assim, no poema, parece que Ana Martins nos apresenta uma espécie de "arte do esquecimento" possível, contida na língua desconhecida, como se a língua estrangeira possuísse o efeito de inebriar, como uma flor de lótus ou o canto das sereias, e fazer com que quem a escute mergulhe num instante de encantamento, em que não há espaço para os anseios da memória.

"(...) as palavras de amor/ ainda crepitam/ como madeiras novas", declara o poema. Além do desejo de esquecer os descontentamentos – e, talvez, o tédio de um amor já desgastado – observo também que os versos expressam uma aspiração de poeta: o sonho de que ainda

existam palavras nunca usadas, inteiramente novas, que soem de forma extremamente lírica. De uma poética que buscaria estar além dos limites do discurso, alcançando uma existência quase orgânica, próxima do nada, da inconsciência. A mesma inconsciência desejada por Ícaro e pela Sereia dos poemas apresentados anteriormente, ao preferirem suas metades peixe e pássaro. A poeta buscaria o sublime na língua estrangeira – desconhecida – uma forma de enxergar novas imagens, antes impensadas, de reinventar a beleza através do estranho, do impossível: uma conferência de pássaros, a leitura de uma carta em chamas.

Ainda pensando na questão da linguagem, o poema "Não sei fazer poemas sobre gatos", presente na seção "Livro", do *Livro das semelhanças* (2015), suscita, além de uma reflexão sobre o esquecimento, o dilema da representação do real, ironizando os limites entre ficção e realidade:

Não sei fazer poemas sobre gatos

Não sei fazer poemas sobre gatos
se tento logo fogem
furtivas
as palavras
soltam-se ou
saltam
não capturam do gato
nem a cauda
sobre a mesa
quieta e quente
a folha recém-impressa
página branca com manchas negras:
eis o meu poema sobre gatos

(MARQUES, 2015, p.24)

O poema apresenta-se como uma tentativa irônica de capturar fielmente o real – o movimento do gato – buscando que as palavras se movam com o mesmo vigor do felino. Porém, o eu lírico afirma ser impossível fazer um poema sobre esses bichos, visto que fogem o tempo inteiro, nunca parando para "serem escritos". Interessante observar que o dilema sobre a representação do real – expresso na tentativa de representar o gato exatamente como ele é – relaciona-se com a questão da memória e do esquecimento. A impossibilidade de escrever sobre os gatos, visto que eles estão em movimento constante, deslocando-se e se transformando o tempo todo, é também a impossibilidade da memória de reter um momento (ou uma imagem) da forma exata como aconteceu. Como afirma Rossi (2010, p.28), a memória "é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida". As palavras "fogem

furtivas", "soltam-se ou/ saltam" quando tentam capturar a imagem em sua forma original, perdendo-se entre as diversas lacunas da memória.

Nesse sentido, o poema metaforiza o fazer poético, o difícil momento da escrita em que o/a poeta tenta capturar algo da realidade, mas só encontra uma realidade e uma memória cheia de falhas e de deslizes, e é daí que, acredito, surge a poesia. Essa noção diferencia-se da crença sustentada na antiguidade grega, em que o poeta deveria sorver da ciência de *Mnemosine* para que pudesse se tornar um guardião da memória original dos povos, visto que a poesia era identificada com a memória e fazia desta "um saber e mesmo uma sagueza" (LE GOFF, 1990, p.438). Na poesia de Ana Martins, o fazer poético ganha, inclusive, um aspecto cômico, suscitado pelas armadilhas da linguagem.

Ao término, de forma irônica, é apresentado ao/à leitor/a um poema pronto sobre aquela temática (gatos) que se dizia ser impossível escrever. Pensando nas considerações de Hutcheon (2000) sobre a questão da ironia, em que a autora afirma que "para cada maneira de descrever o funcionamento da ironia existem avaliações diferentes" (HUTCHEON, 2000, p.75) e dispõe um gráfico discorrendo sobre as diversas funções, acredito que, na poesia de Ana Martins Marques, a função irônica mais predominante é a que Hutcheon chama de "provisória", afirmando que:

> A versão com valor positivo dessa função é usualmente enquadrada por uma noção de que a duplicidade da ironia pode agir como um meio de neutralizar qualquer tendência de assumir uma posição rígida ou categórica de "Verdade" por intermédio precisamente de um reconhecimento de um caráter provisório e de contingência. (HUTCHEON, 2000, p.82)

A autora também afirma que essa função atua como "desmistificadora", e "não dogmática", características que podem ser encontradas frequentemente nos poemas de Ana Martins. Ao falar sobre o texto literário, sobre a poesia – escrevendo poemas sobre o ato de escrever poemas – a poeta desloca a literatura de seu lugar de erudição e relaciona-a com coisas cotidianas, além de brincar com a teoria literária, dando-lhe uma postura flexível. Há uma desmistificação em relação ao ato de criar um poema que passa a assumir, de certa forma, um caráter cômico. O poema acima mostra-se como um esboço, uma mancha, como um desastre de gato. Teria sido formado, talvez, por algum momento furtivo em que o felino, imprudente, derrubasse a tinta – com que deveria ser escrito o poema – sobre a "folha recém-impressa", resultando apenas em uma mancha disforme, confusa.

O poema é breve, talvez para parecer-se mais com essa mancha negra sobre a página branca. Com uma linguagem explicitamente metapoética, o eu lírico aborda a difícil

representação do real na poesia, ao mesmo tempo em que o poema nos oferece uma sensação inteiramente real, que experimentamos com frequência: a dificuldade de encontrar palavras para descrever algo que observamos. Nos poemas seguintes, também parte da seção intitulada "Livro", esses dilemas representacionais continuam a aparecer:

Primeiro poema

O primeiro verso é o mais difícil
o leitor está à porta
não sabe ainda se entra
ou só espia
se se lança ao livro
ou finalmente encara
o dia

o dia: contas a pagar
correspondência atrasada
congestionamentos
xícaras sujas

aqui ao menos não encontrarás,
leitor,
xícaras sujas

(MARQUES, 2015, p.18)

Segundo poema

Agora supostamente é mais fácil
o pior já passou; já começamos
basta manter a máquina girando
pregar os olhos do leitor na página

como botões numa camisa ou um peixe
preso ao anzol, arrastando consigo
a embarcação que é este livro
torcendo para que ele não o deixe

pra isso só contamos com palavras
estas mesmas que usamos todo dia
como uma mesa um prego uma bacia

escada que depois deitamos fora
aqui elas são tudo o que nos resta
e só com elas contamos agora

(MARQUES, 2015, p.19)

No poema intitulado "primeiro poema", que vem logo após um poema intitulado "epígrafe", a poesia aparece como pertencente a um mundo próprio, particular, diferente daquele mundo do cotidiano, o mundo do "dia", onde caberiam os afazeres diários, as obrigações e demais burocracias. A porta representa esse ponto de contato entre o poema e o

mundo, como se abrir o livro fosse entrar em outro lugar, diferente do real, um lugar fora do espaço e do tempo, como uma fresta, um hiato. Abrir essa porta seria como fugir das obrigações "reais", e o eu lírico já trabalha com a previsão de que o/a leitor/a estaria começando o livro receoso, com um tanto de culpa por deixar de lado as "xícaras sujas" e os compromissos burocráticos.

O poema aparece como uma espécie de fuga desse mundo burocrático. De um lado, a poesia, que exige certa introspecção e tempo para a leitura e apreciação; do outro, as relações de trabalho, o capital, o tempo encolhido diante dos empecilhos da vida urbana. As obrigações diárias, às vezes, terminam por "engolir" a vida, colocando a leitura de poesia sempre em segundo plano. Mas, ainda assim, o poema seduz. O/a leitor/a entreolha aquelas páginas e deseja penetrar ali, ainda que com receio de deixar os afazeres em suspenso. O desejo da poesia parece estar ligado ao desejo do esquecimento. Assim como no poema que fala do sono como uma ilusão de recomeço[5], o cotidiano – a vida "real" –, parece desgastante em certo ponto, envolvido sempre em uma atmosfera de cansaço. A poesia, assim como o sono, o ato de dormir, apareceriam como o esquecimento necessário; a porta aberta de um outro mundo possível – sem correspondências atrasadas ou contas a serem pagas.

No segundo poema, intitulado assim mesmo, o eu lírico entrega a fragilidade da literatura, falando que o material de que ela é feita é o mesmo material que usamos todos os dias para fazer e falar as coisas mais banais: as palavras. Há certa tentativa de desmistificação da literatura, deslocando-a do seu sentido de coisa erudita e parcialmente inatingível para algo que faz ou deveria fazer parte do cotidiano de qualquer um/a. Essa desmistificação parece uma forma de querer aproximar mais a poesia do/a leitor/a, mostrar que ler um livro talvez não seja tão diferente de realizar qualquer outra atividade do dia a dia, mas, ao mesmo tempo, o eu lírico teme que apenas essas palavras não sejam suficientes para "segurar" o/a leitor/a na leitura do livro. A ironia é constante no poema, principalmente ao brincar com essa questão da erudição, e apresentar o medo que alguns têm de que palavras simples e conhecidas não sejam suficientes para um bom poema.

Quando a poeta cria a imagem "A embarcação que é este livro", após utilizar duas metáforas para definir a relação entre leitor/a e livro, "botões numa camisa" e "um peixe preso ao anzol", fica claro que a noção que se tem de poesia não é a de algo completamente fechado e deslocado da realidade. Essas palavras mencionadas no final do poema – que compõem o livro – não se encerram apenas em sua estrutura, mas buscam inserir-se no imaginário, trocar

[5] Ver p. 17 desta dissertação.

experiências com o/a leitor/a, fazendo com que o livro pareça uma embarcação, uma viagem, em que quem o lê poderá experimentar diferentes realidades e identificar-se com sensações já conhecidas. Assim como afirma Merquior (1997, p.25): "A noção de mimese não isola a obra de arte do mundo, mas faz ler o mundo nas malhas da obra, o reconhecimento linguístico da autonomia do estético não leva ao separatismo da arte".

Em *A vida submarina*, livro ao qual darei mais enfoque nos próximos capítulos, a primeira seção, intitulada "Barcos de papel", é dedicada a uma série de poemas metapoéticos, assim como os anteriores. Um poema que traz essas questões, e ainda possui bastante relação com o título da seção, é "Marinha":

Marinha

É mais fácil escrever um verso
sobre os barcos e o mar
(abrir uma praia de palavras)
do que pintar uma marinha.

Mas dizer
"há sempre um copo de mar
para um homem navegar"
vale mais do que quase todas as marinhas
e quase tanto quanto um barco
(embora certamente menos que o mar)

Alguns versos duram mais que um barco
e chegam a ir mais longe

Vende-se um verso antigo
que ainda navega bem.

(MARQUES, 2009, p.23)

No poema, a autora faz referência a dois versos de Jorge de Lima, poeta alagoano, para encarar a complexa questão do valor do texto literário. Estariam as coisas do mundo real em segundo plano diante da força da poesia? Para o eu lírico do poema, parece que sim. As coisas materiais – as marinhas, os barcos – apresentam-se como perecíveis e de menor importância diante da perenidade da literatura, que só fica atrás, em questão de valor, do mar, que é coisa ainda mais duradoura e antiga que ela. Essa valoração da literatura como algo que se perpetua por muitos anos além da data em que foi escrita antecipa o espaço significativo que a autora dará em seus livros para a temática da mitologia e da memória. A poesia é vista como algo primitivo, que, como afirma Octavio Paz (2012), é criada a partir da realidade, mas também funda novas realidades. É "via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência" (PAZ, 2012, p.34).

A imagem do mar tem bastante força ao longo do livro, sendo a "vida submarina" uma espécie de vida poética e povoada de imagens marítimas que lembram um mergulho nos sonhos e no inconsciente. O mar assume esse espaço da memória – épico e contemporâneo – e é comparado ao fazer poético. Os poemas podem aparentar ser como barcos de papel, fáceis de se desmanchar e de pouca utilidade, mas, no seu ínfimo, são como o mar: eternos. Não se conhece a origem exata daquelas palavras e jamais se poderá predizer o seu fim. Ainda que se queimem ou desapareçam os livros, a poesia permanece no imaginário, atravessando tempos e lugares. Em Chevalier e Gheerbrant (2016, p.592), o mar simboliza a dinâmica da vida: "Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos". Não poderia ser dito o mesmo da poesia?

Há ainda um poema nessa seção que irá anteceder outra temática que será bastante explorada pela autora ao longo do livro: a tecelagem.

Caixa de costura

Linhas soltas
brancas rubras
negras
emaranhadas:
a confusão é sempre enredar-se
em si mesmo.

Não há ternura
nos olhos do gato
que fita o novelo
apenas atenção
para a narrativa.

O poema cerze
o que não tem reparo.

(MARQUES, 2009, p.18)

O poema inicia apresentando a imagem de uma profusão de linha de cores distintas: brancas, rubras, negras. Associando ao título, imaginamos que essas linhas estejam juntas dentro de uma caixa – uma caixa de costura – e, consequentemente, misturadas umas às outras. O quarto verso deixa claro: as linhas emaranharam-se. Por serem linhas, e soltas, parece ser impossível escapar deste destino caótico. A caixa de costura é, por costume, esse espaço de desordem. Linhas agitadas, enrolando-se, construindo significados enquanto enredam em si mesmas, antes mesmo de serem retiradas para uso. O gato que fita o novelo é seduzido por aquela confusão, deseja emaranhar-se também, pertencer àquele mundo revolto.

A costura, o entrelaçar das linhas, remetem aqui ao processo da escrita. Texto é tecido – como na origem da palavra – e elaborar um enredo é ter que encarar as linhas caóticas da escritura e costurá-las a sua maneira. A imagem do felino aparece mais uma vez, como no poema "não sei escrever sobre gatos", indicando a atração do bicho pelo emaranhando sensual da narrativa. Podemos associar a imagem do gato à do/a leitor/a, fitando a narrativa com cautela, sem saber se deve se aproximar ou não. A ideia do texto aparece para o/a leitor/a como o novelo aparece para o gato: talvez seja um perigo chegar perto desse labirinto de linhas e palavras, mas é extremamente sedutor e quase impossível de escapar. O receio da aproximação, resultado, talvez, do medo de ser absorvido pelo caos, transforma-se em desejo, excitação; e só assim o/a leitor/a e o gato cedem a seus anseios e se enredam às linhas também.

O poema se apresenta como o eixo organizador do mundo caótico das palavras, que possui uma forma de dizer até o que parece impossível de ser dito. Daí se tira a importância da retomada da astuciosa tecedora Penélope na literatura de Ana Martins Marques. O ato de tecelagem vai servir como metáfora para o ato discursivo, para a costura do texto e da memória. Uma caixa de costura é como uma caixa de palavras. Tecer e escrever seria como pôr uma ordem – ainda que desordenada – ao caos da vida e da realidade. Encontrar um destino para as palavras, fazer com que as linhas e fios signifiquem.

Observei, durante as análises dos poemas, que a temática da memória e do esquecimento é extremamente relevante na poesia de Ana Martins Marques, que evoca essas questões sob diferentes perspectivas. A memória aparece, normalmente, de forma lacunar, imprecisa, entrelaçada com o esquecimento. Não há rigidez na abordagem da temática memorialística, mas uma valorização das lacunas e dos espaços vazios; espaços estes que possibilitam a criação do texto poético, o pleno desenvolvimento da imaginação. Além disso, os mitos também assumem um espaço intrigante na sua poética, sendo revisitados e revestidos de um tom subversivo e contemporâneo. Nesse primeiro capítulo, realizei uma breve caracterização da poesia da autora, centrando em alguns aspectos que aparecem com frequência significativa na sua obra.

Primeiramente, abordei a temática da memória e a revisão de diferentes mitos realizada pela autora, passando também pela ecocrítica e realizando intertextos com outros autores, como foi o caso da aparição do conto "O centauro" de José Saramago, que dialogou com os poemas de Ana Martins que fazem referência a essa criatura mítica. Além disso, realizei também uma breve discussão sobre a questão da representação do real, que é suscitada – geralmente de forma irônica e desmistificadora – com bastante frequência na obra da autora.

No capítulo seguinte, irei dar enfoque a discussões e reflexões sobre o mito grego de Penélope, rainha de Ítaca, personagem da famosa *Odisseia* de Homero. A discussão terá como propósito introduzir os poemas de Ana Martins Marques que evocam o mito sob uma perspectiva revisionista. Fundamentarei essa questão a partir da crítica feminista, trazendo autoras como Ortner (2017), Gaard (2017), Beauvoir (2016), entre outras/os, para apresentar um contraponto à visão tradicional da narrativa clássica. Abordarei também perspectivas críticas que debatem sobre a autoria feminina, com o suporte de Woolf (1990), Gilbert e Gubar (2017), Branco (1991), apresentando, para dialogar com a poesia de Ana Martins, outras autoras que realizam e realizaram esse ato revisionista em relação à mulher e aos mitos, dando destaque à questão do silenciamento feminino e às formas de rompê-lo.

2 UMA RAINHA ENCLAUSURADA

A *Odisseia* é um dos poemas épicos mais conhecidos da antiguidade grega. Atribuído a Homero, que tem sua existência datada de 750-650 a.C., o poema narra a história de Ulisses, rei de Ítaca, em seu difícil retorno à terra natal logo após o término da Guerra de Troia. Enquanto Ulisses lutava na guerra, e durante o seu longo retorno ao lar, sua esposa, Penélope, esperava-o em casa, tramando estratégias para não ter que se submeter a um novo casamento e preservar o espaço do esposo na ilha de Ítaca.

Quando paramos para analisar o papel de Penélope e de Ulisses na história, observamos as incidências de uma sociedade patriarcal atuando fortemente na narrativa. Essas incidências podem ser percebidas em diversos contextos literários e do imaginário popular, destacando aqui o contexto ocidental, em que textos clássicos, mitos, fábulas, contos populares, entre outros, contribuem para reforçar a imagem da mulher submissa ao serem povoados de personagens femininas que correspondem com frequência a padrões de comportamento idealizados – dóceis, domesticadas e fiéis – sendo gravemente punidas caso cometam desvios em relação a esse ideal.

O conceito de feminilidade, nesses contextos, está atrelado antes às esferas privadas que públicas, ao âmbito doméstico que social, confinando as mulheres em espaços isolados e considerados de menor importância, enquanto aos homens cabem questões e papéis de maior importância, sendo eles "'proprietários naturais' da religião, do ritual, da política e de outros domínios do pensamento cultural e da ação" (ORTNER, 2017, p.109). Nesse sentido, por muito tempo, designou-se à mulher considerada ideal que representasse o papel de esposa, de mãe e guardadora do lar, recalcando desejos e vontades próprias para encaixar-se nesse padrão pré-estabelecido e conseguir sobreviver em uma sociedade majoritariamente patriarcal.

O mito de Penélope, presente na narrativa de Homero, é um desses mitos em que, na visão patriarcal, a mulher assume o papel de esposa e guardadora do lar, habitando o espaço doméstico e manejando suas agulhas e tecidos com uma admirável paciência, enquanto seu esposo cuida de assuntos públicos – a guerra de Troia – e cruza terras e mares em aventuras perigosas para conseguir regressar à terra natal. Penélope tornou-se o símbolo da resiliência e da fidelidade conjugal, marcada romanticamente no imaginário por não haver desistido de esperar Ulisses mesmo sob diversas pressões direcionadas a ela.

Neste capítulo, realizarei uma discussão sobre o mito de Penélope a partir da narrativa da *Odisseia*. Utilizarei como aporte teórico para essa discussão, Brandão (2014), Eliade (1972),

entre outros estudiosos da mitologia e da antiguidade grega e, para apresentar um contraponto à visão tradicional do mito, fundamentarei o debate a partir da perspectiva da crítica feminista, especialmente no que se refere à questão do confinamento feminino no espaço doméstico. Ortner (2017), Massey (2010), Beauvoir (2016), Caballero (1999), são autoras que irão aparecer para dialogar com a narrativa clássica e lançar uma compreensão melhor sobre as questões relacionadas ao papel designado à mulher em sociedades tradicionalmente patriarcais. Mais adiante, direcionarei a discussão para a questão da autoria feminina e a importância do rompimento do silenciamento que foi imposto às mulheres durante muito tempo. Nesse sentido, entra a perspectiva do revisionismo (RICH, 2017), que ressalta a necessidade de olhar para o passado de forma crítica com o objetivo de ressignificá-lo.

2.1 Penélope, a guardiã de Ítaca

Penélope tornou-se personagem conhecida da mitologia grega por apresentar um caráter idealizado na narrativa de Homero, assumindo o papel de mulher e de esposa perfeita dentro dos moldes pretendidos pela sociedade: aquela que cuida do lar enquanto espera fiel e pacientemente pelo retorno do seu esposo. Tornando-se símbolo da fidelidade conjugal, Penélope é conhecida por ser a mulher que tece enquanto espera, utilizando-se dos seus talentos com as agulhas para manter a fidelidade a seu amado sob qualquer custo.

Segundo Brandão (2014), na versão mais conhecida do mito, Penélope foi prometida a Ulisses por seu pai, Ícaro, através de uma corrida de carros, em que o herói foi facilmente o vencedor. Uma outra versão afirma que Penélope foi oferecida ao rei de Ítaca por Tíndaro, pai de Helena e tio de Penélope, como gratidão por um sábio conselho que aquele lhe dera em relação ao casamento de Helena. Apesar da insistência do pai para que, após o casamento, Penélope permanecesse com o marido em Esparta, sua terra natal, ela decide seguir Ulisses na realização de seu desejo, partindo com ele para a ilha de Ítaca. Brandão (1987, p.306) afirma que Ulisses teria cortejado primeiramente a mão de Helena, mas, como “sempre foi um homem prático” resolveu dedicar-se ao cortejo de Penélope, pois aquela outra tinha pretendentes em demasia.

Nas duas versões conhecidas, observamos que o casamento entre Penélope e Ulisses se dá por intermédio da negociação entre homens que são considerados seus superiores. A princesa

espartana não pode anunciar seu desejo e nem tem o poder de escolha do futuro marido, tendo apenas que se resguardar e aceitar o casamento que lhe foi arranjado. Na antiguidade grega, contexto em que podemos localizar o mito em questão, o casamento significava para a mulher uma troca de "tutores", passava das mãos de um homem que lhe era responsável – geralmente o pai – para outro que lhe seria responsável dali para a frente: o esposo. Não havia um só momento em que era dona da sua própria existência, tendo sempre que prestar obediência a um senhor. Segundo Caballero (1999, p.3), o casamento era

> [...] considerado um ato solene e dotado de uma importância extrema na antiguidade, pelo casamento não haveria a mera troca de endereço para a mulher, mas sim o abandono de todas as ligações com a família de seu pai. [...] Através do casamento o pai deixa de ser "senhor e juiz" de sua filha e passa a ser o marido, aquele que vai exercer o *pater famílias* sobre a mulher.

Essa troca de endereço, inclusive, termina sendo o único deslocamento realmente significante na vida da mulher da antiguidade grega. Aristóteles (2006), em *Política*, dedica um grande espaço para esclarecer as normas de comportamento das mulheres perante seus superiores homens. O filósofo afirma, em relação ao homem e à mulher, que "É para mútua conservação que a natureza deu a um o comando e impôs a submissão ao outro" (2006, p.10). Ele chama de marital o poder que o homem deve ter sobre a mulher, afirmando que mais do que necessário é também vantajoso que existam essas relações desiguais de mando e obediência. Estabelece-se, também, uma idade ideal para que ocorram os casamentos: as moças aos dezoito anos e os homens aos trinta e sete; pois que o final da procriação para os homens ocorreria aos setenta anos, enquanto para as mulheres ocorreria aos cinquenta.

Para Aristóteles e a sociedade da época, as relações desiguais entre homens e mulheres – assim como entre senhores e escravos – eram determinadas pela natureza, por isso nunca deveriam ser contestadas, apenas seguidas. A diferença entre as idades ideais para o casamento ressaltava também o caráter paterno que o esposo assumia para com a esposa, tornando-se seu novo dono a partir do momento em que o pacto era selado.

No mito de Penélope, quando Ícaro, seu pai, pede para que ela decida entre ficar com ele ou seguir com o esposo para a ilha de Ítaca, a moça apenas cobre seu rosto com um véu, como resposta, e acompanha o seu novo senhor por acreditar que aquele era agora o seu dever.

Dessa união, nasce Telêmaco, mas Ulisses termina não tendo muito tempo para desfrutar da companhia da esposa e do filho, pois tão logo é convocado para a Guerra de Troia, quando esta é deflagrada. Na versão da *Odisseia* de Homero, Penélope declara-se fiel a Ulisses durante a permanência do marido na guerra e em seu longo retorno à ilha de Ítaca, e mesmo

quando todos acreditavam que ele estava morto e seu pai insistia para que ela aceitasse algum dos novos pretendentes – que insurgiam o tempo inteiro em sua casa –, Penélope traçava estratagemas para adiar o máximo possível o novo casamento, na esperança de que seu esposo regressasse ainda à terra natal. A personagem afirma que só se permitiria casar novamente quando terminasse de tecer um sudário para seu sogro, Laerte, e como estratégia, ela tecia o sudário pela manhã e o destecia a cada noite, adiando, assim, indefinidamente o possível casamento, ao nunca terminar verdadeiramente de tecer o prometido.

Durante esse tempo – os longos vinte anos de ausência de Ulisses – a vida de Penélope fica restrita aos limites do lar. Passa a ser a administradora dos bens do esposo, mas não consegue fazê-lo com plenitude, pois é importunada o tempo inteiro pelos pretendentes, que chegavam a somar cento e oito, e que tomavam conta da casa, alimentando-se da carne e do pão que dali provinham. Na *Odisseia*, Telêmaco, não mais uma criança, começa a lamentar a atitude da mãe, não vendo outra saída para ter controle da casa e afastar os pretendentes, senão que Penélope escolha um novo esposo e abandone o lar em Ítaca.

> Choro, além da perda, os outros
> males que os imortais me destinaram: todos
> os nobres governantes de ínsulas situadas
> em Samo ou em Dulíquio ou em Zacinto arbórea,
> ou que controlam Ítaca rochosa, todos
> cortejam minha mãe, dilapidando o alcárcer.
> O vil casório não consegue refugar
> ou aceitar, e, banqueteando-se, eles põem
> a perder o solar e, em breve, a mim também.
>
> (HOMERO, 2013, p,19, Canto I, Versos 240-250)

Os pretendentes também culpavam e já se irritavam com Penélope, acusando-a de ser ardilosa demais e enganá-los o tempo inteiro com suas tramas, sem nunca chegar a uma decisão sobre o novo casamento. Antínoo a acusa de astuciosa, por seus brilhantes dons inspirados por Atena que superavam os de quaisquer outras, mas deixa claro que suas estratégias só lhe lograrão desgraças a longo prazo:

> [...] pois bem, se ela pensou assim, pensou errado,
> que eles hão de comer teus víveres e bois,
> até que ela perceba o pensamento que hoje
> os deuses colocaram no seu peito: busca
> renome para si, mas ruína é o que angarias.
> Não arredamos pé daqui até Penélope
> achar por bem nomear o esposo do futuro.
>
> (HOMERO, 2013, p.30, Canto II, Versos 120-130)

Sem mais escapatórias após ter suas tramas descobertas, Penélope passa a maior parte do tempo chorando e se lamentando em seu cômodo, questionando por que os deuses a quiseram tão sofrida. Ainda roga pelo retorno de Ulisses para que a paz volte a reinar em Ítaca, mesmo quase sem esperanças.

Enquanto Penélope enfrentava os monstros da ausência e as invasões a seu espaço, sem ter liberdade sobre sua própria vida, Ulisses singrava mares em movimento constante, enfrentando perigosas aventuras dignas de um herói. O movimento de Penélope não podia exceder o espaço da casa, e suas funções e atividades eram limitadas. Enquanto ao herói cabiam viagens, terras e bens a conquistar, a ela cabia apenas administrar o que um dia já foi dele, clamando pelo seu retorno. Nesse tempo, para aliviar-se momentaneamente dos demônios da solidão, Penélope cria um universo particular de teias e agulhas, mas essa criação assume um caráter inferior, não sendo algo de reconhecido valor pela sociedade como o são as batalhas travadas pelos homens. Seu valor é inferior e secundário em relação ao valor do esposo, e suas atividades são consideradas apenas complementares e de menor importância.

Apesar de ser o alvo de cobiça dos pretendentes, Penélope não tem voz ou autoridade dentro de sua casa para dirigir aos homens alguma determinação. É silenciada pelo filho Telêmaco quando resolve reclamar, certa vez, com o aedo Fêmio por este estar cantando sobre o regresso dos Aqueus, um cantar que lhe causa sofrimento e saudades do esposo:

> [...] Retoma os teus lavores no recinto acima,
> à roca e ao tear; ordena que as ancilas
> façam o mesmo, pois ao homem toca, a mim
> sobremaneira, responsável pelo alcácer,
> o apalavrar.” Surpresa com o tom de fala
> do filho, a rainha sobe ao quarto, resguardando
> no coração o linguajar sensato. Ao íntimo
> do tálamo tornada, só com as escravas,
> carpia pelo herói, por Odisseu, até
> que Atena verta o sono doce em suas pálpebras.
>
> (HOMERO, 2013, p.22, Canto I, Versos 355-365)

Nos versos, Telêmaco deixa bem claro em sua fala que a primeira palavra da casa cabe a ele, argumentando que é ao homem que toca a responsabilidade pelo “apalavrar”. Às mulheres não ficava bem se dirigir aos homens com autoridade, dando algum tipo de ordem. Ainda que o homem fosse mais novo – como o era Telêmaco – ainda seria superior à mulher. Aristóteles afirmava que, pela ordem natural, o macho estaria acima da fêmea e o mais velho acima do mais jovem, por este não ter alcançado ainda a sua plenitude, mas “Quanto ao sexo, a diferença é indelével: qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar a sua superioridade”

(ARISTÓTELES, 2006, p.25). Assim ocorre com Penélope e Telêmaco: ainda que o filho fosse bem mais jovem que a mãe, ela deveria lhe prestar obediência devido à hierarquia entre os sexos. O filho recomenda que a mãe volte para a roca e o tear, um dos poucos lugares e atividades que lhe eram designados na casa, e que pedisse às escravas para fazer o mesmo, pois a elas lhe era permitido dirigir a voz. Só entre as escravas, longe da vista dos homens, Penélope podia falar à vontade, e lamentava mais uma vez a ausência do marido. Pela forma como é colocado, o tear – atividade feminina – era algo bastante insignificante se comparado às atividades masculinas, que eram relacionadas às decisões públicas, a conquistas de terras, aquisições de bens, entre outras.

Beauvoir (2016, p.186), em uma reflexão refinada sobre a instituição do casamento, afirma que "o casamento sempre se apresentou de maneira radicalmente diferente para o homem e para a mulher". Para ela, a mulher estava destinada à imanência enquanto o homem podia alcançar sua transcendência, mesmo casado. O casamento representava a única justificativa social da existência feminina, enquanto a existência masculina justificava-se pelo trabalho que fornecia à coletividade. À mulher, é relegada a administração da casa e dos filhos, "mas esta não tem outra tarefa senão a de manter e sustentar a vida em sua pura e idêntica generalidade; ela perpetua a espécie imutável, assegura o ritmo igual dos dias e a permanência do lar cujas portas conserva fechadas" (BEAUVOIR, 2016, p.190). Essas atividades não lhe apresentam nenhuma perspectiva de se inserir no futuro ou no Universo, ultrapassando para coletividade apenas através da mediação do esposo.

Esposo este que assume um posto de "semideus dotado de prestígio viril e destinado a substituir o pai" (BEAUVOIR, 2016, p.244), o novo protetor e guia da jovem mulher. O trabalho executado pela mulher no confinamento do lar não lhe assegura autonomia, são "projetos anônimos" e ela permanece destinada a viver na sombra do homem.

Assim, buscando compreender a "lógica subjacente ao pensamento cultural" que permeia a emblemática questão do *status* secundário feminino na sociedade, Ortner (2017, p.92) procura discernir sobre as bases que sustentam o pensamento de que a mulher ocupa um papel inferior ao do homem, pensamento este que, segundo a autora, possui um caráter universal e está presente em praticamente todas as sociedades conhecidas. Ortner afirma que cada cultura, em sua especificidade, realiza essas "avaliações culturais" em torno das questões de gênero, e traz uma importante indagação acerca do que constitui, de fato, uma evidência de que determinada cultura acredita na ideia da subordinação feminina. Para ela, três tipos de dados são suficientes

> (1) o elemento da ideologia cultural e as colocações informativas que explicitamente desvalorizam as mulheres e, com elas, seus papéis, suas tarefas, seus produtos e seus meios sociais com menos prestígio do que os relacionados aos homens e as funções masculinas correlatas; (2) esquemas simbólicos tais como a prerrogativa de violação, que poderão ser interpretados implicitamente como uma colocação de avaliações inferiores; e (3) as classificações socioestruturais que excluem as mulheres da participação em, ou do contato com algum domínio no qual reside o maior poder da sociedade. (ORTNER, 2017, p.92)

Dessa forma, a partir dessas evidências que tendem a integrar grande parte das culturas conhecidas, Ortner busca avaliar a partir de quais fatores as sociedades mantém a crença na inferioridade da mulher.[6]

Os fatores biológicos apresentam-se como primordiais para a compreensão da raiz do problema do patriarcado. Em diversas culturas, mulheres foram excluídas dos rituais mais sagrados simplesmente por serem consideradas impuras, questão que se relaciona diretamente com o fator da menstruação. As funções, em geral, atribuídas às mulheres na reprodução da espécie humana – tais como a menstruação, a gravidez, a amamentação – excluíram-nas, por muito tempo, de atividades associadas às esferas de poder, como o combate, as discussões políticas, o domínio do espaço público. Às mulheres, foi reservado o espaço doméstico, o privado, enquanto aos homens cabiam as decisões públicas e de interesse de toda a sociedade. Para a autora, o fato dessa dicotomia existir e ser tão relevante no processo de diferenciação e definição dos papéis masculinos e femininos como superiores e inferiores, respectivamente, deriva de toda uma conceituação negativa acerca do espaço da natureza, sendo este constantemente associado à ideia de passividade e fragilidade diante da superioridade da cultura.[7]

Compreender as dicotomias existentes na sociedade entre natureza e cultura é essencial para a compreensão das bases do patriarcado. Ortner afirma que "cada mulher está sendo identificada com (...) alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria" (ORTNER, 2017, p.98), e essa coisa seria definida como a natureza, no seu sentido mais generalizado. Dessa forma,

---

[6] Sardenberg (2017), ao tecer um comentário sobre o texto mencionado, afirma que, anos depois da publicação de "Is Female to Male as Nature Is to Culture?", já na década de 90, Sherry Ortner faz uma autocrítica, declarando que dificilmente escreveria novamente "o artigo em questão nesses moldes: não só mudaram as questões em pauta no debate feminista (perdeu-se o interesse pela busca dos 'universais'), como mudou também o que se considera satisfatório como resposta àquelas questões de então" (SARDENBERG, 2017, p.127). Ainda assim, Sardenberg acredita que o texto em questão é um clássico, ainda muito relevante, que merece continuar sendo alvo de leituras e reflexões por parte dos estudos feministas.

[7] Para essa discussão, interessa também a leitura de Alaimo (2017), no artigo "Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza", e Izabel Brandão (2003), em "Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas", em que essas questões acerca da natureza e cultura são discutidas de forma ainda mais aprofundada.

relacionando cultura com “a noção de consciência humana, por meio das quais a humanidade procura garantir o controle sobre a natureza” (ORTNER, 2017, p.98), a autora aponta para o primado da cultura nas sociedades, enquanto ao conceito de natureza cabe algo que pode ser dominado e facilmente controlado pelo homem. Assim, diante das funções naturais de criação que a mulher carrega em sua estrutura biológica, a ela coube essa ideia de estar mais próxima da natureza, do que é orgânico, natural, e a consequente desvalorização dos seus atos perante os dos homens, que estariam mais associados à esfera cultural por não possuírem essas mesmas funções fisiológicas.

Pensando nesses fatores como diretamente motivadores na questão do confinamento doméstico das mulheres ao longo de diversos séculos e sociedades, posso relacionar essa discussão às discussões de sentido de lugar propostas por Massey. Em “Um sentido global de lugar” (2010), Massey discorre sobre a mobilidade e a comunicação das pessoas através do espaço, fatores que são constantemente influenciados pelas ações do capital e a globalização. Porém ela vai de encontro à ideia de que esses são os únicos influentes nas relações sociais e na maneira como as pessoas se relacionam com os lugares e as barreiras geográficas. A autora afirma que

> Entre muitas outras coisas que influenciam claramente essa experiência, há, por exemplo, a raça e o gênero. O quanto podemos nos deslocar entre países, caminhar à noite pelas ruas ou sair de hotéis em cidades estrangeiras não é apenas influenciado pelo “capital”. Pesquisas mostram de que modo a mobilidade das mulheres, por exemplo, sofre restrições. (MASSEY, 2010, p.178)

Massey ainda afirma que a mulher é, muitas vezes, “obrigada a sentir-se ‘fora do lugar’ não pelo ‘capital’, mas pelos homens” (MASSEY, 2010, p.178). Dessa forma, compreende-se que os sentidos de lugar, mesmo em uma comunidade “com um sentido de lugar relativamente estável e homogêneo”, alternam-se da mulher para o homem, devido, claramente, às fortes estruturas de dominação masculinas que cerceiam a liberdade da mulher. Greta Gaard (2017), ao pensar em questões voltadas para estudos de lugar e ecorregionalismo ecofeminista, questiona sobre o conceito de “casa” dentro de uma perspectiva de gênero. A casa sempre foi um espaço determinado para as mulheres, “particularmente em sociedades heteropatriarcais, que tradicionalmente desvalorizam a esfera ‘privada’, na qual se incluem tanto a casa quanto as mulheres” (GAARD, 2017, p.804). Dessa forma, o sentido de casa e ambiente doméstico está diretamente relacionado às estruturas de poder e opressão que regem uma sociedade. A autora ainda afirma que

> A vida doméstica significava que alguns/mas [...] eram subservientes a outros e o que acontecia em casa era pouco relevante comparado à esfera pública, onde política e economia acontecem e o valor de uma pessoa é aferido em termos monetários. (GAARD, 2017, p. 804)

Na Grécia Antiga, como afirma Caballero (1999), a *oikia* – a casa – era um lugar intransponível para a mulher, e era distinto da *polis*, lugar onde as grandes decisões públicas eram tomadas, "Enquanto a *oikia* era o lugar da sujeição, a *polis* era o espaço dos cidadãos, dos iguais" (CABALLERO, 1999, p.2). O *pater famílias* – o homem livre, o esposo – centrava em torno de si todo o poder dessas sociedades, e às mulheres eram vedadas as práticas da cidadania. Assim, "(...) filhos varões de casamentos legítimos (...)" poderiam "ser senhores da casa materna, mas a mãe nunca poderá ser senhora de sua casa" (CABALLERO, 1999, p.6), e esse é o grande drama de Penélope ao longo da *Odisseia*.

Não podendo ser senhora da sua casa, esta continuava a ser invadida por homens que se indignavam com o fato de a rainha de Ítaca não aceitar um novo casamento. Nesse contexto, ela se vê obrigada a propor um desafio para os pretendentes, em que o vencedor ganharia sua mão em casamento. No entanto, é justamente nesse momento que Ulisses retorna, vencendo o desafio e matando todos os demais pretendentes que importunavam a esposa. Segundo Denise Dumith (2012, p.27),

> No imaginário grego, a mulher desfruta um lugar de destaque, embora sob o foco de uma visão maniqueísta, estereotipada, estreitamente subordinada à função social que lhe cabe desempenhar. Já o sujeito masculino, pelo contrário, é contemplado com uma reflexão refinada, aprofundada nas múltiplas manifestações de sua personalidade.

No mito de Penélope, observamos o destaque que é concebido à personagem ao longo da narrativa da *Odisseia*, pois, não fosse por ela, Ulisses teria perdido seu lugar na ilha de Ítaca, sendo substituído por algum dos pretendentes. É através da tessitura de Penélope que os dois conseguem ficar juntos novamente, mas apesar da importância dos seus atos, sua função social é bastante limitada em relação a de Ulisses. A ela, cabem os cuidados da casa e dos bens do esposo, além dos cuidados para com o filho, ficando restrita ao espaço doméstico para que satisfaça adequadamente sua função de esposa. E é esse o papel mais importante que desempenha na narrativa e pelo qual ficou conhecida no curso da história: ser esposa dedicada, além de mãe e filha.

Nesse sentido, observamos a importância da retomada dos mitos na contemporaneidade, sob um novo olhar e uma nova perspectiva, como uma forma de ressignificá-los e abrir "novas possibilidades de leitura a partir das tensões humanas que o mito já traz" (SILVA, 2008, p.2) É

especialmente importante observar como pode ocorrer a ressignificação da mulher representada nos mitos, pensando numa forma de "deslocar os sentidos cristalizados do mito" (SILVA, 2008, p.2).

Para Eliade (1972, p.9), "o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares", assim, compreender essas realidades equivale a " [...] reconhecê-las como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito – e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade" (ELIADE, 1972, p.7). É importante que enxerguemos nos mitos não apenas narrativas de histórias fantasiosas ou bestiais, mas um vasto material que nos dá subsídios para o conhecimento das mais diversas culturas e sociedades, visto que em muitas delas o mito servia como uma forma de conduta de comportamento, "(...) revelando modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas (...)" (ELIADE, 1972, p.10). Eliade ainda afirma que "compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos" (ELIADE, 1972, p.6).

Dessa forma, a reinterpretação dos mitos realizada por diversas/os contemporâneas/os, seja por meio da literatura ou de outras expressões artísticas, é uma maneira de analisar comportamentos e padrões recorrentes da atualidade sob a luz do passado, das sociedades tradicionais, além de ser uma forma de buscar transgredir os padrões e comportamentos impostos ao fornecer um novo olhar e novas significações para esses mitos. Essa reinterpretação tem especial importância para os grupos marginalizados, pois ao reconstruir os mitos e, consequentemente, os padrões de comportamento que os acompanham, esses grupos ganham uma nova voz e destaque, assumindo papéis que lhes foram negados por muito tempo.

2.2 Atravessando silêncios: a importância do resgate

Silêncio é tudo que tememos.
Na voz há resgate.
Mas silêncio é infinidade.
Não tem face.

(Emily Dickinson)

Ao pensarmos na revisão e reinterpretação dos mitos, tão crucial para a contemporaneidade, é importante refletir sobre a questão da autoria feminina, e o quanto esta contribui para um resgate mais crítico da tradição e busca subverter aspectos engessados do cânone. Foi discutido, na seção anterior, sobre a representação da mulher na literatura – especialmente na literatura ocidental – a partir de uma reflexão sobre Penélope e o seu papel em uma das epopeias mais importantes da antiguidade grega, a *Odisseia*. As personagens e a narrativa do poema homérico habitam até hoje a literatura de autores e autoras de diversas partes do mundo. Na prosa e na poesia, a *Odisseia* reverbera das mais variadas formas, sendo ressignificada e revisitada constantemente. Nesta seção, pretendo lançar uma reflexão sobre a importância do resgate dessa e de outras narrativas clássicas pelas mulheres na contemporaneidade, visando a observar como as personagens femininas ganham um novo tom e uma maior profundidade quando as mulheres começam a escrever de forma crítica sobre esse tema. Não apenas as personagens femininas, mas as personagens da tradição clássica, em geral, tendem a ganhar uma ressignificação, visando romper as dicotomias presentes na cultura patriarcal.

Observamos, na seção anterior, que o silêncio, na antiguidade grega, sempre foi não uma característica, mas uma imposição às mulheres. Colocada em uma posição passiva, a mulher não tinha direito de escolha sobre o seu casamento, sendo, na maior parte das vezes, oferecida pelo pai a algum pretendente. Também não podia participar da maior parte das decisões públicas, visto que o silêncio e o recolhimento – como foi observado na leitura de Aristóteles (2006) – era a sua maior honra. A maior parte do que se sabe sobre as mulheres gregas está posto em escritos atribuídos a homens da época, tendo em vista que às mulheres não era dado o direito de fala. A visão de Penélope como uma esposa virtuosa por ter esperado longos anos pelo retorno do marido ao lar, sem traí-lo, é uma visão tomada de empréstimo de uma cultura patriarcal, circunscrita por homens em posições de poder.

Como escrever uma nova história, rompendo consecutivos silêncios e dando à mulher um outro olhar, uma outra perspectiva? Para que a mulher saia da sombra de uma história escrita por homens, para que saia do eterno segundo plano, é preciso que se rompa esse silêncio milenar – mesmo que à força – é preciso que as mulheres escrevam. Pois, como afirma Hélène Cixous (2017, p.138), "a escritura é *a própria possibilidade da mudança,* o espaço de onde pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais".

Woolf (1990), em seu famoso ensaio *Um teto todo seu,* elaborado na década de 20, discorre sobre essas questões relativas à autoria feminina, resgatando a história de algumas escritoras para analisar como se dá esse doloroso processo de quebra do silenciamento. Woolf, ao longo do livro, suscita numerosos questionamentos com o objetivo de compreender a ausência de mulheres escritoras no cânone literário, nas grandes bibliotecas que frequentava, e a escassez de mulheres escrevendo ficção – e sendo lidas e discutidas. A extrema dependência financeira das mulheres, que não conseguiam ocupar um lugar no mercado de trabalho por diversos motivos, dentre os quais se destaca a negação desse espaço para elas, o confinamento doméstico e a obrigação de cuidar de numerosos filhos e filhas, é algo debatido com prioridade pela autora. A falta de sustento próprio, de um quarto, um teto todo seu que lhe oferecesse o sossego necessário, pesava imensamente na ausência de mulheres no campo da ficção. Woolf, inclusive, aponta-se como privilegiada por receber uma boa herança de uma falecida tia e poder, diante disso, ter um quarto para si, e tempo para dedicar-se a essas reflexões.

Para além das questões materiais, pesava também a hostilidade com que as mulheres que ousavam enfrentar o campo da escrita literária eram tratadas. As "dificuldades materiais eram imensas, muito piores, porém, eram as imateriais" (WOOLF, 1990, p.66). Ridicularizadas e, muitas vezes, tomadas como loucas, diversas escritoras terminaram por sucumbir e enlouquecer diante de tamanha resistência da sociedade a seu talento e inteligência. Outras tantas escreveram anonimamente, em silêncio e às escondidas, temendo a repreensão. A partir dessas considerações, Woolf faz uma importante afirmação sobre a questão da autoria:

> A ficção é como uma teia de aranha, presa apenas levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. [...] lembramos que essas teias não foram tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são obras de seres humanos sofredores e estão ligadas a coisas flagrantemente materiais, como a saúde e o dinheiro e as casas em que moramos. (WOOLF, 1990, p.53-54)

Com essa afirmação, Woolf combate a ideia de que a boa ficção consegue resistir às condições mais adversas que o autor ou autora possa vivenciar. Não dá para considerar um texto ignorando completamente questões de autoria, pois há sempre alguém por trás do texto, um

corpo que escreve. A “genialidade” não flutua simplesmente acima de todas as coisas, há sempre uma série de condições que fazem alguém atingir tal título, na maior parte das vezes, condições negadas às mulheres. Se para os homens – e Woolf cita escritores como Keats e Flaubert – o maior medo em relação ao processo da escrita era de o texto ser recebido com indiferença pela sociedade, para as mulheres, a situação se agravava, pois o medo era a violência e a hostilidade que, provavelmente, as recepcionariam caso se atrevessem a escrever.

Gilbert e Gubar (2017, p.189) vão chamar esse medo do enfrentamento de “ansiedade da autoria”, questionando “o que significa ser escritora em uma cultura cujas definições fundamentais de autoridade literária são, como temos visto, tanto abertas quanto disfarçadamente patriarcais?”. As autoras discutem sobre a diferença entre o que elas chamam de “ansiedade de influência”, sentida pelos homens ao escrever textos literários, da ansiedade sentida pelas mulheres.

As autoras afirmam que, para o homem, há um medo da influência dos seus predecessores interferirem em seus escritos a tal ponto que a criatividade seja anulada, vivendo o novo poeta sempre na sombra do antigo. É necessário que o novo poeta lute contra o seu precursor, uma “luta literária edipiana” (GILBERT E GUBAR, 2017, p.190), buscando matar, de certa forma, seu “pai poético”, para poder sobressair e fazer com que seus escritos sejam validados. O fantasma do poeta anterior a ele causa essa espécie de “ansiedade da influência” que, junto com o medo da indiferença mencionado por Woolf, formam os maiores temores do homem durante sua produção literária.

Para as mulheres, o processo de aniquilamento de um predecessor ou uma predecessora não era alvo de preocupação, tendo em vista que era raro encontrar modelos, precursoras e referências no momento de elaboração de sua produção literária. Não havia um temor de uma precursora, mas sim a falta de referências para incentivá-las a escrever. As que ousaram e arriscaram escrever foram isoladas, destruídas, levadas à loucura. A ideia de enfrentar o sistema patriarcal, que não hesitava em agredi-las das mais diversas formas, reforçava a “ansiedade da autoria” e fazia com que muitas não prosseguissem na arte da palavra. “Essa ansiedade é naturalmente exacerbada por seu medo de não apenas não poder lutar contra um predecessor homem nos termos ‘dele’ e vencer, mas de não poder ‘gerar’ arte desde o corpo (feminino) da musa” (GILBERT E GUBAR, 2017, p.193).

O foco deste trabalho são os poemas da autora Ana Martins Marques, mas, eventualmente, irei trazer poemas de outras/os autoras/es que se relacionam, de alguma forma, com a poética de Ana Martins. Nesta seção, especialmente, aparecerão autoras que evocam a

temática do silenciamento feminino e revisitam a imagem da mulher em seus escritos. É especialmente significativo realizar esse entrecruzamento, tendo em vista que uma obra não surge isoladamente no mundo, e é fundamental trazer à memória outras autoras que também tiveram (e têm) esse importante papel no sentido de revisar e ressignificar a existência da mulher na literatura. Como afirmam Gilbert e Gubar (2017, p.194), uma precursora não é para a mulher uma ameaça, mas um incentivo; ter modelos de autoria feminina na literatura é uma forma de legitimação. Irei priorizar a poesia de autoras brasileiras, pois é o campo em que localizo Ana Martins Marques.

Nesse sentido, observemos o poema a seguir, intitulado “O risco na pele”, da autora baiana Myriam Fraga, em que a poeta suscita a questão do silenciamento feminino:

O risco na pele

I

Guardo em mim
Ferozmente o silêncio
E o apascentar de cóleras
Subterrâneas.

(...)

III

É da fêmea
A tristeza
E a cinza na testa,

Este grito plantado
No fundo do peito
E o rastro desfeito

É o poço do espanto
E o lodo subindo
Na cal de seus medos

É da fêmea o segredo
Das chuvas, o sêmen
E o sal das colheitas

É o prato e a fome,
Os postigos, o claustro,
A armadilha, o disfarce

E os silos, as chaves,
O muro sem portas
O anzol no vazio,

E as traves, a trava.

(FRAGA, 2008, p.208-209)

Na parte I, na primeira estrofe, o silêncio habita o corpo de forma raivosa, como uma fera, e a cólera interna não é facilmente apaziguada, pelo contrário, é constantemente nutrida. A poeta suscita, nessa estrofe, a dolorosa contenção do grito, da fala. O silêncio forçado, a voz reprimida, que coloca o eu lírico em um estado de tensão, colérico, prestes, talvez, a enlouquecer. Na parte II do poema, fica claro que o silêncio apresentado pela autora é o silêncio feminino. Aparece o termo "fêmea", dando à mulher um tom mais animalesco, selvagem. A ela – a fêmea – é designada a tristeza e as cinzas, além do "grito plantado/no fundo do peito", um grito de raiva silenciado que não deixa nunca a mulher em paz, que a perturba constantemente, levando-a, muitas vezes – como já foi apresentado em discussões anteriores – à histeria e à loucura. Susana Funck (2016, p.84), no texto "'Falar a raiva' e a (des)construção do feminino" afirma que

> [...] a mulher sempre esteve presa a textos da tradição (masculina), cujas imagens de passividade e decoro interferem na autodefinição e autonomia tão necessária para a atividade criativa. O ato de 'falar a raiva' [...] foi uma postura decisiva para a desconstrução do conceito tradicional do feminino.

A autora acredita que o "falar-se por meio da raiva" (2016, p.87), é um modo de sobrevivência, uma forma de caminhar em direção a "liberação da imaginação criadora". Na escrita de autoria feminina, o discurso violento, raivoso, surgiu como uma reação à vitimização, à posição de suplicante em que as mulheres se apresentavam em textos anteriores, ainda que com críticas ao masculino opressor. O "discurso da raiva" abrange uma necessidade de agir com violência contra o opressor violento. Porém, para Funck, essa violência não tira completamente a mulher do lugar de vítima, e torna-se, muitas vezes, autodestrutiva, pois "não há um vencedor no jogo do poder. Os dois são vítimas. Vítimas de um modelo ou paradigma negativo" (2016, p. 95). Contudo, ainda assim, o movimento de explosão de uma fala indignada, raivosa, representa um importante instrumento de conscientização das mulheres escritoras, "(...) uma voz e um eu poéticos bem diferentes daqueles herdados da tradição, tanto da tradição canônica patriarcal, quanto da marginal feminina" (2016, p.96). Essa voz indica ação e questionamento, segundo a autora, não mais passividade e conformidade.

No poema de Myriam Fraga, há uma revolta com a obrigação (da mulher) de conter o grito, a raiva, enquanto, não se contendo (pois escreve o poema), a autora expressa toda a cólera e a indignação no poema. O grito, outrora plantado no fundo do peito, faz-se ouvir na poesia. "O rastro desfeito", ainda na segunda estrofe, pode remeter ao apagamento feminino da história, à visão, diversas vezes, distorcida da mulher nos livros, literários ou não. Ao aniquilamento da

identidade de cada mulher, de suas vivências e desejos pessoais, em uma tentativa patriarcal de pôr todas em um mesmo molde, de ter mulheres "perfeitas" – submissas e silenciosas – em prol da manutenção do poder. As mulheres coléricas, que ousavam gritar, ter voz, eram aniquiladas de alguma forma, isoladas e hostilizadas, eram colocadas em um canto sombrio da sociedade e tomadas como loucas, para jamais servirem de exemplo às outras. Os rastros destas poderiam ser contagiosos.

Gilbert e Gubar (2017) falam sobre esse desfazer de rastros quando afirmam que o esquecimento é temática frequente na literatura de autoria feminina, visto que a mulher é "treinada em renúncia" (2017, p.200), para esquecer-se de si e ser esquecida pelos outros.

> [...] afasia e amnésia – duas doenças que simbolicamente representam (e parodiam) o tipo de incapacidade intelectual que a cultura patriarcal tem requerido tradicionalmente das mulheres – aparecem e reaparecem nos escritos das mulheres em formas disfarçadas ou em afirmações explícitas. (GILBERT E GUBAR, 2017, p.206)

Junto com o apagamento vem o medo e o espanto. A imagem do poço no poema representando a escuridão e o anonimato; e o lodo, como uma camada obscura e pegajosa de pavor, envolvendo a existência da mulher. O medo paralisante de ser hostilizada, de vir à loucura. Mas também, e talvez pelo próprio espanto, "a armadilha, o disfarce". A mulher apresenta-se como conhecedora profunda do mundo, de seus fenômenos e sensações mais complexas. Pela resiliência, uma exímia observadora. Trama, assim, armadilhas, e encabeça disfarces como forma de sobrevivência, como uma luta contra o seu aniquilamento. Com armadilhas e disfarces é também que Penélope, a personagem que abordo neste trabalho, mantém seguro o seu espaço na ilha de Ítaca, tramando a própria sobrevivência diante dos infortúnios pelos quais passa. A estratégia com os tecidos era a sua armadilha diante da impossibilidade de tomar uma decisão e de ser ouvida. As mulheres, acostumadas à renúncia, aprendem a ser estratégicas e ardilosas, por ser essa a única via possível.

A última estrofe do poema de Myriam Fraga representa o enclausuramento, a negação à liberdade. A história, a literatura e o imaginário popular prenderam a mulher no topo da torre mais alta, nos sótãos e no sono profundo, precisando sempre do aval masculino para a sua liberação. Não há portas nos muros em que as prenderam, e quando há portas, não há chaves. A tristeza que inicia a primeira estrofe encerra também a última, em um tom de desgosto. O aprisionamento conduz à morte. É preciso, talvez, encontrar um outro caminho, atravessar as paredes, fazer do apagamento e do esquecimento um lugar de reinvenção.

A poesia de Ana Martins Marques, especialmente em seu primeiro livro *A vida submarina*, que faz constantes referências a Penélope, também traz a temática do silêncio em diversos poemas. O silêncio e a espera frequentemente andam juntos nos poemas da autora, além da aflição e a sensação de desejo reprimido, o que torna possível relacioná-los à história de Penélope, mulher designada à espera e à resiliência no mito grego. O poema "Declaração", presente na seção "Caderno de caligrafia" de *A vida submarina*, anuncia a angústia da fala reprimida:

Declaração

São três as palavras que não digo
três as formas de aflição.
Todas as frases que calo
todas as viagens que evitei
todos os gestos suspensos
amadurecem na espera seu extremo segredo.
Fico aguardando uma hora exata que não vem.

(MARQUES, 2009, p.123)

O poema, como apresentado no título, declara o que não foi declarado: as palavras emudecidas. Mas não apenas as palavras, os movimentos e os gestos evitados também. Como se vivesse em suspensão, em um interminável hiato, o sujeito lírico do poema mantém frases, viagens e gestos em uma caixa de segredos. A espera cria uma atmosfera de desencanto e repressão, em que o objetivo da vida se limita a "uma hora exata que não vem". Na narrativa clássica, Penélope era sinônimo de espera e, consequentemente, de silêncio, pois sua fala e suas vontades não eram respeitadas, ficando restrita a murmurar lamentações enquanto esperava indefinidamente o retorno de Ulisses.

Importante observar, tanto no poema de Myriam Fraga quanto nos poemas de Ana Martins – especialmente os que fazem alusão a Penélope – que são duas poetas, mulheres, escrevendo sobre o silenciamento feminino. Enquanto escrevem sobre essas mulheres silenciadas, as poetas rompem a própria tradição do silêncio, resgatando as esquecidas, tirando-as do fundo do poço e limpando o lodo que encobriu por tanto tempo as suas histórias. Falar o que não pôde ser falado antes se torna um ato subversivo.

Outras autoras brasileiras têm escrito, há algum tempo, sobre o silenciamento e apagamento das mulheres, enquanto, ao mesmo tempo, rompem-no, ousam atravessar uma tradição antiga e engrossar o caldo da autoria feminina nesses territórios. Nelly Novaes Coelho (1991), no artigo *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, disserta brevemente sobre o

surgimento de vozes femininas na literatura brasileira, destacando os contextos em que a literatura de autoria feminina começou a ganhar relevância e reconhecimento. A autora inicia o artigo comentando sobre "a crise da mulher no século XX", momento em que o conceito de mulher começou a tornar-se fluido, inconstante, não mais existindo um padrão ou estrutura rígida que conseguisse definir o que era ser mulher no mundo contemporâneo. A autora lembra que a palavra crise tem a mesma raiz de "crítica", e remete a uma desorientação da coletividade, que se vê sem um padrão de referência único para tomar como base. As mulheres começam a se perguntar por si mesmas de uma forma diferente de como faziam antes. Junto com o questionamento individual sobre sua própria vida surge um questionamento de caráter coletivo: "o que é ser mulher?".

Coelho (1991, p.94) alega que o "mundo feminino" sempre foi enxergado a partir do parâmetro do "mundo masculino", e no momento insurgia a necessidade de se criar uma referência própria. Começavam-se a romper lentamente os padrões femininos baseados na visão do patriarcado, e a autora afirma que "é a própria condição-de-mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças operantes". A criação literária não podia ser pensada, como já foi discutido a partir de Woolf (1990), apenas na iminência do texto, mas sim levando em consideração os aspectos culturais e as vivências pessoais de cada um/a.

A autora afirma que o século XX é palco do surgimento de uma nova consciência crítica que força as mulheres a se posicionarem:

> De uma literatura lírica/sentimental [...] a mulher chegou a uma literatura épica/existencial [...], que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta inerente à imagem-padrão da mulher, anjo/demônio, esposa/cortesã, [...], etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a "nova" mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano. (COELHO, 1991, p.96)

No campo da poesia, as vozes de mulheres começam a ganhar força nos anos 60, e emerge o que Coelho chama de "consciência experimentalista", a linguagem se reajusta "às solicitações dos novos tempos e o impulso dinâmico de integração do ser humano e da poesia no processo histórico em desenvolvimento" (1991, p.96). No decorrer dos anos 70/80 essa consciência crítica sobre o papel social feminino aprofunda-se ainda mais e ocorre uma irrupção da autoria feminina. Os limites entre poesia e ficção começam a se dissolver no surgimento dessa nova e emblemática condição.

Outra autora brasileira que evoca, de forma crítica, a vivência das mulheres, é Marina Colasanti. No seguinte poema da autora, a temática do silêncio também aparece, como nos outros dois poemas apresentados, mas ganha um sentido diferente:

Lá fora, a noite

É quando a família dorme
- inertes as mãos nas dobras dos lençóis
pesados os corpos sob a viva mortalha –
que a mulher se exerce.
Na casa quieta
onde ninguém lhe cobra
ninguém lhe exige
ninguém lhe pede
nada
caminha enfim rainha
nos cômodos vazios
demora-se no escuro.
E descalço os pés
aberta a blusa
pode entregar-se
plácida
ao silêncio.

(COLASANTI, 1993, p.97)

Aqui, a mulher aparece como a responsável pelos afazeres domésticos, sendo constantemente cobrada e requisitada por toda a família, que depende dela para a organização do lar. O poema possui um aspecto narrativo que vai conduzindo o/a leitor/a aos poucos ao ápice final, fazendo com que seja possível acompanhar os passos da mulher até o momento da sua libertação. Primeiro, a família dorme; nos é dada a imagem de um sono profundo sob os lençóis que, provavelmente, a mulher lavou e passou anteriormente. Quando o sono familiar se adensa e a energia de todos desaparece, a mulher acorda para si, enérgica, pronta para dedicar-se a seus próprios desejos. Repete-se o termo "ninguém", acompanhado das cobranças que a família toda costumava fazer a ela. "Ninguém (...)/ ninguém (...)/ ninguém (...)", como uma sinfonia que ressoa em seus ouvidos, declarando que não há mais nada que possa perturbar sua paz. E o termo "nada" aparece justamente no verso seguinte, sozinho, depois de um longo espaço que parece indicar o espaço de tempo em que a mulher se assegura de que realmente não há ninguém acordado, uma alma sequer que possa lhe incomodar. Como se o ritmo representasse a mulher indo de quarto em quarto, abrindo porta por porta, para se certificar da própria solidão. Certificada, torna-se rainha, soberana em seu próprio lar e em sua própria vida. O escuro aqui não é o poço profundo em que a mulher é jogada, mas um lugar de paz e encontro de si. A mulher fica nua, despe-se das roupas antigas e ganha uma nova pele. Despe-se da dona

de casa, presa aos afazeres domésticos e vontades dos outros, e reveste-se de uma nova mulher, entregue a suas próprias vontades. O desejo irrompe, alcança-se o paraíso. A plenitude final é o silêncio.

Diferente do silêncio imposto e aflitivo que observamos nos poemas anteriores, esse silêncio é um silêncio conquistado, desejado. É o silêncio dos outros, a calmaria sem importunação, onde se pode emergir sua energia criativa, suas aspirações, sua fala. É o que Woolf (1990) chama da necessidade de um teto todo seu, um espaço de tempo da mulher para si, para mergulhar, refletir, e enfim escrever, falar, fazer-se ouvir para além das funções de mãe e esposa.

A poesia de Marina Colasanti possui, geralmente, esse aspecto bastante subversivo. A imagem da mulher é suscitada constantemente através de temáticas diversas, sendo frequente um caráter erótico em seus poemas. Para além da poesia, o campo em que a escritora ganhou mais popularidade foi na prosa, especialmente nos contos maravilhosos, que revisitam as tradicionais histórias infantis dos contos de fadas. Uma das temáticas frequentes em seus contos é a da tecelagem – da mulher tecelã – e, nesse ponto, a autora realiza um revisionismo das narrativas clássicas, criando desfechos inesperados, em que as personagens femininas geralmente rompem com as expectativas e os padrões dos textos clássicos e do imaginário popular.

A imagem da mulher tecelã nos contos de Marina Colasanti[8] dialoga com o mito grego de Penélope. No conto "A moça tecelã", que introduz o livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, o tecer e o destecer estão relacionados à condução da personagem do seu próprio destino, dando-lhe o poder de decisão sobre os acontecimentos da sua vida. Com um tom fabuloso, tão característico dos contos maravilhosos, a narrativa fala de uma moça tecelã que, sentada em seu tear, tecia todas as coisas que lhe cercavam: o dia e a noite, a chuva, as flores do jardim, e até o próprio alimento. O tempo e os astros eram controlados pelo ritmo do seu tear, e a própria sobrevivência dependia da costura dos fios que manejava entre as mãos. "Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer" (COLASANTI, 2015, p.38), e tecendo, guiava sua vida e seu destino, conduzindo o seu corpo pela lã de um longo tapete infindável. Um dia, porém, sentiu-se solitária, desejando um marido. Assim, teceu um homem emplumado,

[8] Sobre Marina Colasanti, foi defendida, em 2018, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFAL, a dissertação de Amanda da Silva Dias, intitulada "A minificção e o grotesco feminino em Contos de amor rasgados, de Marina Colasanti". Atualmente, há ainda no programa outra pesquisa em andamento, a nível de doutorado, sobre os contos de fadas da autora, realizada por Edilane Ferreira da Silva e intitulada "Representações da tríade homem-mulher-natureza: uma abordagem ecofeminista dos contos de fadas de Marina Colasanti". Ambas as pesquisas trazem reflexões importantes sobre a representação da mulher nos contos da autora.

que entrou de imediato na sua casa. Com o tempo, o homem foi descobrindo o poder do tear e passou a escravizar a tecelã, exigindo-lhe a costura de seus desejos e de suas mais profundas ambições. Terminou por prendê-la no topo da torre mais alta do palácio que ela mesma construiu. Tomando consciência do quanto a criação do homem aprisionou-a e a tornou infeliz, e também do seu próprio poder junto às agulhas, a tecelã segurou a lançadeira ao contrário e começou a desfazer tudo que fora construído a pedido do marido, terminando por desfazer, inclusive, o próprio homem.

Além da referência a Penélope, o conto parodia também outras narrativas clássicas, como a história de Rapunzel, que vive aprisionada no topo da torre mais alta do palácio. No conto de Colasanti, diferente de Rapunzel, não é a figura masculina que irá salvar a mulher, e sim a mulher que irá salvar-se da importuna presença masculina na sua vida. Ao desfazer o homem, relega-o ao esquecimento, e volta a viver em liberdade como antes. É essencial destacar o importante papel que o destecer assume na história. Mais do que o tecer, o destecer foi o ato subversivo realizado pela moça tecelã. Para Penélope, também desfazer a costura era uma forma de manter o controle da sua própria vida e evitar os homens que a importunavam. Apagar os vestígios, descoser o sudário interminável, era sua maior estratégia, era a maneira que tinha de obter alguma paz.

Sobre esse processo de desfazer o tecido, Branco (1991, p.29), no livro *O que é a escrita feminina*, comenta que, tradicionalmente, Penélope é conhecida como uma das figuras simbólicas da memória, terminando por atuar, na história, como "a guardiã fiel da memória de Ulisses". Porém, para a autora, a imagem da rainha de Ítaca está ainda mais ligada à noção de perda e ao esquecimento: "No gesto de destecer a teia, Penélope constrói um outro tecido, um outro texto: invisível, inabordável, imprevisível, mas definitivamente outro. A esse outro lugar chamamos aqui de desmemória feminina" (1991, p.46). Branco afirma que na escrita de autoria feminina o lugar da desmemória é muitas vezes mais importante do que o lugar da memória. A desmemória seria esse lugar em que é preciso desfazer o velho tecido para poder criar um tecido novo, outro, que ainda não foi pensado antes.

O resgate de personagens clássicas por escritoras mulheres assume, muitas vezes, essa característica da desmemória. Resgatar não seria apenas uma forma de preservar a memória original do passado, ou render-lhe homenagens, mas uma forma de revisá-lo. Resgatar para "esquecer" e, então, criar. É das lacunas e falhas da memória que as mulheres se ocupam, dos espaços deixados em branco, em silêncio, abertos à criação. Não se busca os espaços fixados da memória, aquilo que foi imposto para ser culturalmente aceito. Busca-se, antes, as frestas,

brechas, as possibilidades de desvio, de olhar a história por um outro ângulo. A escrita de autoria feminina liga-se a esse espaço da desmemória porque é nele que é possível subverter os padrões, os cânones, e criar novas memórias, novas histórias. Como afirma Branco (1991, p.34) "O quanto de vazio (de esquecimento) há nesse passado que se procura resgatar (...) o quanto de construção (de futuro) há nesse projeto de retorno ao antes", pois "o que tentaremos sugerir diz respeito a uma noção de memória que tende mais para o futuro que para o passado, mais para o esquecimento que para a lembrança, mais para a inversão, a criação, que para o resgate da vivência original" (BRANCO, 1991, p.31).

Observamos o quanto muitos escritos de mulheres estão ligados a essa noção de perda, às lacunas, como os poemas de Ana Martins Marques e Myriam Fraga mencionados nessa seção, que expõem o silenciamento e a sensação de clausura. Falar do silêncio, da perda, da morte, é uma forma de ressignificá-los, resgatar a perda, preencher o silêncio, romper a clausura e desejar um outro futuro.

O resgate de narrativas clássicas – como o que é realizado nos contos de Marina Colasanti e nos poemas de Ana Martins Marques que apresentarei em breve – está ligado a essa importância de liquefazer o passado, torna-lo flexível, possível a novas narrativas. Porque "o retorno – a escrita feminina sabe – é sempre impossível. Pode-se, no máximo, chegar a um outro lugar. (...) O lugar impossível da ultrapassagem" (BRANCO, 1991, p.81).

Além de Marina Colasanti, Myriam Fraga, que já foi mencionada aqui, também possui, em sua obra, diversos poemas sobre personagens da mitologia clássica – Ariadne, Minotauro, Helena, entre outras – assim como Yêda Schmaltz, que suscita a imagem do fio a partir da figura de Penélope com frequência em sua poesia. Observo, nesse sentido, que Ana Martins Marques, ao suscitar a tecelã Penélope em sua obra, dá continuidade a uma tradição de escritoras que vêm atualizando as narrativas clássicas em uma perspectiva revisionista.

Nesse sentido, nesse capítulo, realizei, inicialmente, uma reflexão sobre a *Odisseia* e o mito de Penélope a partir da perspectiva da crítica feminista, perpassando, em seguida, por discussões em torno da questão da autoria feminina e seus desdobramentos, trazendo poemas de outras autoras para dialogar com temáticas evocadas na poesia de Ana Martins. No capítulo seguinte, irei dar enfoque aos dois primeiros livros da autora, *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*, retomando as discussões realizadas até então. Para tanto, apresentarei os poemas da autora que fazem referência ao mito de Penélope, fazendo uma associação com o clássico *Odisseia* e mostrando de que forma a sua poesia ressignifica a tradição.

3 A VIDA SUBMARINA DE PENÉLOPE

Em seu livro de estreia, *A vida submarina* (2009), Ana Martins Marques resgata a imagem da astuciosa tecelã e rainha de Ítaca, Penélope. Nesse livro – dispersos ao longo de 7 diferentes seções – seis poemas recebem o nome de Penélope no título, seguidos de uma numeração que nos revela uma sequência. Além desses, outros poemas, também dispersos ao longo da obra, fazem referência direta à figura mítica e outros ainda podem ser interpretados de forma a fazerem uma referência indireta, ao constarem dilemas sobre ausência e presença, espera e desistência, o espaço do mar e das navegações em contraste com espaço da casa. A autora subverte o caráter secundário de Penélope e a insere em um lugar de destaque, em primeiro plano, onde são expostos seus anseios e desejos e um mundo interior complexo através da voz da personagem, que assume o lugar do eu lírico dos poemas. Seu segundo livro, *Da arte das armadilhas* (2011), continua a trazer a personagem no decorrer do livro. Ganha destaque, nas duas obras, o caráter subversivo de Penélope, que, mesmo confinada ao ambiente doméstico, faz da tecelagem mais do que um ato de espera, o tecido do seu discurso, que a conduz pelos mares interiores em navegações intermináveis, entre panos e pensamentos, tecendo e destecendo sua identidade a cada dia. Através da costura e da palavra, Penélope torna-se dona do seu próprio corpo, fazendo da solidão afetiva uma escolha ao pensar em um Ulisses distante que já não consegue trazer à memória e em pretendentes indesejáveis que a importunam constantemente contra a sua vontade. Também é através da costura que Penélope traça seu presente e futuro, conduzindo a linha do próprio destino e salvando-se dos infortúnios.

Dessa forma, acredito ser de enorme importância analisar esse resgate e essa reconstrução do mito clássico realizados pela autora, pensando na perspectiva de Rich (2017), que considera “Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica” (RICH, p. 66, 2017). Para Rich, esse ato de revisão realizado pelas mulheres é um ato de sobrevivência, uma forma de burlar e balançar as sólidas estruturas dessa sociedade patriarcal.

3.1 Entre redes e naus, o retecimento da memória

[...]
Quando o barco rolar na escuridão fechada
Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar
Porque esta é a vigília de um segundo nascimento

O sol rente ao mar te acordará no intenso azul
Subirás devagar como os ressuscitados
Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial
Emergirás confirmada e reunida
Espantada e jovem como as estátuas arcaicas
Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto

(Sophia de Mello Breyner Andersen)

No primeiro livro de Ana Martins Marques, *A vida submarina* (2009), imagens da praia e do mar são bastante simbólicas e aparecem com frequência nos poemas. O mito do retorno de Ulisses à ilha de Ítaca, narrado na *Odisseia* de Homero, parece nortear uma grande parte dos poemas, de forma sutil ou explícita, tendo como sua principal expoente a rainha de Ítaca, Penélope, junto com suas tessituras e saudades. O mar norteia as aventuras de Ulisses na *Odisseia*, sendo o comandante do destino do herói e dos acontecimentos na ilha de Ítaca. Em *A vida submarina*, o mar também aparece como um guia, mas assumindo um aspecto mais subjetivo e interior – assumindo as navegações interiores de Penélope, o espaço do sonho e do inconsciente, abarcando os sentimentos complexos e as angústias profundas da rainha. As costuras de Penélope também aparecem como um fio condutor entre os poemas. Os dias ritmados e marcados pelo ir e vir das linhas da rainha de Ítaca metaforizam o processo da escrita, a elaboração de um discurso.

Dispersos ao longo do livro, seis poemas recebem o nome de Penélope no título, seguidos de uma numeração que nos apresenta uma sequência. Os dois primeiros poemas dessa sequência intitulam-se Penélope (I) e Penélope (II), e estão contidos no segmento denominado "Exercícios para a noite e o dia":

Penélope (I)

O que o dia tece
a noite esquece.
O que o dia traça
a noite esgarça.
De dia, tramas,

de noite, traças.
De dia, sedas,
de noite, perdas.
De dia, malhas,
de noite, falhas.

(MARQUES, 2009, p. 89)

Penélope (II)

A trama do dia
na urdidura da noite
ou a trama da noite
na urdidura do dia
enquanto teço:
a fidelidade por um fio.

(MARQUES, 2009, p. 105)

Fazendo jus ao título do segmento em que se encontram, ambos os poemas sustentam-se no movimento e na dualidade entre o dia e a noite. Em Penélope (I), o dia alude a imagens de criação, de começo, enquanto a noite é o espaço das perdas, de desfazer o que foi feito durante a manhã. Dia e noite assumem, aqui, uma oposição muito clara, como dois rivais que competem em um jogo de construção e destruição. A manhã tenta fazer os projetos e as ideias avançarem, mas a noite chega para impedir e apagar todo o caminho traçado até então. Poderia ser um combate da memória contra o seu apagamento, visto que, segundo Weinrich (2001, p.38), "A deusa da memória Mnemosyne (em latim, Memoria), está próxima do dia claro e do deus Sol Apolo, opondo-se à escura deusa do esquecimento Lete, parente da noite". A noite, miticamente, assimila-se com as trevas, com o terror de esquecer, e o dia surge para poder lutar contra esses impulsos destrutivos planejados na escuridão: "O que o dia tece/ a noite esquece".

No Canto II da *Odisseia*, um dos pretendentes à mão da rainha Penélope, Antínoo, comenta, exaltado, sobre a estratégia desta com seus tecidos:

O que tecia em pleno dia, à lua da tocha,
Penélope durante à noite desfazia.
Com esse ardil, três anos enganou aqueus [...].

(HOMERO, p.29, Canto II, Versos 100-110)

No poema, além da clara alusão à trama presente no mito, pode-se também enxergar uma alusão à construção e desconstrução da identidade de Penélope, que a cada dia tem que se refazer e tecer a si própria para que não perca de vez o fio do seu destino. Durante o dia, Penélope tece a esperança do regresso, para à noite destecê-la e fazer com que seu esposo vá caindo aos poucos no esquecimento. Pensando no quanto as mulheres da antiguidade clássica

eram tratadas como uma posse masculina – sendo reduzidas a presentes e objetos de troca – e quase nunca possuíam soberania sobre si próprias, o espaço de tempo em que Penélope tecia para adiar um possível casamento torna-se uma espécie de subversão. Nesse tempo, em que a rainha se encontrava só com seus tecidos, ela adquiria controle sobre a rotina, o dia e a noite e, consequentemente, controle sobre as decisões da própria vida. Como se as agulhas tecessem o sol e a lua, como se fossem os ponteiros de um relógio cujos segredos só ela conhecia. Beauvoir (2016, p.250) comenta sobre o quanto as mulheres, inicialmente perdidas, terminam por se transformar devido à falta de um esposo dentro do lar: "Sabe-se com que prazer espantado mulheres que lamentam sinceramente a ausência do marido descobrem em si mesmas, nessas oportunidades, possibilidades insuspeitadas (...)". E é assim que parece acontecer com Penélope. Na ausência de Ulisses, ela se torna mais astuta, mais perspicaz, desenvolvendo uma estratégia ardilosa que a todos espanta ao ser descoberta.

Observo que, nessa análise, a partir da proposição de Simone de Beauvoir, o esquecimento ganha destaque. O movimento de desfazer o sudário, realizado por Penélope todas as noites, às escondidas, metaforiza o esquecimento de Ulisses pela heroína, o seu progressivo apagamento. Se, durante o dia, é preciso encher-se de disfarces, mostrando-se como a Penélope eternamente apaixonada pelo esposo e, por isso mesmo, resiliente e fiel; durante à noite, a aparência se desfaz, os disfarces não são mais necessários. Como no conto "A moça tecelã", de Marina Colasanti, que mencionei no capítulo anterior: ao desfazer suas costuras, Penélope, simbolicamente, desfaz a presença impositora do homem em sua vida. Do homem Ulisses e também dos outros, os pretendentes, o filho, todos aqueles que buscam exercer poder sobre ela e impedem a rainha de fazer suas próprias escolhas.

Para Pietrani (2015, p.306), no poema "Penélope (I)", "As palavras representativas do dia – tece; traça; tramas; sedas; malhas – são todas elas ligadas ao campo semântico de tecido, costura, rede, enredo, trazendo à lembrança o étimo comum a tecido e texto", o que indica uma analogia entre a escrita e a tessitura a partir da figura de Penélope. Observando também as palavras representativas da noite – esquece; esgarça; traças; perdas; falhas – imagino a analogia entre escrever e tecer abarcando a complexidade do ato de escrever (e tecer), especialmente no que tange à criação literária. Um texto, um poema – como o que a autora nos apresentou – não surge apenas da criação, da memória, das ideias claras do dia. O processo de escrita envolve esquecimento, erros, apagamentos, descartes. Tantas vezes a palavra desejada nos foge à mente no processo da escrita, tantas vezes é preciso apagar o que foi escrito e reescrever indefinidas vezes. Outras vezes, ainda, é preciso descartar completamente um texto.

Essa relação entre criação e perda torna-se ainda mais intrigante quando observamos, no poema, que a palavra "traça" aparece com dois significados. Quando alude à criação, relaciona-se ao verbo "traçar", que indica fazer traços, elaborar alguma coisa; quando, do lado oposto, alude à perda, relaciona-se ao substantivo "traça", que é utilizado para denominar insetos considerados pragas, que costumam destruir diversos materiais: roupas, papéis, tecidos, etc. Uma relaciona-se ao ato de traçar, escrever, tecer; a outra indica justamente uma praga que destrói os livros, os tecidos, tudo o que foi traçado anteriormente. A utilização de palavras homônimas que significam coisas aparentemente opostas demonstra a intenção da poeta em aproximar a ideia de criar à ideia de perder; assim como a memória do esquecimento. Criação confunde-se, assim, com perda, e vice-versa: uma faz sempre parte da outra.

Com essa associação entre texto e tecido, o poema apresenta o ato de tecelagem de Penélope como muito mais do que um lazer ou uma distração, mas como a sua voz, o seu discurso íntimo e silencioso que irá conduzir a linha do seu destino e lhe salvar dos infortúnios, fazendo-a não apenas a guardadora do lar, mas também guardadora de si mesma, dona do seu próprio corpo, que será apenas seu, enquanto tece e destece estrategicamente. Em Chevalier e Gheerbrant, encontramos a seguinte definição para tecelagem:

> Tecido, fio*, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso*, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua *tece* os destinos; a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As Moiras são *fiandeiras*, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2016, p.872)

Criando novas formas é que Penélope trama sua própria sobrevivência dentro do espaço doméstico, mesmo enclausurada, alinhava sua fuga e sua saída pelo caminho de dentro. Termina por determinar não apenas o seu destino, mas o destino da ilha de Ítaca, de Ulisses, de todos os pretendentes. Como Ariadne[9], que com suas linhas salva Teseu do Labirinto, Penélope, de certa forma, salva a vida do esposo, garantindo seu lugar na ilha quando ele retorna. Apesar disso, assim como Ariadne, seus atos heroicos são colocados em segundo plano quando comparados às aventuras e combates do esposo. São atos anônimos, complementares.

É importante notar, também, no campo fonético, que o poema imita o som de uma máquina de costura, o que torna ainda mais estreita a relação entre escrita e tecelagem nos

[9] Ariadne era filha de Minos, rei de Creta. Apaixonou-se por Teseu quando este chegou a Creta para enfrentar o Minotauro no Labirinto. Assim, ajudou-lhe na tarefa, dando-lhe um novelo de fios para que ele desenrolasse à medida que embrenhasse no Labirinto, facilitando sua saída. Apesar da ideia astuciosa para salvar Teseu do Labirinto, Ariadne é abandonada pelo herói, que havia prometido casar-se com ela. (BRANDÃO, 2014, p.78)

versos em questão. As palavras representativas do dia, com exceção de “malhas” possuem os fonemas /t/ (tece; traça e tramas) e /d/ (sedas). Quando são pronunciados em sequência, os sons /t/ e /d/ lembram os sons emitidos pela máquina de costura quando as agulhas estão em movimento, perfurando o tecido.

No segundo poema, a voz que fala, em primeira pessoa, é a de Penélope. A fidelidade aparece “por um fio”: se terminasse o sudário que estava a tecer teria que aceitar um novo casamento a qualquer custo, entregando-se a outro homem e deixando de ser fiel a Ulisses. Brandão (2014, p.498) diz que “Dentre quantas tiveram seus maridos empenhados na Guerra de Troia, foi das únicas que não sucumbiu ‘aos demônios da ausência’ unindo-se a amantes (...)”. Para além da narrativa da *Odisseia* e da versão mais popular do mito – em que Penélope busca manter sua fidelidade a qualquer custo – Brandão conta que há outras versões em que a rainha de Ítaca aparece menos retocada que na narrativa de Homero. Ele afirma que muitas tradições locais mais tardias consideram que Penélope aparece muito idealizada no poema homérico: “Conta-se até mesmo que ela se teria entregue a cada um dos pretendentes, tornando-se Anfínomo o seu preferido. Dessas uniões teria nascido o deus Pã. Ulisses, informado dos adultérios da esposa, a teria punido com a morte” (BRANDÃO, 2014, p.498). A fidelidade de Penélope torna-se, então, uma questão emblemática, estando, assim, sempre a ponto de romper-se junto com suas tramas e sua paciência.

O poema Penélope (III) aparece no segmento “Caderno de caligrafia”:

> **Penélope (III)**
>
> De dia dedais.
> Na noite ninguém.
>
> (MARQUES, 2009, p. 125)

Nesse poema, a autora expõe a presença constante da ausência em apenas dois versos. De dia, apesar da grande agitação em casa, Penélope sentia-se em companhia apenas de seus materiais de costura, enquanto fingia a elaboração do sudário. À noite, quando destecia e apagava os vestígios, silenciosamente, deparava-se com a completa solidão. Um grande vazio circunda os versos, que escancaram a desilusão por que passa a personagem, como se o eu lírico percebesse, subitamente, o tamanho do seu isolamento. Há uma tomada de consciência por parte de Penélope, que compreende estar aguardando todos os dias por um Ulisses cada vez mais distante de sua memória. Daí, começa a se tecer o processo do esquecimento.

Esses versos escancaram a solidão da mulher grega, dependente da presença do homem para a socialização. No caso de Penélope, encontrava-se sozinha lutando contra diversas forças que tentavam destruí-la. Quando arriscava falar na presença dos homens, não era ouvida, sendo desacreditada até pelo próprio filho. A invasão dos pretendentes, que lhe humilhavam e difamavam, sem nunca respeitar o seu espaço; os diversos homens que buscavam definir o seu destino o tempo inteiro; tudo isso tornava a rotina de Penélope cada vez mais fatigante e dolorosa. A estrutura do poema, curto e breve, assemelha-se aos dias da rainha na ilha de Ítaca: repetitivos, rápidos, sem novidades ou prazeres genuínos. Sem o direito de escolha, Penélope era quase uma prisioneira em seu próprio lar.

Ao mesmo tempo, a presença de "ninguém" à noite pode ser, também, um alívio, se comparada aos visitantes importunos que disputavam sua posse. Observo que a visão de Penélope sobre sua própria solidão vai progredindo a cada poema, tornando-a mais aceitável. De início a solidão parece algo triste, indesejável; mas esta vai recebendo novos tons quando a personagem começa a fazer reflexões mais refinadas, ganhando maior profundidade. Em Penélope IV, poema que analisarei mais adiante, a solidão já aparece como a opção mais agradável, mesmo se comparada ao retorno de Ulisses.

No campo fonético, percebe-se, assim como no primeiro poema, que as palavras ligadas ao dia imitam o som da máquina de costura, enquanto as da noite não. No verso referente ao dia, o fonema /d/ aparece quatro vezes, no início das palavras monossilábicas "de" e "dia" e no início das duas sílabas de "dedais". Quando as pronunciamos, o som e o ritmo das palavras postas em sequência nos dão uma sensação parecida com a de ouvir uma máquina de costura. Um som repetitivo, que contribui para revelar a monotonia do dia da tecelã. O fato do verso que imita uma máquina de costura ser referente ao horário do dia se relaciona ao fato de Penélope tecer apenas enquanto brilhasse a luz do sol, destecendo silenciosamente durante à noite.

No poema de Homero, o dia é o horário dos barulhos estridentes; os pretendentes realizam seus banquetes, bebem, cantam e dançam, enquanto Penélope costura. À noite, todos retornam às suas casas e a moça acende secretamente uma tocha para desfazer as costuras, apagar os vestígios do dia. É quando a lua aparece e todo som se esmorece que a rainha de Ítaca sente o tédio e a solidão com mais profundidade. Chora noites seguidas de insônia, até Atena aparecer para derramar-lhe o doce sono.

No poema “Ofício”, da seção “Episteme & epiderme”, aparece o mesmo tom fatigado diante da solidão noturna. O nome de Penélope não é mencionado, mas o poema relaciona-se, tematicamente, a ela.

Ofício

Ao fim do dia
recolho o silêncio
como uma caixa de fitas.

O coração, um arco.

Tudo o que eu arrisco
se abate sobre mim
como uma fera nova
- abelha violeta, seu êxtase.

Trabalho dias seguidos
uma morte que não entendo.

(MARQUES, 2009, p.79)

Como se acreditava entre os gregos, o silêncio representava a maior honra da mulher, e Penélope, sensata como era definida, resolvia manter essa honra. O silêncio é comparado a uma caixa de fitas na primeira estrofe: “recolho o silêncio/ como uma caixa de fitas”, fazendo uma analogia à tecelagem, e, talvez, formando um par: tecer e silenciar, as duas mais importantes funções relegadas à mulher Penélope. Aqui, a voz que se faz ouvir no poema parece já exausta do silenciamento e da repetição do dia a dia. A rotina mostra-se extenuante, e qualquer tentativa de mudança mostra-se ineficaz. Todo dia é uma batalha contra as feras da solidão, uma aventura e uma dor silenciosas e anônimas, uma luta que não tem reconhecimento, que não lhe rende a titulação de heroína. Condenada à repetição e a dias iguais, Penélope, assim como o eu lírico do poema, via a vida se extinguir pouco a pouco.

O título do poema, “Ofício”, é bastante interessante para se analisar nesse contexto. A ideia de trabalhar está ligada a “uma morte que não entendo”. Assim, compreende-se que tal trabalho não é gratificante, muito menos construtivo. Não se espera destaque ou recompensas por ele, sendo apenas uma função imposta, que mantém a pessoa que trabalha no anonimato, sem perspectiva de ascensão. Para Penélope, o ofício era também uma espécie de aniquilamento; fazia viver, durante o dia, bordados, emaranhados de linhas que se uniam para significar, e durante à noite desmanchava tudo, matando cruelmente sua única criação. Como afirma Beauvoir (2016), as criações duradouras eram produtos masculinos, às mulheres era permitido apenas que criassem coisas perecíveis, não comparáveis aos feitos masculinos.

Nesse sentido, é importante observamos, a partir das discussões que suscitei sobre autoria feminina no capítulo anterior, que os poemas que evocam o silenciamento e anonimato da tecelã, assim como o caráter perecível do seu trabalho – igualado a uma morte – são poemas escritos por uma mulher, transgredindo a tradição do silenciamento e anonimato estabelecida para as mulheres. Poemas que se inscrevem em uma nova tradição. Uma mulher escrevendo poemas também rompe o preceito de que as criações realizadas por mulheres são, em geral, perecíveis. Além disso, no ato da escrita, ao dar voz e profundidade a Penélope, Ana Martins concede-lhe uma imagem duradoura, rica, poética, ainda que sob um tom amargurado. A amargura de Penélope, aqui, reverte-se em palavra poética.

O próximo poema, maior que os anteriores dessa sequência, evoca o silêncio penelopiano de forma ainda mais pungente, suscitando, também, a importância do esquecimento e a relação de Penélope com a própria solidão:

Penélope (IV)

E ela não disse
já não te pertenço
há muito entreguei meu coração ao sossego
enquanto seu coração balançava em viagem
enquanto eu me consumia
entre os panos da noite
você percorria distâncias insuspeitadas
corpos encantados de mulheres com cujas línguas
estranhas eu poderia tecer uma mortalha
da nossa língua comum.
E ela não disse
no início ainda pensei em você
primeiro como quem arde diante de uma fogueira
apenas extinta
depois como quem visita em lembrança a praia da infância
e então como quem recorda o amplo verão
e depois como quem esquece.
E ela também não disse
a solidão pode ter muitas formas,
tantas quantas são as terras estrangeiras,
e ela é sempre hospitaleira.

(MARQUES, 2009, p. 134)

Ao iniciar o poema com “E ela não disse”, a autora aponta novamente para o silenciamento das mulheres, que, muitas vezes, presas à condição de esposas e sob a égide do patriarcado, não podiam proclamar seus desejos e muito menos almejar uma separação, tendo que guardar para si as suas inquietações. Na *Política*, de Aristóteles (2006, p.26), lê-se que “um modesto silêncio é a honra da mulher, ao passo que não fica bem no homem”, e sabe-se que quanto mais quieta e silenciosa fosse a mulher grega, mais virtuosa era considerada pela

sociedade. A Penélope do poema infringe esse modelo, dizendo agora o que não pôde ser dito antes. Podemos considerar essa repetição do "não dito" (no poema, é repetido três vezes: "E ela não disse (...)/ E ela não disse (...)/ E ela também não disse) como o fio condutor do poema, apontando uma espécie de continuação da narrativa clássica, como se Penélope retornasse transformada e um narrador começasse a introduzir suas falas e pensamentos, ressaltando o fato de estarem sendo ditas, agora, todas as coisas que não foram ditas anteriormente. A mudança da terceira para a primeira pessoa do discurso ("E ela não disse" está na terceira pessoa do singular, enquanto "já não te pertenço" está na primeira pessoa do singular, assim como os versos que se referem às falas/pensamentos de Penélope) dão um caráter narrativo ao poema e transmitem essa sensação de ter um narrador introduzindo os diálogos de Penélope. Pelo conteúdo da fala, depreende-se que ela está se dirigindo ao esposo Ulisses. Ao mesmo tempo, não aparenta ser um diálogo em que os dois estão presentes frente a frente, visto que o poema fala justamente da distância entre ambos e destaca o fato de a tecelã estar esquecendo e desistindo de Ulisses, afirmando que não pertence mais a ele.

Depois de tecer e destecer por dias e noites seguidos, e se dar conta do vazio que permeava a sua rotina, Penélope descobre dentro de si – despida dos parâmetros sociais que a faziam esposa "virtuosa" – que o desejo pelo retorno de Ulisses era um desejo amortecido, não mais queimava seu peito de saudades. O coração deixa de pertencer ao herói e sofrer pela sua ausência e entrega-se ao sossego. Na *Odisseia*, Penélope chora todas as noites de saudades e chega a comentar que preferia a morte do que ter que conviver com a ausência do esposo. No poema de Ana Martins, Penélope atenta para a difícil condição feminina e resolve subvertê-la: não mais chorará a ausência do esposo, mas abraçará a solidão em paz. A desistência da espera acontece gradativamente: primeiro é uma fogueira apenas extinta diante de seus olhos; depois, uma lembrança da praia da infância; então uma recordação vaga do verão; e por fim o completo esquecimento.

Na aceitação da solidão, Penélope descobre que esta pode ser tão fértil e vasta como os são as terras estrangeiras. Como afirma Ricardo Silva (2008, p.1): "Penélope, mesmo presa à esfera doméstica, esperando ao longo dos anos a volta de Ulisses, faz sua viagem ao interior a partir do tecido que constitui sua vida, reelaborando sua identidade na errância de navegar nas suas águas intrauterinas". Aqui, faz-se ouvir a voz de muitas mulheres que, mesmo dentro da clausura do lar, do ambiente doméstico e todas as funções que este lhes encarrega, encontram um subterfúgio nos momentos de solidão e introspecção, em percursos interiores, tantas vezes mais difíceis e dolorosos do que os vivenciados pelos homens no lado exterior, na vida pública.

A fidelidade de Penélope também vai perdendo o sentido ao entrar em jogo a fidelidade de Ulisses. A personagem compreende que toda aquela espera fiel não fazia sentido, pois não era correspondida. No poema Homérico, Ulisses, aprisionado pela ninfa Calipso em sua ilha, chora por saudades da esposa, mas não hesita em gozar os prazeres e os deleites do amor que a deusa lhe oferece, sendo isso tratado de forma extremamente natural na narrativa:

> Disse ao pousar do sol. A treva sobrevém
> Quando ambos entram na caverna; jubilosos
> do amor, jaziam lado a lado.
>
> (HOMERO, p.93, Canto V, Versos 225-230)

Além de Calipso, Ulisses também usufruiu da hospitalidade e do amor da feiticeira Circe. Após aportarem na ilha de Eéia, o herói manda os seus companheiros de viagem explorarem o lugar, mas esses são aliciados pela feiticeira, que os transforma em porcos com um toque de mágica. Ulisses, seguindo os conselhos de Hermes, consegue se esquivar do feitiço ao ingerir a planta mágica *móli*, que fez com que o a mágica não surtisse nele o efeito esperado. Depois de exigir a devolução dos nautas, o esposo de Penélope passa um ano vivendo com a maga, e segundo Brandão (1987, p.305) têm dois filhos juntos, Telégono e Nausítoo. Brandão (1987, p.343) tece o seguinte comentário sobre isso:

> Curioso no mito é que não se discute a *fidelidade de Ulisses!* O número de filhos adulterinos do herói era tão grande, que os genealogistas, à época de M. Pórcio Catão, confeccionaram com eles títulos de nobreza para todas as cidades latinas da Itália... Possivelmente, àquela época, *illo tempore*, adultério era do gênero feminino.

Assim, relacionando esse comentário ao poema, observamos como a fidelidade ao matrimônio era exigida apenas de Penélope, sem que Ulisses precisasse respeitar essa convenção de relacionar-se com uma só mulher, sendo livre, inclusive, para ter filhos extraconjugais. Nesse sentido, o poema assume um caráter erótico[10], mas de um erotismo que é vivido de forma bastante diferente por Penélope e Ulisses. Em Penélope, a sensualidade expressa-se nas imagens de uma ardência solitária, na qual a rainha se consome "entre os panos da noite" e arde diante de uma fogueira "apenas extinta". Para Ulisses, o desejo sexual se consuma fisicamente, através das línguas e dos corpos encantados das mulheres com quem ele se relaciona. O delírio erótico cabe apenas à mulher, em seu recolhimento, enquanto ao homem

[10] A noção de erotismo é pensada aqui a partir da perspectiva de Eileen O'Neil (1997, p.79).

é permitido que se realizem os apetites sexuais e deite com diversas mulheres, sem que isso se configure socialmente como uma traição ou desvio de caráter.

Fica ainda mais clara a dualidade entre público e privado e, retomando as ideias de Massey (2000, p.171), o quanto as mulheres sofrem restrições apenas por serem mulheres, principalmente no que tange à mobilidade, à possibilidade de deslocamento. Enquanto Ulisses "percorria distâncias insuspeitadas", atravessando mares e terras estrangeiras, e gozando o amor de diversas mulheres, Penélope era obrigada a se resguardar ao espaço da casa, à solidão, tendo que buscar meios para lidar com aquela condição. Apesar disso, no poema, a solidão aparece para a mulher Penélope como a escolha que lhe trará maior liberdade. No esquecimento de Ulisses e na negação dos pretendentes é que Penélope pode enfim contemplar a si mesma, o seu próprio corpo e, talvez, a vitalidade erótica presente em si. Tão múltipla como são as terras estrangeiras, a sua solidão é o que lhe faz conhecer a si mesma, em total plenitude.

Destaco, ainda, o importante papel que o esquecimento assume nesse poema. Penélope é vista, muitas vezes, como a guardiã fiel da memória de Ulisses. Na *Odisseia*, as pessoas de Ítaca começavam a esquecer o rei Ulisses, poucos acreditavam que ele ainda estava vivo e os pretendentes desejavam permanentemente sua morte. A mãe do herói, Anticleia, morreu de desgosto e de saudades; o pai, Laerte, já sem acreditar em seu retorno, passou a viver no campo entre os servos, como uma forma de autopunição, e foi tomado como louco pelos cidadãos de Ítaca. Restou apenas a Penélope a função de manter o herói vivo na memória, relembrando sua existência o tempo inteiro e proclamando sempre as esperanças no retorno, ainda com vida, de Ulisses ao reino. Assim, na versão clássica do mito, Penélope assume esse papel simbólico da memória – não referente a sua própria vida, mas principalmente à do esposo. O poema "Penélope (IV)" enfoca, em contrapartida, os esquecimentos da tecelã. Se o papel de guardiã da memória do esposo rendia-lhe momentos dolorosos – um aprisionamento ao homem e ao passado – tornar-se a rainha do esquecimento surge como a opção mais libertadora para ela.

As lembranças de Ulisses vão se afastando, no poema, como uma fotografia que vai ficando cada vez mais distante e embaçada, até tornar-se imperceptível. À medida que a obrigação de manter a memória do herói vai desaparecendo da vida de Penélope, ela consegue desfrutar a sua própria vivência plenamente: o seu tempo, o seu corpo, a sua profundidade. Relembro o poema de Marina Colasanti, "lá fora, a noite", que trouxe no capítulo anterior[11], em que a mulher só consegue sentir prazer e gozar de sua plena existência quando a família inteira dorme e fica em silêncio – sendo, de certa forma, esquecida por ela. Com Penélope,

[11] Ver p. 56 desta dissertação.

acontece a mesma coisa. O silêncio e o apagamento de Ulisses é o que, enfim, permite-a gozar a vida, cuidar de si própria.

É interessante também estabelecer um diálogo entre o poema "Penélope (IV)" e o poema "A viagem", presente na seção "A outra noite" do livro *A vida submarina*. Eis o poema:

A viagem

Que coisas devo levar
nesta viagem em que partes?
As cartas de navegação só servem
a quem fica.
Com que mapas desvendar
um continente
que falta?
Estrangeira do teu corpo
tão comum
quantas línguas aprender
para calar-me?
Também quem fica
procura
um oriente.
Também
a quem fica
cabe uma paisagem nova
e a travessia insone do desconhecido
e a alegria difícil da descoberta.
O que levas do que fica,
o que, do que levas, retiro?

(MARQUES, 2009, p.70)

O poema inicia com uma afirmativa aparentemente contraditória nos dois primeiros versos, característica frequente na obra de Ana Martins Marques. A pessoa que fica em casa se questiona sobre que coisas levar na viagem em que a outra parte. A ironia recai no verbo "levar", que, no contexto de uma viagem, usualmente está relacionado à/ao viajante, à pessoa que está em movimento, e não à pessoa que aguarda a volta da que partiu. No contexto do senso comum, a palavra mais adequada poderia ser "guardar", passando a ideia de preservar algo: talvez a memória e o espaço da pessoa que partiu, para que ela saiba que pode regressar sempre, pois sempre haverá um lugar para si. Se relacionarmos a imagem da pessoa que espera em casa a Penélope, e a imagem da pessoa viajante a Ulisses, também, na versão clássica, a ideia mais adequada seria a da Penélope que guarda, que preserva, sempre estática no ambiente da casa. Sem muitas possibilidades de movimento, a palavra "levar" caberia mais a Ulisses, talvez com uma modificação na pessoa do discurso: "que coisas *deve* levar/ nesta viagem em que partes?".

Porém, longe de se ater às noções clássicas, a poesia de Ana Martins busca antes ressignificar essas noções, revisando-as. Como no poema "Penélope (IV)", a ideia de uma

Penélope sempre quieta e estática também desaparece em “A viagem”. Aqui, o verbo “levar” atribui movimento à rainha de Ítaca. Ulisses parte em viagem para lutar na guerra de Troia; Penélope, ficando em casa, começa a se movimentar em seus interiores (dela e da casa). Fazendo aflorar um mundo interior complexo a partir da ida de Ulisses, a tecelã embarca em uma viagem para dentro de si, imergindo em suas próprias aventuras, em seus continentes: “Com que mapas desvendar/ um continente/ que falta?”. Inicia assim, com incertezas e perguntas, a navegação de Penélope em busca de si própria, do seu “eu” que não seja apenas um espelho ou a memória de Ulisses, da mulher que deseja, que existe e resiste para além das funções de esposa.

Sentindo-se já “estrangeira” do corpo do amado, por tanto tempo passado, urge questionar-se sobre o silêncio imposto: “quantas línguas aprender/ para calar-me?”. Assim como nos dois primeiros versos, esses versos também trazem uma contradição, uma ironia. Em “Penélope (IV)”, o termo “língua” é utilizado com sentido dúbio. Relaciona-se tanto à ideia de linguagem (às diferentes línguas faladas nos diversos lugares por quais Ulisses vagueia) quanto a de língua como órgão do corpo humano, apontando para as línguas das mulheres que Ulisses possa ter beijado em suas inúmeras viagens. Para Penélope, restando em casa, sobra apenas “a nossa língua comum” (“você percorria distâncias insuspeitadas/ corpos encantados de mulheres com cujas línguas/ estranhas eu poderia tecer uma mortalha/ da nossa língua comum”). Em “A viagem”, a tecelã se questionaria sobre as línguas do silêncio. Em uma contradição provocativa, indaga se para manter-se calada dentro de casa também é preciso ser multilíngue. Convém observar, nesses dois versos, que o silêncio também pode ser um espaço onde cabem línguas diversas. Os gestos, o pensamento, a imaginação, e até o próprio tecido elaborado por Penélope cotidianamente, abarcam essa diversidade de línguas, os seus muitos modos de expressão.

As ideias dos versos seguintes iniciam com a palavra “Também”, buscando fazer uma comparação entre a pessoa viajante e a pessoa “que fica”: “Também quem fica/ procura/ um oriente./ Também/ a quem fica/ cabe uma paisagem nova/ e a travessia insone do desconhecido/ e a alegria difícil da descoberta”. Aqui, aprofunda-se a ideia do silêncio que fala, da possibilidade de transformar o “estar em casa” em uma experiência insubmissa. Relacionando esses versos a Penélope, encaramos como uma afirmação da sua vivacidade. Ficar em casa, em espera, não representa, aqui, uma atitude passiva. Quem “fica” também viaja a seu modo. Busca um equilíbrio nas navegações difíceis da rotina; intenta se perder, afundar, emergir, e então redescobrir-se. O aparentemente tão conhecido espaço da casa e do corpo insurge com cômodos e lugares ainda inexplorados. Fazer esse movimento de peregrinação na direção dos seus

próprios abismos é, por vezes, doloroso. A "travessia do desconhecido" exige inquietações, insônias; a alegria da conquista é uma "alegria difícil", cheia de renúncias.

Bachelard (1996, p.26) afirma que "se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz". Para o autor, o espaço da casa, sendo o espaço do devaneio, une a memória e a imaginação. As duas coisas terminam por ser indissociáveis, não existindo um limite fixo que as distinga. À medida que memória e imaginação andam juntas, o real inalterável não é mais tão valorizado. O imaginado faz parte da memória e vice-versa, integrando a vida de forma efetiva. As travessias de Penélope, no espaço da casa, relacionam-se a essa noção de devaneio. Não são menos longas ou reais que as de Ulisses, apenas agregam, de forma extremamente relevante, o componente do imaginário

Os dois últimos versos fecham o poema de forma significativa. Relacionando-os a *Odisseia*, o que Ulisses teria levado de Penélope e de Ítaca em sua viagem? Se é quando o herói parte, sem retorno previsto, que a tecelã, visualizando-se sozinha e sem esposo, começa a se reconhecer, descobrir novas paisagens e alegrias nunca antes vivenciadas. Se é quando o homem se ausenta que a mulher descobre em si novos talentos e possibilidades. A partida de Ulisses, apesar de ter causado dor, fez com que Penélope passasse por travessias e transformações importantes. "O que, do que levas, retiro?" – As paisagens novas, talvez, as travessias e as alegrias, difíceis, é fato, mas efetivas.

Ainda nessa temática da viagem, aparece o poema "Penélope (V)", presente no segmento "A vida submarina", que leva o mesmo título do livro:

Penélope (V)

A viagem pela espera
é sem retorno.
Quantas vezes a noite teceu
a mortalha do dia,
quantas vezes o dia
desteceu sua mortalha?
Quantas vezes ensaiei o retorno –
o rito dos risos,
espelho tenro, cabelos trançados,
casa salgada, coração veloz?
A espera é a flor que eu consigo.
Água do mar, vinho tinto – o mesmo copo.

(MARQUES, 2009, p. 140)

A angústia da espera assume o lugar principal do poema. Mas, assim como nos poemas anteriores, a espera de Penélope ganha a condição de viagem, aludindo à ideia de que dentro

dessa espera cabem inimigos tão cruéis quanto os que foram enfrentados nas viagens de Ulisses. Também, a Penélope, cabem monstros e adversidades a combater em seu dia-a-dia, mesmo que isso não seja contado na história original. Penélope já perdeu a conta do tempo, e se pergunta quantas vezes a noite sucederá o dia e o dia sucederá a noite sem que se anuncie o retorno do esposo à Ítaca. Repete no poema a pergunta retórica "quantas vezes", demonstrando impaciência e desesperança depois de tantos anos de espera. Como em "Penélope (I)", dia e noite assumem uma oposição e um aspecto de luta, em que um busca destruir o que o outro construiu. O retorno de Ulisses é ensaiado por Penélope o tempo inteiro, que imagina os risos e o coração acolhido com a sua chegada. O vinho tinto aparece no último verso em comparação com a água do mar. O mar estaria representando as viagens de Ulisses, enquanto o vinho representaria a espera de Penélope, pois lhe restava bebê-lo para tentar esquecer suas angústias. Segundo Weinrich (2001, p.38), "Do esquecimento deseja-se cura e ajuda quando dor e sofrimento oprimem um mortal. Pois poder esquecer sua desgraça já é metade da felicidade", e o vinho, para o autor, é uma dessas "drogas" mais populares a serviço da arte de esquecer.

Analisando os poemas de *A vida submarina* apresentados até então, percebo que, na maior parte deles, encontra-se a voz de Penélope aliada à tecelagem, como se texto e tecido fizessem parte de um só elemento que, sutilmente, a mulher foi construindo para ocupar o espaço que lhe foi negado. Sobre isso, Eliane Campello (2008, p.48) possui uma afirmação bastante valiosa:

> [...] a metáfora entre o fiar e o escrever. Um conceito alargado de "artista" inclui a artesã, a tecedeira, a bordadeira, pois é por meio de sua criação artística, que ela busca não só o autoconhecimento e a realização pessoal, mas principalmente transpor os limites do espaço doméstico para ingressar no público. A obra de arte é que faz tal ligação. A mulher-artista não borda ou tece apenas para ocupar seu tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. A obra por ela produzida é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo.

A relação entre Penélope e a mulher artista aparece o tempo inteiro. A marcante característica metapoética dos textos de Ana Martins Marques encontra-se nessa sequência de poemas sobre a tecelã. Escrever poesia é como tecer a teia de Penélope: faz-se e desfaz-se indefinidamente um poema, sem nunca chegar a um fim concreto. Um poema é um sudário inacabado. Mais do que o fim, o poema é a espera. Não é o objetivo da escrita, e sim o que acontece enquanto se espera o poema acontecer.

Penélope (VI) é o poema que fecha, significativamente, o livro *A vida submarina*, parodiando o término do poema de Homero.

Penélope (VI)

E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera.

(MARQUES, 2009, p. 142)

Findada a espera, Penélope assume a voz principal do discurso para narrar a Ulisses tudo que passou nos longos anos confinada. Na *Odisseia*, Ulisses retorna a Ítaca com a ajuda dos deuses, especialmente da deusa Atena, que, comovida com sua situação e suas saudades do lar, direciona-o até a Ilha de Corfu, terra dos Feaces, exímios navegadores, que recebem Ulisses com hospitalidade e o levam em uma de suas naus até a Ilha de Ítaca. De volta ao lar, Atena disfarça-o de mendigo para que o herói possa traçar estratégias, junto com Telêmaco, para pôr um fim na vida dos pretendentes. Após, sob o disfarce, sofrer chacotas dos pretendentes, Ulisses vence a prova do arco – proposta por Penélope como um desafio para escolher quem seria seu novo esposo – e mata, em seguida, todos aqueles que importunavam sua esposa, além dos servos e das escravas que lhe desobedeceram e envergonharam durante sua ausência. O massacre dos pretendentes e dos servos desobedientes é a forma encontrada por Ulisses para recuperar sua honra e suas posses (a esposa e a casa). O ego do herói só poderia ser satisfeito após destruir brutalmente todos os que ousaram desafiar sua autoridade em Ítaca. Após a matança, Penélope custa a se entregar a Ulisses, ainda sem acreditar plenamente que aquele era seu verdadeiro esposo, o que ressalta, no poema, sua decantada fidelidade, sempre temerosa diante de algum homem que não tivesse certeza que fosse seu esposo. Apenas quando Ulisses provou sua verdadeira identidade – ao descrever minuciosamente o leito conjugal, que apenas os dois conheciam – é que Penélope se entregou chorando em seus braços, com os joelhos desfalecidos. Como o dia já estava prestes a amanhecer, Atena detém a Aurora no oceano e prolonga a noite para que o casal possa aproveitar por mais tempo o reencontro. Penélope, então, começa a ouvir com deleite as histórias do herói:

[...] o herói, por sua vez, batalhas que impusera
aos homens, quanto padeceu chorando, tudo
narrava. Ouvi-lo a deleitava, e, sobre as pálpebras,
antes da história toda, o sono não tombava.

(HOMERO, 2013, Canto XXIII, versos 305-310)

No poema de Ana Martins, diferentemente da narrativa clássica, é Penélope quem vai contar, pouco a pouco, a sua odisseia, enquanto Ulisses senta-se para ouvi-la, pois “Em espera

e em exílio, a Penélope tecedora e astuciosa torna-se a guardiã da memória feita e desfeita de suas histórias e seus esquecimentos" (PIETRANI, 2015, p.317). A rainha de Ítaca ganha, então, uma posição de protagonismo, com voz que merece ser ouvida e história que merece ser contada. O ego e o orgulho de Ulisses são colocados de lado para que ele ouça atentamente as palavras da mulher. Seu silenciamento é rompido, ela deixa de ser apenas a esposa de Ulisses para ser inteiramente Penélope, com voz e com história. Sobre isso, Pietrani (2015, p.309) afirma que:

> À mulher cabe o papel do outro, do esquecido, do não dito, do silêncio, da espera, mas cabe a ela também – à mulher Penélope – em sua casa (e talvez exatamente por isso) a escrita da memória, tão entrelaçada está com a história do esquecimento, mesmo que a fidelidade esteja por um fio.

Em *A vida submarina*, na sequência que leva o nome de Penélope no título, os poemas são escritos a partir da voz da rainha de Ítaca, que parece ser a narradora dessa outra história que é contada em primeira pessoa. Quando, em Penélope (IV), os versos "E ela não disse" aparecem, entende-se que os poemas buscam trazer Penélope sob uma nova visão – a dela mesma – menos retocada que na *Odisseia*, sem restrições ou silenciamentos. Se quando tentava falar perante os homens era silenciada, aqui, na poesia de Ana Martins, sua fala flui sem impedimentos, seus desejos ardem, suas angústias e seu desdém são proclamados. Ela fala como se bordasse, com palavras, os mares e as naus da sua própria odisseia, e não há quem lhe possa calar.

Há um poema de Myriam Fraga, autora que já mencionei anteriormente neste estudo, que também faz referência ao retorno de Ulisses à Ítaca. Irei apresentá-lo, buscando enriquecer a discussão, e levando em consideração a importância do entrecruzamento com outras autoras que realizaram e realizam um trabalho parecido no sentido de revisitar esses mitos clássicos.

Penélope

Hoje desfiz o último ponto,
A trama do bordado.

No palácio deserto, ladra
O cão.

Um sibilo de flechas
Devolve-me o passado.

Com os olhos da memória
Vejo o arco
Que se encurva,
A força que o distende.

Reconheço no silêncio
A paz que me faltava.
(No mármore da entrada
Agonizam os pretendentes.)

O ciclo está completo,
A espera acabada.

Quando Ulisses chegar,
A sopa estará fria.

(FRAGA, 2008, p.264)

O poema de Myriam Fraga remete ao fechamento de um ciclo. Na primeira estrofe, o sujeito lírico, Penélope, declara o encerramento de suas tramas. O último ponto não cerze as linhas, mas as desfaz. Desfaz-se a espera, junto com a necessidade de suas estratégias. A segunda estrofe já adianta o que aparecerá em seguida no poema. O palácio está vazio e, consequentemente, sem os inúmeros pretendentes. Apenas um cachorro ladra, quebrando o silêncio. As duas estrofes seguintes remetem ao momento da chegada de Ulisses e ao massacre dos pretendentes, protagonizado por ele. O poema assume o lugar da memória, Penélope aparenta estar revivendo esse momento: as flechas, o arco encurvado. Depois volta ao presente, goza do silêncio que restou na ausência dos pretendentes, todos agonizando na entrada da casa, morrendo lentamente.

A penúltima estrofe determina o fechamento do ciclo, o fim da espera. Penélope parece satisfeita por estar finalmente em paz, sem os homens importunos, por chegar a seus ouvidos apenas um silêncio reconfortante. Mas, ao mesmo tempo, não se visualiza um futuro no poema. Encerrado o ciclo, desfeita toda a costura, qual destino espera Penélope nos próximos dias? Recordo, agora, um trecho de Clarice Lispector, do livro *Perto do coração selvagem*, em que a personagem, Joana, questiona à professora, em sala de aula, sobre a ideia de felicidade: "O que é que se consegue quando se fica feliz? (...) Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? (...) Ser feliz é para se conseguir o quê?" (LISPECTOR, 1998, p.29).

Essa imersão filosófica em torno do conceito de felicidade, trazida por Lispector, cabe no encerramento do ciclo de Penélope, suscitado no poema. Após toda a sua "odisseia da espera", após o retorno, enfim, do esposo ao lar, o que resta? A ideia de felicidade de Penélope, no mito clássico, parecia estar toda depositada na volta de Ulisses, no sumiço dos pretendentes; mas, quando isso acontece – no poema – parece que a plenitude final não é totalmente alcançada, apenas uma espécie de calmaria sem grandes excitações. "Quando Ulisses chegar,/ A sopa estará fria", encerra o poema. A sopa, aqui, parece metaforizar o estado de ânimo de

Penélope. O seu amor e o seu desejo por Ulisses, depois de longos vinte anos, não parecem ser os mesmos. Diferente da versão clássica, a sopa esfria. Penélope observa a chegada de Ulisses sem muito prazer. O decantado amor da rainha de Ítaca se desfaz junto ao sudário. O esquecimento, enfim, foi tecido.

Retomando à obra de Ana Martins Marques, há outro poema, ainda em *A vida submarina*, em que o nome da rainha de Ítaca aparece. O poema "A outra noite", contido na sessão homônima, traz a relação entre Penélope e todos os amantes que erram pelas noites, sem destino certo para os seus amores.

A outra noite

Há uma noite para os jogos
e uma noite para as juras

uma para os raptos
uma para os ritos

uma para o erro
uma para o êxtase

Penélopes são todos os amantes
destecendo de noite
o que tecem de dia

na noite do poema
outra noite
se anuncia.

(MARQUES, 2009, p.71)

O poema faz referência não apenas a Penélope, mas também às aventuras nômades de Ulisses. Não há constância no destino de um coração errante, ainda que os dias pareçam não passar, uma noite é sempre diferente da outra noite, cada uma com a sua conta de erros e acertos. Há um jogo de oposições no poema, em que as três primeiras estrofes possuem dois versos que se sustentam em um contraste de significações. O tecer e o destecer de Penélope aparece como metáfora para os conflitos de "todos os amantes", que se dividem entre jogos e promessas, erros e êxtases, coisas que planejam e prometem durante o dia, mas são esquecidas ao cair da noite.

No segundo livro de Ana Martins, *Da arte das armadilhas*, Penélope e seus ardis voltam a aparecer. Dessa vez, quatro poemas fazem referência direta à trama de Homero, sendo que a voz lírica alterna de Ulisses para Penélope. Ora o poema é construído sob o ponto de vista do herói e o dilema do retorno ao lar, ora se apresenta sob a visão de Penélope, rainha e, por que não, heroína de Ítaca, em seus dilemas de solidão e espera.

O poema seguinte introduz o livro, aparecendo logo após o sumário. Não possui título, mas descreve, brevemente, a trajetória de Ulisses na *Odisseia*.

entre a casa
e o acaso

entre a jura
e os jogos

a morada
e o mar

penélopes
e circes

entre a ilha
e o ir-se

(MARQUES, p.9, 2011)

Como no poema anterior, há um cuidado para que a estrutura do poema também signifique. Cada estrofe possui dois versos que representam uma alternância, apresentando palavras que se opõem em relação ao seu significado na trama mítica. A primeira oposição aparece em casa/acaso. A casa é a ilha de Ítaca, lugar onde se encontra a mulher e o filho, além das preciosas posses materiais e os servos. A casa aparece em contraste ao acaso, que representaria as navegações errantes e as diferentes terras por quais Ulisses passa durante o conflituoso retorno, que se tornam, de certa forma, novas casas para o herói – longe de serem comparadas à terra natal. A segunda oposição está no par jura/jogos. A jura é a promessa feita à mulher de que retornaria, os jogos são as lutas e os combates travados na tentativa de cumprir o prometido. Em seguida a alternância entre a morada e o mar. Como nas demais oposições: a primeira representa a estabilidade, a família e o poder sobre a terra; a segunda representa a instabilidade, as pessoas desconhecidas e o poder da natureza sobre o homem, que não mais comanda tudo a seu redor, mas tem o oceano comandando o seu destino. Penélope aparece na quarta estrofe em oposição a Circe. O casamento e a honra ante os amores vagos das outras mulheres, que não foram selados perante um pacto social. Por fim, a ilha e o ir-se. Aqui, acredito, abrem-se duas possibilidades de interpretação; a ilha pode ser a ilha de Ítaca, em contraponto com a partida para a guerra de Troia, com o ir-se ao encontro das aventuras do mundo. Mas também pode ser a ilha em que estava aprisionado pela ninfa Calipso antes de, definitivamente, conseguir regressar para a terra natal. A primeira interpretação aproxima-se mais, estruturalmente, das demais estrofes, em que o primeiro verso apresenta imagens ligadas

ao lar e ao retorno, enquanto o segundo verso estaria ligado à partida e ao mundo exterior, com seus perigos e novidades.

Um detalhe no poema é importante para pensarmos no seu caráter universal e também na relevância como poema introdutório do livro *Da arte das armadilhas*. Penélope e Circe aparecem com a letra inicial minúscula e no plural, tornando-se não apenas os nomes das personagens míticas, mas categorias que representam dois tipos diferentes de mulheres. O poema falaria não apenas da trajetória de Ulisses, mas sim da de "todos os amantes", como em "a outra noite". O conflito entre estabilidade e aventura, entre as promessas e a errância da noite, entre o equilíbrio do lar e a turbulência do lado de fora, seria o conflito de todos que se envolvem nas armadilhas do amor. E essas armadilhas – do amor e da escrita – vão se fazer presentes na maior parte do livro de Ana Martins, fazendo jus ao título.

O segundo poema do livro que se refere ao poema homérico é intitulado "Penélope" e, dessa vez, é construído a partir da voz da rainha de Ítaca.

Penélope

Teu nome
espaço

meu nome
espera

teu nome
astúcias

meu nome
agulhas

teu nome
nau

meu nome
noite

teu nome
ninguém

meu nome
também

(MARQUES, 2011, p.45)

Aqui, vê-se uma Penélope voltando a aparecer com as mesmas angústias que nos poemas de *A vida submarina.* Há, mais uma vez, uma tomada de consciência ao dar-se conta das dessemelhanças entre seu papel social e o papel de Ulisses. Na voz de Penélope, o poema

parece direcionar-se ao esposo, apresentando o contraste entre o que o nome dele simboliza socialmente e o que o nome dela representa. Ulisses, na mitologia, é visto como um dos heróis mais astutos e inteligentes, que sempre apresenta soluções ardilosas para combater os inimigos, como foi com a ideia do cavalo de Tróia, que permitiu a vitória dos gregos sobre os troianos na guerra de Tróia. Enquanto isso, Penélope tem sua imagem relacionada a de uma esposa virtuosa, fiel e resiliente, que esperou o esposo por vinte anos sem envolver-se com outro homem. A "fidelidade conjugal lhe granjeou a fama e a tornou universalmente célebre na lenda e na literatura antigas", afirma Pierre Grimal (2005, p.364). No poema, o eu lírico reafirma essa proposição. O nome de Ulisses indica espaço – movimento, dinâmica, possibilidade de navegar e atravessar mares e terras, de conhecer o mundo e as pessoas do mundo. O nome de Penélope é a espera – confinamento, tédio, restrição aos limites da casa, os mesmos dias e as mesmas pessoas, uma repetição que parece não ter fim. Enquanto Ulisses é idolatrado por suas astúcias, Penélope só é lembrada pelo talento com as agulhas. Enquanto Ulisses singra mares comandando naus, Penélope afunda em noites de insônia, lamentando a vida.

Na penúltima estrofe, o poema relembra um episódio da narrativa homérica, em que Ulisses atraca na terra dos Ciclopes e, como armadilha para enganar o ciclope Polifemo, que já havia devorado seis de seus marujos, diz a ele que seu nome é *Ninguém.* Quando Ulisses fura o olho de Polifemo, este começa a gritar que *Ninguém* o machucou, e é tomado como louco pelos irmãos, que não lhe dão suporte, facilitando a fuga do herói. Ulisses fora "ninguém" naquele momento, Penélope o era toda a vida, vivendo sempre sob certo anonimato, na sombra do esposo. Apesar de Ulisses receber maior reconhecimento social pelo lugar que ocupava, Penélope, no anonimato e na espera, tecia e administrava estrategicamente o espaço da casa. Mesmo sem o devido reconhecimento, suas astúcias e agulhas determinaram, de certa forma, o destino de Ítaca.

Importante observar que o domínio do homem (Ulisses) sobre as "forças" da natureza – os mares que atravessa e as criaturas que destrói em batalhas – é o que lhe granjeia a fama de herói, demarcando uma clara hierarquia da cultura sobre o espaço da natureza, assim como do homem Ulisses sobre a mulher Penélope, que não tinha esses espaços para conquistar.

O próximo poema do livro sobre essa temática traz novamente Penélope como personagem central, junto com suas costuras:

O perde-pérolas

Mãos de seda
coração de veludo

em navios de pano
ninguém escapa

beijos bordados
não são roubados

uma carta
para o corpo:

logo é tão
longe

(não o tempo
mas o sol
te arruinará
as asas)

o perde-pérolas

Penélope
és tu

(MARQUES, 2011, p.47)

No poema, a tecelagem toma conta da vida de Penélope. Como se a rainha fizesse parte da própria trama, da própria teia de tecidos, possui um corpo bordado que viaja através das linhas que maneja. A tecelagem é seu mundo e sua primeira – senão única – linguagem verdadeira. É onde é possível se expressar em cores e texturas diversas, em línguas secretas, em qualquer caminho que deseje traçar. Nas navegações de pano, Penélope é a tripulante dos barcos do tear. A referência ao beijo aparece para problematizar o erotismo velado da rainha. A costura seria onde a mulher canalizaria o seu desejo reprimido. Bordar beijos não era pecado, a fidelidade permaneceria intacta. O corpo sabia da longa espera e dos anos de reclusão, as promessas de retorno do esposo eram vagas demais. Restava ao corpo esperar longamente na solidão, e tecer para esquecer.

Diferente de Ulisses, que comandava naus para vencer as criaturas e as forças do mar, Penélope velejava apenas através de uma profusão de linhas, nas quais ela termina por se incorporar. Penélope mergulha em seus mares, seus fios, formando uma só existência – uma só identidade. Enquanto costura, recria a si mesma. O corpo da rainha se funde com sua obra, e ela, costurada, torna-se tanto o barco quanto o próprio mar, em uma relação de comunhão, e não de dominação.

O poema *Torna-viagem* vai assumir, dessa vez, a voz de Ulisses em suas missões pelo vasto mar:

Torna-viagem

meço mares

singro sereias

cego ciclopes

perco penélopes

cerco circes

serei meu

próprio

porto

(MARQUES, 2011, p.63)

Importante observar que o poema fala da autoridade de Ulisses nas terras e mares pelos quais viaja. Cada verso, em sua brevidade, expõe a ânsia do herói por poder e domínio. Mede os mares para tentar dominá-los; atravessa as sereias, vencendo os seus encantos mais terríveis; derrota até os gigantes ciclopes, com um golpe de inteligência diante da brutalidade irracional das grotescas criaturas. Toda a história heroica de Ulisses resume-se não apenas a sua força física, mas a sua inteligência e esperteza que o coloca em vantagem diante das criaturas poderosas, mas não tão astutas quanto ele. As sereias, que, com seu canto mágico, tornavam os navegantes irracionais a ponto de se jogaram dos barcos, foram vencidas pela extrema racionalidade do herói de Ítaca. A questão de, na narrativa, a racionalidade humana estar sempre acima do que é relacionado à natureza, está diretamente ligada à ideia de primado da cultura – ideia discutida a partir de Alaimo (2017) no primeiro capítulo – e à conceituação do espaço da natureza como algo a ser tomado e usufruído pelo humano, especialmente pelo homem.

Diferente de Penélope, as navegações de Ulisses garantem-lhe movimento, não estabilidade. Cada dia é o anúncio de uma nova aventura entre terras e seres desconhecidos. O poema resume o seu retorno, temática central da *Odisseia*. O retorno à casa e a Penélope parecem ficar em segundo plano diante da independência do herói. Ulisses encontra em si mesmo um porto, um conforto. Durante o percurso, ele traça a sua história e elabora a imagem do herói destemido, que mesmo perdendo todos os companheiros de navegação, mantém-se firme, prosseguindo nas aventuras em terras desconhecidas.

Apesar das tessituras de Penélope conferirem-lhe certa autonomia, à rainha de Ítaca ainda era negado o movimento, a expansão para além do espaço da casa. Não era permitido navegar, como o esposo fazia, nem conhecer terras ou homens estrangeiros. Os poemas de *Da*

arte das armadilhas que tratam de Ulisses e Penélope indicam justamente essa oposição. Enquanto a Ulisses fora concedido, na mitologia, um enorme espaço para revelar suas habilidades, a Penélope foi dado apenas o espaço da espera. Tendo assim, a hábil tecelã, que reinventar o que lhe fora dado, e é sobre esse momento de reinvenção que os poemas falam. Ana Martins Marques atualiza Penélope dando todo o espaço da poesia para que ela possa se expressar, falar o que não foi dito, reclamar do que não pôde ser reclamado antes e, acima de tudo, reivindicar para si o espaço e a profundidade que lhe foram negados antes. Aqui Penélope aparece em destaque, em primeiro plano, com sentimentos e desejos profundos, não apenas com as saudades do esposo. Existe raiva, impaciência, ressentimento, ironia, erotismo, contestação e, além de tudo, autonomia, para, enfim, poder ser inteiramente Penélope. A Penélope mulher, muito além da Penélope esposa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desfaço agora as últimas palavras: aquelas intrusas que, de revisão em revisão, foram sendo deixadas de lado e substituídas por outras, até o alcance de um texto que me parecesse mais completo, mais harmônico. Mas a completude, na verdade, não é possível de ser alcançada. Não desejo que seja. Pesquisar é ir em busca de lacunas cada vez maiores, é deixar fios soltos pelo caminho. Como a teia interminável de Penélope: essa reflexão também não se finda aqui. No presente trabalho, busquei fazer um percurso pelas três primeiras obras poéticas de Ana Martins Marques, intentando contribuir para os estudos ainda bastante tímidos sobre a poesia da autora; além disso, esse texto é um convite para ler e explorar a obra dessa poeta que vem ganhando cada vez mais espaço na poesia contemporânea brasileira. Não é um trabalho conclusivo – dificilmente a poesia nos leva a uma conclusão definitiva – mas um apelo para novos questionamentos, reflexões. Um tecido desfeito e refeito, sempre em obra, aberto a possibilidades emergentes.

Esta dissertação teve como objetivo principal analisar o retecimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques, observando como a poeta revisita essa emblemática personagem da mitologia grega. Contudo, no percurso dessa análise, atravessei outros poemas da autora que terminam por se relacionar, de alguma forma, com os poemas que evocam a imagem da tecelã. Seja ao abordar os dilemas da memória e do esquecimento, a ideia de artesania do poema, ou mesmo ao suscitar uma noção transgressora de casa, dando profundidade ao espaço doméstico. Procurei abordá-los através de fios temáticos que os unem, ainda que de forma tênue, percebendo um tecido poético que está sempre em processo de costura.

Uma característica da poética da escritora mineira com a qual esbarrei o tempo inteiro nessa análise, foi o caráter provocativo dos seus poemas, imersos em uma elegante ironia que alfineta as tradições e o cânone, utilizando o conhecimento da teoria literária – tendo em vista a formação acadêmica da autora – para desafiá-la constantemente. A memória de leituras da poeta também está sempre aparecendo, seja de leituras épicas, como a *Odisseia*, seja de leituras contemporâneas – fora das linhas do cânone – como a de Ana Cristina Cesar. Os diálogos com outras leituras também estão sempre envoltos nessa atmosfera desafiadora, principalmente os que evocam obras mais tradicionais, como as das narrativas míticas. As personagens mitológicas de Ana Martins Marques perturbam a estabilidade das personagens tradicionais, dando-lhes uma configuração subversiva, intrigante.

Nesse sentido, a perspectiva revisionista foi essencial na leitura dos poemas. Ana Martins revisita Penélope – e também os centauros, as sereias, Ícaro – a partir da desestabilização de modelos tradicionais. Realizei, desde o primeiro capítulo, uma leitura voltada para essa ideia de desestabilização. Inicialmente, dei enfoque às categorias da memória e do esquecimento. Diversos poemas da autora evocam o impasse entre lembrar e esquecer, colocando esses dois atos, supostamente opostos, como complementares. Não há uma superposição da memória sobre o esquecimento. Há, sim, um diálogo entre os dois, onde a importância de ambos é reconhecida.

No segundo capítulo, trouxe, inicialmente, a versão clássica de Penélope, conhecida através da Odisseia, visando dialogar com a Penélope de Ana Martins. A perspectiva crítica feminista foi crucial para lançar um olhar minucioso sobre a versão tradicional do mito, compreendendo melhor os problemas de gênero nessa narrativa e na antiguidade grega, posto que é o pano de fundo do poema de Homero. Suscitei questões acerca da limitada participação social da mulher, restrita ao espaço da casa, e do caráter opressor do casamento. Diante das restrições pelas quais passava, a mulher era atravessada por inúmeros silenciamentos, não podendo dar voz as suas próprias narrativas. Nesse sentido, as versões clássicas nos chegam através de vozes masculinas, sob um ponto de vista patriarcal. Assim, dessa forma, elaborei a segunda parte desse capítulo pensando na autoria feminina como uma possibilidade de resgate dessas mulheres silenciadas, abrindo-lhes uma outra perspectiva, diferente da que foi contada por homens.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, trabalhei, propriamente, com a poesia de Ana Martins Marques que faz alusão à tecelã. Busquei analisar o deslocamento de Penélope da tradição, em que possui relevância, principalmente, pela sua fidelidade ao casamento e pelo seu papel estratégico como guardiã do lugar e da memória de Ulisses em Ítaca. Nos poemas, Penélope infringe a obrigação de se manter imóvel em casa: viaja através das palavras e dos devaneios em um mundo submarino, intenso e misterioso. Infringe o próprio silêncio que lhe é imposto, expressando-se através da poesia. A rainha renuncia também a seu papel de protetora da memória de Ulisses, desviando-o, aos poucos, para o lugar do esquecimento.

Nesse sentido, pretendi observar como a tecelagem, o movimento diário de tecer e destecer, aparece nos poemas como uma metáfora da elaboração da voz de Penélope, do seu discurso. A Penélope tecedora, artesã, é a Penélope poeta, que conta a sua história cheia de ambiguidades e movimentos complexos através de versos, também ambíguos e repletos de inquietações. Assim, como já mencionei anteriormente, arremato as últimas linhas desse texto

sem, contudo, encerrá-lo definitivamente. Pretendo, ainda, dar continuidade às reflexões sobre Ana Martins Marques e Penélope em outros trabalhos, tendo em vista as ricas análises que a poesia da autora e a emblemática tecelã de Ítaca proporcionam. Espero, também, que as inquietações despertadas nesta dissertação continuem flutuando por mais tempo na consciência da leitora e do leitor, servindo de incentivo para novas buscas e pesquisas sobra a obra de Ana Martins Marques, ampliando, dessa forma, os estudos ainda escassos sobre a autora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAIMO, Stacy. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 25(2), p.909-934, maio-agosto/2017.

ANDRESEN, Sophia de M. Breyner. **Coral e outros poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução: Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARBOSA, Giliard. **Nas tramas de outra Odisseia**: as tessituras míticas em *Viajes de Penélope*, de Juana Rosa Pita. 2013, 115f. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. Disponível em: < http://repositorio.furg.br/handle/1/4838>. Acesso em: 10 fev. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida, volume 2. Tradução: Sérgio Milliet. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BORDO, Susan. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: BORDO, Susan; JAGGAR, Alison (Org.). **Gênero, Corpo, Conhecimento**. Tradução: Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é a escrita feminina**. 1º ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Izabel. A propósito de "feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza", de Stacy Alaimo. **Estudos Feministas**. Florianópolis, p.961-974, maio-agosto/2017.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e literatura: novas fronteiras críticas. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Orgs.). **Refazendo Nós**: ensaios sobre mulher e literatura. Florianópolis: Mulheres, 2003. p. 461-474.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petropólis, RJ: Vozes, 2014.

BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. vol. II.

BRESSANE, Ronaldo. Para escalar e cair em versos montanhosos. **Suplemento Pernambuco**, Recife, 18 ago. 2015. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>. Acesso em: 14 nov. 2018.

BRITTO, Paulo. Poesia e Memória. In: PEDROSA, Celia (org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BORGES, K. Por um símbolo de feminilidade: a imagem do fio na poesia de Marina Colasanti. **Anais do colóquio internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva**. v.1, nº.1, Uberlândia:

ILEEL, 2015. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloquiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_031.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2017.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Agir, 2015.

CABALLERO, Cecília. A gênese da exclusão: o lugar da mulher na Grécia Antiga. **Sequência 38**: Revista do curso de pós-graduação em direito da UFSC. Florianópolis, v.20, n.38, p.125-134, 1999. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15515>. Acesso em: 10 set. 2018.

CALCANHOTTO, Adriana. **É agora como nunca**: antologia incompleta da poesia contemporânea brasileira. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPELLO, Eliane. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. Interdisciplinar: **Revista de estudos em língua e literatura**, São Cristóvão: UFS, v. 7, nº7, p. 43-57, 2008. Disponível em: < https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1072>. Acesso em: 15 dez. 2017.

CAVALCANTI, Jardel. A poesia sem ancoradouros de Ana Martins Marques. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, p.4, Janeiro-Fevereiro/2010. Nº1328.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera da Costa e Silva [et al.] – 29º ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa. Tradução: Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. In: BRANDÃO, Izabel; et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p. 129.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, p.91-101, 1991.

COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. 1º ed. São Paulo: Global, 2015.

COLASANTI, Marina. **Rota de colisão**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DE-VEAUX. Mapas no fundo/Não são o mundo: The "Cartographies" of Ana Martins Marques. **Brasil/Brazil**: Revista de Literatura Brasileira, 2016. Disponível em: < https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/69938>. Acesso em: 10 fev. 2018.

DICKINSON, Emily. **Um livro de horas**. Seleção, tradução e ilustrações de Angela-Lago. São Paulo: Scipione, 2007.

DUMITH, Denise. ***Maríada*** – Uma odisseia em Janela do Sonho, de Patrícia Bins. 2005, 121f. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. Disponível em: < http://repositorio.furg.br/handle/1/2676>. Acesso em: 10 fev. 2018.

DUMITH, Denise. **O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira**: Clarice Lispector e Nélida Piñon. 2012, 298f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Disponível em: < https://lume.ufrgs.br/handle/10183/39406>. Acesso em> 10 fev. 2018.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução: Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRAGA, Myriam. **Poesia reunida**. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2008.

FUNCK, Susana Bornéo. 'Falar a raiva' e a (des)construção do feminino. In: _____. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016.

GAARD, Greta. Novos rumos para o ecofeminismo: em busca de uma ecocrítica mais feminista. Tradução: Izabel Brandão & Marina Verçosa de Andrade. In: BRANDÃO, Izabel; et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p.783.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. Tradução: Cíntia Schwantes e Eliane Campello. In: BRANDÃO, Izabel; et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p. 188.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução direta do grego, introdução e notas por Jaime Bruna. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão [et. al]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

_____; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa**: uma correspondência. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

_____. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____; SISCAR, Marcos. **Duas Janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.

_____. **Linha de Rebentação**. Seleção: Raquel Nobre Guerra. Portugal: Douda Correria, 2019.

_____. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

_____. **O livro dos jardins**. São Paulo: Quelônio, 2019.

_____. **This House**: selected poems by Ana Martins Marques. Tradução: Elisa Wouk Almino. Califórnia: Scrambler Books, 2017.

MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. In: ARANTES, Antonio (org.). **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papirus, 2000. p. 177-185.

MATTOS, Isadora Nuñez de. **Poéticas do cotidiano**: uma leitura de Ana Martins Marques. 2018. 123 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**: ensaios sobre a lírica. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MONTEIRO, Maria. Cenas de um casamento: paixão e transgressão. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 20, p.128-140 jan-jul. 2009. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11042>. Acesso em: 18 jun. 2018.

MUNSTER, Francisca Júlia da Silva. **Esfinges**: Versos. Com um prefácio de João Ribeiro.. São Paulo, SP: Bentley Júnior e Companhia. 1903.

O'NEIL, Eileen. (Re)presentações de Eros: explorando a atração sexual feminina. In: JAGGAR, Alison; BORDO, Susan (Orgs.). **Gênero, corpo, conhecimento**. Tradução: Britta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.

ORTNER, Sherry. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? Tradução: Cila Ankier & Rachel Gorenstein. In: BRANDÃO, Izabel; et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p.91.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 352p.

PIETRANI, Anélia. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília: Universidade de Brasília, n.45, p. 301-319, 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/14771>. Acesso em: 16 dez. 2018.

PIETRANI, Anélia. Tecidos de amor e linguagem. **Anais do XIII Congresso Internacional da Abralic**: Internacionalização do Regional. Campina Grande, jul. 2013. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/resumo.php?idtrabalho=661>. Acesso em: 3 out. 2018.

RIBEIRO. A memória mítica ressignificada na poesia de Myriam Fraga. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano XIII, n. 20, p.141-156 jan-jul. 2009. Disponível em: < https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11042>. Acesso em: 18 jun. 2018.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução: Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia; LIMA, Ana

(Orgs.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SANT'ANNA, Alice (Org.). **Rua Aribau**: coletânea de poemas. Porto Alegre: Tag Livros, 2018.

SANTOS, Elaine Cristina Rapôso dos. **A poesia de Arriete Vilela**: diálogos entre Mnemosine e Lete. 2017. 207 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió. Disponível em <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/1751>. Acesso em: 15 jan. 2019

SARAMAGO, José. O Centauro. In: **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 54.

SARDENBERG, Cecilia. Sherry B. Ortner: gênero, natureza e cultura. In: BRANDÃO, Izabel; et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura**: Perspectivas Críticas Feministas (1970 – 2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017, p. 129.

SEDLMAYER, Sabrina. Parentescos entre a leitura e o amor: a poesia de Ana Martins Marques. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 173 - 174, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/parentescos-entre-a-literatura-e-o-amor.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

SILVA, Ricardo. Fios de Existir: Imagens de Penélope e Ariadne na poesia de Myriam Fraga. **XI Congresso Internacional da Abralic**: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/060/RICARDO_SILVA.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2018

SILVA, Ricardo. **O mítico e o feminino na poesia de Myriam Fraga**. 2009, 190f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: < http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/11405>. Acesso em: 13 jun. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos**: estudos da psicologia histórica. Tradução: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WEINRICH, H. **Lete:** arte e crítica do esquecimento. Trad. Lya Luft. RJ: Civilização Brasileira, 2001.

WERKEMA, Andréa. Martins, Ana Marques. O livro das semelhanças. **Matraga**: Rio de Janeiro, v.22, n.37, jun/dez. 2015.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.