

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL

EVA MARIA TESTA TELES

**A RESSIGNIFICAÇÃO DA TRADIÇÃO NA PERSONAGEM PENÉLOPE EM A
VIDA SUBMARINA E DA ARTE DAS ARMADILHAS, DE ANA MARTINS
MARQUES**

TRÊS LAGOAS – MS

2023

EVA MARIA TESTA TELES

**A RESSIGNIFICAÇÃO DA TRADIÇÃO NA PERSONAGEM PENÉLOPE EM A
VIDA SUBMARINA E DA ARTE DAS ARMADILHAS, DE ANA MARTINS
MARQUES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (área de Concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Kelcilene Grácia

TRÊS LAGOAS – MS

2023

TERMO DE APROVAÇÃO

EVA MARIA TESTA TELES

A RESSIGNIFICAÇÃO DA TRADIÇÃO NA PERSONAGEM PENÉLOPE EM A VIDA SUBMARINA E DA ARTE DAS ARMADILHAS, DE ANA MARTINS MARQUES

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Kelcilene Grácia
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Profa. Dra. Anélia Montechiari Pietrani
UFRJ

Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo
UFMS/Campo Grande

Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa
UFLA

Prof. Dr. José Batista de Sales
UFMS/*Campus* de Três Lagoas

Três Lagoas, 27 de novembro de 2023.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Aparecida e Gregório, a minha irmã, Gessilda, e minha sobrinha, Jaqueline, pelos laços e amor que nos unem.

À Profa. Dra. Kelcilene Grácia, pela orientação e por ser um porto seguro.

Às amigas Ana Elisa, Bruna, Celinei, Fernanda, Manoela, Sônia e Rejane, que estiveram comigo na jornada do doutorado, dividindo momentos bons e difíceis e compreenderam quando precisei estar ausente.

À minha psicóloga Ludmila, que me deu suporte nos momentos que mais precisei, porque fazer pesquisa sobre um tema tão sensível é também um processo de autodescoberta.

À Profa. Dra. Cristiane, por ter me apresentado a poesia de Ana Martins Marques que me encantou desde o primeiro verso.

Aos professores Benedito Antunes e Luiz Carlos André Mangia Silva, pela leitura minuciosa e pelas inestimáveis contribuições ao texto da qualificação.

Às Professoras e Professores Dra. Anélia Montechiari Pietrani, Dra. Maria Adélia Menegazzo, Dr. Rodrigo Garcia Barbosa e Dr. José Batista Sales toda minha gratidão pela generosidade com que compartilharam seu conhecimento a fim de contribuir com o desenvolvimento e finalização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Ricardo, pela acolhida afetuosa.

Às professoras e aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMS.

Ao IFMS, pelo incentivo à pesquisa e pela permissão de afastamento do trabalho.

E a Deus, por sempre encontrar uma maneira de me mostrar que está presente.

*Cada poema é único. Em cada obra lateja,
com maior ou menor intensidade, toda a
poesia.*

(Octavio Paz, 1982, p. 28)

TELES, Eva Maria Testa. **A ressignificação da tradição na personagem Penélope em *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques**. Três Lagoas, 2023. 141 f. Tese (Doutorado Letras, Área de Concentração em Estudos Literários) – UFMS/*Campus* de Três Lagoas.

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise da retomada da personagem Penélope nas obras *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques. As poesias que constituem o *corpus* deste trabalho apresentam a personagem grega sob uma nova perspectiva: há uma ressignificação da espera e da própria Penélope ao ser revista pelos olhos de uma escritora do século XXI; mulher que não tece, escreve, e que já não precisa esperar. Trata-se de um aprofundamento, por meio da metodologia bibliográfica, nos estudos da literatura contemporânea, sua intertextualidade com textos da tradição literária, e, finalmente, na obra da poeta. Para isso, nos embasaremos nos estudos de Célia Pedrosa (2005; 2015; 2010) e Regina Dalcastagnè (2012) nas questões pertinente às características da literatura contemporânea brasileira, em Giorgio Agamben (2007; 2009) e Thomas S. Eliot (1989) nas reflexões sobre o conceito de contemporaneidade; em Fernando P. Amaral (2004) na busca por compreender a tradição e sua relação com o presente. Além deles, com o intuito de termos um olhar mais apurado a poesia, empregaremos as elaborações de Parejo (2002) e Pérez Bowie (1994) sobre metalinguagem, as formulações de Octavio Paz (1982; 1986) e Dominique Combe (1992) sobre o poema longo. Entende-se a análise das poesias em questão como importante contribuição para os estudos da literatura contemporânea, de forma ampla, e mais especificamente a literatura de autoria feminina, por pretender dar maior visibilidade às escritoras ao debruçar-se sobre suas poesias e buscar compreender as marcas dessa escrita nas obras estudadas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Escrita de autoria feminina; Penélope; Revisitação do clássico; Tradição ressignificada.

TELES, Eva Maria Testa. **The resignification of tradition in the character Penelope in *A vida submarina* and *Da arte das armadilhas*, by Ana Martins Marques.** Três Lagoas, 2023. 141 f. Tese (Doutorado Letras, Área de Concentração em Estudos Literários) – UFMS/*Campus* de Três Lagoas.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the reimagining of the character Penelope in the works *A vida submarina* and *Da arte das armadilhas* by Ana Martins Marques. The poems that constitute the *corpus* of this study present the Greek character from a new perspective: there is a redefinition of waiting and of Penelope herself as seen through the eyes of a 21st-century writer, a woman who no longer weaves but writes and no longer needs to wait. This research involves an in-depth exploration, using bibliographic methodology, into the field of contemporary literature, its intertextuality with texts from the literary tradition, and, finally, the works of the poet. To achieve this, we will draw upon the studies of Célia Pedrosa (2005; 2015; 2010) and Regina Dalcastagnè (2012) regarding the characteristics of contemporary Brazilian literature, Giorgio Agamben (2007; 2009) and Thomas S. Eliot's (1989) reflections on the concept of contemporaneity, and Fernando P. Amaral's (2004) insights into understanding tradition and its relationship with the present. In addition to these sources, in order to gain a more refined perspective on poetry, we will employ the elaborations of Parejo (2002) and Pérez Bowie (1994) on metalanguage, as well as the formulations of Octavio Paz (1982; 1986) and Dominique Combe (1992) on the long poem. The analysis of the poems in question is seen as a significant contribution to the broader field of contemporary literature studies, and more specifically, to the literature of female authorship, as it aims to increase the visibility of female writers by examining their poetry and seeking to understand the marks of this writing in the works under scrutiny.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian poetry; Female authorship; Penélope; Revisiting the classic; Resignified tradition.

TELES, Eva Maria Testa. **La resignificación de la tradición en el personaje Penélope en *A vida submarina* y *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques**. Três Lagoas, 2023. 141 f. Tese (Doutorado Letras, Área de Concentração em Estudos Literários) – UFMS/*Campus* de Três Lagoas.

RESUMEN

Esta investigación propone un análisis de la retomada del personaje Penélope en las obras *A vida submarina* y *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques. Los poemas que componen el *corpus* de esta obra presentan el personaje griego desde una nueva perspectiva: hay una resignificación de la espera y de la propia Penélope cuando se repasa a través de los ojos de una escritora del siglo XXI; una mujer que no teje, escribe y que ya no necesita esperar. Se trata de una profundización, a través de la metodología bibliográfica, en los estudios de la literatura contemporánea, su intertextualidad con textos de la tradición literaria y, finalmente, en la obra de la poeta. Para ello, nos basaremos en los estudios de Célia Pedrosa (2005; 2015; 2010) y Regina Dalcastagnè (2012) sobre cuestiones pertinentes a las características de la literatura brasileña contemporánea, en Giorgio Agamben (2005; 2007) y Thomas S. Eliot (1986) en sus reflexiones sobre el concepto de contemporaneidad; en Fernando P. Amaral (2004) en la búsqueda de comprender la tradición y su relación con el presente. Además de ellos, para profundizar en la poesía, emplearemos las elaboraciones de Parejo (2002) y Pérez Bowie (1994) sobre el metalenguaje, las formulaciones de Octavio Paz (1982; 1986) y Dominique Combe (1992) sobre el poema largo. El análisis de los poemas en cuestión se entiende como una importante aportación a los estudios de la literatura contemporánea, en sentido amplio, y más concretamente de la literatura escrita por mujeres, ya que pretende dar visibilidad a las escritoras centrándose en sus poemas y buscando comprender las huellas de esta escritura en las obras estudiadas.

PALABRAS CLAVE: Poesía brasileña contemporánea; Escritura de autoría femenina; Penélope; Revisando el clásico; Tradición redefinida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. PENÉLOPE NA LITERATURA	15
1.1. <i>Odisseia</i>	15
1.2. A personagem Penélope	28
1.3. Penélope e os ardis – Astúcia e Encobrimento	40
1.3.1. Ardil da mortalha	41
1.3.2. Ardil do arco	44
1.3.3. Ardil do leito	46
2. LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA – CRISE, EXPANSÃO E HETEROGENEIDADE	49
2.1. O que é o contemporâneo?	62
2.2. Diálogo com a tradição – A revisitação do clássico	67
2.3. Metalinguagem	71
3. A RESSIGNIFICAÇÃO DE PENÉLOPE	77
3.1. Vida, obra e estilo poético de Ana Martins Marques	77
3.2. Olhares sobre a poética de Ana Martins Marques	84
3.3. O fio de Penélope em <i>A vida submarina</i> e <i>Da arte das armadilhas</i>	88
3.4. A resignificação dos poemas do grupo de “Penélope”	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	136

INTRODUÇÃO

Penélope é uma personagem da mitologia grega que tem atravessado os séculos, o que representa o reconhecimento de sua importância para a literatura e para as artes de forma geral. Desde sua primeira aparição na *Odisseia*, de Homero, Penélope tem sido referenciada por sua habilidade em tecer e desfazer a mortalha durante a ausência de seu marido, Ulisses. Sua paciência e estratégia para evitar os pretendentes que a assediavam são exemplos de sua astúcia, tornando-a um símbolo de resistência feminina ao longo dos séculos. Na atualidade, sua história tem sido revisitada e reinterpretada pela poesia contemporânea; isso se deve ao fato de Penélope ter transcendido seu tempo, transformando-se em uma figura atemporal.

Penélope conseguiu equilibrar as cobranças que lhe eram impostas por ser mulher em uma sociedade patriarcal e machista com a lealdade aos seus próprios desejos. Durante muito tempo, ela foi considerada um símbolo de amor e fidelidade conjugal. No entanto, sua maior batalha foi manter-se fiel a si mesma e à sua própria decisão de esperar pelo esposo. Penélope enfrentou desafios constantes para não sucumbir diante das exigências sociais, e, mesmo assim, conseguiu preservar sua integridade e autonomia devido inteligência com que gerenciou as adversidades. A fama que ela conquistaria, graças à sua astúcia, para alcançar seu objetivo já estava prevista na obra *Odisseia*: “Enquanto ela continuar a pensar as coisas que no peito/ os deuses lhe colocaram. Grande é a fama que para ela alcançará” (*Odisseia*, II, 124-125).

Dito isso, adentramos na poesia contemporânea da poeta Ana Martins Marques, especificamente nas obras *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*. Livros em que a escritora apresenta poemas que revisitam a personagem clássica e a trazem para os nossos dias, juntamente com elementos que marcaram sua vida: a espera e a tecelagem. Analisaremos os poemas que dialogam diretamente com Penélope a fim de percebermos como a personagem clássica é ressignificada na poesia contemporânea da poeta estudada.

. Na obra *A vida submarina* a poeta explora o tema da escrita e brinca com a conexão entre a criação poética e a arte de tecer, empregando metáforas; além disso a espera também é ressignificada, ela adquire um caráter ativo, semelhante ao da viagem. Dessa forma a espera é vista como a jornada subjetiva do eu lírico.

O movimento de ressignificar a espera e a tecelagem atualizam a personagem clássica, que agora, a partir dessa nova perspectiva, pode ser percebida como uma poeta. A escolha dessa personagem pela poeta parece ter sido feita com cuidado, pois ela representa características essenciais tanto para as mulheres quanto para a poesia contemporânea: complexidade, dualidade, engenhosidade, força, resiliência e amorosidade.

A personagem que entrelaçava os fios e desfazia o tecido, de forma incessante, é uma representação da própria poesia da escritora, que está em constante reinvenção e se constrói ao longo do caminho. O movimento que acompanhou Penélope em sua tarefa de tecer, refletir e desfazer o tecido também é observado na poesia. No entanto, nos livros *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas* a poesia vai além disso, pois diversos temas dialogam e remetem à personagem: a espera, o mar, a memória e a dualidade que está presente em tudo.

Estruturalmente, o trabalho está organizado em três capítulos. Optamos por começar com uma análise da personagem Penélope na *Odisseia*, de Homero. Nesse capítulo, mergulhamos na forma como Homero a construiu, tornando-a uma figura atemporal que ainda ressoa em nossos dias. Destacamos passagens que revelam sua complexidade mesmo na Grécia antiga, algo incomum para as personagens femininas da época, até mesmo em comparação com outras criações do autor. Para o primeiro capítulo, embasamo-nos nos estudos realizados por Malta a respeito da *Odisseia* e da personagem Penélope.

No segundo capítulo, vamos explorar a poesia contemporânea, buscando compreender o contexto em que esse movimento literário se formou. Para isso, vamos nos basear principalmente nas ideias de Pedrosa, que relaciona essa poesia à crise, expansão e heterogeneidade. Além disso, vamos apresentar as reflexões de Regina Dalcastagné sobre a heterogeneidade, em que a pesquisadora destaca a necessidade de ampliá-la, já que, de acordo com dados apresentados pela estudiosa, apesar de ser uma das características mais importantes da literatura contemporânea, ela ainda é muito limitada.

Para analisar o diálogo estabelecido pela escritora com a tradição, atentamo-nos para a característica do contemporâneo que se destaca por não ser uma ruptura completa com o passado, tampouco uma submissão a ele. Nesse contexto, é fundamental compreender como essa relação com o passado se manifesta, o que nos

leva a buscar, primeiramente, o conceito de contemporaneidade, com base nas ideias de Agamben e Eliot.

Sabe-se que a literatura se diferencia da linguagem científica por sua capacidade de utilizar a língua não apenas como um código, mas também como uma ferramenta flexível e criativa, capaz de transmitir a mensagem desejada. Ao contrário da linguagem científica, que adota uma abordagem denotativa e frequentemente descritiva, a literatura tem a liberdade de moldar a linguagem de forma única para transmitir seu conteúdo. Dessa forma, destacaremos o uso da metalinguagem, conforme os estudos de Parejo, e a sistematização dos principais tipos de textos metapoéticos, realizada por Pérez Bowie.

Na literatura, os limites entre código e conteúdo costumam ser flexíveis, permitindo uma leitura dual e multifacetada do texto, dependendo da habilidade do leitor para aprofundar e compreender seus diferentes significados possíveis. O emprego da metalinguagem, tão presente nas obras poéticas de Ana Martins Marques que estamos prestes a analisar, amplia ainda mais essa percepção.

No livro *A vida submarina*, observamos que a escrita é um tema recorrente e que permeia vários poemas em todo o livro. Nos poemas da série Penélope, a poeta estabelece uma conexão profunda entre a escrita e a tecelagem, tecendo verdadeiros poemas metapoéticos. Marques utiliza o próprio poema como ferramenta para descrever o ofício da criação e da escrita poética, aproximando a personagem clássica e a contemporânea, assim como suas atividades intrínsecas: uma tece, a outra escreve.

No terceiro capítulo adentraremos no universo poético de Ana Martins Marques. Inicialmente apresentaremos a poeta, incluindo sua bibliografia e os estudos já realizados sobre sua obra. Em seguida, apresentaremos o livro *A vida submarina*, explorando a perspectiva da Penélope como fio condutor da obra. Acreditamos que, mesmo tratando de temáticas diversas, os poemas dialogam, complementam-se e contribuem para a construção da trajetória da persona poética Penélope ao longo de todo o livro. Em seguida, faremos a apresentação do segundo livro da autora, *Da arte das armadilhas*, destacando a presença de Penélope em seus poemas, destacando a conexão entre as obras de Ana Martins Marques, visto que ela se dá pelo fio de Penélope, que extrapola o primeiro livro.

Por último, enfocaremos no grupo de sete poemas que levam o nome "Penélope" em seus títulos e revisitam a personagem clássica. Abordaremos esses poemas a partir da perspectiva do poema longo, cuja teoria retomaremos a partir das explicações de Octavio Paz e Francini Ricieri, embasada na teoria de Dominique Combe. No livro *A vida submarina*, estão presentes seis desses poemas, eles se configuram como um grupo que explora a temática de Penélope. Embora estejam distribuídos de forma esparsa ao longo do livro, eles estão conectados pela numeração que os une. Além disso, a ordem em que esses textos aparecem revela uma sequência importante de leitura, crucial para a narrativa que vai sendo alinhavada entre os poemas. Já o sétimo poema pertence ao livro *Da arte das armadilhas*, e traz o fechamento da narrativa que foi construída na primeira obra.

Ao longo dos sete poemas que revisitam a figura clássica, somos apresentados à história da espera de Penélope, uma contrapartida à odisseia de Ulisses. No entanto, na série, a espera ganha ares de uma viagem, como expresso em outro poema – “Também quem fica/ Procura/ Um oriente./ Também/ a quem fica/ Cabe uma paisagem nova” (Marques, 2021, p. 71). Dessa forma, a autora atribui à espera um caráter de experiência ativa, repleta de vivências e reflexões que moldam a jornada de sua protagonista, como declarado no último poema da série: “E então se sentam/ lado a lado/ para que ela lhe narre/ a odisseia da espera” (Marques, 2021, p. 142). Assim, fica evidente que a experiência de Penélope se equipara a uma odisseia, pois como os poemas demonstram, ambas as jornadas se assemelham em aventuras, acontecimentos singulares e extraordinários vividos por seus protagonistas.

1. PENÉLOPE NA LITERATURA

Fadiga

*sozinha
penélope desfia
desafia
(abutres, o filho, a multidão)*

mas os deuses aplaudem ulisses

(Luiza Romão, 2021, p. 117)

Neste capítulo apresentaremos a Penélope, personagem central no desenvolvimento da presente pesquisa. Iniciaremos refletindo sobre a importância da obra *Odisseia* na transmissão da cultura grega através dos séculos, depois exploraremos a personagem: suas aparições, suas interações com outras personagens, seu comportamento, a forma como era vista pelos outros e, em alguns momentos, por si mesma e seus ardis, cruciais para o desenvolvimento da trama e que lhe garantiram fama e reconhecimento.

1.1. *Odisseia*

A *Ilíada* e a *Odisseia* são poemas épicos considerados responsáveis por “grande parte do conhecimento a respeito da Grécia dos séculos XII a VIII a.C.” (Outeiro, 2017, p. 35). Segundo a autora, a épica e a epopeia eram textos orais, de forma versificada, utilizados para relatar fatos e transmitir as realizações e conquistas de um povo através dos tempos, conservando a memória do passado glorioso e os elementos essenciais de sua identidade. A *Ilíada* narra o último ano da guerra de Tróia e a *Odisseia*, o retorno do herói Odisseu à sua casa após a vitória dos *aqueus*¹, sendo construídos em torno da temática da guerra de Tróia, reúnem histórias em que deuses, heróis e humanos interagem. De acordo com Angélica Soares (2001), essa é uma característica do gênero, ou seja, o texto épico é uma longa narrativa literária de caráter heroico, grandioso e de interesse nacional e social, contendo todos os elementos narrativos (narrador, narratário, personagens, tema, enredo, espaço e tempo), atmosfera maravilhosa, podendo apresentar-se em verso ou prosa e reunindo

¹ Forma como se autodenominavam os gregos da região da Acaia.

mitos, heróis e deuses em torno de acontecimentos históricos passados (Soares, 2001, p. 39).

Para André Malta, a poesia homérica é um legado de uma tradição de poesia oral. Dessa forma, a *Ilíada* e a *Odisseia* testemunham a importância que a voz tinha para a sociedade grega antiga como meio de comunicação e informação (Malta, 2012a, p. 13). Dada a importância desses textos orais, a figura do *aedo* – cantor ou poeta especializado que os transmitia oralmente – era muito valorizada na sociedade grega. A importância do papel que eles desempenharam é inestimável, pois além de cantarem as poesias transmitindo informações relevantes para o momento, foram responsáveis por transmitir e conservar a cultura e a memória, colaborando com a formação da identidade do povo grego.

Dentre os *aedos*, pode-se dizer que Homero tenha sido o que alcançou maior fama e, mesmo tendo seu nome reconhecido até os dias de hoje, ainda pouco se sabe sobre sua vida. Existem várias teorias a respeito de sua cidade natal, sua vida, até mesmo de sua existência. Uma delas é que ele era um poeta cego, teria vivido entre os séculos IX e VIII a. C. e viajava de cidade em cidade recitando os poemas de *Ilíada* e de *Odisseia*. Além de sua existência, questiona-se também a autoria das obras, uma vez que a poesia homérica é considerada fruto da tradição oral, a qual tem como uma de suas características mais basilares o fato de ser constantemente construída e modificada à medida em que é transmitida. Segundo Brandão,

Os poemas homéricos resultam, pois, de um longo, mas progressivo desenvolvimento da poesia oral, em que trabalharam muitas gerações. Usando significantes dos fins do século IX e meados do século VIII a.C, épocas em que foram, ao que parece, "compostas", na Ásia Menor Grega, respectivamente a *Ilíada* e a *Odisseia*, o poeta nos transmite significados do século XIII ao século VIII a.C. O mérito extraordinário de Homero foi saber genialmente reunir esse acervo imenso em dois insuperáveis poemas que, até hoje, se constituem no arquétipo da época ocidental (Brandão, 1986, p. 119, grifo do autor).

Assim, partindo dessa teoria, houve um poeta, Homero, que reuniu todos os textos já existentes, de forma que, ainda que não tenha inventado as lendas, mitos e histórias, foi o responsável por encadenar as peças soltas criando elos entre elas. De acordo com Marina Outeiro:

O ato de cantar, além de estar intrinsecamente associado à composição

poética e à genialidade do aedo, também consistia no fato de ele magistralmente “costurar” as numerosas narrativas legadas pela tradição oral, de modo a sintetizá-las com sua própria interpretação (Outeiro, 2017, p. 34, grifo da autora).

Ressaltamos que, embora essa hipótese seja bastante aceita, não é consenso entre os estudiosos da obra, pois não se conseguiu provar a existência de Homero. Inclusive, ao analisar as obras, Malta escolhe outro enfoque. Para o autor, o debate sobre a existência de Homero é uma questão secundária em comparação com sua importância como símbolo da poesia épica narrativa.

Sua figura de cantor cego é simbólica, e expressa mais a unidade da tradição oral, forjada ao longo de séculos por sucessivas gerações de cantores (desde pelo menos o século XII a.C., e estendendo-se até o IV a.C.), do que o sujeito responde, historicamente, por essa unidade, sobrepondo-se aos demais (Malta, 2012a, p. 14).

Em consonância com Malta, nos referiremos a Homero como autor das obras, tendo em vista a significação simbólica de seu nome que, independentemente de corresponder ou não à figura idealizada, remete a alguém que empreendeu com genialidade o trabalho de composição de *Odisseia*. Segundo Christian Werner,

Por meio das narrativas de Odisseu, o próprio Homero reforça seu domínio sobre as muitas idas e vindas que dão forma ao poema monumental e atestam seu domínio da tradição épica e folclórica que ultrapassa o próprio poema; como Odisseu, ele é um mestre dos volteios reais e metafóricos, espaciais, temporais e retóricos [...]. Ao invés de contar a história de Odisseu de modo linear, desde o fim de Troia até sua morte, distribui, por todo o poema, histórias e historietas, lembranças e previsões pertinentes à guerra e a seus heróis, todas elas guardando as mais diversas camadas de sentido que cumpre, tanto aos receptores internos quanto aos externos ao poema, perceber e interpretar (Werner, 2014, p. 56).

Um ponto que se destaca nas obras é a escolha por narrar a história de personagens aristocráticas e seus feitos heróicos, revelando qual era o modelo idealizado de homem e de mulher, indicativo das relações sociais da Grécia arcaica (Werner, 2013). Dito isso, nos deteremos na figura da Penélope como aparece na *Odisseia*, buscando ver como ela foi concebida e apresentada na obra original, seu surgimento, desenvolvimento e como foi referenciada pelo narrador e por outras personagens, pois são elementos fundamentais para sua composição final e, conseqüentemente, para as obras posteriores que dialogam com ela.

1.2 A personagem Penélope

Penélope é uma personagem da mitologia grega que tornou-se famosa por seu ardil de tecer uma mortalha durante o dia e desfazer o trabalho durante a noite, prolongando assim a espera pelo esposo. A astúcia de Penélope ao fingir essa tarefa para ganhar tempo e rejeitar os pretendentes que a cercavam, na esperança de que Ulisses retornasse, tem sido admirada e referenciada ao longo dos séculos.

De acordo com Pierre Grimal (2005), ela é filha de Icário, rei de Esparta, e de Peribeia, uma Náíade. Ela tem como tio paterno Tíndaro, pai humano de Helena, a quem se atribui a responsabilidade por seu casamento com Ulisses. Segundo a lenda, Ulisses teria sugerido a Tíndaro que propusesse um acordo entre os pretendentes de Helena a fim de apaziguar os ânimos dos que não foram escolhidos, evitando, assim, conflitos; em agradecimento Tíndaro teria arranjado seu casamento com a sobrinha Penélope. Após o casamento, Icário insistiu para que o jovem casal ficasse em Atenas, como Ulisses não conseguia recusar o pedido ele deixou que Penélope decidisse, ela apenas cobriu o rosto com o véu e seguiu o esposo, dando a primeira demonstração de amor conjugal que perpetuaria seu nome posteriormente.

Ainda segundo Grimal (2005), pouco tempo após o casamento tiveram um filho, Telêmaco, e quando ele ainda era bebê Ulisses foi convocado para lutar na guerra de Troia, com o passar dos anos e a suspeitas de que ele tivesse morrido, Penélope passou a ser assediada por pretendentes para casar-se novamente. Como ela deseja esperar pelo esposo tece um plano: anuncia que está tecendo uma mortalha para o sogro, Laertes, e que ao terminar escolherá um dos pretendentes. Porém, como se sabe, esse dia não chegaria, pois ela tecia durante o dia e desfazia o trabalho à noite.

A tese que orienta nosso estudo, em consonância com Malta (2018), é a de que a Penélope homérica é uma personagem complexa, constituída por diferentes facetas: em algumas situações, ela aparece de forma submissa, como era esperado de uma mulher na sociedade patriarcal e machista grega do século XIX a.C. ou VIII a. C; em outras, ela demonstra autonomia sobre sua vida, ainda que para isso seja necessário empregar subterfúgios, como o ardil da mortalha, tema que desenvolveremos adiante.

De acordo com Werner (2014), no primeiro canto somos apresentados a uma mulher sofredora, reduzida a um papel meramente passivo; no canto seguinte, Antino, o líder dos pretendentes, apresenta Penélope como a principal responsável pela

invasão da casa de Ulisses, visto que feriu o ego de quem a cortejava por mais de três anos ao ludibriá-los com o ardil da mortalha. As duas formas de apresentar Penélope aparentemente incompatíveis demonstram, na verdade, a complexidade da personagem.

A obra *Odisseia* narra o retorno de Ulisses, esposo de Penélope e herói da guerra de Tróia, à Ítaca. Após o término da guerra, os heróis gregos que sobreviveram à batalha retornaram à casa, porém, Ulisses e sua tripulação sofreram inúmeros contratemplos e é a superação desses obstáculos até o retorno ao seu *oikos* (lar) o que constitui sua odisseia. Assim, a vida de Penélope, eternizada nessa obra, conta a história de uma espera.

Com o passar do tempo após o final da guerra, que havia durado dez anos, e a ausência de notícias de Ulisses, intensificou-se a suspeita de sua morte e tanto a família de Penélope quanto a sociedade passaram a cobrar que ela se casasse novamente, como ela explica nos seguintes versos: “Agora já não consigo fugir ao casamento [...]. Insistem os meus pais para que eu volte a casar” (*Odisseia*, XIX, 157-159). Apesar de Penélope ter declarado inúmeras vezes o desejo de esperar o retorno do esposo, com a pressão familiar e social, não viu outra saída a não ser criar artimanhas para contornar os obstáculos que encontrava, como a cobrança para que ela concluísse a espera e se casasse novamente.

Durante os primeiros anos da viagem de retorno, Ulisses esteve à mercê da própria sorte. Porém, após ter sofrido vários castigos, a deusa Atena intercedeu por seu protegido junto a Zeus, seu pai, e passou a guiá-lo de volta ao reino de Ítaca. Ao mesmo tempo em que guiava Ulisses, a deusa auxiliava sua família, consolando a dor de Penélope e aconselhando Telêmaco, filho do casal, que, sendo um jovem imaturo, estava desorientado.

Guiada pelo desejo de Ulisses em retornar para sua família, a narrativa de *Odisseia* centra na vontade e nas ações do protagonista para atingir seu objetivo, e na participação de Penélope e Telêmaco em torno desse retorno, os quais atuam com ações próprias e complementares. Assim, a obra está “focada em três mortais: Odisseu, seu filho e sua esposa” (Werner, 2014, p. 41). Dos três, Penélope é a única que não tem foco narrativo, o que lhe confere menor visibilidade na obra. Ainda assim, ela é personagem fundamental na *Odisseia*, uma vez que, na ausência do chefe da família, ela é a responsável por manter o *oikos* e, conseqüentemente, o reino de

Ulisses, visto como uma extensão da casa do rei. Penélope executou a função com primor, como reconheceu o próprio Ulisses quando retornou e, disfarçado de mendigo, a comparou a “irrepreensível rei que temente aos deuses, reina sobre homens valentes e promulga decisões justas” (*Odisseia*, XIX, 109-111), mantendo a ordem e a riqueza do reino.

Além disso, ainda mais importante que manter o reino foi ter resistido corajosamente às investidas dos pretendentes e se mantido fiel, pois dessa forma, Penélope propiciou o retorno do herói ao lar, requisito fundamental para seu sucesso. De acordo com Murnaghan (1996), o sucesso do herói se dá pela união da glória alcançada por seus feitos em guerra com seu retorno ao lar, requisito fundamental que é anunciado em diferentes passagens na própria *Odisseia*, como quando Ulisses desceu ao Reino dos Mortos, no canto XI, e, em conversa com os mortos sobre os heróis Agamêmnon e Aquiles, há um lamento e a constatação pesarosa de que eles não tiveram a glória completa, pois falharam no retorno ao lar, visto que Aquiles morreu na guerra e Agamêmnon, embora tivesse retornado, foi assassinado por seu primo, então amante de sua esposa. Dessa forma, a fidelidade de Penélope garantiu o sucesso da trajetória do herói.

Além disso, Penélope também é responsável de forma indireta pelo retorno de Ulisses. Visto que, mesmo quando ele estava vivendo com a deusa Calipso, a lembrança da esposa foi motivo constante para que ele desejasse voltar, inclusive, é a respeito desse fato que Penélope é referenciada pela primeira vez na obra, no Canto I, nos versos de abertura:

Nesse tempo, já todos quantos fugiram à morte escarpada
se encontravam em casa, salvos da guerra e do mar.
só aquele, que tanto desejava regressar à mulher,
Calipso, ninfa divina entre as deusas, retinha
em côncavas grutas, ansiosa que se tornasse seu marido.
(*Odisseia*, I, 11-15).

Essas palavras do narrador são confirmadas no Canto V, quando Ulisses narra sua história para o rei Alcino e conta sobre os anos que passou refém da deusa Calipso e, por intervenção de Atena, Zeus ordena que a deusa deixe o prisioneiro partir e ela demonstra ciência do desejo dele de regressar para a esposa. Além disso, Calipso compara-se com a humana em um visível sinal de contrariedade:

Mas se soubesses no teu espírito qual é a medida da desgraça que te falta cumprir, antes de chegares à terra pátria, aqui permanecerias comigo, para comigo guardares essa casa; e serias imortal, apesar do desejo que sentes de ver a esposa por que anseias constantemente todos os dias. Pois eu declaro na verdade não ser inferior a ela, de corpo ou estatura: não é possível que mulheres compitam em corpo e beleza com deusas imortais. (*Odisseia*, V, 206-213).

E Ulisses também ratifica o desejo de regressar para a esposa em sua resposta à deusa:

Deusa sublime, não te encolerizes contra mim. Eu próprio sei bem que, comparada contigo, a sensata Penélope é inferior em beleza e estatura quando se olha para ela. Ela é uma mulher mortal; tu és divina e nunca envelheces. Mas mesmo assim quero e desejo todos os dias voltar a casa e ver finalmente o dia do meu regresso. (*Odisseia*, V, 215-220).

Fica-nos claro, por essas passagens, que o desejo de retornar para Penélope foi fator expressivo para a manutenção de sua viagem de regresso à Ítaca, mesmo diante dos encantos de uma deusa e da possibilidade de tornar-se imortal.

Na *Odisseia*, o tema do regresso do herói ao lar é predominante, porém, outros são explorados em cada passagem do poema épico, muito ligados às personagens, às suas características e aos eventos que elas vivenciam. De acordo com Malta (2018), a abertura de *Odisseia*, nos versos de 11-21, combina três temas que serão fundamentais para a narrativa: astúcia, justiça e encobrimento, sendo que, ora a astúcia associa-se à execução da justiça, ora à ocultação e ao encobrimento. Isso devido “ao caráter abertamente moral ou ético do poema, preocupado em contrapor o justo ao injusto, o certo ao errado” (Malta, 2018, p. 21). Segundo o autor, em momentos decisivos do poema, a esperteza – entendida não só como inteligência aguda, mas também como capacidade de agir rapidamente, aproveitar oportunidades e dominar a arte da palavra e do discurso – surge como característica essencial que o herói consiga resolver os desafios que encontra (Malta, 2018).

Para Malta (2018), o tema da justiça destaca a responsabilidade humana, mostrando como cada um será condenado por seus próprios atrevimentos e comportamentos desmedidos. Para ilustrar, Malta destaca o evento com os companheiros de Ulisses que, apesar de terem sido advertidos pela deusa Circe,

comeram o gado do deus Hipérion Sol e, por isso, foram punidos com a morte, diferentemente de Ulisses que obedeceu e foi poupado. Por fim, o autor apresenta o tema do encobrimento, que pode ser compreendido pela cena da permanência de Odisseu na ilha de Calipso, período em que o herói fica “oculto” enquanto vive como refém da deusa. Essa condição indesejada tem reflexos sobre sua caracterização de homem astuto e manifesta a falta de controle dele sobre a situação (Malta, 2018, p. 19).

Dentro do recorte de Penélope, pode-se dizer que o principal tema seja o da espera pelo esposo, dada a importância que essa ação teve para a personagem e para o sucesso da jornada do herói, que configura a *Odisseia*. Porém, outros temas também são explorados a partir dela e, pode-se dizer, que contribuem para o sucesso do tema principal. Acreditamos, por exemplo, que dois dos temas que Malta destacou sobre Ulisses são determinantes também para Penélope: embora a justiça também esteja presente na narrativa dela, visto que, como modelo exemplar de mulher, ela será recompensada por seu comportamento reto, a astúcia e o encobrimento marcam mais fortemente a formação da personagem.

Para tratar da astúcia em Penélope, nos embasaremos na definição que Malta empregou ao descrever o herói Ulisses:

Na realidade, como se sabe, o papel central da *mêtis*, tão evidente em decorrência da caracterização tradicional de Odisseu (neto do ladino Autólico) e de sua relação com a deusa Atena, filha da própria Astúcia, não fica restrito ao protagonista do poema, marcando também sua esposa e seu filho, ambos igualmente detentores de epítetos recorrentes que destacam o mesmo traço de personalidade: *períphron*, “circunspecta” (Penélope), e *pepnuménos*, “ponderado” (Telêmaco). Em suas ações, a reflexão e a estratégia surgirão mais uma vez como ferramentas essenciais para o enfrentamento das adversidades e o sucesso (Malta, 2018, p. 19, grifos do autor).

Ou seja, Penélope demonstra, em diferentes situações, sua astúcia, como quando ela premedita suas aparições aos pretendentes com finalidades bem determinadas; quando propõe o desafio do arco a eles, sabendo que somente Ulisses era capaz de realizar; quando testa o próprio esposo com o engano do leito, visto que até então ele não a convencera de sua identidade; e, finalmente seu mais famoso gesto astuto, o engano da mortalha. Aprofundaremos essas questões adiante.

Em relação ao tema do encobrimento, destacamos duas aplicações diferentes do tema, visto que é possível traçar um paralelo entre a espera de Penélope e o período em que Ulisses esteve cativo, como prisioneiro, na ilha de Calipso, momento em que o herói foi impedido de agir por si mesmo e Penélope envolta pela longa espera, na qual também não podia agir com autonomia, pois era prisioneira das convenções sociais. Além desse encobrimento involuntário, percebemos que Penélope, assim como Ulisses, recorre a um encobrimento proposital, descrito por Malta como resultado da *mêtis* que opera com “um desaparecimento estratégico, com um ‘não ser’ ou ‘ser ninguém’ programado” (Malta, 2018, p. 21). Dessa forma, tal qual Ulisses que se autodenominou “Ninguém” para enganar o Ciclope e escapar da ilha, observamos na trajetória de Penélope a necessidade de ocultar-se, de encobrir seus planos para esquivar-se dos pretendentes e, dessa forma, preservar seu verdadeiro desejo.

Os dois temas são representativos e ilustram as diferentes faces da Penélope. Se por um lado, ela é apresentada em *Odisseia* como fiel, prudente e sofredora (pela ausência do esposo e pelas dificuldades que se apresentam), por outro, ela também é referenciada como astuta e inteligente, sendo equiparada, em astúcia, a Ulisses, o mais astuto entre os homens. Vemos assim, astúcia e encobrimento associados para o sucesso da trajetória da personagem. Dessa forma, sua atuação, de acordo com Malta, “parece alternar entre uma e outra posição, ora débil, ora senhora de si, ora vítima, ora condutora do destino” (Malta, 2018, p. 138). A ambiguidade gerada pela maneira como Homero apresenta Penélope faz dela uma personagem complexa, assim, segundo Malta,

De todas as principais personagens homéricas – masculinas e femininas -, talvez nenhuma resista tanto a uma simples apresentação quanto Penélope. Aflita com a ausência sem fim do marido, de cujo retorno aparentemente descrê; assediada por jovens e violentos pretendentes, que almejam seu leito e o trono; e às voltas com um filho que ainda não se afirmou como homem, Penélope poderia ser apenas a mulher frágil e fiel, que sofre e aguarda o desdobramento dos acontecimentos. Homero, no entanto, faz dela, ao mesmo tempo, este modelo grego de comportamento feminino e uma figura perspicaz e ativa, que contribui para o desfecho da ação, chegando a rivalizar com o próprio esposo. Penélope parece alternar entre uma e outra posição, ora débil, ora senhora de si, ora vítima, ora condutora do destino, de tal forma que não conseguimos apreender, em definitivo, quem ela de fato é (Malta, 2018, p. 138).

Antes de nos dedicarmos à análise das passagens da obra que se relacionam diretamente com Penélope, apresentaremos uma breve síntese da situação que se colocava diante dela. É importante ressaltar que, no momento em que inicia a narrativa da *Odisseia*, a espera de Penélope já dura dez anos, exatamente o tempo que durou a guerra de Troia. Após o fim da guerra e as notícias do retorno dos demais heróis aos seus reinos e diante da ausência total de notícias de Ulisses, a conclusão de sua morte era cada vez mais lógica. Devido a sua presumida viuvez, centenas de jovens passaram a cortejar a rainha para que aceitasse um novo casamento, quando Penélope trama seu primeiro ardil e declara que tecerá a mortalha de seu sogro Laertes e somente depois escolherá um dos pretendentes para casar-se. Todavia, ela tece durante o dia e desfaz o trabalho à noite. Durante três anos e meio, ela consegue manter seu engano, até que uma serva entrega Penélope e seu ardil para os pretendentes. Ao descobrirem a mentira, eles invadem a casa, passam a comer e beber aí todos os dias para forçá-la a aceitar o casamento com um deles. Telêmaco, seu filho, crescia e mostrava-se descontente com os pretendentes da mãe em casa e, conseqüentemente, com ela. Para além disso, havia um agravante: Telêmaco corria risco de vida, uma vez que os pretendentes da mãe planejavam matá-lo.

Apesar de Penélope não desejar contrair novo matrimônio, ela encontrava-se em uma situação impossível e não via mais meios de adiar as “bodas odiosas” (*Odisseia*, XVIII, 272). Em diferentes momentos, seu destino iminente é anunciado na *Odisseia*, até mesmo por Atena, que disfarçada de Mentis, se propõe a aconselhar Telêmaco no que diz respeito a sua mãe:

Quanto a tua mãe, se o coração a mover a casar-se,
Que volte para a casa do seu pai poderoso:
Lá lhe farão a boda, lhe trarão oferendas em abundância,
Tudo o que deverá acompanhar uma filha bem amada.
(*Odisseia*, I, 275-278)

E ainda diz que, caso recebesse notícias da morte do pai, “um túmulo erige e sobre ele derrama em abundância/ as libações devidas; e tua mãe a novo marido oferece” (*Odisseia*, I, 291-292). Já em outra passagem, são os pretendentes que orientam Telêmaco a expulsar a mãe de casa, obrigando-a dessa forma a casar-se novamente:

A ti dão os pretendentes a seguinte resposta, para que saibas
Em teu coração, e saibam todos os Aqueus:

Manda embora a tua mãe e ordena-lhe que case
Com quem o pai quiser e de quem ela propria gostar.
(*Odisseia*, II, 111-114)

Essas passagens demonstram que a espera de Penélope estava no fim, uma vez que ela não conseguiria manter sua situação por muito tempo e, tanto na fala da deusa, quanto na dos pretendentes, o único caminho aceitável era um novo casamento, ainda que ela não o desejasse, como declara com pesar em vários momentos:

Artêmis, deusa excelsa, filha de Zeus! Quem me dera
que agora atirasses uma seta contra o meu peito;
Ou então que me arrebatasse uma tempestade
e me levasse pelos caminhos cheios de brumas
até a foz do Oceano, o rio que flui em sentido contrário.
[...]
Quem me dera que assim me tirassem da vista humana
os deuses do Olimpo, ou que me matasse Artêmis,
para que eu morresse a pensar em Ulisses e passasse para debaixo
da terra odiosa sem nunca alegrar o espírito de um homem pior.
(*Odisseia*, XX, 61-64; 79-82).

Assim, esta era a situação que a personagem vivia diariamente: o temor pela vida do filho, a pressão por novo matrimônio e a saudade do esposo distante.

Em todo esse cenário de pressão sobre Penélope, a forma como ela é apresentada na obra suscita diferentes matizes dessa personagem. Baseando-nos em suas poucas aparições e nas menções a seu respeito ao longo de *Odisseia*, podemos pensá-la como:

a) Penélope devotada: que atendia à expectativa a respeito do comportamento feminino esperado na época, o que pode ser visto em situações em que Penélope é descrita como devotada, submissa, sofredora e indecisa, Muitas vezes como uma pessoa que suscita a preocupação e o cuidado dos demais. Essas situações normalmente estão relacionadas aos papéis de esposa e mãe.

b) Penélope prudente: há situações em que Penélope demonstra resiliência, conduta impecável, domínio do seu reino, capacidade de organização e planejamento, sendo vista de forma positiva pela sociedade e descrita pela excelente administração dos interesses do reino e por seu caráter exemplar. É sabido que esses comportamentos também atendiam à expectativa do comportamento feminino de uma mulher da aristocracia grega, porém, ao contrário do grupo anterior que pressupõe pouca ou nenhuma ação da personagem, os atributos aqui estão associados ao seu

papel de rainha e requerem planejamento, organização e até mesmo de liderança, ou seja, uma atitude ativa da personagem.

c) Penélope astuta: são situações nas quais a personagem suscita desconfiança, tanto de outras personagens quanto do público leitor, sobre seu caráter e reais intenções, geralmente quando ela demonstra autonomia, assertividade e força. Percebe-se, também, em algumas dessas passagens, admiração por sua inteligência e engenhosidade.

De acordo com Malta, a partir das oscilações de comportamento de Penélope, Homero conjuga nela tanto um modelo de comportamento feminino quanto atitude e perspicácia:

É essa duplicidade, essa combinação de passividade típica com uma atividade sinuosa e decisiva, que lhe confere uma densidade talvez até mesmo superior à que encontramos na Clitemnestra de Ésquilo ou na Medeia de Eurípides, tipos igualmente marcantes e profundos, mas nos quais o traço propriamente feminino recua em favor de uma caracterização mais homogênea. Penélope, por sua vez, parece alternar entre uma e outra posição, ora débil, ora senhora de si, ora vítima, ora condutora do destino, de tal forma que não conseguimos apreender, em definitivo, quem ela de fato é (Malta, 2018, p. 138).

Ressaltamos que esses comportamentos de Penélope não são estanques ou acontecem separada ou independentemente. Ao contrário, eles se sobrepõem, estando, em alguns momentos, muito evidentes e, em outros, mais sutis. Quando pensamos na Penélope devotada, por exemplo, uma personagem frágil, submissa, sofredora, indecisa e, até mesmo, alienada da grave situação em que se encontrava, encontramos passagens que demonstram a opinião de terceiros, visto que “a identidade de Penélope, mais que a de qualquer outra personagem do poema, é construída através dos olhos e, sobretudo, dos relatos dos outros” (Werner, 2014, p. 82), assim como dela própria. Essa imagem é marcante para a personagem e, de acordo com Malta (2018), a continuidade desse comportamento choroso denota certa desesperança. Nos versos a seguir, por exemplo, Penélope declara a tristeza persistente que a acompanha e a deusa lança sobre seus olhos um sono suave, a fim de tranquilizá-la. A atitude protetora da deusa, que quer poupar seu sofrimento, transmite a impressão de que Penélope não é capaz de suportar a dor e de enfrentar a realidade:

Eu subirei agora até o meu alto aposento para me
deitar na cama – na minha cama de lamentações,

sempre umedecida com lágrimas, desde que Ulisses partiu.
 [...]

E quando chegou ao alto aposento com as aias,
 chorou Ulisses, o esposo amado, até que um sono suave
 sobre as pálpebras lhe lançasse Atena.
 (*Odisseia*, XIX, 594-596; 602-604)

Essa ideia de que Penélope deve ser poupada também está presente nos versos em que seu filho, Telêmaco, conta para a criada Euricleia que planeja partir para buscar notícias de seu pai e ordena que ela não conte sobre sua partida a fim de evitar ou, ao menos, de adiar o sofrimento de sua mãe:

Mas jura-me nada dizeres à minha mãe querida,
 antes que chegue o décimo primeiro ou décimo segundo dia,
 ou quando ela der pela minha falta ou ouvir que parti,
 para que não desfigure o belo rosto com prantos.
 (*Odisseia*, II, 373-376)

O que percebemos é que Penélope, além de esposa também é uma mãe devota, que se preocupa com o filho e sofre por prever os perigos que se aproximam dele e não poder fazer nada para protegê-lo. Os versos a seguir descrevem sua reação ao inteirar-se da viagem que o filho empreendeu às suas costas e da ameaça dos pretendentes, que estão armando uma emboscada para matar Telêmaco antes do retorno:

Tomou-a então uma dor dilacerante: já não lhe aprazia
 sentar-se em nenhuma das cadeiras que havia no palácio.
 Em vez disso sentou-se na soleira do esplêndido aposento,
 chorando deploravelmente. Em seu redor choravam também
 todas as servas que, novas e velhas, lá estavam em casa.
 A elas disse Penélope, chorando copiosamente:
 “Ouvi-me, amigas! A mim deu o Olimpo mais dores
 do que a qualquer das mulheres que comigo nasceram e foram criadas.
 Há muito que perdi o valoroso esposo de coração de leão,
 o melhor entre os Dânaos por toda a espécie de excelência.
 A sua fama é vasta na Hélade e no meio de Argos.
 Mas agora os ventos das tempestades raptaram do palácio,
 sem notícia, o meu filho amado; e eu nem ouvi dizer que partia!
 E vós, desgraçadas, não pensastes em me acordar da cama,
 embora no coração soubésseis perfeitamente
 quando ele partiu na côncava nau escura!
 Se eu tivesse ouvido dizer que ele queria seguir esse caminho,
 ele aqui teria ficado, por muito que quisesse partir,
 ou então ter-me-ia deixado morta no palácio.
 (*Odisseia*, IV, 716-734)

Após esse desabafo, Euricleia contou-lhe do juramento que fizera a Telêmaco e aconselhou Penélope a tomar banho, vestir-se com roupa lavada e rezar a Atena para proteger o filho. E assim Penélope o fez, reforçando a imagem de que ela necessita ser cuidada e protegida.

Segundo Malta, a decisão de Telêmaco por ocultar da mãe a viagem foi acertada, pois “Sem se alimentar, ela evidencia não ter conhecimento da transformação por que passa o filho” (Malta, 2018, p. 143), o que reforça nossa tese de que em alguns momentos ela parece estar alheia à realidade.

Quando Telêmaco retorna da viagem, novamente ele refere-se à mãe como uma pessoa que sofre profunda e continuamente e explica para o porqueiro Eumeu a necessidade de ir pessoalmente vê-la. Sua motivação não é a saudade ou o desejo do reencontro, mas sobretudo a preocupação com seu estado emocional:

Paizinho, fica sabendo que vou à cidade para me mostrar
a minha mãe, pois receio que ela não desista
da triste lamentação e do pranto lacrimajante
antes que me veja em pessoa.
(*Odisséia*, XVII, 6-9)

Somando-se à imagem de esposa devota e mãe preocupada, temos também passagens em que ela se demonstra submissa. É o que observamos no trecho a seguir, quando é narrada a reação à primeira aparição de Penélope aos pretendentes. Na ocasião um aedo cantava sobre o regresso dos heróis de Troia, ela ouviu de seus aposentos e desceu até o salão para ordenar que ele cantasse sobre outro tema, visto que esse era muito triste para ela que ainda aguardava o retorno do esposo. Telêmaco, então, recrimina a mãe na frente de todos:

Agora volta para os teus aposentos e presta atenção
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas
que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens
que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.
[...]
Penélope, espantada, regressou para a sua sala
e guardou no coração as palavras prudentes do filho.
Depois de subir até os seus aposentos com suas servas,
chorou Ulisses, o marido amado, até que um sono suave
lhe lançasse sobre as pálpebras Atena de olhos esverdeados.
(*Odisséia*, I, 356-364)

Dois aspectos destacam-se nesses versos: a clara determinação das tarefas femininas e do espaço reservado a elas, no interior da casa; e o direito à fala, que

pertencia aos homens. Em tudo isso, Penélope acata a ordem do filho e volta para seu lugar e suas funções. Outro ponto que se destaca é o espanto de Penélope ao perceber que o filho estava crescendo e reivindicando tanto seu lugar de autoridade na casa quanto, implícito nessa fala, a própria casa.

Apesar de Penélope afirmar a todo momento que não deseja casar-se novamente, ela é vista por Telêmaco como indecisa e, ao falar da situação em que a mãe se encontra, repete mais de uma vez que “Por seu lado, ela nem recusa o odioso casamento/Nem põe termo à situação” (*Odisseia*, XVI, 126-127). Nessa fala de Telêmaco, percebemos que ele desconsidera a vontade expressa pela mãe e simplifica a questão ao taxá-la como indecisa, o que, adicionalmente, lhe permite culpá-la pela situação difícil em que ambos se encontram.

Em nosso ponto de vista, Telêmaco tratar essa recusa como indecisão é uma forma de minimizar e até desconsiderar a escolha feita pela mãe, atitude comum na sociedade daquele momento, na qual as mulheres eram tuteladas pelos homens da família: pai, esposo, irmão ou filho. Na Grécia antiga, o casamento era considerado um instrumento de aliança entre famílias, estabelecendo obrigações mútuas, e estava sob responsabilidade exclusiva dos homens a negociação dessa transação que se assemelhava a um arranjo comercial (Finley, 1982, p.148). Apesar disso, Penélope detém parcialmente esse poder, pois a decisão final sobre o novo casamento deve partir dela, como pode-se perceber pela fala de Telêmaco:

Antino, como poderei lançar para fora de casa
aquela que me deu a luz e me criou, estando alhures o meu pai,
vivo ou morto? Seria terrível para mim pagar um avultado preço
a Icário, se de minha vontade mandasse embora a minha mãe.
Males sofrerei às mãos de seu pai, e os deuses enviarão outros,
Pois minha mãe ao deixar a casa invocará as Erínias detestáveis.
E da parte dos homens receberei também censuras.
Assim sendo, nunca proferirei tal palavra.
(*Odisseia*, XX, 130-137).

O fato de Penélope ter a possibilidade de participar no arranjo sobre o novo casamento, pela escolha do futuro esposo, demonstra que as personagens femininas de Homero têm prestígio e, ainda que em uma escala muito pequena, um certo poder, o que era incomum para as mulheres da época. Apesar disso, sabe-se que o elemento masculino é dominante no mundo homérico, como era na sociedade grega antiga.

Enquanto na visão reducionista do filho, a indecisão de Penélope era uma debilidade, para Malta, a suposta indecisão de Penélope foi uma escolha estratégica

da personagem para manter aberta a possibilidade de retorno sem descartar a nova união, ou seja, visto que não tinha poder para sustentar o que realmente queria – não casarse novamente - ela escolheu não tomar nenhuma decisão (Malta, 2012b, p. 9).

Para o autor, essa suposta indecisão é central no poema dificultando a categorização das intenções de Penélope. De um lado, a espera é comumente associada à devoção que ela nutre pelo esposo. Por outro lado, é possível interpretar o adiamento das novas núpcias como uma forma de não negá-las, o autor afirma que “trata-se de uma escolha deliberada que, paradoxalmente, baseia-se na ausência de escolha.” (Malta, 2012b).

Malta destaca a visão que o porqueiro do reino, Eumeu, tem da rainha. A opinião de um criado pode demonstrar que, além do filho, outras pessoas poderiam vê-la como frágil e ingênua, que acredita em qualquer um que minta para ela. Como pode ser observado no diálogo entre o porqueiro e Ulisses disfarçado de mendigo que acabara de chegar à Ítaca:

Qualquer um que porventura chegue à terra de Ítaca
vai logo contar à minha senhora um história inventada.
Ela recebe-o com gentileza e tudo lhe pergunta
e, lamentando-se, das suas pálpebras caem lágrimas,
como é próprio na mulher, quando lá longe lhe morreu o esposo.
Depressa tu, ó ancião, inventarias uma história,
se alguém te oferecesse uma capa e uma túnica para vestires.
(*Odisséia*, XIV, 126-132)

Porém, esse olhar de Eumeu, que vê a rainha como crédula, não se confirma, como é possível perceber através da interação dela com o Ulisses-mendigo. Diálogo no qual ela, de forma firme, o põe a prova, exigindo detalhes das roupas e dos companheiros do esposo. Informações com as quais ela conseguiria avaliar, sem dúvida, se o que estava sendo contado era verdade, pois somente quem tivesse se encontrado realmente com ele poderia descrever os amigos, que ela conhecia pessoalmente, e as roupas, que ela mesma tecera.

Agora, estrangeiro, tenho de te pôr à prova, para averiguar
se na verdade com os divinos companheiros deste hospitalidade
ao meu marido lá no teu palácio, conforme afirmas.
Diz-me como eram as roupas que ele tinha no corpo;
diz-me como ele era e como eram os seus companheiros.
(*Odisséia*, XIX, 215-219)

Percebemos, portanto, que ainda que se sentisse impotente muitas vezes e desejasse os cuidados do esposo “Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,/ maior e mais bela seria minha fama” (*Odisseia*, XVIII, 254-255), ela age com cautela e discernimento ao buscar notícias, demonstrando lucidez e esperteza.

Outra faceta de Penélope é a de prudente, externada em cenas em que ela demonstra resiliência, domínio do seu reino, capacidade de organização e planejamento, sendo vista de forma positiva pela sociedade e descrita por seu caráter exemplar. Essas atitudes de Penélope atendiam à expectativa do modelo feminino para uma mulher pertencente à aristocracia grega, classe em que podia-se gozar de maior prestígio e reconhecimento social. Sua prudência pode ser vista na cena em que o próprio Ulisses compara a esposa a um rei exemplar, ressaltando suas virtudes e sua administração do reino:

Senhora, não há homem mortal em toda a terra ilimitada
que te pudesse censurar. A tua fama chegou já ao vasto céu,
à semelhança do rei irrepreensível que, temente aos deuses,
reina sobre muitos homens valentes e promulga decisões
que são justas: a terra escura dá trigo e cevada, as árvores
ficam carregadas de fruta e os rebanhos estão sempre
a parir crias; o mar proporciona muitos peixes em consequência
do bom governo. Sob sua alçada o povo próspera.
(*Odisseia*, XIX, 106-114)

Também destacamos a cena em que o comportamento de Penélope incita admiração em seus criados, representados pela voz de Eumeu. Quando Telêmaco retorna da viagem, ele dirige-se até a casa do porqueiro e questiona se a mãe fora desposada por outro homem e o servo responde: “Não duvides, ela permanece de coração dolorido/ no teu palácio; e desesperadas se desgastam/ as noites, mas também os dias, enquanto chora.” (*Odisseia*, XVI, 37-39). Também em outras situações o servo defende a rainha e elogia seu caráter exemplar, além de ser solidário a dor que ela sente pela ausência do esposo.

Outro momento importante da narrativa acontece no Hades, quando Ulisses desceu até o reino dos mortos para buscar respostas e, ao encontrar o companheiro de guerra, Agamêmnon, este lhe conta sobre o destino que teve ao retornar de Troia. Agamêmnon lastima-se profundamente, pois foi assassinado pelo primo, amante de sua esposa Clitemnestra, e apesar de maldizer as mulheres e alertar Ulisses para que não confie nelas, lança elogios a respeito de Penélope: “Mas não será da tua esposa,

ó Ulisses, que virá a morte,/ Pois prudente e bem intencionada na sua mente./ É a filha de Icário, a sensata Penélope.” (*Odisséia*, XI, 444-446).

Esse reconhecimento favorável que Agamêmnon atribuiu à Penélope é ainda mais significativo se considerarmos que foi proferido por um homem traído pela esposa e ressentido com todas as mulheres. Além disso, é a constatação de que a fama de Penélope corria por toda a Grécia, chegando até mesmo no Hades. A rainha, por exemplo, tinha consciência da importância de seu papel como anfitriã e explica a Ulisses-mendigo que se uma mulher recebe bem a um estrangeiro e trata-o com cortesia, este ficará sabendo que ela se destaca entre as mulheres por sua sensatez e inteligência, visto que compreende que “a sua fama levam-na estrangeiros por toda parte,/ para todos os homens: e muitos louvarão o seu nome.” (*Odisséia*, XIX, 333-334).

Receber bem os hóspedes era uma atividade essencial em uma sociedade em que eram comuns viagens por motivos comerciais, econômicos e políticos quando a sobrevivência dos viajantes muitas vezes dependia da hospitalidade de estranhos. Segundo Gastón Basile (2016), o conceito de *xénos* na obra homérica não apresenta distinção entre estrangeiro e hóspede, além disso:

a condição de *xénos* sugere um vínculo social caracterizado explícita ou implicitamente por: 1. sua reciprocidade, reversibilidade e simetria; 2. sua característica aristocrática e igualitária; 3. sua condição afetiva (geralmente) positiva; 4. seu caráter transgeracional e hereditário; 5. sua institucionalidade e sanção religiosa; 6. sua condição de aliado militar, em caso de ser convocado. (Basile, 2016, p. 235, tradução nossa).

Assim, receber bem a um hóspede conferia status e promessas de favores futuros à família. Porém, de acordo com Álvarez (2004), na *Odisséia* observa-se que o conceito de hospitalidade é mais amplo, pois na obra são acolhidos também os estrangeiros que precisam de ajuda, mesmo que não pertencessem à elite, condição em que não teriam como retribuir o favor futuramente, como observamos no tratamento dispensado a Ulisses-mendigo, tanto pelo criado Eumeu quanto por Penélope. Esse costume era tão importante para a sociedade grega que passou a ser “uma instituição com respaldo divino, pois Zeus tornou-se o protetor dos estrangeiros suplicantes (Zeus *Xenios*)” (Carvalho, 2017, p 10). Dessa forma, o deus retribuía a quem oferecia hospedagem e comida para os estrangeiros e mendigos e castigava quem não o fazia.

Para além disso, a hospitalidade era uma tarefa feminina que conferia prestígio e reputação, o *Kléos*, para as nobres na *Odisseia* (Pedrick, 1988). Dessa forma, zelar pelo conforto, alimentação e asseio, além de oferecer presentes, normalmente confeccionados por elas mesmas, eram incumbências femininas.

Penélope realizava essa tarefa com duplo interesse: cumprir seu papel social como rainha, mantendo o status da família ao ser boa anfitriã, e com esperança de receber notícias de Ulisses. Uma demonstração desse cuidado dá-se nos versos em que Penélope repreende Telêmaco publicamente por não proteger o estrangeiro que se encontrava no palácio. O estrangeiro em questão era Ulisses disfarçado de mendigo que visitava o palácio para planejar a vingança contra os pretendentes e, também, para avaliar a lealdade dos servos, servas e da esposa. Ao chegar no palácio, o mendigo Iro, que vivia ali há muitos anos, quis expulsá-lo, ameaçando-o. Ulisses tentou acalmar seus ânimos, mas a discussão chamou a atenção dos pretendentes que vieram incitar ainda mais para que lutassem entre si e como recompensa o ganhador poderia escolher as tripas de cabra que preferisse na ceia e jantar junto deles a partir daquele momento. Telêmaco estava presente e embora tenha tomado a precaução de que nenhum pretendente batesse em Ulisses, não interferiu na disputa entre o mendigo Iro e o suposto mendigo Ulisses, porém, quando Penélope se inteira do ocorrido, desce de seus aposentos e repreende o filho:

Telêmaco, as tuas ideias e o teu juízo não são o que eram!
[...]
Que coisa aconteceu aqui nesta sala!
Deixaste que um estrangeiro fosse agredido!
Como seria se a esse estrangeiro, sentado aqui em casa,
acontecesse algum mal ao ser agressivamente arrastado?
Sobre ti, entre os homens, é que cairia a vergonha!
(*Odisseia*, XVIII, 215; 221-225)

Outro momento da obra que queremos destacar para demonstrar o reconhecimento de Ulisses acerca da prudência de Penélope ocorre no canto XXIII. Após Ulisses matar os pretendentes, ele precisa esconder-se para fugir da ira das famílias dos jovens assassinados enquanto pensa em estratégias para resolver a situação. Nesse momento, o herói declara novamente que confiava na esposa para guardar as riquezas do reino, destacando sua sensatez para lidar com as possíveis consequências decorrentes de sua vingança ao matar todos os pretendentes:

Agora que chegamos ambos ao leito de nosso desejo,

tu deverás guardar as riquezas que tenho no palácio.
 [...]

 A ti, minha esposa, dou esta incumbência, pois és sensata:

 assim que o sol nascer, espalhar-se-á a notícia

 sobre os pretendentes que matei na sala de banquetes.

 (*Odisséia*, XXIII, 354-355; 361-363).

Por último, destacamos situações que colocam em evidência uma Penélope astuta e que, por isso, suscita desconfiança a respeito de seu caráter e intenções tanto de outras personagens quanto do público leitor. Nelas, pode-se observar que Penélope demonstra autonomia, assertividade e força; essa faceta da personagem, comparadas as duas anteriores configuram o que Malta (2018) define como uma Penélope ambivalente, que apresenta um caráter dúbio, ambíguo em suas ações.

Para apresentar essa faceta da personagem recorreremos a sua primeira aparição na *Odisséia*. Quando do alto dos seus aposentos, ela escuta o *aedo* cantar sobre o triste regresso dos Aqueus à casa devido às dificuldades que Palas Atenas infligiu sobre eles. Emocionada, Penélope desce até o salão principal, onde estão os pretendentes a comer e beber, e dirigindo-se ao *aedo* ordena que escolha outro tema para cantar:

De seus altos aposentos ouviu o canto sortílego
 a filha de Icário, a sensata Penélope.
 E desceu da sua sala a escada elevada,
 não sozinha, pois duas criadas com ela seguiam.
 Quando se aproximou dos pretendentes a mulher divina,
 ficou junto à coluna do teto bem construído,
 segurando à frente do rosto um véu brilhante.
 De cada lado se colocara uma criada fiel.
 Chorando, assim falou ao aedo divino:
 “Fêmio, conheces muitos outros temas que encantam os homens,
 façanhas de homens e deuses, como as celebram os aedos.
 Uma delas canta agora, enquanto estás aí sentado; e que eles
 em silêncio bebam o vinho. Mas cessa já esse canto tão triste,
 Que sempre no meu peito o coração me despedaça,
 Visto que em mim está entranhada uma dor inesquecível.
 Pois vem-me sempre à memória a saudade daquele rosto,
 do marido a quem toda a Hélade e Argos celebram.”
 (*Odisséia*, I, 328-344)

Sua aparição foi breve, porém, importante, visto que ela ousou irromper em um espaço masculino, dirigir-se ao *aedo* e ordenar que cantasse outra coisa, resguardando-se do que a estava afligindo. Seu comportamento, ainda que motivado pela dor, não era condizente com o comportamento adequado para uma mulher, como fica claro nas palavras proferidas por Telêmaco após o discurso da mãe: “Agora volta para os teus aposentos e presta atenção/ aos teus labores, ao tear e à roca e ordena

às tuas servas/ que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens/ que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa” (*Odísseia*, I, 358-359). É perceptível, na fala de Telêmaco, que às mulheres é reservado o ambiente íntimo da casa e o cuidado com os afazeres domésticos, o que é reiterado pelo gesto de Penélope ao acatar as ordens de seu filho jovem:

Nos épicos homéricos, a realidade feminina existia de forma paralela ao mundo masculino, mediante as imposições sociais que estabeleciam uma rígida divisão de esferas e papéis. Às mulheres cabiam as tarefas de manutenção do lar e da família, enquanto os homens praticavam a guerra e o discurso, de modo que os dois gêneros contribuíssem para dinamizar uma vida social pujante que transcorria tanto na esfera privada quanto na pública (Outeiro, 2017, p. 52).

Além de apresentar-se em público e tomar a palavra, é importante observar a forma como Penélope apresenta-se: apesar de estar emocionalmente abalada pelo canto do *aedo*, ela demonstra nobreza e altivez em cada detalhe da cena descrita por Homero. Ela desce acompanhada por duas criadas e usa um véu brilhante, transparecendo a imagem de uma mulher recatada e, ao mesmo tempo, vaidosa e preocupada com a beleza. Há também o fato de estar acompanhada por duas servas, revelando prudência feminina e poder, pois somente as mulheres nobres tinham criadas para acompanhá-las. Partindo dessa presença física imponente, as palavras de Penélope também são relevantes ao demonstrar domínio do discurso proferido: ela dirige-se ao *aedo*, exaltando-o por ser conhecedor de muitos temas; sugere que ele escolha um tema mais alegre para entreter seu público; explica que aquele faz sofrer seu coração e justifica essa dor ressaltando, de forma carinhosa, a saudade que sente do esposo e lembrando suas virtudes.

Esse discurso emocionado e muito bem articulado, longe de espantar os pretendentes, incita ainda mais a vontade deles de ocuparem esse lugar de homem desejado e admirado, como fica claro nos versos seguintes: “Por seu lado levantaram os pretendentes um grande alarido,/ e a todos veio o desejo de se deitarem no leito de Penélope” (*Penélope*, I, 365-366).

Além disso, Malta destaca uma outra leitura para o choro de Penélope nessa cena, pois os diálogos que seguem demonstram alvoroço dos pretendentes que desejavam estar em seu leito. Esse elemento sexual contribui para “nuançar uma

percepção unívoca de Penélope [...] a mulher que chora não apenas reflete, mas também atrai” (Malta, 2018, p. 140).

Como já vimos anteriormente, em algumas passagens Telêmaco questiona a honra de Penélope, como quando ele conversa com o estrangeiro Mentos, que era a deusa Atena disfarçada para ajudá-lo, e demonstra certa dúvida sobre sua paternidade:

Declara minha mãe que sou filho de Ulisses,
 embora por mim não o saiba ao certo:
 ninguém da sua filiação pode nunca saber.
 Quem me dera ser filho de um homem feliz,
 A quem a velhice viesse encontrar no meio das suas posses!
 Mas agora ficarás a saber que é do mais infeliz
 dentre os mortais que me dizem ser filho.
 (*Odisséia*, I, 215-220;)

Ao perceber o que havia dito, sugerindo que sua mãe não era confiável, Telêmaco faz um movimento contrário e justifica o que disse ao estrangeiro ao generalizar que ninguém nunca sabe de sua filiação. Porém, no último verso, volta a apresentar a desconfiança, afirmando “que me dizem ser filho”, ou seja, reafirma sua dúvida. Ressaltamos que esse não é o único momento em que Telêmaco demonstra não confiar em seu bom juízo. Ao questionar a ama Euricleia sobre o tratamento que sua mãe havia dado ao pai, então disfarçado de mendigo, declara “É assim minha mãe, embora seja sensata. Sente/ o impulso de tratar bem um homem que não vale nada,/ mas manda embora outro melhor, sem honra alguma” (*Odisséia*, XX, 131-133).

Além do filho, outras personagens levantam questionamentos sobre seu caráter, como podemos ver nos versos a seguir, quando Antino, líder dos pretendentes, queixa-se a Telêmaco e faz insinuações a respeito de Penélope:

Telêmaco descarado, irreprimível na tua fúria, que vergonhas
 nos lançaste à cara! Será que nos queres censurar?
 Pois fica sabendo que não são os pretendentes os culpados,
 mas a tua querida mãe, sobremaneira astuciosa!
 Na verdade já vamos no terceiro ano – em breve virá o quarto –
 em que ela engana os corações dos Aqueus.
 A todos dá esperança e a cada homem manda recados,
 mas o seu espírito está voltado para outras coisas.
 Também este engano congeminou em seu coração:
 colocando um grande tear nos seus aposentos –
 amplo, mas de teia fina – foi isto que nos veio declarar:

“Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Ulisses,
 tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até terminar
 esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão -,

uma mortalha para o herói Laertes, para quando o atinja
o destino deletério da morte irreversível,
para que entre o povo nenhuma mulher me lance a censura
de que jaz sem mortalha quem tantos haveres granjeou.”

Assim falou e os nossos corações orgulhosos consentiram.
Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.
Deste modo durante três anos enganou os Aqueus.
Mas quando sobreveio o quarto ano, volvidas as estações,
uma das mulheres, que tudo sabia, contou-nos o sucedido,
e a encontramos a desfazer a trama maravilhosa.
De maneira que a terminou, obrigada, contra sua vontade.
(*Odisséia*, II, 85-110)

Em sua fala, o jovem pretendente Antino faz duas acusações à Penélope: a de dar esperanças e mandar recados a cada um dos homens e a de planejar o artilho da mortalha enganando a todos eles. Porém, isso não o dissuade de sua intenção, continuando, assim como os demais pretendentes, animado a casar-se com ela. Pois, “com essa estratégia, Penélope simultaneamente apresenta – ao menos por um tempo – para os pretendentes a visão da mulher passiva, sob controle, e da mulher esperta, que age e premedita.” (Malta, 2018, p. 147).

Embora houvesse interesses econômicos e sociais em contrair matrimônio com uma rainha, sem dúvida também há outro interesse, afinal, mesmo contrariados por terem sido enganados, os pretendentes passaram a nutrir certa admiração por sua engenhosidade, o que fica claro nos versos seguintes, quando Antino descreve Penélope como portadora do conhecimento de belos labores, de bom senso e astúcias e declara que ela possui um pensamento diferenciado, nunca visto nem mesmo nas mulheres antigas:

Mas se ela continuar mais tempo a provocar os filhos dos Aqueus,
Pensando no seu espírito tudo o que Atena lhe concedeu –
O conhecimento de belos labores, bom senso e astúcias
Como nunca se ouviu falar em mulheres antigas, entre aquelas
Que foram outrora dos Aqueus as mulheres de belas tranças,
Tiro, Alcmena e Micena da bela coroa,
Destas nenhuma pensava de modo semelhante a Penélope.
Mas nisto não pensou ela de modo acertado.
Haverá sempre quem te devore os meios de subsistência e os haveres
Enquanto ela continuar a pensar as coisas que no peito
os deuses lhe colocaram. Grande é a fama que para ela alcançará;
Porém a ti só traz pena pela perda dos teus muitos haveres.
(*Odisséia*, II, 115-126)

Ao final, Antino ainda reconhece que ela tem aspirações em seu coração que trarão a ela grande fama. Essas palavras não são em si pejorativas, mas quando

referidas a uma mulher, que deveria ser submissa e obediente, têm um sentido negativo implícito. Isso pode ser percebido quando Antino complementa sua fala, dizendo que a grande fama que ela conquistará para si só trará prejuízos para Telêmaco, atribuindo, assim, a culpa do mau comportamento dos pretendentes à mulher.

Esse era um traço cultural da sociedade grega que, desde o mito da criação, assim como na sociedade judaico-cristã com a figura de Eva, à mulher é imputada a culpa pela dor, pela doença e pelo trabalho, o qual é visto como castigo, ou seja, a mulher é responsabilizada por toda miséria humana. Brandão complementa que, no estudo da mitologia, Pandora “simbolizando todas as mulheres, é um flagelo instalado no meio dos mortais, mas algo maravilhoso, revestido pelos deuses de atrativos e de graça. Raça maldita, mas imprescindível ao homem” (1986, p. 168).

A desconfiança sobre Penélope também pode ser vestígio de um traço cultural, reflexo da sociedade misógina. Vidal-Naquet (2002, p. 83) adverte que “tudo se passa, na *Odisseia*, como se o mundo feminino fosse duplo: acolhedor e perigoso”. Há duas passagens que reforçam a desconfiança a respeito de Penélope. Em uma delas, a deusa Atena fala das mulheres de forma sexista, como se não fossem dignas de confiança, apesar de, em vários momentos elogiar Penélope. Atena sugere que Penélope poderia até mesmo roubar, esquecer o filho e o marido falecido, em uma generalização que, no caso de Penélope, é ainda mais injusta, dado o longo tempo pelo qual sofre e espera pelo esposo, considerado por muitos como morto.

Telêmaco, não te fica bem estares longe de casa por mais tempo,
[...]
Mas pede agora a Menelau, excelente em auxílio, para te pôr
a caminho, para ainda encontrares em casa tua mãe irrepreensível.
Já o pai e os irmãos a pressionam a casar-se
com Eurímaco: pois ele supera todos os outros pretendentes
nos presentes que oferece e já aumentou o valor dos dons nupciais.
Cuida que do palácio ela não leve algum objeto, à tua revelia.
Pois sabes como é o coração no peito de uma mulher:
quer favorecer a casa daquele que a quis desposar;
mas dos filhos do anterior casamento e do marido
já não quer saber, depois que morreu, nem por ele pergunta.
(*Odisseia*, XV, 10; 14-23)

Outra passagem que traz à tona a misoginia como característica corrente da sociedade grega ocorre no diálogo entre Agamêmnon e Ulisses, no Hades:

Ela [Clitemnestra] é que, pensando coisas terríveis,
derramou vergonha sobre si própria e sobre as mulheres
vindouras – mesmo sobre aquela que praticar o bem.
[...]
Por causa disso, nunca sejas amável com a tua mulher!
Não lhe declares todo o pensamento que tiveres,
mas diz-lhe só alguma coisa, ocultando o resto.
(*Odisséia*, XI, 432-434; 441-443)

Nota-se que o mau comportamento de Clitemnestra suscita desconfiança, de forma generalizada, a todas as mulheres. Ulisses complementa que muitos pereceram por culpa de Helena e justifica o raciocínio afirmando que até Zeus detestou a descendência de Atreu por causa de intrigas femininas (*Odisséia*, XI, 436-438). Entretanto, apesar da cultura patriarcal machista, é preciso reconhecer que Homero criou uma personagem complexa, que desafia os costumes da época e permite o questionamento sobre suas reais intenções.

Retomando a fala de Atena, como dissemos, apesar das críticas a Penélope, há situações em que ela elogia a rainha. É o que acontece quando Ulisses chega à Ítaca e a deusa explica que há 3 anos os pretendentes se assenhoraram de seu palácio e fazem a corte a sua esposa, mas tranquiliza-o em relação à Penélope “Sempre em seu coração lamenta que não regressem:/ a todos dá esperança e a cada homem manda recados,/ mas o seu espírito está voltado para outras coisas” (*Odisséia*, XIII, 379-381). Nesses versos, a deusa demonstra confiança nas intenções de Penélope, apesar de ter atitudes que poderiam levantar suspeitas em quem não conhecesse seu íntimo tão bem quanto a deusa.

Ulisses e Atena concluem que o espírito de Penélope está voltado ao esposo, como fica evidente quando Ulisses compara sua situação à de Agamêmnon: “Ah, na verdade eu estava prestes a sofrer o triste destino/ de Agamêmnon [...]/ se tu, ó deusa, me não tivesses tudo dito, pela ordem certa!” (*Odisséia*, XIII, 383-385). Ao diferenciar-se de Agamêmnon, traído pela esposa Clitemnestra enquanto estava na guerra e assassinado pelo amante dela ao retornar, conclui-se, pela lógica, que Penélope agiu de forma diferente de Clitemnestra, esposa do amigo, ou seja, lhe é fiel.

Em outra situação, envolvendo os pretendentes, o que se destaca é a astúcia de Penélope. Como se sabe, os pretendentes estavam dilapidando seu patrimônio e a forma que a rainha encontrou para amenizar o prejuízo que sofria foi apresentar-se para eles de forma magnânima e, após um discurso insinuando a chegada iminente

do novo casamento, declara que uma dor amarga tomou seu coração, pois os pretendentes não cumprem os costumes que eram devidos:

Mas esta dor amarga se apoderou do meu coração:
pois antes não era assim o hábito dos pretendentes.
Aqueles que queriam desposar a filha de um homem rico
rivalizavam entre si, oferecendo bois e robustas ovelhas:
e a ela ofereciam eles os mais valiosos presentes.
Não devoravam sem desagravo o sustento de outrem.
(*Odisseia*, XVIII, 274-280)

Após sua fala, os aqueus levaram inúmeros presentes e todos estavam ainda mais encantados pela rainha. Na ocasião, Ulisses-mendigo encontrava-se no salão e regozijou-se porque compreendeu que ela recebia os presentes dos pretendentes apenas com a intenção de repor o patrimônio que eles dilapidavam. Ou seja, mais uma vez, Penélope astutamente ludibriava a sociedade e com palavras doces ocultava sua verdadeira motivação.

Ainda a respeito desse caráter astuto de Penélope, podemos citar três ardis que o reforçam: o ardil da mortalha, que já introduzimos anteriormente, o ardil do arco e o ardil do leito.

1.3 Penélope e os ardis – Astúcias e Encobrimento

Segundo Malta (2018), em *Odisseia*, dois ardis de Penélope demonstram que sua perspicácia aliada ao comportamento feminino que performava em várias situações fazem dela uma figura ambivalente e enigmática:

O primeiro estratagema é o da mortalha: ele é anterior à ação do poema, mas vem rememorado três vezes na narrativa (Cantos 2, 19 e 24). O segundo, mais problemático, é o desafio do arco, mencionado pela primeira vez no Canto 19 e fundamental para decidir a vitória de Odisseu sobre os pretendentes. Juntos, eles nos mostram que a perspicácia não é uma característica que Penélope adquire apenas na parte final do poema, como se, à maneira do filho, ela se transformasse e em certo sentido “amadurecesse” ao longo da narrativa. Na realidade, o que podemos depreender dessas ações é que a medida estratégica faz parte do seu comportamento diante da situação adversa, e que ela lança mão desse recurso para, assim como o marido, tentar vencer os pretendentes pela astúcia (Malta, 2018, p. 145).

Na sequência, portanto, dedicaremos a reflexão a esses dois ardis que Penélope engendrou para resolver as situações difíceis que lhe foram impostas por estranhos e ao ardil do leito, em que a personagem testou o próprio esposo. A astúcia com que elabora e executa os seus ardis, são uma clara demonstração da resiliência e da força da personagem, sobrepondo-se a outros comportamentos de menor força e reforçando sua característica ambivalente (Malta, 2018).

1.3.1. Ardil da mortalha

O ardil da mortalha é anterior à narrativa do poema e consagrou-se como símbolo do amor de Penélope pelo esposo. Esse estratagema é o mais conhecido e foi mencionado três vezes na obra, o que denota sua importância. Ele foi o primeiro a ser engendrado, possibilitando assim que Penélope esperasse pelo retorno do esposo, e como vimos anteriormente, foi essa espera que permitiu o êxito da odisseia do herói.

A primeira menção acontece no canto II. Nos versos em que um dos pretendentes se queixava a Telêmaco do engano que haviam sofrido (*Odisseia*, II, 96-106); a segunda vez foi na voz da própria Penélope quando a rainha fala com Ulisses-mendigo, no canto XIX (*Odisseia*, XIX, 141-150); e a terceira menção foi proferida no Hades por outro pretendente após a vingança de Ulisses, no canto XIX (*Odisseia*, XXIV, 131-141).

Apesar da aparência de submissão e fragilidade, quando aumenta a pressão para que aceite um novo casamento, Penélope percebe que precisa impor sua vontade. Como não era permitido – ou conveniente, segundo especula Malta (2018), – que o fizesse diretamente, ela empregou sua inteligência para buscar meios indiretos a fim de lograr seu objetivo. Dessa forma, a rainha tramou um plano e convocou os pretendentes para anunciar sua decisão:

“Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Ulisses,
tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até terminar
esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão -,
uma mortalha para o herói Laertes, para quando o atinja
o destino deletério a morte irreversível,
para que entre o povo nenhuma mulher me lance a censura
de que jaz sem mortalha quem tantos haveres granjeou.”
Assim falei e os seus orgulhosos corações consentiram.
Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
Mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.

(*Odisseia*, XIX, 141-150)

Nesse elaborado discurso, podemos perceber a postura de uma mulher determinada, independente e disposta a desafiar o destino que lhe era imposto. Para alcançar seu objetivo, ela recorreu a uma das principais atividades femininas socialmente reconhecidas: a tecelagem. De acordo com Pantelia (1993), fiar e tecer são atividades consideradas femininas desde a Antiguidade, as evidências encontradas relativas a essas atividades sugerem que os trabalhos com a roca e a produção de vestimentas eram a ocupação primária das mulheres, independentemente de condição social todas contribuíam para a autossuficiência do espaço doméstico com o trabalho manual. A autora aponta ainda que, nos poemas de Homero, até mesmo as rainhas e deusas estão envolvidas com a fiação da lã ou com a tessitura no seu tear.

Segundo Irene De Jong (2001), embora o tecer seja frequentemente associado à submissão feminina, Penélope transforma essa atividade em uma poderosa arma contra os homens. Ao esconder suas verdadeiras intenções por trás de seu trabalho diário no tear, habilmente cumprindo seu papel de mulher, ela consegue manter suas intenções em segredo, sem levantar qualquer suspeita.

Penélope viveu seu engano dia e noite por quase quatro anos, tecendo e destecendo, até que uma criada a traiu e revelou seu segredo aos pretendentes. Essa escolha da tecelagem para construir o engano, além de estratégica é também bastante simbólica. Para Malta (2018), o tear reafirma a dubiedade da personagem, pois ao mesmo tempo que é um instrumento de trabalho, ele “evoca o poder da trama, da fabricação, do movimento astucioso” (Malta, 2018, p. 146).

Além disso, expandindo essa perspectiva, diferentes estudiosos afirmam que o ato de tecer em suas mãos ultrapassa o sentido de tecer o pano e simboliza o ato de tecer os fios da própria vida. Efraim atribui à tecelagem de Penélope o poder de suspender o tempo que não lhe era favorável:

A virtuosa rainha, no momento em que não tinha lugar definido - pois esposa havia deixado de ser, no entanto, sua viuvez também não era certa, seu filho já crescido – isto é, do não ser, da impossibilidade, gera uma maneira de suspender o tempo, assim como os poetas. Em suas mãos Homero deposita a metáfora do poder mágico de transformar sonho em realidade e realidade em sonho. Por meio da tessitura da mortalha ofertada a Laertes, Penélope tece o fio de sua própria vida e vence o poder masculino (Efraim, 2012, p. 140).

Para Dumith, Penélope pode exercer sua individualidade por meio da criação artística de tecidos e, em consequência da excelência do resultado, angariar reconhecimento para si, incluindo o reconhecimento público do vínculo existente entre a deusa Atena² e ela devido à alta qualidade de seu trabalho. Para a autora, esse mitema remete à aceitação de sua condição de mulher, em que, apesar do espaço extremamente circunscrito e desvalorizado, ela consegue vencer e demonstrar suas qualidades raras (Dumith, 2012, p. 56). A ação de Penélope resgata a figura de outras tecedeiras da mitologia, como Ariadne³, Aracne⁴ e as Moiras⁵. Essas mulheres também usaram o fio e a arte de tecer para criar novos caminhos e destinos para si ou para outras pessoas. No caso de Penélope, sua astúcia ao tecer e desfazer a mortalha de seu sogro Laertes foi fundamental para reescrever a trajetória de sua própria vida e de sua família. Ao adiar a escolha do pretendente, ela conseguiu preservar a união em seu lar.

A arte de tecer vai muito além de criar tecidos e roupas. Ela também se relaciona à habilidade de contar histórias. A palavra *texto* oriunda do latim *textum* significa entrelaçamento, tecido, e a palavra *têxtil* remete ao que se pode tecer, relativo a tecelões ou tecelagem. Nesse sentido, Penélope, assim como os aedos, exerce sua habilidade ao tecer para contar e recontar uma história, preservando a memória de Ulisses. Ao escolher tecer uma mortalha para seu sogro, e não qualquer outra peça, ela reverencia também a história de seu esposo.

² Na mitologia grega, a deusa Atena é criadora da tecelagem e protetora das tecelãs.

³ Ariadne é a filha do rei Minos de Creta. De acordo com o mito ela se apaixonou por Teseu e o ajudou a sair do labirinto do Minotauro oferecendo-lhe um novelo de lã, que permitiu a ele guiar-se no caminho de volta para escapar do labirinto após matar o monstro com a espada que ela lhe havia dado.

⁴ Aracne, uma jovem vaidosa e hábil na arte da tecelagem, desafia a deusa Atena para uma competição. Atena, disposta a provar sua superioridade, aceita o desafio. Durante a competição, Atena escolhe representar sua vitória sobre Poseidon, tornando-se a protetora de Atenas. Porém, a talentosa Aracne opta por retratar os ardis, o erotismo e as metamorfoses dos deuses. Seu trabalho ficou tão perfeito que a deusa não conseguiu encontrar nenhum erro. Dessa forma, a tecelã venceu a competição, porém, sua vitória provocou a fúria da deusa que a transformou em uma aranha, condenando-a a passar o resto de sua vida tecendo.

⁵ Na mitologia, são três irmãs que possuem o controle absoluto sobre o destino dos seres humanos e dos deuses. Cloto é a responsável por tecer o fio que dá início à jornada da vida. Láquesis, por sua vez, é a habilidosa tecelã que representa o desenrolar dos estágios da infância, maturidade e velhice. Por fim, Átropos exerce a função de interromper o fio, simbolizando a inevitável chegada da morte.

1.3.2 Ardil do arco

Nas cenas que antecedem o anúncio do desafio do arco, Penélope encontrava-se em uma encruzilhada. Ela se via impotente diante dos pretendentes que dilapidavam sua fortuna. Além disso, seu filho Telêmaco, que agora entrava na fase adulta, representava um perigo em potencial para os pretendentes, o que também colocava sua vida em risco. Por mais que ela refletisse, não encontrava uma solução, como ela declarou para Ulisses-mendigo: “Agora já não consigo fugir ao casamento, nem encontro outro estratagema” (*Odisseia*, XIX, 157-158).

Penélope e o mendigo conversaram longamente, a rainha costumava receber os viajantes com a esperança de ouvir notícias de Ulisses. Ao percebê-la abatida, o mendigo afirmou que Ulisses retornaria e a ajudou a decifrar um sonho perturbador que ela tivera, no qual uma águia matava seus vinte gansos. De acordo com a interpretação que Ulisses fez do sonho, este significava bom agouro - a águia era ele, enquanto os gansos representavam os pretendentes arrogantes que seriam mortos. No entanto, apesar dos indícios positivos, Penélope mostra-se pouco confiante e declara ao estrangeiro sua intenção de propor o desafio do arco. Ulisses-mendigo a encoraja, ratificando que Ulisses retornaria antes mesmo que os pretendentes tivessem a chance de concluir a prova.

Nesse ponto do poema, paira uma importante questão em relação à Penélope. Apesar de ter afirmado que não conseguia encontrar outro estratagema, logo após na mesma entrevista com o suposto mendigo, ela menciona o ardil do arco. Dessa forma, não é possível saber se ela reconheceu seu esposo e, por isso, propôs o desafio, ou se foi apenas uma coincidência a decisão de tal proposição após a conversa. O surgimento da dúvida é a constatação do caráter ambíguo de Penélope, pois se sua faceta devota, submissa, de mulher emocionalmente instável e, até mesmo, alienada da realidade fosse predominante, não se cogitaria a possibilidade de ela reconhecer o esposo e agir com frieza, lidando com a situação de forma totalmente racional.

Então, conforme havia decidido, Penélope prepara o arco e aljava, dirige-se ao salão dos banquetes, onde os pretendentes estavam reunidos e revela sua intenção de escolher um deles, vejamos:

Ouvi-me, orgulhosos pretendentes, que esta casa escolheste
 para nela comerdes e beberdes sem nunca cessar,
 uma vez que o dono está ausente há muito tempo.
 Nem outra desculpa fostes capazes de expressar,
 além do desejo de me desposardes e terdes como mulher.
 Mas agora, ó pretendentes, tendes o prêmio à vossa frente.
 Estabeleço como certame o arco do divino Ulisses:
 quem com mais facilidade armar o arco nas mãos
 e fizer passar a seta pelo meio dos doze machados,
 a esse eu seguirei, e deixarei esta casa da minha vida
 de casada: uma casa bela, cheia de riquezas;
 que sempre recordarei, penso, até em sonho.
 (*Odisseia*, XXI, 68-79).

Embora Penélope tenha declarado que não tinha condições de criar outro estratagema, acreditamos que esse desafio foi um ardil tramado ela. Porém, ao contrário do ardil da mortalha, cuja intenção era mais clara e, ainda assim, foi explicada na trama, nesse caso a intenção não é revelada em nenhum momento; de acordo com Malta, “no desafio do arco o dado da intenção oculta é o mais complexo” (Malta, 2018, p. 148).

Ao analisarmos os possíveis desdobramentos do desafio, deparamo-nos com três cenários principais. O primeiro deles sugere que Penélope tenha proposto o desafio sem ter qualquer intenção oculta. Nesse caso, ela escolheu uma prova na qual o novo pretendente precisaria se igualar ao seu esposo para vencer, algo que jamais havia acontecido. Se bem-sucedido, isso indicaria um merecimento por parte desse pretendente.

As outras duas hipóteses consideram que o desafio foi proposto como um ardil, considerando, dessa forma, que ela tinha intenções ocultas; porém, determinar qual seria a intenção é praticamente impossível. O fato é que ela sabia que apenas Ulisses seria capaz de cumprir a prova. Isso pode indicar que ela pretendia testar seu esposo, caso o tivesse reconhecido apesar do disfarce. Ou ainda, na hipótese de não ter reconhecido Ulisses, disfarçado de mendigo, Penélope nutria esperança de que seu retorno se concretizasse em breve. Dessa forma, ela propôs um desafio que sabia que ninguém conseguiria cumprir, como acredita Patricia Marquardt (1985, *apud* Malta, 2018).

Acreditamos na plausibilidade dessa última hipótese, pois ela poderia oferecer à Penélope uma vantagem significativa. Essa perspectiva criaria uma situação em que ela poderia utilizar o prolongamento do tempo para esperar a chegada de seu esposo,

sem que os pretendentes tivessem motivo para protestar. É importante lembrar que os gregos acreditavam em profecias, como é possível observar tanto na mitologia grega em geral, quanto em diversas passagens da *Ilíada* e da *Odisseia*, onde diferentes personagens recorriam a elas para obter respostas sobre o futuro e tomavam grandes decisões com base no que era revelado. Sabemos que o retorno de Ulisses havia sido profetizado pelo oráculo de Dodona, consultado por Penélope pouco antes de seu retorno. Além disso, Penélope também recebeu essa previsão pelo estrangeiro que ela havia acabado de entrevistar e pelo sonho premonitório que ela teve.

Como já mencionado, a controvérsia em torno do desafio do arco como um artilho de Penélope existe devido ao caráter ambíguo da personagem. No entanto, há um fator adicional que contribui para essa dúvida, relacionado a uma mudança no comportamento de Penélope ao longo da obra. De acordo com Malta, podemos observar alterações na forma como Homero retrata o comportamento de Penélope, especialmente a partir do canto XVI.

Já notamos a continuidade do comportamento choroso e em geral desesperançado. Com a chegada do Odisseu-mendigo, contudo, Homero passa a explorar uma espécie de ironia positiva nas palavras de Penélope, de tal modo que ela presente a realidade sobre a volta do marido e a destruição dos pretendentes (Malta, 2018, p. 148).

De acordo com o autor, isso não significa que a personagem passou por um processo de amadurecimento ao longo da história, assim como Telêmaco. Visto que ela sempre foi uma personagem completa e complexa desde o início. Porém, a partir do canto XVI, Homero teria dado mais destaque para a personagem, revelando mais claramente detalhes de sua complexa composição.

1.3.3 Artilho do leite

Após a vingança contra os pretendentes, Euricleia sobe até os aposentos da rainha para despertá-la com a notícia do retorno de Ulisses, assim como da morte dos pretendentes. No entanto, ao ouvir o relato emocionado da criada, Penélope, com o coração cheio de espanto e hesitação, não conseguia acreditar que fosse verdade.

Diferentemente das outras personagens que aceitaram imediatamente a volta do herói, ela precisava de provas.

A verdade é que as palavras de Ulisses não foram suficientes para convencer Penélope, assim como a cicatriz que ele carregava, resultado de um ferimento provocado por um javali ainda em sua juventude e que permitiu à ama Euricleia reconhecer o seu senhor ao lavar seus pés. Para ela, nem mesmo o resultado triunfante do desafio do arco, proposto por ela mesma, foi suficiente para acabar com suas dúvidas.

Devido à sua desconfiança, Penélope foi repreendida tanto por Euricleia quanto por seu filho Telêmaco. No entanto, ela prontamente respondeu, mantendo sua compostura e posição de autoridade: “[...] Mas se ele é/ na verdade Ulisses chegado a sua casa, sem dúvida ele e eu/ nos reconheceremos de modo mais seguro, pois temos/ sinais, que só nós sabemos, escondidos dos outros” (*Odisseia*, XXIII, 107-110). Após se lavarem e Atenas devolver a Ulisses seu verdadeiro aspecto, ele também censura a esposa por manter-se afastada dele e ordena que a ama prepare uma cama para ele descansar. Contudo, Penélope, com toda sua astúcia, respondeu, lançando seu terceiro ardil:

Homem incompreensível, não sou orgulhosa nem te desdenho.
Também não me espanto, pois lembro-me bem como eras
quando partiste de Ítaca na tua nau de longos remos.
Vai lá, ó Euricleia, e faz-lhe a cama robusta,
fora do quarto bem construído, que ele próprio fez.
Depois de teres tirado para fora a robusta cabeceira,
põe cobertores, velos e mantas resplandecentes.
(*Odisseia*, XXIII, 174-180).

Ao ouvir essas palavras, Ulisses, encolerizado com a atitude da esposa, narra a história por trás da construção da cama do casal e descreve como ele próprio esculpiu a cabeceira no tronco de uma oliveira que crescia adjacente à casa, impossível de ser movida. A revelação desse segredo sobre o leito nupcial, conhecido apenas pelo casal, comprovou sua identidade. Após abraçá-lo e beijar-lhe a cabeça, Penélope justifica suas atitudes:

Mas agora não te encolerizes nem enfureças contra mim
porque, a princípio, quando te vi, não te abracei logo.
é que o coração no meu peito sentia sempre um calafrio quando
pensava que aqui poderia vir algum homem que me enganasse
com palavras. Muitos só pensam no mau proveito.
[...]

Mas agora que já enumeraste com clareza os sinais da nossa cama, que nunca nenhum mortal viu, além de ti e de mim e de uma só criada, Actóride, que me deu meu pai quando vim para esta casa, e que guardava as portas do nosso quarto nupcial – agora convenceste o meu coração, antes tão incrédulo. (*Odisseia*, XXIII, 225-230)

Observa-se que, da mesma forma que Ulisses testou a honestidade de sua esposa ao chegar a Ítaca e manter-se oculto para poder observá-la, Penélope também o testou a fim de comprovar sua identidade. Para Murnaghan (2009), o ardil do leito foi, ao mesmo tempo, o teste da identidade de Ulisses e a prova da fidelidade de Penélope, tornando-se um símbolo que identifica um ao outro e tendo, assim, um caráter duplo.

Ao observarmos Penélope, notamos uma postura cautelosa em seus discursos, revelando-se uma pessoa precavida que não se deixaria enganar. Essa atitude contrasta com outros momentos em que apresentou-se como uma mulher frágil, que chorava copiosamente até adormecer e parecia não ter forças nem para cuidar de si mesma.

Novamente a Penélope aparentemente submissa e passiva esconde uma mulher mais complexa, capaz de planejar “proveitos” como o renomado marido. Se ela se deixa, no fim, persuadir, não é menos verdade que, ao colocar o marido à prova com os sinais do leito, é ela que o controla – e este seu discurso subsequente de desculpa e justificativa pode bem fazer parte ainda desse mesmo movimento (Malta, 2016, p. 200).

Após a breve exploração das múltiplas facetas da personagem Penélope, temos a impressão que nunca chegamos a conhecer verdadeiramente o seu íntimo. O segredo de penélope reside na hesitação com que a lemos (Malta, 2012a). Uma escolha deliberada de Homero ao retratá-la ora como uma mulher obediente e devota, ora como uma figura astuta e enigmática.

Ressaltamos que, nesta análise, não pretendíamos classificar a personagem Penélope como frágil ou forte, submissa ou independente. Ao invés disso, buscamos explorar suas diversas facetas e demonstrar que, sendo uma personagem redonda (Foster, 2005), ou seja, rica em nuances e complexidade, ela oscila e surpreende o leitor. Como observamos, mesmo em meio ao seu sofrimento, Penélope é capaz de tomar decisões e lutar pelo que acredita e deseja.

A respeito da caracterização da personagem, gostaríamos de destacar uma característica fundamental da poesia homérica: a grande riqueza e complexidade com que o autor elaborou suas personagens femininas, diferentemente de outros autores da época. De acordo com Outeiro (2017), essa particularidade é tão marcante em sua obra que, em 1897, o escritor Samuel Butler cogitou que a *Odisseia* poderia ter sido escrita por uma mulher, uma jovem como Nausica⁶. Para Malta, é fundamental destacar a habilidade com que Homero desenvolveu essa personagem, pois isso influencia diretamente a experiência do leitor ao adentrar na narrativa.

Essa indecisão é um dos mais brilhantes efeitos criados pelo poema. [...] O segredo desse personagem reside antes no modo hesitante pelo qual a vemos, em certos momentos, como refém dos acontecimentos, e em outros como aquela que os domina por completo. Esses dois comportamentos parecem incompatíveis entre si, e no entanto o poema os combina de tal maneira que Penélope não surge, para nós, como figura incongruente ou esquizofrênica, mas sim como uma mulher complexa e rica (Malta, 2018, p. 139).

A indecisão e a ambiguidade são elementos determinantes na caracterização da personagem clássica, Penélope. Tal como apresentado no texto de Homero, ela precisou lidar com a pressão de ter que escolher um dos pretendentes, enquanto mantinha viva a esperança de reencontrar Ulisses. Essa dualidade permeia toda a obra clássica, refletindo questões universais e atemporais. A maneira como a personagem enfrenta as adversidades demonstra astúcia, força, resiliência e, acima de tudo, humanidade. Acreditamos que a dificuldade de defini-la ou de determinar suas intenções ressalta a riqueza dessa personagem homérica, inspirando assim a literatura contemporânea a recorrer a essa figura para explorar a complexidade humana e as lutas internas diante dos dilemas da vida.

⁶ Heroína de uma das lendas contadas na *Odisseia*, filha do rei dos Feaces, Alcino, e de Arete (Grimal, 2005). É uma jovem inteligente, culta e corajosa, que ajudou Ulisses após seu navio ter naufragado na reta final de seu regresso à casa.

2. LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA – CRISE, EXPANSÃO E HETEROGENEIDADE

Penélope

*O que faço des
faço
o que vivo dês
vivo
o que amo dês
amo
(meu “sim” traz o “não”
no seio).*

(Orides Fontela, 2006, p. 36)

A literatura brasileira contemporânea é o campo de estudos que abrange o período literário mais recente no Brasil, que se estende aproximadamente desde meados do século XX até os dias atuais⁷. Essa literatura apresenta características marcantes, como a diversidade temática e estilística, decorrente da heterogeneidade de vozes, que busca retratar as várias realidades e perspectivas existentes no país. Além disso, essa produção literária está diretamente relacionada ao contexto histórico, social e político vivenciado pelo Brasil nesse período, sendo influenciada por acontecimentos e transformações significativas.

A literatura desempenha um papel de extrema importância na sociedade, pois, por meio das palavras, é possível questionar, refletir e criticar a realidade, contribuindo para o desenvolvimento intelectual e social do país. Ao abordar temas como identidade, diversidade, marginalização e desigualdades, a literatura brasileira contemporânea dá visibilidade e permite uma análise das questões que permeiam a sociedade, além de ser uma forma de expressão artística que enriquece o patrimônio cultural do país. Portanto, refletir sobre a literatura é fundamental para entendermos melhor a sociedade que a produziu e, de forma crítica, o nosso papel nela.

Para adentrarmos no universo da poesia contemporânea brasileira, precisamos compreender a complexidade dessa tarefa, visto que estamos estudando uma literatura que ainda está em construção. Antonio Candido, ao analisar os primeiros momentos dessa literatura, levantou a seguinte reflexão:

⁷ Discutiremos a questão da marcação temporal inicial da literatura contemporânea mais adiante no texto.

Será possível a um contemporâneo dizer o que está acontecendo de realmente importante na literatura de seu país? Muitas vezes o que há de importante não aparece no movimento em que ocorre; está nos níveis escondidos nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco (Candido, 1979, p. 5).

Acreditamos que a indagação proposta pelo autor não tenha a intenção de ser taxativa, visto que no mesmo texto⁸ em que elaborou essa provocação, Candido expôs as principais transformações que estava observando no cenário literário da década de 1970. Dessa forma, essa reflexão serviria como advertência sobre as dificuldades que podem surgir nessa empreitada, o que é confirmado por outros pesquisadores que têm se dedicado ao estudo da produção contemporânea. De acordo com Célia Pedrosa, analisar essa literatura em processo requer:

O reconhecimento de que, ao contrário de referir-se apenas a um vínculo unívoco entre uma demarcação cronológica e um conjunto de autores e obras, a situação de contemporaneidade serve para deixar em aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal (Pedrosa, 2015, p. 321).

Isso significa dizer que devemos estar atentos para perceber suas características e tendências dessa produção sem, no entanto, reduzi-las a algo menor do que realmente são, em virtude do emprego indevido de procedimentos analíticos restritivos, que visam, sobretudo, a uma avaliação classificatória.

É necessário ter essa atenção especial, pois metodologias rígidas podem ser infrutíferas quando aplicadas a autores e obras pertencentes a um cenário literário em processo de desenvolvimento, cuja trajetória não tenha sido completada, fato que permitiria um olhar abrangente do todo. No entanto, isso não impede, de acordo com Galle (2013), que os fenômenos do contemporâneo sejam analisados e comparados para uma melhor compreensão dessa produção. Dessa forma, é fundamental adotarmos uma abordagem mais flexível ao estudarmos a poesia contemporânea brasileira, reconhecendo a complexidade desse campo em constante evolução. Devemos estar abertos a novas perspectivas e evitar reducionismos, a fim de

⁸ “A literatura brasileira em 1972”, publicado em 1979.

compreendermos plenamente as características e tendências dessa produção literária em processo.

Exploraremos agora as principais características da arte e literatura contemporânea, com foco especial na poesia. Para isso, vamos nos basear nas reflexões teóricas e críticas de Pedrosa, que nos ajudarão a compreender o contexto social e como ele influenciou a produção artística atual. Segundo a autora, podemos resumir essa produção em três palavras: "crise, expansão e heterogeneidade" (Pedrosa, 2015). Além disso, vamos analisar a visão de Dalcastagnè (2012) sobre a heterogeneidade, que, na opinião da autora, ainda é insuficiente. Embora concordemos com a autora, acreditamos que essa seja uma das transformações mais importantes na história da literatura, e certamente é determinante para o nosso objeto de pesquisa: obras escritas por uma mulher, que dão voz a um eu lírico feminino. Para enriquecer ainda mais nossa análise, também vamos recorrer a outros autores para nos auxiliarem nessa tarefa.

Começaremos tentando delimitar o início do período contemporâneo. Embora teoricamente seja o único que pode ser definido, percebe-se na prática que essa não é uma tarefa simples, visto que não temos distanciamento temporal suficiente para analisar o conjunto completo. Em consequência, é possível observar que não houve consenso entre os críticos sobre o início da literatura brasileira contemporânea. Apresentaremos três exemplos: Antonio Carlos Secchin (1996), em "Caminhos recentes da poesia brasileira", aponta o concretismo da década de 1950, com sua defesa pelo fim da distinção entre conteúdo e forma, e a poesia engajada de 1960 como marcos iniciais da poesia contemporânea. Por outro lado, em seu ensaio "A literatura brasileira em 1972", Antonio Candido (1979) compartilha suas conclusões sobre as transformações na produção literária e declara algumas características das vanguardas que estavam surgindo tanto na poesia quanto na prosa, sugerindo que a década de 1970 iniciava esse novo momento da literatura. Por último, Benedito Nunes (2009), em seu ensaio "A recente poesia brasileira: expressão e forma", argumenta que a contemporaneidade começaria mais tarde, apresentando uma análise da poesia de 1922 a 1980. De acordo com sua pesquisa, a partir da década de 1980, observa-se uma mudança na orientação estética das poesias publicadas e uma multiplicidade de tendências observadas globalmente ou dentro da obra de um mesmo poeta.

Embora não haja um consenso sobre o início do período contemporâneo, é possível perceber a existência de um período de transição em que os projetos do modernismo vão perdendo espaço e força, enquanto surgem novas propostas. Esse movimento é comum nas transições entre correntes e tendências literárias, em que, em determinado momento, por diversos motivos, sua produção entra em decadência e surgem novas propostas apresentadas pela vanguarda. Algumas dessas propostas posteriormente se estabelecerão e caracterizarão a nova corrente literária. Concomitantemente, durante esse período de transição, alguns autores mantêm suas produções como eram, sendo chamados de “velha guarda”.

A dificuldade em identificar o início do período contemporâneo foi influenciada por diversos fatores. Um deles é o fato de o Modernismo ter sido um movimento que visava romper e destruir os valores do passado, lutando pela estética do novo pelo novo. Por outro lado, a transição do modernismo para o contemporâneo não foi caracterizada por rupturas, negações ou quebras de valores. Pelo contrário, foi uma transição estética marcada, entre outras coisas, pela multiplicidade de vozes.

Embora essa imprecisão em nada desabone a produção literária, é pertinente tentarmos identificar, ainda que de forma aproximada, o início da literatura contemporânea. A compreensão das circunstâncias em que surgiu, juntamente com o contexto social e as influências literárias que abraçou ou rejeitou, permite-nos melhor entender o movimento e sua evolução ao longo do tempo. Especificamente, podemos analisar como esse movimento, de maneira abrangente, contribuiu para as condições necessárias da produção literária atual, conforme observamos nas obras da poeta que examinamos.

Portanto, para compreender o período de transição do modernismo para o contemporâneo os críticos também observaram o contexto social do país naquele momento. Pedrosa associa as mudanças na literatura às transformações nas dinâmicas socioculturais que o Brasil estava experimentando. Segundo a autora, houve uma fragilização dos valores modernos diante da realidade do país.

O empenho revolucionário se esgota e dá lugar a formas várias de inscrição numa democracia neoliberal globalizada, regida pela lógica do mercado, que valoriza estratégias de convívio e negociação. Nela vão ganhando força crescente as indústrias da informação e da cultura, ambas muito frequentemente experimentadas como puro entretenimento. Impulsionada pelo duplo e contraditório efeito do desenvolvimento tecnológico, que tanto estimula a diversificação de lugares e meios de produção quanto sua circulação uniformizadora, essa dinâmica vai contribuir para a equivalência,

em princípio também democratizante, do artístico ao cultural, e para o esvaziamento do valor pedagógico da arte (Pedrosa, 2015, p. 321).

Para Pedrosa, as profundas mudanças nos aspectos socioculturais, econômicos e políticos proporcionaram um contexto social vasto, diversificado e heterôgeneo, que teve um impacto direto na expressão artística e cultural do país. Dessa forma, a produção poética passa a caracterizar-se também pela diversidade de vozes e pluralidade de discursos e tendências, refletindo o espírito do momento.

Buscando conhecer um pouco mais sobre o panorama artístico brasileiro contemporâneo, vamos explorar a obra *Indicionário do contemporâneo*, compilada por Cámara *et al.* (2018), um texto escrito por ensaístas que se dedicam a refletir e buscar compreender a produção literária atual. Os autores descrevem essa obra como uma “antiantologia tão breve como aberta de conceitos que incidem de modo decisivo sobre o pensamento das artes e literaturas, isto é, sobre poesia, política, imagem, espaço e tempo” (Cámara *et al.*, 2018, p. 8).

No capítulo intitulado “O Contemporâneo”, os autores – Cámara *et al.* (2018) – explicam que, a partir da segunda metade do século XX, as práticas artísticas e críticas recolocam em discussão as fronteiras entre o que é considerado artístico e o que não é, entre a arte e a vida, desafiando a força transgressiva da arte moderna. Para tratar dessa arte contemporânea, os autores empregam o termo *campo expansivo*⁹, que consideram apropriado devido a suas práticas híbridas, nas quais se observa a tensão entre diferentes suportes, mas sobretudo entre valores associados à natureza e à técnica de cada um deles. Isso gera efeitos simultâneos de criação e destruição com intuito de problematizar as ideias estabelecidas sobre a arte e a vida.

Na obra de Ana Martins Marques, percebemos esse movimento de hibridização nos poemas que a poeta dedica a outras pessoas, como o poema dedicado a Leonilson, “O perde-pérolas”, em que a poeta utiliza palavras do campo semântico dos materiais com que o artista plástico trabalhava, os tecidos, e nessa mescla cria uma poesia que descreve e homenageia o artista com elementos do seu próprio trabalho. Também observamos essa hibridização em *O livro dos Jardins*, em que a

⁹ Sugerida por Rosalind Kraus a propósito da escultura. Cf. CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018 p. 127.

composição da obra da escritora – tanto temática, por meio dos poemas com nomes e temas de flores, quanto a composição física do livro – remete a um jardim, com um papel especial, uma amarração artesanal, e sementes que os leitores podiam plantar e continuar o jardim da poesia nas suas próprias casas.

Segundo Cámara *et. al.*, a arte contemporânea apresenta uma tendência a uma “perspectiva relacional” (Cámara *et. al.*, 2018, p. 128), atuando como um elo entre elementos que nem sempre se relacionariam diretamente. Esse movimento de “aglutinação dinâmica” (Cámara *et. al.*, 2018, p. 128) problematiza as relações postas, revelando, assim, o projeto político da arte contemporânea.

Para Cámara *et al.* (2018), em contraste com a arte moderna, que era caracterizada por sua finalização e fechamento em si mesma, produto de um estilo e de uma assinatura, a arte atual é mais aberta, baseando-se em encontros fortuitos e interações dinâmicas entre diferentes proposições artísticas e outras formações, sejam elas artísticas ou não. No entanto, a percepção das limitações do projeto moderno não levou a propostas de rupturas e alternativas antagônicas. O que se observa não é uma negação do objeto fechado em si, mas sim uma problematização e uma compreensão dos riscos e contradições de se afirmar algo categoricamente no momento presente, assim como da visão linear e evolutiva da história. Para os autores, a emergência da concepção lacunar e imprecisa da contemporaneidade é resultado dessa reflexão.

Visto que não houve ruptura com o movimento anterior, Cámara *et al.* (2018) argumentam que o projeto contemporâneo pode ser visto como um amadurecimento do modernismo. Os autores chamam esse processo de perlaboração, enfatizando a importância de uma abordagem anti-historicista para compreender a contemporaneidade. Eles destacam que a modernidade teve duas compreensões distintas:

Uma modernidade de e do progresso, resultante da síntese hegeliana e reinscrita nas interpretações evolucionistas e historicistas do marxismo: tempo cumulativo e linear, desenvolvimento “sem barbárie” da cultura e das forças produtivas, estética das belas totalidades clássicas e romanescas, visão da história a partir de um sujeito, mesmo alienado, que lhe dá sentido. E a modernidade que Benjamin depreende a partir da constelação de Baudelaire-Nietzsche-Blanquim, segundo a qual a destruição da aparência do todo, do sistema, da unicidade historicista da história, condiciona o eterno retorno do incontornável. A utopia catastrófica, o reconhecimento da barbárie, da fragmentação, da destruição como força crítica (Cámara *et al.*, 2018, p. 134).

O reconhecimento dessa modernidade intempestiva está associado a uma valorização do anacronismo, que virá a se tornar uma marca forte no contemporâneo. Nesse contexto, vemos na contemporaneidade o amplo emprego do arquivo, que não é visto como “simples depósito de fatos e ‘provas do passado’, ele se converte em locus de produção de conhecimento, dispositivo de poder, com implicações políticas e epistemológicas” (Cámara *et al.*, 2018, p.135).

Cámara *et al.* (2018) também destacam que, no caso da literatura, essa poética temporal está relacionada à diversidade de materiais que compõem os arquivos literários e culturais:

Nesse sentido, o efeito de anacronismo significa um agenciamento simultâneo do passado e do futuro, de ideais utópicos e míticos, fragmentados em sua coerência totalizada, mobilizados agora enquanto restos, resíduos que, justo nessa condição, produzem uma dinâmica desafiadora. O alcance estético dessas perlaborações é também intrinsecamente político, em especial na medida em que o desconcerto temporal que lhes é instrínseco vai afetar também as classificações espaciais e sociais a elas associadas (Cámara *et al.*, 2018, p. 139).

Os autores explicam que a arte contemporânea, através do hibridismo e do anacronismo, desafia e desestabiliza as fronteiras e hierarquias convencionais entre formas, tempos e instâncias discursivas (Cámara *et al.*, 2018). Essa questão das fronteiras na literatura contemporânea foi bastante debatida. Sobre o tema, Candido revela certa preocupação de que, nesse cenário heterogêneo, parecia haver uma falta de obras de alto nível nos gêneros tradicionais, porém, conclui que essa suposta falta poderia ser decorrência de uma nova característica que surgia na literatura: “como há uma grande confusão entre estes gêneros, talvez isto signifique a queda das barreiras entre eles, para deixar surgirem as obras mais livres no futuro, o que seria saudável” (Candido, 1979, p. 5).

A desestabilização das fronteiras e hierarquias é amplamente explorada, gerando diversos níveis de hibridismo que vão além das fronteiras de gênero, abrangendo também as fronteiras políticas, identitárias, entre outras. Esses aspectos são de grande relevância para o nosso objeto de estudo, tanto no nível formal – como veremos adiante, pela possibilidade de leitura dos poemas, como um poema longo que mescla características da poesia e da narrativa – quanto pela temática, que se desenvolve a partir da retomada da personagem clássica Penélope no contexto atual,

provocando discussões que vão além do valor estético das obras, pois têm impacto no âmbito político e social.

Dessa forma, além da porosidade das fronteiras entre as diferentes esferas artísticas, também se observa uma perda de especificidade da arte contemporânea, na qual a ideia de meios exclusivos para cada tipo de arte tornou-se ultrapassada. A arte atual, diferentemente do movimento anterior, busca a abertura e a aceitação da incompletude, privilegiando cruzamentos múltiplos e fortuitos. Os autores ainda afirmam que “o paradigma representativo e o paradigma ficcional, que caracterizaram respectivamente as estéticas clássica e moderna, dão lugar a uma ênfase na performatividade” (Cámara *et al.*, 2018, p. 145).

A arte contemporânea é marcada pela ausência de normas e regras, de imprecisão classificatória, de heterogeneidade, que afetam as formulações idealistas e identitárias sobre sua função sociopolítica e tensionam, paradoxalmente, movimentos de expansão e de crise. Além disso, outro fator importante que os autores destacaram foi o caráter de gesto, de endereçamento, que implica uma preocupação com o público, que é concebido como indeterminado, anônimo, múltiplo, híbrido (Cámara *et al.*, 2018, p. 145).

Ao tratar especificamente da literatura, Cámara *et al.* (2018) destacam as principais características da narrativa e da poesia contemporânea. Na narrativa é importante perceber, na heterogeneidade de seus projetos, uma força que rasura e subverte a “libido de pertencer” dominante no mundo moderno. A essa lógica se contrapõe um caráter fragmentário, processual e multiperspectivístico, capaz de gerar movimentos de “saída para fora de si”, “formas de não pertencimento”, produzindo uma arte “inespecífica” (Cámara *et al.*, 2018, p. 150).

Já na poesia, Cámara *et al.* (2018) defendem a existência de uma duplicidade e argumentam que a dicotomia entre poesia fácil e difícil deve ser rejeitada, pois ela impõe uma divisão entre rigor e comunicabilidade. Essa dicotomia permeia, em diferentes matizes, todas as avaliações críticas da poesia após a modernidade. Além disso, a poesia contemporânea é vista como uma performance de um entre-lugar, onde o poético e o prosaico se tensionam, assim como a memória e o momento, a intimidade e a extimidade, e onde a escrita funciona tanto como conversa quanto como leitura.

Cámara *et al.* (2018) concluem suas reflexões sobre o contemporâneo justificando que, na tentativa de compreendê-lo, consideraram práticas e noções artísticas e críticas marcadas pela heterogeneidade, expansividade, inespecificidade. E afirmam que perceberam nessas manifestações, além da mistura de gêneros, textualidades e linguagens diversas, modos diferentes de diálogo com o espaço urbano e a tendência à formação de coletivos se expandir na literatura.

A heterogeneidade da cena literária, como vimos anteriormente, provocou discussões sobre as noções de poesia e de crítica, além de trazer à tona a situação de que a contemporaneidade serve para deixar abertos o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal (Pedrosa, 2015 p. 321). Em seu ensaio “Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise, expansão”, Pedrosa (2015) discute sobre a heterogeneidade da poesia, a crise que decorre dos enfrentamentos aos modelos postos e a expansão como possibilidade que surge no mesmo movimento. Para aclarar seu ponto, a pesquisadora recorre a poetas e críticos reconhecidos pelo cânone e, de forma geral, conclui que há uma dificuldade de enfrentamento do heterogêneo e de aproveitar essas oportunidades para questionar generalizações e discutir a partir de tensões e incertezas, e revela identificar “na reflexão sobre o contemporâneo a constituição de um lugar alternativo” onde esses questionamentos podem existir mais afastados de idealizações (Pedrosa, 2015, p. 323).

Para Pedrosa, a produção contemporânea pertence a um momento de intensificação de forças modernas, como a economia liberal de mercado, o desenvolvimento tecnológico, sua influência nos meios de produção de produtos e, também, de discursos, além da crise decorrente das experiências de guerra, a diversidade social em si e a necessidade de novos modos de legitimação individual e coletiva. Em face de tudo isso, a poesia contemporânea se apresenta “esvaziada, ou liberada, de utopias estéticas ou políticas, e por isso mesmo intensificada” (Pedrosa, 2010, p. 169). Sendo assim, a autora destaca a tensão existente entre intensificação e esvaziamento, a qual também pode ser observada na “convivência entre perda da identidade e multiplicação de identidades, de enfraquecimento do valor estético e fortalecimento da vontade de insistir fazendo o que se nomeia como poesia, de falta de sentido e provocação de perguntas sobre o sentido” (Pedrosa, 2010, p. 165).

Devido à heterogeneidade e à multiplicidade encontradas na produção poética contemporânea, tanto de temas, quanto de vozes, autorias etc., é compreensível a dificuldade encontrada para caracterizá-la, sendo necessário, muitas vezes, um olhar particularizado para cada poeta ou obra. Para Resende (2008), a fertilidade da produção literária deve-se a sua expansão em diferentes tendências ou vertentes, desde aquelas herdadas de períodos anteriores até as que foram recentemente incorporadas com a hibridização entre o texto literário e as linguagens midiáticas, além daquelas em que houve o ingresso de participantes social e economicamente desfavorecidos e dos representantes das minorias étnicas e de gênero.

Esse panorama de fertilidade comporta a multiplicidade, definida por Resende como “a heterogeneidade em convívio, não excludente” em suas diferentes formas: na linguagem, no formato, na relação com o leitor e também no suporte textual, resultado da comunicação informatizada (Resende, 2008, p. 17). Ainda segundo a autora, as principais consequências verificadas por essa multiplicidade é a conquista do espaço literário por vozes que estavam afastadas desse universo, ou seja, vozes das mulheres, dos moradores das periferias, das pessoas negras, entre outras que estavam até bem pouco tempo excluídas. Além das novas vozes e atores sociais na produção literária, percebe-se o surgimento de temáticas diversificadas que podem ser encontradas na produção recente.

Observando as definições dadas pelos diferentes escritores, é possível perceber que, embora distintas, elas giram ao redor de conceitos de diversidade, multiplicidade e heterogeneidade. Em entrevista, ao ser questionada sobre a produção poética contemporânea, Marques esclarece que “em outras épocas era possível identificar projetos ou movimentos coletivos mais ou menos claros, hoje parece necessário uma atenção crítica mais individualizada, que procure avaliar o que está em jogo em cada poeta, no limite, em cada poema” (Santos, 2016, p. 248).

Com essa maior individualização do olhar sobre o mundo, a poesia posterior aos anos 1970 recebe como herança da poesia marginal a preferência pelo poema curto e pelo uso de uma linguagem informal e elabora, junto à geração dos anos 1980, essa poética hedonista que privilegia o cotidiano e a experiência individual do poeta. A pluralidade que se forma a partir daí oferece um mosaico amplo de poéticas e experiências formais expressas em projetos que assimilam essas características e expressam com maestria singularidades autorais [...] que elaboram uma “poética da intimidade” (Barros, 2019, p, 21).

Ao olharmos para a produção literária ao longo dos tempos, é possível observar o crescimento da produção literária no país nas últimas décadas. Quantitativamente, essa expansão se deve ao desenvolvimento tecnológico e facilidade de acesso aos meios necessários para escrever e publicar; da escolarização, do acesso à leitura, à produção cultural e artística chegando à edição e à publicação em si. Nessa fase da produção, constata-se, também, um maior número de editoras, mais descentralizadas geograficamente e a internet, que tem se mostrado um meio versátil para o diálogo e a divulgação cultural. De acordo com Zilberman (2010), são vários os fatores responsáveis por esse aumento; é possível citar os programas de incentivo à leitura do governo federal, a partir da década de 1970, que fomentou a leitura de obras nacionais nas salas de aula; os programas para aproximação dos escritores dos ambientes acadêmicos; a promoção de eventos de incentivo à leitura; a criação de prêmios literários, entre outras medidas. Zilberman (2010) também menciona a aproximação dos escritores da população comum, devido à participação que eles tiveram nos processos de redemocratização do país. Ela destaca também fatores econômicos: com a descoberta do mercado consumidor em potencial, grandes grupos editoriais passaram a encomendar e financiar obras para os escritores.

Esses fatores também se refletem na diversidade de vozes, ou seja, na heterogenia da produção literária vista no país. Com a democratização do acesso aos direitos básicos fundamentais – como educação e participação social, por exemplo – garante-se que o conhecimento, a leitura, a escrita cheguem em camadas sociais que antes não tinham acesso a esse mundo, portanto, era impossível que participassem dele.

Daremos seguimento à análise de algumas das principais características da literatura contemporânea apresentando as reflexões de Regina Dalcastagnè em seu livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Nele, a autora coloca em xeque a heterogeneidade que, como vimos, é uma importante marca do contemporâneo. Para Dalcastagnè:

O campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo. Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, *blogs*, *sites* etc. Isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma. Afinal, publicar um livro não transforma ninguém em escritor, ou seja, alguém que está nas livrarias, nas resenhas de jornais e revistas,

nas listas dos premiados dos concursos literários, nos programas das disciplinas, nas prateleiras das bibliotecas (Dalcastagnè, 2012, p. 6).

A autora chama a atenção para a necessidade de reflexão a respeito do posicionamento da literatura diante dos embates que estão presentes no cenário literário atual, o que ela tem elaborado (ou não elaborado), e sobre a tensão resultante do confronto entre os que querem pertencer ao cenário literário e os que temem perder o lugar que sempre ocuparam. Ter um lugar no espaço literário é importante, segundo a autora:

Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala (Dalcastagnè, 2012, p. 6).

Apresentaremos algumas reflexões presentes em sua obra, a fim de melhor compreendermos em quais pontos residem as dificuldades da literatura ser heterogênea, múltipla, diversa e representante da realidade contemporânea brasileira do ponto de vista da autora. Trazer um contraponto sobre um tema tão importante é desejável para que não corramos o risco de cair na acomodação confortável de que já alcançamos a democratização do espaço literário e que todas as vozes são ouvidas.

Em seu texto, Dalcastagnè apresenta diferentes conflitos existentes na literatura contemporânea em relação ao adentramento de diferentes vozes nesse meio. A autora dedica um capítulo para tratar dos dilemas que escritores oriundos de grupos marginalizados enfrentam para poderem participar do campo literário, no qual frequentemente, se veem restritos a falar de sua condição originária, apresentar “uma voz autêntica” ou seguem o caminho oposto e mimetizam os modos do discurso dos dominantes em busca de maiores chances de aceitação (Dalcastagnè, 2012, p. 51).

A autora aborda, também, os limites da escrita enfrentados por escritores engajados no embate com as questões de seu tempo, como a impossibilidade do intelectual falar pelo povo; a necessidade de o escritor refletir sobre seu ofício e sua posição numa sociedade desigual; as possibilidades de escrita em um ambiente de violência; as condições sociais e políticas que parecem exigir a produção de uma obra

engajada, ao mesmo tempo em que o escritor tem consciência a respeito da limitação que sua obra tem sobre a realidade.

Além disso, a autora analisa elementos da narrativa: o narrador e o espaço. Ela examina também a figura do narrador, como ele é construído, quais táticas são utilizadas para conquistar a aceitação dos leitores e como ele se movimenta na obra, estabelecendo sua identidade em meio a discursos e relações em constante transformação. A respeito do espaço, a autora analisa como ele se constitui dentro das obras para a definição das personagens especialmente nas cidades, que são o principal cenário analisado; ela destaca a existência de barreiras simbólicas presentes nesses ambientes urbanos, que definem e delimitam o lugar de cada indivíduo com base em sua classe social, gênero, profissão etc.

Para finalizar, Dalcastagnè (2012) propõe a discussão e a reflexão sobre os resultados de uma pesquisa realizada sobre 258 romances brasileiros publicados por três importantes editoras do país ao longo de catorze anos de sua pesquisa (1990 – 2004), cujos dados revelam uma literatura ainda fortemente homogênea, estereotipada e excludente. Essas características se apresentam desde os próprios escritores até as personagens representadas em suas obras: segundo dados da pesquisa, 72,7% das obras foram publicadas por homens, sendo que 93,9% eram brancos e mais de 60% viviam no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Em relação às personagens, a pesquisa revelou predominância de personagens femininas, apresentadas como donas de casa; as negras eram caracterizadas como empregadas domésticas ou prostitutas; os homens negros, como bandidos (Dalcastagnè, 2012, pp. 174 – 216).

Para a autora, a literatura contemporânea tem movimentado um conjunto de problemas que podem ser observados parcial ou totalmente, dependendo das relações que estão se estabelecendo no campo literário e da forma como estão sendo conduzidas. Isso porque “todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa” (Dalcastagnè, 2012, p. 5).

Segundo ela, há, em nossa sociedade, regras tácitas que estabelecem hierarquias “às vezes tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho” (Dalcastagnè, 2012, p. 5). Dessa

forma, a autora conclui que ousar sair do lugar que lhe foi designado por tanto tempo gera tensão e conflito, porque implica avançar sobre o lugar alheio.

Acreditamos, portanto, que é imprescindível ouvir essas vozes que destoam, ler a produção de autores e autoras que estiveram às margens do campo literário e cuja entrada, ainda que numericamente pequena segundo dos dados da pesquisa, tem sido capaz de transformar a produção literária. Essa transformação tem resultado em uma produção diversa e heterogênea em relação aos padrões até então existentes, o cânone literário. E a partir daí, questionar os critérios de valoração literária, quem eles representam e a quem servem.

O significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e da hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório (Dalcastagnè, 2012, p. 11).

Trouxemos as contribuições de Dalcastagnè pois acreditamos que a heterogeneidade, que marca a literatura contemporânea, além de característica do movimento é uma importante conquista literária e social. Portanto, consideramos que a discussão sobre ela seja fundamental, principalmente no caso de pesquisas que se dedicam a trabalhos que são consequências diretas dessa característica, como a nossa, que analisa a poesia uma escritora que, além de ser mulher, escolheu dar voz a uma personagem feminina que na literatura clássica não a teve.

2.1. O que é o contemporâneo?

Apresentamos, anteriormente, a literatura contemporânea, seu contexto de surgimento, algumas características, além de outras questões pertinentes a ela, orientadas pela cronologia histórico-social. Propomos, agora, uma reflexão sobre o contemporâneo enquanto fenômeno singular que vai além do conceito de tempo atual, com o objetivo de ampliarmos nosso olhar sobre o alcance da produção poética corrente. Esse olhar se faz relevante sobretudo ao observarmos que uma das marcas da literatura contemporânea é o diálogo com a tradição, ou seja, o olhar para o passado.

Embasamo-nos na teoria do filósofo italiano Giorgio Agamben. O autor se propôs a refletir sobre a questão do tempo e defendeu em seu projeto filosófico que uma “autêntica revolução não visa apenas a mudar o mundo, mas antes, a própria experiência do próprio tempo” (Agamben, 2009, p. 9). Na obra *Infância e história*, Agamben (2007) dedicou um capítulo para dissertar sobre o tempo; assim, em “Tempo e História – crítica do instante e do contínuo”, ele retoma conceitos sobre o tempo que foram formulados pelo homem e influenciaram a forma como o compreendemos e nos relacionamos com ele. Veremos a seguir os pontos mais importantes de suas conclusões.

Cada concepção da história está sempre acompanhada por uma determinada experiência do tempo que está implícita nela, que a condiciona e que precisamente se trata de esclarecer. Do mesmo modo, cada cultura é antes de tudo uma determinada experiência do tempo e não é possível uma nova cultura sem uma modificação dessa experiência. (Agamben, 2007, p. 131).

Agamben (2007) explica que somos capazes de captar a experiência do tempo, mas como não temos uma representação dessa experiência, o tempo é representado por imagens espaciais. A Antiguidade greco-romana criou uma concepção circular e contínua, o que significa dizer que não tem direção, em sentido estrito, não tem princípio nem fim, mas retorna incessantemente sobre si mesmo. Essa teoria é discutida nas obras de Platão e Aristóteles que filosofaram a respeito do tema. Agamben apresenta como exemplo a questão aristotélica, na qual o filósofo indaga se os homens de sua época estariam mais próximos do início que aqueles que viveram na época da guerra de Troia, dado que, na concepção circular, o fim está próximo do começo.

Porém, ainda segundo Agamben, da experiência grega, o que mais contribuiu com a representação ocidental do tempo é a concepção dele como um contínuo pontual, infinito e quantificável, difundida através da *Física*, de Aristóteles. De acordo com essa concepção, cada instante é em si a continuidade do tempo. O instante é inapreensível; ele divide e reúne o passado e o futuro. Sendo sempre ele mesmo, é sempre outro, pois ao ser referido, já pertence ao passado (Agamben, 2007, p. 134).

A segunda concepção apresentada por Agamben (2007, p. 136) é a da experiência cristã, para a qual o conceito do tempo é uma linha reta. O tempo iniciou-se com a Gênese, findará com o Apocalipse e o período intermediário é único. Cada

acontecimento ocorre apenas uma vez e cada momento está mais distante do início e mais próximo do final. Esse conceito traz a ideia de finitude e limitação. O principal ponto de referência desse conceito é a encarnação de Cristo que apresenta a ideia de desenvolvimento progressivo da humanidade, ou seja, esse conceito de tempo tem uma direção, ao contrário do tempo clássico.

Agamben esclarece que o cristianismo afastou a noção de tempo do movimento natural dos astros e o converteu em um fenômeno essencialmente humano e interior. No entanto, o tempo que se interioriza nesse modo, da linha reta, é o da sucessão contínua de instantes pontuais que surgiu no pensamento grego. Para demonstrar a concordância do pensamento cristão com o pensamento helênico, o autor traz as reflexões de Santo Agostinho¹⁰:

Como existem então esses dois tempos, o passado e o futuro, desde o momento que o passado já não é e o futuro ainda não é? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, se não se dirigisse a reunir-se com o passado, não seria tempo, mas sim eternidade. Se o presente por finalidade deve reunir-se com o passado, como podemos dizer que existe, tendo em conta que não pode existir mais que deixando de existir? (Agostinho *apud* Agamben, 2007, p. 138).

Dissertando sobre a concepção moderna de tempo, Agamben (2007, p. 139) explica que nela ocorre a laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, do qual é retirada a ideia de fim, e mantém-se apenas a ideia do processo estruturado conforme o antes e o depois. Devido ao advento da industrialização, a representação do tempo tornou-se uma experiência homogênea, retilínea e vazia, que foi sancionada pela mecânica moderna que estabeleceu a primazia do movimento retilíneo uniforme com relação ao circular. Agamben complementa que a vida nas cidades grandes e nas fábricas parecem confirmar a ideia de que o instante pontual e fugaz seria o único tempo humano; diante disso, o antes e o depois constituem o sentido, e tal sentido se apresenta como histórico, pois o sentido pertence ao conjunto, nunca ao agora pontual e inapreensível.

Após essas reflexões iniciais, que devido a matéria inapreensível do tempo já se mostraram bastante desafiadoras, Agamben escreveu um ensaio ao qual se

¹⁰ Cf. também AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). *Confissões*. Tradução J.Oliveira. Santos, S.J. e A, Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural.

dedicou ao contemporâneo e as particularidades desse tempo, cujas elaborações veremos a seguir.

No texto “O que é o contemporâneo?”, Agamben (2009) apresenta a tese dessa revolução, na qual propõe que a cronologia é constantemente interrompida por um outro tempo, seja o tempo passado ou mesmo o tempo futuro. Dessa forma, “o contemporâneo que se pode entrever na temporalidade do presente é sempre retorno que não cessa de ser repetir” (Agamben, 2009, p. 18). A partir dessa definição, percebemos o contemporâneo como um passo suspenso entre o que foi e o que será. Para compreender esse momento, é necessário olhar para o que ele é e também para o que não é. Nas palavras do filósofo:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, quem é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p. 63).

O autor explica a existência de um limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não mais* (Agamben, 2009, p. 68); esse limiar só pode existir no presente e estabelece uma relação particular entre ele e os outros tempos. Nesse espaço de possibilidades, a contemporaneidade “pode “citar” e, desse modo, “reatualizar qualquer momento do passado” (Agamben, 2009, p. 68).

Porém, para Agamben, não é apenas em relação ao passado que o contemporâneo se constitui: outro aspecto intrínseco é que ele se dirige ao futuro; ainda que não caminhe, mesmo em inércia, está destinado ao futuro. Em conclusão, a contemporaneidade vai muito além do conceito de tempo cronológico presente: ela interpola os tempos, tem a capacidade de transformá-los segundo sua vontade. É como se, ao olharmos para o passado com os olhos do hoje, tivéssemos a capacidade de alterar, de transformar o que foi. Porém, não apenas o passado seria alterado, pois também o presente e o futuro são afetados por esse “olhar para trás”, Agamben resume essas infinitas possibilidades como a capacidade de ser “contemporâneo não apenas do nosso século e do ‘agora’, mas também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado” (Agamben, 2009, p. 73).

Thomas Stearns Eliot (1989), em “Talento individual e tradição”, propõe-se a refletir sobre a relação que os poetas contemporâneos estabelecem, de forma

intencional ou não, com a tradição. Acreditamos que suas proposições vão ao encontro da tese de Agamben ao postularem que, na poesia contemporânea, permanece o que é imortal dos poetas do passado.

Para Eliot, a tradição “implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas da sua presença” (Eliot, 1989, p. 39), dessa forma, textos do passado são retomados por serem, de alguma forma, contemporâneos aos poetas que os revisitam. Sua atualidade pode se dar por razões estéticas, históricas, temáticas ou mesmo pessoais.

Eliot explica que temos a tendência a buscar em novos poetas o que sua obra tem de individual, de particular, no que se diferencia dos seus antecessores. Ele acrescenta que, se conseguíssemos nos libertar desse preconceito, poderemos descobrir que talvez as melhores passagens do autor sejam aquelas em que os poetas mortos se revelam, visto que a tradição não é herdada, e para conquistá-la é necessário um grande esforço do poeta (Eliot, 1989, p. 38). O autor complementa que conhecer e dialogar com a tradição envolve o sentido em que tanto as obras clássicas, como as de Homero, como as produções literárias nacionais coexistem simultaneamente:

Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (Eliot, 1989, p. 39).

Para Eliot, nenhum poeta ou obra tem significação completa sozinho. A apreciação que dele fazemos é sempre em relação aos seus antecessores. Para o autor, é necessário que haja harmonia e coesão entre as obras. Em relação às obras existentes, já existe uma ordem completa e ideal, que só se altera pelo aparecimento de uma obra realmente nova entre eles. Quando a nova obra é introduzida, relações, proporções e valores de cada obra são reajustados, e esse ajuste é importante para o equilíbrio e a harmonia entre o antigo e o novo, de forma que o passado seja modificado pelo presente, tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado (Eliot, 1989, p. 40).

O autor enfatiza a constante transformação do material artístico, e que nada se deixa para trás: “não se aposenta nem Shakespeare, nem Homero,

nem os desenhos rupestres do artista magdaleniano” (Eliot, 1989, p. 41). Ele acrescenta que o fato de um escritor olhar para o passado ao escrever sua obra demonstra, de certa maneira, a consciência que ele tem de seu lugar no tempo (Eliot, 1989).

As discussões sobre a contemporaneidade apresentadas por Agamben e Eliot permitem uma compreensão mais profunda da produção poética atual, pois proporcionam um viés de interpretação mais abrangente, ou seja: não basta que o poeta tenha obras publicadas nas últimas décadas para ser considerado contemporâneo, mas sim que sua poética reflita os valores e as preocupações éticas e estéticas do momento presente.

Além disso, elas proporcionam, no caso do nosso objeto de estudo, uma perspectiva mais abrangente sobre a retomada da personagem clássica Penélope. Em consonância com o viés apresentado pelos autores, percebemos a atualidade de sua temática, cujos valores interessa discutir no momento atual.

2.2. Diálogo com a tradição – a revisitação do clássico

O diálogo com a tradição é uma importante característica da poesia contemporânea; nela, os escritores revisitam e dialogam com os clássicos da literatura. Neste contexto, é possível observar uma ampla variedade de obras que se conectam e se influenciam por referências literárias do passado, criando uma relação intertextual que conecta o passado e o presente. Essa abordagem se torna um recurso rico e eficaz para os escritores contemporâneos, permitindo que eles se relacionem com a tradição literária, ao mesmo tempo em que oferecem novas perspectivas e atualizações aos clássicos. De acordo com Paula Costa (2015), há uma revisitação permanente do clássico na produção poética das últimas décadas, que se dá por meio do anacronismo, ou seja, não há sujeição ao passado e tampouco negação dele, mas sim a busca por valores identitários ou interesses afins.

A obra *Fluir Perene* (2004) reuniu escritores portugueses que discutem sobre as relações que se estabelecem entre o contemporâneo e o clássico. Em seu texto “O legado do clássico na poesia contemporânea”, Amaral apresenta os principais conceitos que definem o clássico na literatura. Segundo ele, o conceito mais tradicional de clássico se dá em função do tempo cronológico:

Digamos desde já que ele pode ser encarado em função do tempo e da sucessão cronológica, exprimindo-se de acordo com critérios histórico-literários: nessa acepção o universo dos clássicos ver-se-ia circunscrito aos autores oriundos da Antiguidade grega e latina, tomados como fundadores da nossa tradição literária (Amaral, 2004, p. 9).

Ainda de acordo com Amaral (2004), guiando-se por critérios histórico-literários menos radicais, seria possível incluir nessa acepção os autores que empregaram os clássicos como fonte de inspiração e cujas obras estavam orientadas por seus valores, ou seja, aqueles que procuraram redescobrir os méritos dessa Antiguidade à luz do humanismo do século XV, do maneirismo do século XVI ou, acima de tudo, do neoclassicismo do século XVIII.

Além desse conceito mais tradicional – o histórico-literário –, Amaral (2004) apresenta também outras duas formas de conceituar o clássico. A primeira é emprestada de Eliot (1957), que em seu texto intitulado “O que é o um clássico?”, relacionou o clássico à maturidade. Dessa forma, para Eliot, uma obra clássica é fruto da maturidade de uma civilização, de sua linguagem e literatura, além da maturidade de espírito do escritor; esses três elementos seriam os responsáveis por garantir a universalidade da obra clássica.

Já a segunda forma diz respeito ao conceito apresentado por Italo Calvino, no ensaio *Por que ler os clássicos?*, no qual o autor apresenta catorze propostas para definir o que é um clássico. Dentre elas, Amaral destaca as seguintes definições:

Um clássico é um livro que nunca acabou de dizer o que tem a dizer; Os clássicos são os livros que me chegam trazendo em si a marca das leituras que antecederam a nossa e atrás de si a marca que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram; chama-se clássico o livro que se configura como equivalente do universo, tal como os antigos talismãs; Um clássico é um livro que vem antes de outros clássicos; mas quem leu primeiro os outros e depois lê esse reconhece logo o seu lugar genealogia (Calvino, 1993, p. 11).

Amaral (2004) explica que, embora sobressaia o caráter universal e vivo atribuído aos clássicos em oposição às obras que estariam mais limitadas no tempo e espaço, é possível encontrar obras mais recentes figurando em antologias que reúnem obras clássicas.

Para Amaral (2004), a poesia portuguesa contemporânea não parece recear a influência dos clássicos (tomados num sentido mais restrito ou mais amplo). Para o

autor, há nessa poesia maior fluidez das fronteiras entre o passado e o presente, que torna a temporalidade menos linear e mais volátil – característica que acreditamos também estar presente na literatura contemporânea brasileira.

Segundo Amaral, essa tendência inédita pode ser sinal de que os autores e leitores estejam convencidos de que não existe originalidade absoluta e que toda produção literária, por mais inovadora que possa parecer, faz parte de uma infinita rede intertextual, em que todos os escritores são contemporâneos uns dos outros. Eles tanto podem se influenciar por companheiros de geração como pelos poetas mais díspares e longínquos, pois:

A herança clássica pode ser hoje reclamada por muita gente com toda a legitimidade, desde logo ao nível dos chamados <<temas eternos>> desencadeadores da escrita ou da emoção estética: desde a Grécia e de Roma que continuamos, por exemplo, a tentar exprimir-nos sobre o sentido (ou absurdo) de experiências humanas fundamentais como a do amor, a da morte, a da nossa relação com a natureza ou com a inexorável passagem do tempo (Amaral, 2004, p. 13).

Embora a personagem Penélope trate de experiências humanas como o amor, a separação, a espera, julgamos que na contemporaneidade também tem a intenção de questionar e subverter a experiência da condição feminina de submissão presente na obra clássica. Em consonância com o pensamento de Carvalho, acreditamos que “toda repetição está carregada de intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor” (Carvalho, 2003, p. 53).

Complementando a ideia de intencionalidade, temos a observação de Costa (2015) sobre algumas obras contemporâneas que têm a tendência de “revisitar os clássicos e de os trazer para o presente nosso contemporâneo, num confronto crítico de tempos e de valores” (Costa, 2015, p. 222). Percebemos que a retomada da Penélope na poesia contemporânea das obras estudadas, entre outras, vai ao encontro dessa definição e confronta criticamente o papel da mulher na sociedade.

Além da postura crítica revelada pela escolha, ao trazerem de volta textos, autores ou personagens do passado e projetar neles suas impressões e marcas de escrita, esses autores promovem a continuidade dos textos de outrora nos dias de hoje. Ou seja, além de contribuírem com o enriquecimento cultural do presente, revitalizam o objeto com o qual estabelecem intertextualidade. Sobre esse duplo viés, Patrocínio aponta que:

O movimento de acréscimo, [...] revela que estamos diante de algo que reproduz em diferença uma ação já realizada. Nesses termos, o novo não é explicitamente original, assim como o elemento que fora o objeto do resgate retorna com rasuras. Resulta desta construção um complexo jogo de percepções e interpretações que busca compreender os mecanismos sociais, políticos, culturais que tateiam o presente com os olhos voltados para o passado. (Patrocínio, 2013, p. 261).

Ao aderirem à tradição em suas obras, os poetas contemporâneos conseguem falar uma linguagem mais universal e com maior alcance temporal e semântico. Dessa forma, devemos ler essa poesia não apenas buscando o novo, mas também como exercício para apreender o que os escritores emprestam da tradição e como retrabalham esses elementos, atribuindo-lhes novos sentidos (Teixeira, 2011). As poesias de Marques revisitam o clássico, trazendo a personagem Penélope para a contemporaneidade, e atribuem um novo significado a sua espera; estabelecem, assim, um diálogo entre o clássico e o contemporâneo, cujas fronteiras – apesar dos séculos e das diferenças culturais que separam as obras – veem-se muito tênues. Isso acontece porque, em certos momentos, é difícil perceber quais características da Penélope contemporânea são completamente novas e quais já estavam presentes na clássica, ainda que de forma oculta, esperando apenas o momento propício para que emergissem.

Além disso, a poesia contemporânea, como já mencionado anteriormente, não rompe com o passado, o que permite aos poetas se inspirarem no clássico sem preocupação. Ao não precisar negar o clássico para afirmar sua contemporaneidade, esses autores podem reconhecer e reatualizar o que ainda está vivo e aberto ao diálogo com o presente. Dessa forma, as obras da tradição inseridas no contexto da literatura contemporânea que está em movimento também se transformam e se atualizam, ao trazer à tona temas e questões que ainda são relevantes para a sociedade atual. Portanto, tal abordagem se torna um importante meio de reflexão e revisitação do passado, enriquecendo o universo literário e contribuindo para a renovação e a evolução da literatura.

Além disso, pode-se dizer que o processo de revisitação do clássico é uma repetição¹¹ que transforma o objeto repetido, como se pode observar na poesia de Marques, nas quais algumas personagens já conhecidas estão presentes, como

¹¹ Empregamos o termo *repetição* de acordo com a teoria de Genette (2010), segundo a qual o produto da hipertextualidade guarda o traço de repetição do texto original.

Circe, Ícaro, Prometeu, Vênus, diálogos com Safo de Lesbos e, é claro, Penélope, que é retomada, também, em outras obras da escritora.

3.3. A metalinguagem

A metalinguagem é um conceito presente na linguística e na literatura, nas atividades de reflexão sobre a própria linguagem. Ao utilizar a metalinguagem, os escritores e escritoras têm a oportunidade de explorar de forma consciente e reflexiva os limites e as possibilidades da linguagem, levantando questionamentos acerca de sua natureza, estrutura e função na comunicação humana. Dessa forma, a metalinguagem não apenas acrescenta dimensões estéticas e criativas às obras literárias, mas também enriquece o processo de análise e interpretação dessas obras, oferecendo uma perspectiva profunda e complexa sobre a própria natureza da linguagem.

De acordo com João Wanderley Geraldi (1993), existem três níveis de reflexão sobre a linguagem: as ações que se fazem com ela (atividades linguísticas), as ações que se fazem sobre ela (atividades epilinguísticas) e as ações que ela faz sobre si mesma (atividades metalinguísticas). O autor explica que as atividades linguísticas são praticadas nos processos interacionais, referem-se a um assunto e permitem sua progressão. As atividades epilinguísticas também fazem parte dos processos interacionais e refletem sobre os próprios recursos expressivos; elas podem suspender o tratamento do tema em curso, estão presentes nas negociações de sentido, hesitações, autocorreções, reelaborações, pausas longas etc. Por último, as metalinguísticas, que têm como objeto de reflexão a linguagem em si mesma. Essas atividades constroem conscientemente uma sistemática com a qual falam sobre a língua.

Iremos nos aprofundar no último aspecto – as atividades metalinguísticas –, visto que é uma característica recorrente na poesia contemporânea e está presente nos poemas de Marques. É interessante notar como a literatura tem se voltado para sua própria reflexão, criando assim a metaliteratura e a metapoesia, temas que serão explorados a partir dos estudos de Parejo (2002), que tem se dedicado ao estudo da metalinguagem na contemporaneidade. O autor pontua que aspectos como

“dissolução, fragmentarismo, incoerência, heterogeneidade e mesclas, são traços que caracterizam a poesia, na qual se inscreve de forma mais explícita o metaliterário” (Parejo, 2002, p. 116). A partir da observação da relevância que o metaliterário tem na poesia atual, Parejo busca aprofundar o conceito de metalinguagem.

Para o autor, a metalinguagem parece ser uma constante da cultura contemporânea. Até mesmo as ciências sentem necessidade de falar de si mesmas, de se justificarem diante do caráter utilitarista da sociedade. Antes mesmo de falar a respeito do seu objeto de estudo, ela precisa definir as bases da sua existência, o que faz por meio da linguagem. De acordo com Parejo “se pode inclusive afirmar que toda ciência começa com uma metalinguagem que, uma vez cumprida sua missão, desaparece até o momento em que se faz necessária uma nova revisão de seus fundamentos básicos e teóricos” (2002, p, 114).

Porém, ainda segundo o autor, quando a ciência reflete sobre suas bases linguísticas, tem o intuito de avaliar a (in)conveniência de algum termo, de forma a expressar-se o mais funcionalmente possível, com uma linguagem denotativa e unívoca que, caso apresente algum inconveniente, será reparada, mas nunca interrogada. E, nesse ponto, ocorre uma importante diferenciação, pois em “Literatura, depois de idêntica reflexão, o escritor se encontra de novo, não com os objetos – que nunca utilizou – mas com as palavras” (Parejo, 2002, p. 114).

Após essa introdução, o autor passa a desenvolver sua teoria sobre o conceito de metaliteratura. Primeiramente, ele apresenta uma revisão do conceito de metalinguagem, pois, além de a literatura ser um uso especial do código da língua natural, os conceitos de metaliteratura e metapoesia são empregos metafóricos dela.

Saltaremos a primeira parte dessa revisão e nos aproximaremos da segunda parte, quando já está presente a reflexão sobre a metaliteratura. Em resumo, Parejo define metalinguagem como “uma linguagem dentro de, no interior da linguagem, ou seja, a linguagem falando de si mesma a partir de si mesma” (Parejo, 2002, p. 115). A partir dessa definição, o autor recorre à classificação de metalinguagem proposta por Sánchez, na qual o linguista estabelece a existência de três níveis:

O metalinguístico, onde o texto literário integra os enunciados correspondentes a metalinguagem da língua natural (revisão do código, garantia da comunicação, etc); o nível metatextual, que registra o conjunto de enunciados que reflete sobre o próprio texto (processo de criação, de recepção, de estrutura e disposição do texto); e, por último, o nível metaliterário. Correspondem a este o conjunto de enunciados que o texto

depreende para a tematização da reflexão sobre a literatura (Sánchez *apud* Parejo, 2002, p. 116)

A partir dessa classificação, Parejo propõe que haja duas matizes para o nível metaliterário. Primeiramente, a inclusão da metaliteratura implícita, visto que ela informa o mesmo que a explícita, apesar de empregar outros procedimentos mais opacos, metafóricos, indiretos etc., que podem ter a ver com características de estilo de um autor ou momento literário. Além disso, há os textos que propõem enunciados de crítica da linguagem natural ou poética; de acordo com o autor, quando se coloca em julgamento a própria linguagem sobre a qual o texto se assenta, trata-se de uma questão metaliterária, na qual está em jogo não apenas a validade do texto, como da própria linguagem (Parejo, 2002, p. 116).

Ao discorrer sobre o metaliterário, o autor apresenta alguns conceitos que vamos mencionar brevemente. Ele destaca como conceito-chave para o metaliterário e o metaficcional o *mise en abyme*, desenvolvido por Dällenbach. O *mise en abyme* diz respeito a obras artísticas que têm em seu interior um elemento menor, que remete à obra que o contém; com isso, criam um efeito de reflexo em miniatura – por exemplo, *Dom Quixote*. Nessa obra, o jogo de ambiguidade criado pelo narrador culmina na segunda parte em que os protagonistas da história são seus próprios leitores (Parejo, 2002, pp. 117-118).

Outro fator-chave do metaliterário, segundo Parejo (2002), é a figura do autor implícito de Dällenbach. Trata-se da figura narratológica do autor artífice consciente da obra literária.

Esta figura, ainda que proposta pela teoria da narrativa, pode aplicar-se também a poesia e a outros gêneros ou tipos de discurso. Aparece especialmente quando no poema há uma autorreflexão do texto sobre si, sobre sua linguagem, sobre seu gênero, etc., exterior e metaliterariamente. O texto, paralelamente, reflete sobre o ato da escrita. O autor implícito é, em rigor, uma estrutura do texto: revela ao autor a respeito do artífice ideal e abstrato da obra, dando instruções para sua decodificação [...]. O autor implícito representado, em qualquer gênero, funciona, em rigor, como uma entidade simbólica, como uma “personagem” que remete ao autor (Parejo, 2002, p. 120).

O autor complementa que o leitor implícito representado é aquele que o texto oferece como tal, a quem está dirigido e com quem o eu (seja autor implícito representado ou narrador) dialoga.

Além disso, Parejo relembra que em qualquer discurso metaliterário existem dois níveis de escrita, cuja coabitação apresenta alguns problemas: de um lado está o poema tal como o entendemos convencionalmente e, de outro lado, o discurso sobre o próprio poema, o qual reflete a estrutura do primeiro (Parejo, 2002, p. 120). Para aprofundar esses conceitos, Parejo recorre aos estudos de Guillermo Carnero, segundo o qual a metaliteratura é o discurso:

Cujo assunto, ou um dos assuntos, é o fato mesmo de escrever poesia. Um metapoema conta assim com dois níveis discursivos paralelos, o primeiro formado por o que habitualmente entendemos por poema, enquanto o que segundo reflete sobre a natureza do poema, sobre suas origens e condicionamento. A prática da metapoesia requer, por tanto, capacidade de refletir sobre o problema da escrita. (Carnero *apud* Parejo, 2002, p. 120).

Em suas reflexões, Parejo conclui que a metapoesia granjeou para si uma autonomia de objeto verbal, segundo a qual “o objeto representado renuncia a *mímesis* convencional e se converte ao mesmo tempo em signo e objeto ao não existir referencialidade fora do texto” (Parejo, 2002, p. 121). O que não significa abolição da referencialidade, mas sim que os referentes são internos: a linguagem, a literatura, a poesia. Dessa forma, o exercício de autorreflexão metapoética se direciona, sobretudo, à função mimética da arte, aos limites da linguagem poética e à função criadora da palavra (Parejo, 2002, p. 121).

Em consonância com a teoria desenvolvida por Parejo, veremos a sistematização proposta por Pérez Bowie (1994) a respeito dos principais tipos de textos metapoéticos.

Para Pérez Bowie, a metapoesia surge à medida que a linguagem se converte, de maneira explícita ou implícita, no centro de referência do poema, ou seja, ele se torna sua própria matéria poética. Dessa forma “ao debruçar-se sobre si mesmo, se articula num movimento de busca, de conhecimento, no qual o poema não é nunca um resultado – a peça finalizada e intocável – senão a demonstração do próprio processo” (Pérez Bowie, 1994, p. 238).

O autor sistematizou os principais tipos de textos metapoéticos, agrupando-os em cinco grupos temáticos:

a) O poema sobre o poema: trata-se de um dos procedimentos denunciadores da ficcionalidade da comunicação poética, presente nos textos cujo tema é a

construção do próprio poema. O que interessa aqui é o fenômeno enquanto veículo de reflexão que, desde o interior do próprio texto, conclui sobre suas possibilidades expressivas;

b) O poema como poética: acontece quando a prática criativa, complementada por um importante *corpus* apresenta as reflexões do poeta sobre seu próprio fazer poético. Os poetas contemporâneos empregam a língua de forma a sugerir intuitivamente, renunciando aos recursos da expressão lógica, a essência do poético;

c) A impossibilidade de dizer: o poema se converte na expressão do vazio, da impotência criadora, e sua única mensagem é, paradoxalmente, a ausência de mensagem;

d) A insuficiência da linguagem: expressão do combate dos significados para abrir caminho entre as redes espessas da linguagem, aptas apenas como canal ao dizer da cotidiana trivialidade. Dentro desse grupo temático, são comuns poemas nos quais o poeta busca dar vida a um instrumento, a linguagem, cujas possibilidades se encontram extremamente degradadas;

e) O protagonismo da matéria gráfica: a fascinação pela materialidade – a grafia do texto: se a palavra é um objeto desamparado que resiste em revelar seus significados, a única opção possível é mostrá-la precisamente em sua qualidade de objeto, aceitando que todas suas possibilidades significativas se esgotam nessa exibição (Pérez Bowie, 1994, p. 239 - 247).

Os poemas de Marques com frequência proporcionam ao leitor o acesso ao seu processo de criação poética por meio do emprego do recurso metapoético, normalmente construído por metáforas e metonímias. Suas reflexões se enquadram principalmente nos dois primeiros grupos classificados por Pérez Bowie (1994): a) o poema sobre o poema; e b) o poema como poética, que veremos de forma mais aprofundada no momento da análise.

Sabe-se que a metalinguagem é característica recorrente na poesia contemporânea; como veremos adiante, de fato é um traço marcante nas obras da poeta estudada, que, em seu diálogo com a tradição, retomam a personagem Penélope e, por meio da metáfora, estabelecem uma relação entre a escrita e a tessitura, elaborando poemas metapoéticos. Ou seja, ao empregar o recurso da metalinguagem e trazer, no primeiro nível discursivo do poema, a tessitura, e no

segundo nível discursivo, a criação poética, elas aproximam novamente a personagem clássica e a Penélope contemporânea, agora pela relação que estabelecem entre as atividades que orientaram suas vidas: uma tece, a outra escreve.

3. A RESSIGNIFICAÇÃO DE PENÉLOPE

Penélope e o espelho

*Melhor uso para tanta linha
seria conhecer o labirinto.*

(Mônica de Aquino, 2017, p. 34)

Neste capítulo, adentramos finalmente na poesia de Ana Martins Marques. Pretendemos observar a maneira como a poeta dialoga com a tradição literária, buscando no passado uma personagem cujos valores se mostram contemporâneos aos dilemas e questões enfrentadas na atualidade e em sintonia com o progresso social que as mulheres têm alcançado.

Para isso, dividimos o capítulo em três partes. No primeiro subtópico, faremos uma incursão pela vida da autora, destacando como a escrita esteve presente desde sua infância. Nele, também abordaremos sua obra literária, o reconhecimento que tem recebido através de prêmios e o estilo poético da escritora. No segundo subtópico, apresentaremos as pesquisas que foram desenvolvidas sobre a poética de Ana Martins Marques e, assim, poderemos observar as aproximações e distanciamentos que existem em relação a presente pesquisa. Por fim, no último subtópico, analisaremos as poesias propriamente ditas, buscando identificar um "fio condutor" que conecta os poemas do grupo Penélope com os demais presentes em cada uma de suas obras, assim como a forma como essa conexão se estende aos dois livros analisados, unindo-os: *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*.

3.1. Vida, obra e estilo poético de Ana Martins Marques

A poeta mineira Ana Martins Marques, nascida em 1977 na cidade de Belo Horizonte, tem construído uma carreira frutífera na poesia brasileira contemporânea com a publicação de oito livros desde o lançamento de sua primeira obra, em 2009, tendo conquistado vários prêmios e indicações. Nas palavras de Santos, a escritora é "considerada uma das vozes mais originais da poesia brasileira contemporânea" (Santos, 2016, p. 245).

Seu primeiro livro, *A vida submarina* (2009), reúne poemas vencedores do prêmio Cidade de Belo Horizonte de Literatura nos anos 2007 e 2008. Seu segundo livro, *Da Arte das Armadilhas* (2011), foi finalista do Prêmio Portugal Telecom 2012 e vencedor do Prêmio Alphonsus de Guimaraens 2012, da Fundação Biblioteca Nacional de Literatura, como melhor livro na categoria Poesia. *O livro das semelhanças* (2015), terceiro de sua carreira, foi finalista do Prêmio Oceanos 2016 e vencedor do Prêmio APCA de poesia da Associação Paulista de Críticos de Arte em 2015. Também publicou as obras *Duas janelas* (2016), em parceria com o escritor Marcos Siscar; *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), com o poeta Eduardo Jorge; *O livro dos jardins* (2019), *Risque esta palavra* (2021), também vencedor do prêmio APCA de poesia e *De uma a outra ilha* (2023).

Marques formou-se em Letras e é mestra e doutora pela UFMG. Em sua formação, curiosamente, trabalhou com obras do gênero narrativo: no mestrado desenvolveu a dissertação *A escrita fora de si: uma leitura da ficção de João Gilberto Noll* e no doutorado defendeu a tese intitulada “Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk)”, na qual buscou apreender os “efeitos produzidos pela presença de fotografias na narrativa, considerando, sobretudo, as relações que aí se estabelecem entre texto e imagem” (Marques, 2013, p. 6). Destacaremos alguns traços identificados por ela em seu trabalho de doutorado, pois acreditamos que muitas características que ela enxergou nas obras estudadas também estão presentes, em diferentes medidas, em sua produção como escritora.

Iniciaremos com as obras *Os emigrantes* e *Austerlitz*, de W. G. Sebald, nas quais a poeta destacou elementos como a memória, o perfil biográfico, o relato de viagem, o tom digressivo e melancólico. Estabeleceu, também, associações entre imagem, memória e arquivo, além do papel da fotografia na construção de narrativas pessoais e familiares e, também, históricas e coletivas. Ela examinou, também, como Bernardo Carvalho articula a fotografia com o motivo da viagem e da representação do “outro” em seus livros *Nove noites* e *Mongólia*. A partir da leitura de *A vida descalço*, do argentino Alan Pauls, e de *Istambul*, do turco Orhan Pamuk, a escritora, explorou os laços que unem a fotografia e a “escrita de si” em uma relação entre imagem e autobiografia (Marques, 2013).

Em sua obra, nota-se a presença de elementos como a memória, o perfil biográfico, o relato de viagem, entre outros. A poeta estabelece associações entre imagens da memória e sua percepção dos eventos, revelando uma poesia que se constrói a partir de fragmentos do passado, o que faz do poema quase que uma fotografia, por seu poder de resgate de um momento vivido. Através de seus poemas, Ana Martins Marques nos leva a refletir sobre a importância da memória individual e coletiva na construção de nossa própria identidade, nesse processo de escrita de si.

Marcos Siscar (2016), ao falar sobre os poemas de Marques, destaca a forte carga imagética como sendo um dos traços distintivos mais evidentes de sua poesia. Andréa Werkema, ao falar de temas importantes da poesia de Marques, destaca, entre outros, a fotografia, a memória e o tempo que essas imagens pretendem registrar:

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, 2015, p.153).

Percebemos que a pesquisadora de literatura não apenas reflete em sua poesia sobre seu arcabouço teórico e literário, mas também que se deixa influenciar por suas leituras. Esse movimento é facilmente percebido em sua poesia pelo diálogo que Marques estabelece com outros poetas e artistas, seja dedicando-lhes poemas ou dialogando poeticamente com as produções artísticas deles, seja aproveitando o pretexto do diálogo para refletir sobre questões da língua e da poesia, como no poema “Epígrafe”, em que a poeta estabelece um diálogo entre dois autores para criar um texto novo que reflete sobre o alcance da poesia:

Octavio Paz escreveu:
 “A palavra pão, tocada pela palavra dia,
 torna-se efetivamente um astro; e sol,
 por sua vez, torna-se alimento
 luminoso”

Paul de Man escreveu:
 “Ninguém em seu perfeito juízo ficará à espera
 de que as uvas em sua videira amadureçam
 sob a luminosidade

da palavra dia”
(Marques, 2015, p. 17)

A poesia de Marques apresenta uma significativa intertextualidade com outros escritores e suas obras, demonstrando um conhecimento teórico que contribui criticamente para enriquecer sua poesia. Além disso, ela não se limita apenas a dialogar com autores contemporâneos, mas também mergulha na tradição literária. Em seus poemas, encontramos personagens icônicos como Penélope, sereias, centauros, Circe, Ícaro, além de outros elementos clássicos que trazem ainda mais significado à sua poesia, que já é por si só tão plural.

Além desse diálogo entre presente e passado, a poesia de Marques também estabelece relações entre o macro e o micro em uma poética marcada pelo intimismo, pelo cotidiano, pela casa e, ao mesmo tempo, pela saída ao mundo. Essa poesia do cotidiano muitas vezes ressignifica espaços da casa e objetos comuns, outras estabelece relações entre eles e seus lugares no passado, na memória, e até mesmo na solidão.

Encontramos também em seus textos uma poética dos opostos, em que se encontram memória e esquecimento, dia e noite, casa e viagem (dentro e fora), tecer e destecer, de forma que veremos, com frequência, Marques subverter o comum e apresentar uma outra (talvez nova) face dele, revelando uma unicidade entre os polos. Os contrastes nem sempre se tocam, mas coexistem.

Além dessas características poéticas, enquanto tema destacamos a escrita: a presença marcante do tema da escrita em suas obras reafirma sua importância para a escritora. É interessante observar que os poemas que carregam essa temática remetem a objetos corriqueiros como motivo, o que possibilita concluir que ela não é tratada como algo excepcional, pelo contrário, é apresentada como atividade cotidiana, e, talvez por isso, digna de poesia.

Muitos temas estão presentes na poesia de [Ana Martins Marques](#); destacaremos o amor e a linguagem. Os dois temas frequentemente se relacionam entre si e fica difícil saber quais são os limites de um e de outro, como é possível inferir na leitura da declaração feita pelo eu lírico na conclusão do poema “Trapézio”, que compõe a primeira obra da poeta - *A vida submarina*, [nele o eu lírico afirma que todos os poemas são de amor](#).

Trapézio

Uma vez vendo um número de circo
apenas razoável
à noite
numa praça do interior
(tédio e susto, alcoóis fortes, lua baça)
foi que eu me dei conta de que
nunca houve um trapezista
que não estivesse apaixonado.

Todos os poemas são de amor.
(Marques, 2021, p. 28).

A partir da temática amorosa, outros temas surgem na poesia de Marques, como a ruptura, a saudade, a espera e até mesmo a personagem Penélope. A partir do tema da linguagem, decorrem tanto temáticas quanto procedimentos, como por exemplo a escrita, tão presente na obra, e o trabalho metalinguístico da poeta em torno do tecer/escrever, que são conjurados quando Penélope é retomada. A metalinguagem é uma característica basilar da poesia contemporânea, sendo recorrente na poesia de Marques. De acordo com Fernandes, a reflexão sobre o processo de escrita do poema é uma das marcas da autora Ana Martins Marques:

Nesses livros, a presença constante da reflexão sobre o fazer poético aparece por meio de poemas moldados a partir da metalinguagem que, embora realizada de maneiras diferentes, mostra o conceito de poesia que rege as criações da autora (Fernandes, 2020, p. 11).

A temática lírico-amorosa ora está direcionada a alguém, ora direciona-se à linguagem. Assim como a linguagem ora é empregada pelo eu lírico para falar ao “tu”, ora para falar a si mesma, num exercício de autorreflexão bastante vivo na poética obra de Marques, perpassando todas as suas obras, com maior ou menor intensidade.

Como dissemos anteriormente, a poesia de Ana Martins Marques se alicerça mais fortemente sobre os temas do amor e da escrita, cujo fio condutor (um deles) empregado pela escritora para unir esses elementos e transitar com leveza entre eles é Penélope. Dessa forma, Penélope é mais que um motivo: ela se constitui como fio que interliga os poemas e joga luz, conferindo novos sentidos aos temas propriamente ditos – como o tema marítimo, presente na obra, ganha outra perspectiva de leitura quando associado a relação que Penélope estabeleceu com o mar. Ou ainda o tema

da escrita, que por vezes aparece sob a metáfora da tessitura de Penélope e conduz a uma reflexão sobre o fazer poético.

Sendo assim, o fio de Penélope vem unir os dois temas nos poemas que estudamos: a) o amor que motivou a personagem clássica com quem Marques dialoga e que nos poemas da escritora torna-se persona poética que revive a espera, agora reatualizada; b) o tecer, trabalho ao qual se dedicava a rainha de Ítaca e que ela empregou como recurso para preservar-se, esperando pelo esposo. Agora, empregado como metáfora para a escrita poética, o eu lírico utiliza este último tema como ferramenta de autorreflexão, que lhe permite construir e desconstruir a imagem de si, possibilitando que se reconstrua de acordo com sua própria vontade.

Ana Martins Marques tem uma carreira produtiva e exitosa. Para conhecermos um pouco sobre o início de sua vida profissional, recorreremos à entrevista realizada pelo professor Vitor Cei Santos para a revista *Revell*, na qual ela compartilha também um pouco de suas reflexões sobre ser escritora. Ao ser questionada sobre o início da carreira e o ofício de escritora, Marques revelou que escreve desde criança, mas que demorou para lançar o primeiro livro, o que fez somente após os trinta anos. Além de tardar para iniciar a carreira, ela ainda hesita sobre se considerar escritora, como declarou:

Não sei dizer em que momento passei a me considerar escritora, na verdade nem sei se me considero escritora. Prefiro pensar que sou alguém que escreve, alguém para quem a leitura e a escrita têm um papel cotidiano e importante. Mas escrever é um ofício estranho, instável; depois de escrever um poema, nunca sei se serei capaz de escrever novamente. (Santos, 2016, p. 246).

Dito isso, começamos a apresentação de sua bibliografia pelo livro *A vida submarina*, obra de estreia de Ana Martins Marques, publicada em 2009, que reúne dois conjuntos de poemas premiados nos anos anteriores, como é anunciado na capa do livro (Marques, 2009). Porém, esses conjuntos não são estanques; o que se percebe é uma heterogeneidade de temas que interliga os grupos por meio de fios condutores. Esses fios criam diferentes caminhos de leitura – Penélope é um desses fios.

Ao refletir sobre seu primeiro livro, *A vida submarina*, a autora pontua temas e questões que estão presentes em sua obra como um todo:

Acho que nele já estão colocados muitos dos temas e questões que atravessam meus livros seguintes: imagens marítimas, os poemas voltados para os espaços da casa e os objetos cotidianos, a metalinguagem, a relação com as viagens e os lugares, o diálogo com outros autores e com as artes visuais (Muniz, 2021).

Além disso, os poemas trazem alguns temas de forma recorrente, como a água, o mar, a viagem, a memória, a escrita, entre outros. Na poética de Marques observa-se que, com frequência, as temáticas dialogam, criando efeitos surpreendentes. Por exemplo, a escrita, empregada por meio da remissão a objetos e situações do seu cotidiano, pode propor reflexões sobre sentimentos profundos como o amor, seu fim e até mesmo sobre o vazio existencial, como podemos observar, respectivamente, nos poemas “Bilhete”, “Diário” e “Papel de escritório”. Já em outros poemas, ela é metáfora para o fazer poético, como vemos em “Barcos de papel”, vejamos a seguir dois desses poemas para melhor ilustrar o que foi dito:

Papel de escritório

Escrevo teu nome
no papel timbrado.

Na minha mesa
entre o telefone e o cacto
o teu nome é uma pedra clara.

Do teu nome
(como uma flor ordinária,
mato)
cresce o poema.

O relógio na parede
marca as horas que não vivi.

No escritório estão vivos
o cacto e o poema.
(Marques, 2021, p. 110).

Barcos de papel

Os poemas em geral são feitos de palavras
no papel
seria melhor se fossem de pano
porque poderiam tomar chuva
ou de madeira
porque sustentariam uma casa
mas em geral são feitos de palavras
no papel

e por isso servem para poucas coisas
entre as quais não se encontra
tomar chuva
ou sustentar uma casa.

Dobrados sobre si mesmos,
lançam-se no mundo
com a coragem suicida
dos barcos de papel.
(Marques, 2021, p. 21).

No prefácio de *Da arte das armadilhas*, Marques (2011) apresenta um poema em que antecipa uma poética feita de opostos, de intenções e escolhas, em que o fio de Penélope novamente irá compor a tessitura de sua poesia. Esse livro é marcado por uma poesia intimista, que olha para dentro, para a casa. Vemos também que ela retoma outras personagens gregas clássicas: Circe, Ícaro, Atlas e também dedica um poema à escritora da Antiguidade grega, Safo de Lesbos.

Em *O livro das semelhanças* (2015), a poeta refina seu trabalho linguístico. De acordo com Fernandes (2020), é a obra mais repleta de metalinguagem; nela, os poemas metalinguísticos muitas vezes fazem a ligação entre a linguagem poética e o suporte físico em que os poemas são registrados. Por exemplo, o primeiro poema intitula-se “Capa”; o seguinte, “Nome do autor”, seguido pelo poema “Título”, entre outros. Além da relação com as partes do livro, há também com as situações cotidianas desse universo, como, por exemplo, o texto “Boa ideia para fazer um poema”.

Em 2016, Ana Marques, em parceria com o poeta Marcos Siscar, escreve o livro *Duas janelas*. Juntos criam o que denominam como o registro de uma experiência de escrita. Na apresentação do livro, explicam que a obra teve uma partida concomitante, mas que os poemas “buscaram acender-se mutuamente”. Os textos de Marques “iniciam sempre nas páginas pares, sob um fio, e os de Marcos Siscar nas páginas ímpares, sobre outro fio” (Marques; Siscar, 2016, p. 7).

A seguinte obra da autora também foi escrita em parceria. Dessa forma, *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017) é resultado do diálogo entre Marques e o poeta Eduardo Jorge no período em que ela morou no apartamento dele no Edifício JK, projetado por Oscar Niemeyer em 1952 (Marques; Jorge, 2017, p. 4). Essa informação enriquece a leitura, visto que em vários textos eles dialogam sobre a casa comum a ambos, ainda que num espaço temporal distinto.

Em 2019, a poeta lança *O livro dos jardins*, obra artesanal, confeccionada em fibras naturais e costurada à mão, como é informado na capa. Acreditamos que tal informação seja relevante e sugira que o trabalho manual para confecção do livro se compara, em alguma medida, ao trabalho do jardineiro e da poeta, nessa direção destacamos que tanto a palavra “florilégio” (do latim) quanto “antologia” (do grego) têm em seu radical a palavra flor e ambas significam conjunto de textos literários. Também há um marcador de páginas feito de sementes de camomila: se o leitor plantar essa parte do livro, terá uma parte do jardim. Sobre a obra, Alcides Villaça declarou:

[...] edição cuja incrível delicadeza — plaquete dobrada e composta em tipografia artesanal, em papel feito de bambu, a ser desenlaçada de um fio fino e elegante — contrasta as aberrações do nosso tempo, potencia a intimidade espiritual de cada experiência vivida pelo sujeito efetivo de uma linguagem (Villaça, 2019, p. 1).

Quanto aos poemas, os primeiros trazem a temática floral, em que o eu lírico apresenta suas reflexões ao estabelecer comparações com a natureza. Nos demais, a temática floral é empregada para homenagear sete poetisas importantes para a escritora.

A obra *Risque esta palavra* (2021) está dividida em quatro partes e traz novamente o olhar atento da poeta a tudo que acontece ao seu redor, mesmo – ou principalmente - as pequenas coisas. Além da diversidade de procedimentos e temáticas, que são características encontradas em obras anteriores, como a presença marítima, temporalidades, investigações sobre a poesia e outras formas artísticas.

Neste ano a autora lançou mais um livro, *De uma a outra ilha* (2023). Obra que traz como cenário a ilha grega de Lesbos e dialoga com a poeta grega Safo, novamente observamos Ana Martins Marques dialogar poéticamente com a tradição, agora por meio do emprego de fragmentos dos poemas de Safo como ponto de partida.

3.2. Olhares sobre a poética de Ana Martins Marques

Apresentaremos agora o levantamento das pesquisas desenvolvidas sobre a obra da escritora Ana Martins Marques. Após pesquisa no banco de dados Scielo, encontramos oito dissertações e uma tese dedicadas a explorar o trabalho de Marques. Todas essas pesquisas são bastante recentes e foram publicadas entre 2018 e 2021. Veremos a seguir quais são os temas que os pesquisadores e pesquisadoras analisaram na poesia de Ana Martins Marques.

Começamos com a apresentação da dissertação (manuscrito) *Da mesa ao mundo: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen*, de Clarissa X. Pereira (2020), na qual a pesquisadora realiza um estudo comparativo entre as poetisas citadas sob o recorte temático dos espaços mais recorrentes em ambas: a casa, o jardim, o mar, as cidades e a viagem. A investigadora esclarece que as comparações partem do estudo do espaço como uma investigação a respeito da construção do olhar na poesia, através do qual se dá a ocupação do mundo do poema.

O trabalho a seguir também estabelece relações entre a poeta portuguesa e a brasileira. Dessa forma, Natália Natalino (2020), em seu texto *Do outro lado do mar: imagens e miragens da tradição portuguesa em Ana Martins Marques*, recorre à imagem “do outro lado do mar”, construída pela poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) para observar nas obras de Marques os motes que abrem diálogo para questões que cercam a tradição lírica de poesia de língua portuguesa. Além disso, propõe-se a pensar a linguagem como material de questionamento da própria linguagem e como as duas poetisas constroem um questionamento sobre as imagens e as miragens da lusofonia. A pesquisadora explica que “em articulação com outros elementos narrativos, examinamos temas que transitam entre a memória, a língua, o corpo, a casa, os objetos e suas frações – construindo, assim, uma arquitetura de interiores: 1. habitar a casa; 2. habitar a língua; 3. habitar a voz” (Natalino, 2020, p. 6).

No estudo intitulado *Entre a casa e o acaso: valores de intimidade e vastidão nas imagens poéticas de Ana Martins Marques*, Talles Barros (2019) observa as relações com o campo da visualidade, características da pluralidade da poesia brasileira contemporânea na obra da poeta Ana Martins Marques. Para o pesquisador, a obra da poeta se relaciona com a fotografia, a exemplo de suporte visual, pela força que determinadas imagens exercem em sua poesia. Dentre as imagens, ele destaca

a da casa, uma das mais constantes, e ressalta nela a figuração do cotidiano e os valores de intimidade presentes na poesia de Marques, que são realçados pela escolha do espaço da casa como motivo poético. O autor afirma que “na busca por identificar como os valores de intimidade, inerente a esse espaço, dialogam com os valores de imensidão na perspectiva dos estudos do imaginário de Gaston Bachelard (2002; 2008)” (Barros, 2019, p. 7).

A pesquisadora Isadora N. de Mattos (2018) escreveu a dissertação *Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques*. Esse trabalho teve como propósito investigar a poética voltada ao cotidiano recorrente na obra de Marques. De acordo com a pesquisadora, essa poética se relaciona tanto com a tradição literária quanto com as artes visuais e abrange temas sobre a vida, o amor e a linguagem, a partir de poemas que mapeiam cenas, acontecimentos e objetos cotidianos.

Danilo Fernandes (2020) pesquisou *As analogias e suas implicações estéticas na obra O livro das semelhanças, de Ana Martins Marques*. A obra em questão está repleta de analogias, recurso poético comum na poesia de Marques. Para estudá-las, o pesquisador se dedicou a realizar análises poéticas voltadas a essa característica tão apreciada pela autora: as analogias.

Daniel Veneri (2019) realizou o trabalho intitulado *O lirismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques*, no qual o pesquisador analisa diferentes aspectos da poesia da autora como a temática lírico-amorosa, presente na poética de Ana Martins Marques, que se dirige na maioria das vezes à própria linguagem. Para o pesquisador, a linguagem funciona para a poeta como um mapa do amor que o sujeito lírico está disposto a percorrer por meio dos versos para chegar até o outro. Ele investiga, também, a metapoesia na lírica de Marques e o lirismo acolhedor em que todas as partes convergem para um todo, prestando atenção às coisas mais simples, objetos da casa e do cotidiano, frequentemente presentes em sua poesia.

A dissertação *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*, da pesquisadora Juliana Gelmini (2018), propõe uma investigação sobre as paisagens da memória na poesia de Marques nas obras *A vida submarina; Da arte das Armadilhas* e *O livro das semelhanças*. Além disso, ela busca investigar certos aspectos que configuram o contemporâneo, como a forte e decisiva expressão de autoria feminina, a hibridização textual e discursiva, e o vínculo pronunciado entre a tradição e o talento individual. Nesse estudo, a pesquisadora dedica-se às paisagens

de viagens pela memória da literatura e também às paisagens da memória das casas e dos seus interiores, por ser a casa uma paisagem privilegiada na composição poética de Marques.

Apresentaremos a partir de agora as pesquisas que envolvem a temática da Penélope. A primeira é a tese de Sue H. S. Vieira (2020), intitulada *As armadilhas de Penélope na poesia de Ana Martins Marques*. Nesse trabalho, a autora pesquisou “os artifícios de Penélope, metáfora da criação e do pensamento, aparecem costurados na poesia de Ana Martins Marques através dos fios do amor, da casa, da memória e da linguagem compondo uma grande rede poética” (Vieira, 2020, p. 8). Em seu estudo, a autora explorou poemas de cinco obras de Marques: *A vida submarina*; *Da arte das armadilhas*; *O livro das semelhanças*; *Duas janelas* e *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Ela concluiu que a “*póiesis* de Ana Martins Marques constrói a sua própria Penélope e através dela ressemantiza os diferentes fios registrados em sua escrita para o leitor” (Vieira, 2020, p. 8).

No trabalho de Bruna Pereira (2019), *Nas malhas da espera: o retecimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques*, a pesquisadora dedica-se aos três primeiros livros de Marques: *A vida submarina* (2009); *Da arte das armadilhas* (2011) e *O livro das semelhanças* (2015), com enfoque “nos poemas que fazem referência a figuras da mitologia grega, em especial, a Penélope, personagem da *Odisséia* conhecida pela arte de tecelã e pela admirada fidelidade conjugal” (Pereira, 2019, p. 6). A pesquisadora analisa como a memória e o esquecimento surgem nos poemas, relacionando o lembrar e o esquecer com o tecer e o destecer do sudário que Penélope está confeccionando. Além disso, ela estabelece comparações entre o mito de Penélope e a revisão realizada por Marques, a partir de uma perspectiva feminista.

Na dissertação *Relações entre o clássico e contemporâneo: reescrita do mito de Penélope na poesia de Ana Martins Marques*, Nínive Pinho (2021) parte da comparação entre duas temporalidades e tessituras distintas: o poema épico *Odisséia*, com destaque para a personagem Penélope, e os poemas contemporâneos de Marques que apresentam a inserção da mesma personagem. A autora defende a hipótese de que, “ao inserir Penélope como entidade ficcional no seu processo de (re)escrita criativa, a poeta busca dialogar com a tradição clássica greco-romana, reconhecendo sua importância, ao mesmo tempo em que pretende se inserir nela,

acrescentando sua perspectiva autoral feminina.” (PINHO, 2021, p. 6). A comparação das obras busca compreender a mudança na ocupação de espaços atribuídos às mulheres, tanto físicos como simbólicos.

No levantamento realizado, percebemos um crescente interesse da crítica em relação à poética de Ana Martins Marques, sua obra tem sido explorada por número significativo de pesquisadores. Destacamos a variedade de temas e perspectivas abordadas, que ilustram a pluralidade e riqueza da escrita da poeta. Esses estudos têm contribuído para ampliar nossa compreensão sobre a obra da poeta, apresentando pontos de convergência e divergência com os nossos objetivos de pesquisa.

A respeito dos pontos em que nossa pesquisa se aproxima das apresentadas, observamos o olhar atento à maneira como Ana Martins Marques revisita a tradição, assim como a resignificação da personagem Penélope; o estudo da forma refinada que a poeta utiliza a linguagem de uma maneira simples e ao mesmo tempo elaborada, criando diferentes níveis discursivos; por fim, não podemos deixar de mencionar a variedade de temas que se entrelaçam em sua obra.

No âmbito desta pesquisa, distanciando-se das anteriormente apresentadas, daremos ênfase ao fio condutor que une os poemas e até mesmo as obras, que em nossa tese recai na personagem Penélope. Através da nossa análise, acreditamos que ela seja o elo de ligação que transborda os poemas do seu grupo, os quais foram dedicados diretamente a ela, conferindo significados adicionais aos demais poemas das obras em questão. Sob essa perspectiva, Penélope recruta para o seu mundo poemas que, em uma leitura inicial, aparentam ser independentes.

3.3. O fio de Penélope em *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*

No livro *A vida submarina*, a poeta Ana Martins Marques nos leva a uma imersão no mundo subaquático da vida cotidiana. Embora essa união de elementos tão diferentes seja inusitada, a obra é marcada por associações singulares, dubiedade e limites insólitos. Os contrastes são amplamente explorados pela poeta, porém numa visão bastante peculiar, pois, apesar de opostos, eles se entrelaçam e se complementam, formando uma totalidade única. Além disso, os limites entre esses

extremos são borrados e imprecisos, tornando difícil discernir onde começa um e termina o outro.

A imprecisão de limites vai além dos temas tratados; também percebemos mesclas entre diferentes manifestações artísticas: o desenho, a poesia, as artes plásticas, a fotografia, como é possível perceber em alguns poemas nos quais a escritora dialoga com diferentes artistas e suas respectivas obras por meio da linguagem poética.

Essa imprecisão não se limita apenas aos temas abordados, mas também se estende a uma fusão de diferentes formas de expressão artística, como desenho, poesia, artes plásticas e fotografia. Em alguns poemas, a autora estabelece um diálogo poético com outros artistas ao conversar com a arte que eles criaram, enriquecendo ainda mais sua obra com diferentes influências e referências artísticas.

Nesse livro, Ana Martins Marques nos conduz por um caminho de palavras e imagens, revelando uma poética simples, mas altamente criativa. Somos apresentados a dois temas principais: amor e a poesia/escrita. E, na reflexão sobre esses temas, surgem outros como o mar, a memória, a casa e Penélope. Optamos por destacar os dois primeiros como principais por serem mais constantes, entretanto, a escritora não estabelece hierarquia entre eles, e, muitas vezes, percebemos que um é metáfora para o outro.

Para abordar temas tão complexos, a autora utiliza uma variedade de recursos, que são desenvolvidos por meio de uma linguagem simples e, ao mesmo tempo, sofisticada, como faz ao explorar a dualidade das palavras, das situações e da vida. Para a poeta, os opostos não são rivais, mas sim duas partes de algo maior. Dessa forma, encontramos em sua obra figuras que representam o dia e a noite; o interior e o exterior; a casa e o mundo; o partir e o ficar, entre outras. Esses pares opostos são utilizados na poética de Ana Martins Marques para demonstrar o exercício de criação da própria poesia na contemporaneidade pela poeta, que incorpora em si o racional e o emocional, ou seja, o pensar e o sentir.

Para tratar do tema da escrita, a poeta constrói associações entre ela e elementos do cotidiano, como em “A rua começa desde a escrita –/ esta em que te sigo” (Marques, 2021, p. 13) ou “pela janela se escrevem cidades rápidas/ enquanto corro a viver/ o que ainda não li” (Marques, 2021, p. 76). Podem-se observar nesses versos as palavras do campo semântico da escrita assumindo funções de outras

palavras do mundo real, como utilizar a escrita como ponto de referência geográfico que marca o início da rua, ou o verbo “*escrevem*” assumindo o lugar do verbo “*veem*”. Essa abordagem mostra que a escrita é intrínseca à vida diária do eu lírico, tornando-se um elemento tão comum.

Além disso, é importante destacar que a autora utiliza a técnica da metalinguagem, proporcionando um nível a mais de significado aos seus poemas. Ela utiliza o ato de tecer como uma metáfora do fazer poético, o que pode ser observado em poemas como “Caixa de costura”:

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, 2021, p.18).

Nesse poema, a caixa de costura simboliza a escrita poética contemporânea, na qual não há um padrão formal a ser seguido. O desafio é que seus elementos, emaranhados ou não, possam construir um sentido em si mesmo, revelando a subjetividade do eu lírico.

Da nossa perspectiva, um dos efeitos metalinguísticos mais relevantes presentes na obra ocorre por meio do diálogo com a personagem Penélope. Como mencionado anteriormente, este estudo busca explorar a presença da personagem clássica Penélope na poesia de Marques. No livro *A vida submarina*, a intertextualidade com a personagem clássica é estabelecida de maneira constante e em diferentes graus: alguns poemas fazem referência direta a Penélope, enquanto outros dialogam com seu universo. Dentre eles, o foco desta pesquisa é o grupo de seis poemas nos quais Penélope é a persona poética que narra a sua espera.

O livro *A vida submarina* é dividido em sete seções, mas a personagem poética Penélope só aparece a partir da quinta seção. No entanto, sua presença está viva ao longo de toda a obra, como um fio condutor que conecta os textos e atribui novos significados aos poemas que fazem referência direta ou indireta a ela. Com base nessa perspectiva, propomos uma abordagem de leitura que explore o universo da personagem Penélope na obra, antes de nos aprofundarmos na análise dos poemas em que ela é o tema principal. Isso permitirá uma melhor compreensão de sua presença e importância na obra.

Encontramos em alguns poemas com a temática do mar, da viagem, da casa um vínculo com a personagem clássica. Dessa forma, há um enriquecimento ainda maior na leitura desses textos, pois a ampliação e aprofundamento de significados oferecem novas perspectivas para apreciação dos poemas.

Ao analisarmos mais detalhadamente os temas presentes nos poemas, podemos identificar diferentes caminhos interpretativos que se desdobram tanto a partir dos sentidos intrínsecos de cada poema como das relações estabelecidas por um fio condutor que conecta temas afins ao universo de Penélope, atribuindo-lhes novos sentidos. Um exemplo é o tema do mar, que, antes de dialogar com Penélope, representa algo milenar, presente desde os primórdios e que, à primeira vista, apresenta-se sempre igual. No entanto, na realidade, “modifica-se o tempo inteiro, porque as águas sempre mudam, nunca sendo uma onda igual a outra onda” (Pereira, 2019, p. 23). Assim, ao escrever sobre o mar, Marques mergulha em algo do passado que contém valores muitas vezes contraditórios, como a perenidade e a renovação.

Nesse sentido, ao explorarmos o tema marítimo como um elemento intrínseco ao universo de Penélope, para além do significado que o mar tem para a personagem grega clássica, podemos interpretar que as transformações simbolizadas pelo mar também se assemelham à própria Penélope. Assim como o mar é a origem de todas as coisas, o local onde ocorrem as metamorfoses e onde tudo retorna (Chevalier e Gheerbrant, 2016), Penélope também é capaz de resistir ao tempo, metamorfosear-se e permanecer presente em toda sua plenitude, força e profundidade na poesia contemporânea. Afinal, assim como o mar é um elemento central na natureza, Penélope se torna um símbolo central na poesia, representando a capacidade de adaptação e persistência diante das adversidades.

Ao mergulharmos na poética de Marques, foi possível perceber as diferentes temáticas e nos dedicamos a compreender como elas se entrelaçam e se desenvolvem ao longo de sua obra. Faremos, agora, a análise do primeiro livro da poeta.

O título *A vida submarina* faz referência a um dos lugares mais misteriosos para nós, seres humanos. Apesar de todo o progresso tecnológico e os avanços na exploração científica, ainda sabemos muito pouco sobre as profundezas do mar. Estima-se que tenhamos mais conhecimento sobre o espaço sideral, os astros e outros planetas do que sobre o fundo do oceano. Devido à sua natureza enigmática, ele se assemelha à Penélope homérica, que habitualmente ocultava seus desejos e planos, mantendo suas intenções mais profundas e íntimas ocultas de todos.

A primeira seção do livro, intitulada “barcos de papel”, tem como eixos temáticos centrais a poesia e o mundo exterior, representado pelo mar. A perspectiva dessa seção está voltada para o exterior, para a viagem, para o amor que está longe, como é possível apreender das declarações feitas pelo eu lírico para a pessoa amada. Esses poemas transmitem a sensação de que se trata de um amor platônico, em que a pessoa amada existe apenas no âmago do desejo do eu lírico. Observaremos, no poema a seguir, como esses temas e características se entrelaçam, estreitando assim os laços entre a poesia e o amor.

Âncora

O sol percorre
toda a extensão de um muro

Riscos na paisagem
escrita a lápis

A rua começa desde a escrita –
esta em que te sigo

Este poema é uma âncora:
é para que você fique sempre aqui

Mas fogem as horas sem carícias
horas que são como um tanque de peixes sem peixes

A minha mão cobre a sua
com sua sombra

Este poema, pesado, afunda
(Marques, 2021, p. 13).

É interessante perceber como esses elementos se entrelaçam, tornando-se difícil distinguir os limites entre eles, onde um começa e o outro termina ou qual está sendo empregado como pretexto para desenvolver o outro. A paisagem criada metaforicamente pela escrita nos faz questionar se a cena descrita é real, fruto da memória, ou se existe apenas no poema que o eu lírico escreve. A ausência física da pessoa amada, evidenciada pelo fato de que as mãos não se tocam, leva-nos a deduzir que se trata de um amor platônico. Contudo, essa cena criada parece ser uma tentativa de o eu lírico declarar o seu amor para guardá-lo, numa tentativa de manter a pessoa ao seu lado.

Esse movimento remete à figura de Penélope, da tradição grega, que ao tecer preservava a memória de Ulisses e seu lugar na casa e no reino. De maneira semelhante, na era contemporânea, o eu lírico se empenha em fazer o mesmo, preservando a memória da pessoa amada através da escrita poética, como o eu lírico declara na quarta estrofe: “Este poema é uma âncora:/ É para que você fique sempre aqui” (Marques, 2021, p.13).

A maioria dos poemas dessa seção remete ao mundo exterior: o vasto mar, a imensidão da marinha, o calor da fogueira, entre outros. Esse caráter está anunciado de forma poética no título "Barcos de papel" e no poema homônimo, que vimos anteriormente, no qual, na última estrofe, é dito: "Dobrados sobre si mesmos,/ lançam-se no mundo/ com a coragem suicida/ dos barcos de papel" (Marques, 2021, p. 21). Apesar de serem feitos apenas de papel, esses barcos se tornam uma metáfora para a construção metapoética do poema, evidenciando o desejo de se lançar no mundo.

Além disso, nessa seção também há dualidade. O título, por exemplo, ao mencionar a palavra *barco*, remete a viagem, mar, movimento, porém, quando acompanhado do adjetivo *papel*, adquire uma conotação de fragilidade. Outro exemplo pode ser observado no poema “Aquário”, que representa o oposto da vastidão do mar, mas, ainda assim, carrega em si uma essência de pertencimento a ele – ideia que é reforçada nos primeiros versos do poema:

Aquário

Os peixes são tristes no aquário
mesmo que não conheçam o mar
alguma coisa neles quer o amplo.
No poema
Morrem sem água
Na primeira estrofe.

(Marques, 2021, p. 19).

Nesse poema, o eu lírico demonstra que, apesar da limitação, o desejo de viver algo maior, significativo e profundo é intrínseco a ele.

Na seção “Arquitetura de interiores”, a maioria dos poemas explora o ambiente doméstico, como o próprio título sugere. Neles, o eu lírico encontra-se sozinho em uma casa que guarda vestígios da presença do outro, mas que, na verdade, revelam sua ausência, como destacamos nos versos do poema a seguir:

guarda-roupa

seu vestido de verão
sem você dentro
não é um vestido de verão
porque no vestido o verão
era você.
(Marques, 2021, 39).

Nesse poema é importante ressaltar o uso do verbo "era", que remete ao passado e reforça a ideia apresentada.

No entanto, apesar de fazer referência ao interior, essa seção também expressa o anseio do mundo no poema “piscina”: “ó mar/ (eu também não sei onde começo)” (Marques, 2021, p. 40). Nesse poema, composto por apenas dois versos, percebe-se um diálogo com o mar, marcado pelo emprego do vocativo. A piscina se compara ao mar, compartilhando características comuns, e através dessa aproximação, o mar adentra a casa; as coisas se misturam, os limites não são rígidos, mesmo com fortes características opostas: o mar é vasto, profundo, livre, enquanto a piscina é limitada, rasa, eles não são contraditórios, pois assim como no poema “Aquário”, mencionado na seção anterior, a piscina carrega um pouco do mar. Ou, além disso, o mar pode ser vasto e limitado, profundo e raso, representar tanto a viagem quanto o retorno. Na poesia dual de Ana Martins Marques, o mar não é uma única coisa.

A poeta enxerga além das aparências e das funções dos objetos do cotidiano. Para ela, até mesmo uma simples mesa possui um significado profundo. No poema “Mesa”, a poeta atribui à mesa um “coração de árvore, de floresta”, e reconhece seu poder de apoiar “os que ainda não caíram de vez”, vejamos:

mesa

mais importante que ter uma memória é ter uma mesa
 mais importante que já ter amado um dia é ter
 uma mesa sólida
 uma mesa que é como uma cama diurna
 com seu coração de árvore, de floresta
 é importante em matéria de amor
 não meter os pés pelas mãos
 mas mais importante é ter uma mesa
 porque uma mesa é uma espécie de chão que apoia
 os que ainda não caíram de vez.
 (Marques, 2021, p. 42).

A terceira parte do livro, intitulada “A outra noite”, mergulha na complexidade da experiência amorosa, incluindo seu fim; a ruptura como parte da experiência amorosa é explorada em diversos textos. Desse grupo, destacamos o poema “Bilhete”, que apresentamos a seguir:

Bilhete

Eu deixei um bilhete sobre a mesa para quando você acordar.
 Eu tive que sair muito cedo e não sabia exatamente que
 palavras deixar. eu queria te dizer várias coisas sobre a noite,
 coisas que começariam com palavras claras e doces, mas
 ligeiramente ácidas, e depois um pequeno segredo e uma
 declaração firme e discreta e por fim uma frase que seria fria
 por fora e quente por dentro como uma sobremesa francesa.
 Mas foi tão difícil, o sol batia de leve sobre a mesa, você
 dormia tão próximo e eu ainda não tinha calçado os sapatos,
 o que certamente interferiu um pouco na minha caligrafia.
 seu apartamento de manhã ainda decorado com os restos
 da noite. Eu não sabia o que dizer, e se a única caneta que
 encontrei era vermelha você pode supor meu sobressalto e
 então eu apenas escrevi
 É tão tarde, mas
 eu estou pronta
 se você estiver
 e desenhei sem cuidado no canto esquerdo do papel um
 pequeno veleiro.
 (Marques, 2021, p. 48).

Os últimos quatro versos do poema revelam três aspectos principais: o eu lírico parece aceitar o amor, porém, ao desenhar um veleiro no canto esquerdo, lado que simbolicamente se refere ao coração, revela que o amor e a viagem são experiências equivalentes, portanto, também está pronta para a viagem. E, por último, evidenciamos a união harmoniosa entre o desenho e a escrita, duas formas artísticas distintas que juntas criaram um novo significado para o verso.

Além do hibridismo entre as artes, nesse poema percebe-se também a influência de características do gênero narrativo. A presença dessas combinações ao longo da obra revela uma poesia versátil, que consegue estabelecer diálogos e incorporar diferentes elementos para alcançar o sentido desejado.

Nessa seção, a autora revisita a iniciação amorosa. O poema “Casa de praia” explora as primeiras experiências da vida adulta: o primeiro beijo, o primeiro cigarro, a confusão que surge ao tentar compreender as sensações provocadas pelo amor e pelo desejo.

Casa de praia

É fácil confundir um verão com o outro.
 A mesma luz cega, os mesmos dias iguais,
 a mesma exiguidade das roupas,
 o mesmo excesso de condimento no corpo
 e na comida, o mesmo luxo de primos
 (cruel, cruel, era o melhor brinquedo).
 Os dias cresciam de dentro para fora,
 nós próprios crescíamos
 sem cuidados, como esboços apressados
 de nós mesmos.
 O verão do maiô vermelho,
 o de biquíni azul com listras,
 aquele em que pela primeira vez comemos lagostas,
 lambendo os dedos com pressa e nojo,
 um em que queimei o pé, o verão das alergias,
 aquele em que ventou sem parar
 [...]
 É fácil confundir um verão com o outro,
 Um amor com o outro.
 O rastro que o sol deixa em um corpo
 Ou que um corpo deixa no outro.
 O primeiro beijo salgado,
 sob o olho irônico do sol
 (você chegou perto
 tão perto
 encostou seu ouvido direito
 para ouvir o mar em mim).
 A rua estreita, a noite tão maior.
 O ardor seria do amor
 ou do primeiro cigarro?
 Quem me queimou assim
 foi o sol
 ou o desejo?
 (Marques, 2021, p. 49-50).

Nesse poema, o eu lírico estabelece uma conexão entre o mar e o amor, demonstrando que ambos fazem parte de sua essência: “(você chegou perto/ tão perto/ encostou seu ouvido direito/ para o ouvir o mar em mim)” (Marques, 2021, p.

50). A memória desempenha um papel fundamental nesse contexto e, visto que os temas com frequência se relacionam, graças a ela interpretamos a importância do cenário do mar na vida amorosa do eu lírico. No poema, testemunhamos a fusão do ambiente praiano com o amor, de forma que ambos têm o potencial de marcar o eu lírico, “rastro que o sol deixa em um corpo/ ou que um corpo deixa em outro” (Marques, 2021, p. 49), um elemento constante na poesia.

Destacamos, também, o poema “Diário (verão de 2007)”, no qual observamos uma interessante mistura de gêneros literários. Os dias foram registrados no diário através de versos poéticos, permitindo-nos acompanhar a evolução dos sentimentos do eu lírico ao longo das férias na casa de praia. Ao ler o conjunto de treze poemas, escritos para registrar um período de dezesseis dias, somos informados de que no dia 7, o eu lírico estava reflexivo, pois, aparentemente, aquele dia foi a primeira vez em que ele assumiu para si mesmo: “decido que não te amo mais”. No dia 10, ele desejava “apaziguar o medo”, enquanto no dia 11, ele desfrutava do prazer da solidão: “espero todos irem embora para viver/ enfim/ na casa vazia”. Esse sentimento de solidão também se faz presente nos poemas do grupo Penélope, como veremos adiante, reforçando o caráter dual da poesia. No último dia, 21, o eu lírico anota: “ninguém ainda reparou que eu não te amo mais/ caminhamos a tarde toda/ o grande mar desfocado por trás” (Marques, 2021, p. 61). É interessante notar que, ao mencionar que caminhou a tarde inteira, ele faz referência à vida que continua, mesmo que o grande amor tenha ficado para trás, assim como o “mar desfocado”.

Nesse grupo de poemas, apesar de o eu lírico e a pessoa amada compartilharem o mesmo espaço físico, a casa de praia, é possível estabelecer um paralelo entre esse grupo e o grupo “Penélope”. Em ambos os casos, o eu lírico está em busca de sua própria descoberta ao explorar suas emoções em relação ao amor pelo outro. No entanto, nesses versos, é possível perceber que o não amor é uma conclusão subjetiva e pessoal daquele que ama, independentemente da presença física do outro. Assim, mesmo estando na mesma casa, surge uma jornada individual que precisa ser percorrida, em que a proximidade física não é capaz de impedir tal impulso.

Novamente, surge na obra a figura do aquário, mas desta vez de maneira metafórica, vejamos:

O aquário

Por isso chego em casa tarde
 e triste
 e durante muito tempo olho
 como se olhasse dois peixes no aquário
 meus olhos alcoólicos no espelho

penso que os gestos que fizemos foram feitos
 tantas vezes

e penso em teu sexo
 quente
 calado
 em outra cama.
 (Marques, 2021, 63).

Como é possível perceber, o eu lírico se contempla no espelho e passa um longo tempo observando o reflexo de seus olhos inertes “como se olhasse dois peixes no aquário”. Ele se sente aprisionado e triste ao pensar que a pessoa amada está em outra cama. Dentro da teia de significados que vai sendo construída pelos poemas, é possível interpretar esse eu lírico como alguém que deseja a pessoa amada, assim como os peixes presos desejam o mar.

Além disso, nesse poema, o eu lírico está em casa imaginando a pessoa amada na cama de outra pessoa, semelhante à situação compartilhada no poema “Penélope (IV)”, em que ela diz: “enquanto eu me consumia/ entre os panos da noite/você percorria distâncias insuspeitadas/ corpos encantados de mulheres...” (Marques, 2021, p. 134). As experiências se assemelham: os poemas têm um núcleo comum, mas a percepção do eu lírico e sua reação à situação é única, como ela mesma explica em “Penélope (IV)”: “a solidão pode ter muitas formas,/ tantas quantas são as terras estrangeiras,/ e ela é sempre hospitaleira”. Os diferentes poemas são a confirmação desses versos, que retratam a solidão de maneiras distintas, sendo triste no poema “O aquário” e acolhedora em “Penélope (IV)”. Mais uma vez, vemos a dualidade da poesia, presente na solidão.

Outro texto da obra que acreditamos que esteja conectado ao fio invisível de Penélope é o poema “A viagem”. Nesse poema, o eu lírico explora como lidar com a ausência do outro de uma forma mais reflexiva, porém não é triste, sem demonstrar tanto dor. Percebemos o desenvolvimento da resiliência ao longo do texto, de tal forma que, ao chegar na última seção, intitulada “A vida submarina”, o eu lírico já não apresenta angústia, como veremos adiante.

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 linguas 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, 2021, p. 71).

Além da aparente superação da angústia com sua substituição pela alegria - ainda que difícil - da descoberta, o eu lírico apresenta a perspectiva de quem fica, adiantando um conceito que estará presente nos poemas da série “Penélope”, que é a ideia de atribuir um caráter ativo à espera, como podemos ver nos versos “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” (Marques, 2021, p. 71). A partir dessa nova perspectiva, o eu lírico introduz questões que irão guiar a espera de Penélope nos poemas do seu conjunto: a busca por um oriente, as alegrias e dificuldades da descoberta, a nova paisagem, a jornada de quem fica e a resignificação da espera.

Essa proposta de leitura revela uma interessante dinâmica ao longo das quatro primeiras seções, em que o mundo de Penélope é gradualmente desvendado, mesmo sem que ela estivesse presente. As relações entre os poemas e a persona poética Penélope são sutilmente percebidas, como nos poemas apresentados anteriormente. No entanto, no último poema desta terceira seção, Penélope é diretamente referenciada pela primeira vez. Nele, encontramos os seguintes versos: “Penélopes são todos os amantes/ destecendo de noite/ o que tecem de dia” (Marques, 2021, p. 72).

Na quarta seção do livro, o título “Episteme e epiderme” apresenta de forma poética a oposição entre pensar e sentir. O termo “episteme” representa o conhecimento científico, racional, enquanto o termo “epiderme”, a camada mais externa da pele e sua relação com o sentido do tato, que é responsável pela percepção do toque, relacionando-se à forma como sentimos o mundo a nossa volta, ou seja: representa o aspecto subjetivo. Essa dualidade entre o intelecto e os sentidos, entre o conhecimento e a sensibilidade, é a própria essência da poesia, que surge da união entre o conhecimento e os sentimentos. Assim como o dia e a noite, essa reflexão mais ampla está presente em toda a obra.

Ao longo de todo o livro, essa dualidade é explorada pela autora, mas é nessa seção que ela enfatiza que os opostos se complementam, sendo fundamentais, inclusive para a poesia, como ela indaga em um poema: “Uma coisa que nunca entendi é porque/ em geral se acredita que o poema/ não é lugar para pensar” (Marques, 2021, 26).

No poema “6 posições para ler”, destaca-se a união entre as atividades mentais e físicas, a princípio opostas, evidenciando a necessidade de ambas as esferas para a conclusão da leitura. Não é suficiente ter apenas o intelecto, saber ler; é necessário um esforço físico para que a experiência se concretize. Esse conceito é apresentado de maneiras diversas, como na sensação de um livro quente: poesia para ser apreciada enquanto a pele sente o calor do livro.

Acreditamos que essa seção contribua para apresentar a persona poética Penélope, visto que ela retoma a personagem homérica, carrega em seu bojo características da sua predecessora, ou seja: uma figura ambígua, que foi guiada ora pela razão, ora pela emoção. No entanto, é importante destacar que ela não é contraditória. Na verdade, podemos perceber que a motivação da personagem é impulsionada por diferentes sentimentos, como o amor, a saudade do esposo e o desejo de vê-lo retornar. Dessa forma, ela utiliza a razão como ferramenta para alcançar seus objetivos. Assim como a poesia, Penélope é complexa e dual, e a autora tem explorado essa dualidade ao longo do livro de diversas formas – revisitar a personagem clássica é uma delas.

Nessa seção, a linguagem e a poesia são protagonistas, e o poema “Insônia” estabelece um diálogo com a rotina noturna da Penélope clássica, antecipando a

Penélope contemporânea em seu retorno à espera e à escrita. Reforçando que a tessitura na poesia contemporânea é uma metáfora para a escrita.

Insônia

As noites lúcidas se passam assim
às claras
com os olhos lavados e as mãos cheias de sal.
Tocas com a boca o contorno exato das horas
e sentes o baque surdo do coração em viagem.
Regressas, no entanto, para a cidade vislumbrada em
sonho
e seus brinquedos de silêncio e água.
Regressas para a espera e para a escrita
como em todas as noites sem ninguém
(Marques, 2021, p. 78).

A quinta parte do livro, intitulada “Exercícios para a noite e o dia”, apresenta uma abordagem circular e cíclica, assim como o título sugere. Essa seção é composta exclusivamente por poemas que abordam a temática do dia e da noite, e o primeiro e último poemas são do grupo “Penélope”. O primeiro poema, intitulado “Penélope (I)”, utiliza dísticos que contrastam características do dia e da noite. A partir desse ponto, a maioria dos poemas se dedica a abordar exclusivamente o dia ou a noite, enquanto apenas alguns exploram características de ambos e estabelecem comparações. No entanto, no último poema, percebe-se que os limites entre o dia e a noite não são tão definidos como se acredita. Os versos “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, 2021, p. 105) revelam essa fusão e sintetizam a essência da poesia.

O primeiro poema dessa seção recorre ao artil da mortalha elaborado por Penélope para explorar os opostos entre o dia e a noite, enquanto o último poema emprega termos do campo semântico do tecido para demonstrar que o dia e a noite estão intrinsecamente ligados, criando uma síntese poética.

Na tecelagem, a urdidura corresponde ao primeiro conjunto de fios, que são dispostos paralelamente, seguindo o comprimento do tear. Já a trama é o complemento, os fios que atravessam transversalmente a urdidura, criando uma peça íntegra. Assim como na tecelagem, a vida também é composta por esses fios entrelaçados. Ao observarmos a imagem formada pela poema em relação à disposição dos fios no tear, podemos perceber que o dia e a noite estão intimamente

ligados. Os conteúdos da noite são refletidos ao longo do dia, assim como os acontecimentos diurnos influenciam os conteúdos da noite.

Essa analogia nos mostra que não podemos separar completamente o dia da noite, assim como não podemos separar as experiências vividas em momentos distintos. A vida é uma constante interação entre luz e sombra, entre alegria e tristeza, partida e chegada.

Nesse poema, além da imagem do dia e da noite, temos a perspectiva metalinguística. Dessa forma, o intelecto e o racional estão constantemente entrelaçados com a emoção e a subjetividade, ou vice-versa. Não há uma dicotomia entre razão e emoção, pois os limites se fundem. Mais uma vez, a poesia evoca a ideia de mescla entre elementos aparentemente opostos para a formação de um todo harmonioso.

Além disso, o ato de tramar também pode ser interpretado como uma forma de maquinação, remetendo à habilidade de tecelagem da personagem clássica, mas também a sua capacidade de criar e sustentar o ardil ao longo do tempo. Dessa maneira, os versos “enquanto teço:/ a fidelidade por um fio” (Marques, 200, p. 105) podem ser entendidos como o esforço em manter a fidelidade, que, como diz a expressão popular, está por um fio, prestes a se desfazer. No entanto, também é possível interpretar que esse fio que ela tece e desfaz durante os dias e noites é o que sustenta a fidelidade que ela deseja manter.

A mistura de elementos também é percebida no poema “Noite adentro” nos versos: “Neste quarto, noite adentro, percebe-se/ a presença perturbadora do mar” (Marques, 2021, p. 92). Aqui, o eu lírico revela que o mar invade a casa; em poemas anteriores, já havíamos sugerido essa perspectiva em relação a elementos como a piscina ou o aquário, mas agora é expressa de maneira inequívoca pelo eu lírico, reforçando o que temos apontado ao longo do texto.

Na sexta parte do livro, “Caderno de caligrafia”, a poeta explora amplamente a intersecção entre a escrita e o desenho. A mistura entre essas diferentes formas artísticas pode ser observada em quase todos os poemas desta seção. Destacamos o poema intitulado “Dez desenhos escritos”:

Dez desenhos escritos

[...]

Sob este sol de carvão
vou escrever
umas palmeiras altas
*

Dançando
desenho
o desejo
da dança.

[...]

As pedras as estrelas
os seios os aeroplanos
os lábios a lápis.
(Marques, 2021, p. 117).

A maneira como os versos são escritos, enumerando elementos sem o uso da vírgula, dá a impressão de que esse poema é a tradução em palavras dos desenhos, que, se rabiscados aleatoriamente, não seriam separados por nenhum elemento gráfico.

Outra característica marcante dessa seção é a intertextualidade com diferentes artistas e suas obras. Um exemplo disso é o poema intitulado “Papel de arroz”, uma homenagem à artista plástica Mira Schendel, que nasceu na Suíça, mas escolheu o Brasil como sua morada e se tornou uma das figuras mais importantes da arte contemporânea brasileira. Em suas criações, Schendel costuma utilizar o papel de arroz como matéria-prima principal de seus quadros.

Além da intertextualidade evidente no título e no tema, neste poema Marques brinca com a palavra “Mira”. Ela pode ser interpretada como um chamado à artista, estabelecendo um diálogo direto entre as duas, ou como uma interjeição que chama a atenção do leitor. No entanto, ao usar o verbo “mirar”, também há um diálogo com a arte plástica, que é apreciada através da visão. Mas aqui, a tela é construída com palavras:

Papel de arroz

A Mira Schendel

Mira:
as coisas construídas oscilam
numa frágil arquitetura
(os papéis cultivados
em campos
guardarão sempre a memória seca
dos dias alagados).
Também as palavras revelam somente o que escondem:
eis a solução de uma questão

delicada
(Marques, 2021, p. 111).

No poema em questão, é notável a presença constante de antíteses, que utilizam os opostos *revelar* e *esconder* como características intrínsecas ao termo *palavra*. Essa mesma técnica é empregada em outros poemas, destacando-se três exemplos: “palavras cheias de silêncio” (Marques, 2021, p. 109); “Há coisas que não se mostram,/ ou que só se mostram escondendo-se” (Marques, 2021, p. 111); e também “falamos com a boca cheia de silêncio” (Marques, 2021, p. 113).

Por fim, adentramos na derradeira seção, que nomeia o livro: “A vida submarina”. O mar, que permeou toda a obra, enfim, toma conta da seção, enquanto a autora traz à tona suas conclusões acerca das reflexões propostas nos poemas anteriores.

O primeiro poema, intitulado “Linha de arrebentação”, apresenta uma interessante contraposição entre os escafandristas, que exploram as profundezas do mar, e nós, que permanecemos na linha de arrebentação, na superfície.

Linha de arrebentação

Enquanto os escafandristas
vasculham o fundo do mar, infértil,
atrás do peixe impensado,
detemo-nos
tumultuados
na linha de arrebentação.
há um conhecimento na desordem:
as ondas arrastam e trazem coisas para a praia
- plásticos, estrelas, conchas, cabelos.
Oferendas para a luz
inútil
do dia.
(Marques, 2021, p. 129).

Nesse poema metalinguístico, os mergulhadores representam os poetas e a busca de um peixe impensado, diz respeito à poesia que ainda não foi escrita. No sétimo verso, o eu lírico afirma que “Há um conhecimento na desordem”, o que nos leva a refletir sobre a construção estética do poema e do livro. Cada detalhe, desde a organização das partes, a relação entre os poemas, até as referências utilizadas, contribui para a unidade da obra e tem um intencionalidade.

Esse conhecimento é o que guia as relações entre o mar, a viagem, a escrita poética e o amor. A poeta explora essa conexão de diversas formas ao longo do livro, e esse verso em particular esclarece que, embora ele não seja lógico, racional ou organizado, é um conhecimento e tem uma função primordial na poesia. A obra nos apresenta um mundo submarino, em uma referência ao mundo interno, subjetivo da poeta, que dialoga com o desejo, o inconsciente e o subconsciente – aspectos que o intelecto tenta compreender, mas que a luz inútil da racionalidade não consegue iluminar. Existe, portanto, outro tipo de conhecimento além do intelectual, um conhecimento da desordem, da poesia, da arte.

O poema “Arquipélago” revela uma perspectiva importante: o eu lírico declara, nos versos 1 e 5, “É ele a ilha” e “Sou eu a ilha”, mostrando que ambos são seres isolados e, ao mesmo tempo, iguais. No poema apresentado na sequência, o divórcio é apresentado pelo eu lírico como um sacramento, atribuindo-lhe uma conotação positiva. Isso reforça a ideia de dualidade que temos discutido, destacando que o casamento e o divórcio são partes essenciais da experiência humana e igualmente importantes. Na visão de Ana Martins Marques, o desfazimento não é algo negativo, mas sim uma parte natural do processo.

No poema “A vida submarina”, presente no livro de mesmo nome, o eu-lírico revela a existência de uma vida marítima invisível aos olhos alheios. Ao desvendar os detalhes dessa vivência, ele nos mostra como ela foi concebida e quais impactos trouxe para sua própria identidade.

A vida submarina

Eu precisava te dizer.
Tenho quase trinta anos
e uma vida submarina, que não vês,
que não se pode contar.
Começa assim: foi engendrada na espuma,
como uma vênus ainda sem beleza,
sobre a pele nasciam os corais,
pele de baleia, calcária e dura.
Ou assim: a luz marítima trabalha lentamente,
os peixes começam a consumir por dentro
o sal do desejo,
estão habituados ao sal.
Quando vês, a água inundou os pulmões,
neles crescem algas íntimas, os olhos voltam-se para dentro,
para o sono infinito do mar.
As mãos se movem num ritmo submerso,
os pensamentos guiam-se pela noite
do Oceano, uma noite maior que a noite.

Tenho quase trinta anos e uma vida antiga,
 anterior a mim.
 daí meu silêncio, daí meu alheamento,
 daí minha recusa da promessa desse dia
 que você me oferece,
 esse dia que é como uma cama
 que se oferece ao peixe
 (você não haveria de querer
 um peixe em sua cama).
 Quem atribuiria ao mar
 a culpa pela solidão dos corais
 pelas vidas imperfeitas
 dos peixes habituados ao abismo,
 monstros quietos
 dó de sal, silêncio e sono?
 eu precisava te dizer,
 enquanto as palavras ainda resistem,
 antes de se tornarem moluscos
 nas espinhas da noite,
 antes de se perderem de vez
 no esplendor da vida
 Submarina.
 (Marques, 2021, p. 136-137).

Na leitura do poema, aos poucos percebemos que essa vida submarina é, na verdade, a vida de uma poeta: “Quando vês, a água inundou os pulmões,/ [...] os olhos voltam-se para dentro,/ para o sono infinito do mar./ As mãos movem-se num ritmo submerso,/ os pensamentos guiam-se pela noite/ do Oceano, uma noite maior que a noite” (Marques, 2021, p. 136). A metáfora da água inundando os pulmões remete à poesia que toma conta da existência, permitindo que os olhos enxerguem o interior, os sentimentos e a subjetividade. Os pensamentos, por sua vez, passam a se guiar pela noite e por tudo o que ela representa: o irracional, o subjetivo e o desejo.

O mesmo ocorre em relação ao título “A vida submarina”, que se refere a uma das paisagens mais misteriosas para o ser humano na atualidade. Por seu caráter enigmático é que o comparamos à Penélope homérica, habituada a esconder seus desejos e planos, não dando a conhecer a ninguém suas mais profundas e íntimas intenções.

No poema homônimo ao livro, lemos: “Tenho quase trinta anos/ e uma vida marítima, que não vês,/ Que não se pode contar. [...] As mãos se movem num ritmo submerso,/ os pensamentos guiam-se pela noite/ do Oceano, uma noite maior que a noite” (Marques, 2021, p. 136). Realizamos uma leitura aproximativa entre “a vida marítima que não vês/ que não se pode contar” e a vida de Penélope durante a longa espera. Também nos versos “as mãos movem-se num ritmo submerso” o movimento da água é constante; ele avança e recua, gerando um fluxo contínuo de água, tal qual

as mãos de Penélope ao tecer e desfazer o tecido da mortalha, permitindo que a espera fluísse continuamente enquanto durou o ardil. Além disso, também nos versos a noite exerce influência sobre os pensamentos do eu lírico. Nessa seção, estão presentes os últimos três poemas do grupo “Penélope”, o que fortalece a conexão entre ela e os elementos marinhos ao longo do livro.

E para encerrar o livro, temos o poema emblemático “Penélope (VI)”, que veremos adiante, em que o eu lírico se encontra sentado ao lado de Ulisses, que não é mencionado diretamente, mas pode ser deduzido, e ela narrará a odisseia da espera. Nesse poema de conclusão, além do encerramento do livro, é possível perceber o fechamento de um ciclo para a persona poética Penélope. O fim da espera é um momento capaz de trazer um encerramento emocional e simbólico para o eu lírico, além de abrir espaço para novas possibilidades, assim como para a escritora, como veremos na apresentação de sua segunda obra.

No segundo livro, intitulado *Da arte das armadilhas*, deparamo-nos novamente com Penélope. Desta vez, sua presença é mais pontual, evidenciada por um poema intitulado “Penélope”, e outros três poemas que a mencionam diretamente. Além disso, como ocorre em *A vida submarina*, há diversas alusões ao universo penelopiano ao longo da obra. É como se Penélope fosse um fio invisível que percorre internamente as duas obras, conectando-as. Para compreendermos plenamente a importância desse fio na poética de Marques, devemos enxergar os poemas dedicados à Penélope como elos que unem as duas obras. O fio de Penélope, habilmente entrelaçado, perpassa cada página escrita por Marques, unindo até mesmo um livro ao outro, como explica Pietrani.

O fio de Penélope pode nos levar a outro aspecto fundamental da obra de Ana Martins Marques: seu segundo livro, *Da arte das armadilhas*, tem uma arquitetura construída fio a fio pelos poemas, em uma sequência armada e escolhida, o que nos faz, por extensão, descartar a possibilidade de leitura fragmentária de um livro de poesia feita à revelia. Não à toa, o título desse livro, iniciado pela contração “da”, nos sugere um manual de poesia, ou de leitura da poesia. Além disso, esse segundo livro dialoga com o primeiro, exatamente através da figura de Penélope. Há poemas com esse título; há outros em que ela figura como personagem; há ainda alguns em que ela é lembrança através de outras imagens (Pietrani, 2015, p. 309).

O livro *Da arte das armadilhas* é dividido em duas partes: “Interiores” e “Da arte das armadilhas”. Essa divisão revela uma característica marcante da poética de

Marques: a apreciação pela oposição. De um lado, temos a segurança da casa e da solidão; do outro, as incertezas e perigos do mundo e do amor.

A primeira parte é composta por dezessete poemas que tratam de objetos cotidianos, que remetem ao universo íntimo do lar, como cadeiras, talheres, cômodas, torneiras, etc. Observamos que os poemas dessa primeira parte, com exceção do poema “Relógio” são menores em extensão, são mais concisos e apresentam um caráter mais introspectivo.

Assim como em *A vida submarina*, apesar dos poemas desse grupo tratarem do interior, o exterior o invade e, por vezes, os opostos se mesclam, se fundem, como podemos observar no poema a seguir:

Torneira

Quem abre a torneira
convida a entrar
o lago
o rio
o mar
(Marques, 2011, p. 18)

Já a segunda parte do livro, intitulada “Da arte das armadilhas”, é composta por trinta e nove poemas, mais extensos e que apresentam, de forma geral, uma perspectiva voltada para o mundo exterior, cujos títulos remetem à descoberta do mundo, viagens, estrelas, caçadas, naufrágios, mitos e poetas com quem Ana Martins Marques dialoga, entre eles Safo, João Cabral de Mello Neto, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros. Também percebemos um caráter de aventura, de desafio nesses poemas:

Ícaro (2)

Nesta altura
dos acontecimentos
(pensou)
só espero poder
tocar o sol
antes
do solo
(Marques, 2011, p. 69)

No poema acima, a poeta revisita um personagem destemido da mitologia. Ele demonstra ambição e coragem de assumir riscos, mas caiu na armadilha criada por

sua própria insensatez, e, embora isso esteja presente no poema, não há lamento nem arrependimento. Esse caráter desafiador e incerto de arriscar-se e de assumir as consequências negativas sem pesar, se mantém na maioria dos poemas dessa seção; é nela que se encontram três, dos quatro poemas que remetem diretamente à personagem Penélope presentes nessa obra.

Como foi dito, o primeiro poema que remete à Penélope está no prefácio do livro e todos os outros estão na segunda parte, “Da arte das armadilhas”. Diferentemente da obra *A vida submarina*, aqui a personagem Penélope está mais associada ao mundo externo, acreditamos que isso se deva ao fato de sua espera, que a confinava ao lar, ter finalizado. Assim como no primeiro livro da escritora, além dos poemas que dialogam diretamente com Penélope, nesta obra também há textos que fazem referências indiretas a ela e a outros elementos presentes em seu universo.

Nessa obra, acreditamos que a referência à Penélope também esteja presente desde o título. Uma interpretação é que ele está relacionado aos ardis que Penélope tramava. Para embasar essa leitura, recorreremos aos versos do primeiro poema da segunda seção do livro, vejamos:

A linguagem
sem cessar
arma
armadilhas

O amor
sem cessar
arma
armadilhas

Resta saber
se as armadilhas
são as mesmas

Mas como sabê-lo
se somos nós
as presas?
(Marques, 2011, p. 29).

Pode-se destacar que ardil e armadilha são sinônimos, e é importante lembrar que os ardis tecidos por Penélope eram fruto do amor que ela sentia e persuadiam suas “presas”, ou seja, os pretendentes, a sociedade de Ítaca e até mesmo Ulisses, graças à habilidade linguística com que ela construía e anunciava esses enganos.

Dessa forma, pela leitura do título e do poema anteriormente apresentado, podemos interpretar que a arte das armadilhas é a arte da linguagem e do amor, ou

seja, a poesia. Além disso, as três palavras dialogam com o universo penelopiano, pois como dissemos por amor Penélope tramava os ardis e, habilmente, os comunicava a quem era preciso, apresentando o domínio da palavra necessário para dizer o necessário ocultando o que era preciso.

Nessa obra, apenas um poema recebe o nome da personagem clássica em seu título, como os outros poemas do primeiro livro, e ele será analisado mais adiante, juntamente com os outros intitulados “Penélope”.

Já a primeira menção a Penélope é feita no prefácio do livro, no poema sem título “entre a casa/ e o acaso”.

entre a casa
e o acaso

entre a jura
e os jogos

entre a volta
e as voltas

a morada
e o mar

penélopes
e circes

entra a ilha
e o ir-se
(Marques, 2011, p. 09)

Nesse poema, são apresentados pares opostos em dísticos, como a jura e os jogos, a morada e o mar, e as penélopes em oposição às circes. É relevante destacar que, no último poema do livro anterior, Penélope e Ulisses estão sentados lado a lado, e ela irá narrar para ele a odisseia da espera. E o segundo livro começa com um poema que compara o universo de Penélope nos primeiros versos dos dísticos com o de Ulisses nos segundos versos. É como se o eu lírico estivesse ponderando entre as possibilidades para antecipar a escolha que será feita.

O poema “Torna-viagem” também faz referência à personagem clássica:

Torna-viagem

meço mares

singro sereias
 cego ciclopes
 perco penélopes
 cerco circes
 serei meu
 próprio
 porto
 (marques, 2011, p. 63)

A referência ao universo de Penélope pode ser percebida desde seu título “Torna-viagem” que significa regresso de uma viagem, mas também, em sentido figurado, aquilo que sobrou, refugio e que não tem mais valor. Mas, mais diretamente ao mencioná-la “perco penélopes”. Nesse verso, o nome da personagem é escrito com letra minúscula e no plural, sugerindo que não se trata da mulher, mas do que ela representa. Nesse sentido, o eu lírico perde a segurança, o amor devotado e a fidelidade do outro. No entanto, essas perdas parecem não importar, pois o eu lírico enumera ações grandiosas que é capaz de realizar, todas inspiradas nas aventuras de Ulisses. Mesmo assim, a afirmação final é que, apesar de tudo o que foi feito, conquistado e perdido, o que se deseja é segurança, que é possível sendo o próprio porto.

Como é possível observar, a temática da Penélope é um elo que conecta as duas obras, como afirma Pietrani (2015), proporcionando, dessa forma, uma narrativa entre os poemas do grupo Penélope. Esses poemas, mesmo não fazendo parte da narrativa principal, complementam a história ao trazer elementos adicionais que enriquecem a narrativa da espera de Penélope.

A poesia de Marques, com sua característica imagética, cria cenários e traz mais informações sobre a casa, as sensações e a relação com o mar. Esses poemas alimentam o imaginário do leitor, que pode associá-los ou não à Penélope, como bem disse Paz: “Cada leitor procura algo no poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si” (Paz, 1982, p. 29).

A partir dessas reflexões, chegamos aos poemas que configuram o grupo “Penélope”, da obra *A vida submarina*, ao qual nos dedicaremos mais detidamente. Apesar de estarem dispostos de forma esparsa, ao longo do livro, ligam-se pela numeração que, junto ao nome Penélope, compõe o título. A numeração dos poemas

revela uma sequência importante de leitura, decisiva para a narrativa que vai sendo alinhavada entre os poemas.

A narratividade encontrada nas obras de Marques foi descrita pelo poeta Armando Freitas Filho ao escrever a assinatura da orelha do segundo livro da escritora: “A poesia de AMM tem um sequenciamento que exige de AFF¹² esse *continuum*. Não dá para largar ou intercalar” (Freitas Filho, 2011. Orelha do livro). Quando o poeta afirma que não dá para *intercalar* a leitura dos poemas, ressalta uma característica que nem sempre é comum ao gênero a que pertencem, visto que, de maneira geral, os poemas independem uns dos outros, ou seja, é possível apreender o sentido de cada um por si mesmo.

Porém, em Marques, além do sentido que cada poema carrega, é possível observar um outro, que se constrói dentro e a partir do conjunto da obra. Danilo Fernandes diz que, na obra de Marques, a disposição de cada poema dentro do volume agrega outras possibilidades de leitura: um poema pode ser lido como desdobramento ou contradição do anterior. “O leitor, portanto, nunca fica passivo diante das transformações: a cada novo poema pende para um lado ou para o outro das questões propostas, tomando para si o ritmo constantemente mutável do livro” (Fernandes, 2020, p. 22).

A criação desse recurso é fruto do trabalho intencional da poeta. Para ela, a preocupação com a organização é parte importante da fatura do livro, como podemos conferir na resposta que Ana Martins Marques deu em sua entrevista:

Há ainda uma outra fase, que diz respeito à seleção dos poemas, ao arranjo dos textos para formar um livro. Considero que essa etapa também faz parte da “criação literária”; ela é ao mesmo tempo uma operação de leitura e um novo processo de escrita, porque a ordem em que os poemas aparecem num livro pode alterá-los significativamente (Santos, 2016, p. 246).

A narratividade observada entre os poemas do grupo nos leva a entendê-los como um poema longo na acepção moderna do termo. De acordo com Caroline T. Silva (2012), na Antiguidade e no Classicismo, a história do poema longo coincide com o texto épico. Para a pesquisadora, a partir do rompimento com os padrões clássicos de composição do poema observada no Romantismo, ocorreu a hibridização do gênero épico com o lírico e, assim, surgiu uma forma que conserva características

¹² AMM corresponde a Ana Martins Marques e AFF a Armando Freitas Filho, abreviaturas empregadas por Armando F. Filho na orelha do livro *Da arte das armadilhas*.

de ambos, denominada poema longo. Portanto, Silva trata o poema longo como um problema de gênero:

O poema longo, como o conhecemos após o Romantismo, é um “problema” de gênero, que passa pelo épico e pelo lírico. Mesmo se o poema longo constituir-se por um eu que canta completamente imerso em si mesmo, esse poema partirá de uma forma tradicional épica. Ou, mesmo com uma intenção épica, o poema será carregado de alguns traços de subjetividade (Silva, 2012, p. 60).

Em sua pesquisa “O poema longo moderno e contemporâneo”, Silva (2012) traçou o percurso do poema longo na história da literatura, desde a Antiga Grécia até a poesia contemporânea brasileira. Não é objetivo do presente trabalho se aprofundar em sua trajetória, portanto, apenas destacaremos as características que o poema longo tem na atualidade, com a finalidade de identificarmos esses traços na poesia de Marques.

Veremos agora o que Paz fala sobre o poema longo. Em suas formulações no texto “Contar y cantar – sobre el poema extenso”¹³, Paz (1986) explica que o romantismo alterou profundamente o poema longo. Primeiramente, introduziu um elemento subjetivo como tema do poema, o eu do poeta, sua pessoa mesma, em segundo lugar, fez do canto o conto mesmo, ou seja: o tema do poema foi a poesia mesma. Contar é, simultaneamente, relatar uma história e escandir o verso (Paz, 1986, p. 16). Como vimos, poema longo era a classificação dada a textos do gênero épico, que narravam feitos heroicos de forma mais objetiva e impessoal, como é o caso da *Odisseia*, em que Homero relata a jornada de Ulisses sem que os sentimentos dele interfiram ou sejam expressos na narrativa. Como veremos no poema de Marques, os sentimentos da persona poética compõem, juntamente com outros elementos, a narrativa.

Em relação a extensão do poema, Paz (1986) esclarece que não é a quantidade de versos que determina se um poema é curto, médio ou longo, porque isso é variável e relativo. O autor cita o exemplo de que um poema longo para um japonês seria considerado curto para um hindu, visto que as referências culturais dos

¹³ Contar e cantar - sobre o poema longo, ensaio de Octavio Paz publicado em junho de 1986.

países são o “Uta”¹⁴, no Japão, com trinta ou quarenta versos, e o “Mahabharata”¹⁵, na Índia, com mais de duzentos mil versos.

Para o autor, a classificação do poema é feita por sua estrutura, e não por sua extensão. No poema curto, o fim e o início se confundem, ele apresenta praticamente apenas desenvolvimento; no poema de extensão média, são discerníveis o início e o fim, porém, ainda que distintos, são inseparáveis; enquanto no poema longo ainda que as partes não tenham completa existência autônoma, cada uma existe como parte e podem ser lidas separadamente, pois cada parte tem vida própria (Paz, 1986, p. 12).

Paz acrescenta como critério o desenvolvimento do poema como um todo: as divisões entre as diferentes partes e as ligações e articulações entre elas. O autor explica que, no poema curto, a variedade é sacrificada em nome da unidade, o que não é necessário no poema longo, no qual a variedade alcança sua plenitude sem prejudicar a unidade do poema. Além disso, o poema longo permite a surpresa e a recorrência, ou seja, repetição de marcas características daquela obra e ruptura de algumas, que promovem o inesperado, o efeito surpresa. Ou seja, o poema longo deve satisfazer uma dupla exigência: a da variedade dentro da unidade e a da combinação entre recorrência e surpresa (Paz, 1986 p. 12).

Já Dominique Combe (1992 *apud* Ricieri, 2018), em seus estudos sobre a poesia contemporânea, percebe uma certa nostalgia do épico em textos que recuperariam elementos narrativos, eles poderiam ser mais longos e por vezes dialogar com a tradição e com seus textos épicos. Em seu ensaio, Ricieri explica que Combe emprega o termo “poema” para referir-se a esses textos:

Assinalando a necessidade de repensar a produção de diversos poetas contemporâneos em relação ao que denomina *memória* épica ou à produção de narrativas não circunscritas à forma do romance (ainda que igualmente não passíveis de inscrição pura e simples no gênero histórico da epopeia) – recupera o termo *poema* para se referir a textos em que observa unidade de composição (não recolha de poemas aleatórios), conjuntos constituídos como *ficções poéticas* com cenário e personagens (mesmo que eventualmente abstratos) e, sobretudo, com manutenção da função narrativa, em maior ou em menor grau. Estaríamos diante de uma *forma* que comporia aspectos do *lírico* e reminiscências do épico (eventualmente, mesmo, do dramático) (Ricieri, 2018, p. 102).

¹⁴ Iroha Uta é um poema japonês bastante familiar, escrito por Kukai, um monge budista e poeta famoso no início do período Heian (794 a 1185).

¹⁵ “A Grande História dos Bharatas”, como se traduz seu título, é o principal épico religioso da civilização indiana – e também o maior poema de todos os tempos, com cerca de 200 mil versos.

Outros teóricos têm se dedicado a tratar das relações da poesia com diferentes gêneros literários, como, por exemplo, Alfonso Berardinelli (2007), que dedicou o primeiro capítulo do livro *Da prosa à poesia* para discutir as fronteiras da poesia, mais especificamente a presença da prosa na poesia. O autor afirma que “por volta de meados do século XIX, a poesia moderna se fixava como lírica seguindo um modelo oposto ao da pureza, da depuração, da interrupção dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários” (Berardinelli, 2007, p. 15). Ou seja, para o autor, a poesia a partir do século XIX não se pautaria por ideais de pureza, da arte pela arte e da não comunicabilidade, além de estar autorizada, no sentido do que era socialmente aceito e valorizado como poesia, a um intercâmbio com outros gêneros textuais.

Apesar disso, Berardinelli explica que mesmo nos autores nascidos após a década de 1970 a distância entre poesia e a prosa é fortíssima, o autor conclui que parece “tratar-se de uma distância voluntária, ideológica e de princípio” em que narrar, expressar, raciocionar e representar são para muitos poetas algo que deve permanecer afastado da escrita poética (Berardinelli, 2007, p. 15). De acordo com as observações de Berardinelli, percebemos que a poesia de Marques, opondo-se ao modelo de pureza, inscreve-se no modelo que foi fixado pela poesia moderna e se apresenta dinamicamente relacionada a outro gênero literário ao criar uma escrita poética com traços narrativos, carregada de valores semânticos que incitam a expressão e o raciocínio dentro da poesia.

Segundo Staiger, na modernidade já não é possível concluir que exista uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Para o autor, qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, de forma que, para ele, é possível afirmar que “numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso faltem os demais, nem possam jamais — integrando uma obra de arte linguística — estar totalmente ausentes” (Staiger, 1977, p. 85).

Embora a discussão sobre a hibridização entre os gêneros seja relativamente recente, tendo ganhado espaço no Modernismo, sua ocorrência pode ser mais antiga. Segundo Bosi (1992), na obra *Os Lusíadas* é possível perceber os primeiros sinais de um embate ideológico que antecipa a dialética da colonização, e esse anúncio se manifesta nos diferentes pontos em que o texto apresentou características que se

distanciavam do padrão. O autor explica que a epopeia é construída por Camões com materiais diferenciados, mas que nela ocupavam igual espaço, como por exemplo a memória das rotas e derrotas atlânticas e os dramas contemporâneos. Seguindo sua análise dos contrastes aparentes na obra, Bosi questiona a qual gênero textual pertence o poema camoniano, visto que o leitor do épico se surpreende ao perceber no poema um clima emotivo de medo e pesar.

Épico? Lírico? Dramático? Épico na historicidade coral que serve de pano de fundo à expressão dos sentimentos; épico este aventurar ao mar iroso, épico este caminho todo sombra e risco, épico este vento que leva para onde quer as velas portuguesas. Lírica esta voz do eterno feminino, sempre dulcíssima entre as mais amargas queixas, das quais a mais pungente é a que vem do esquecimento: "como [...] vos esquece a afeição tão doce nossa?". Lírico este amor, este vão contentamento, intuição da fragilidade de um laço que as ondas podem desfazer em um só instante. Enfim, dramática a interpelação da mulher ao homem, interlocutor mudo e cindido entre as adversas paixões do amor e da glória; dramático o conflito que lavra entre as famílias assim laceradas e se aprofunda entre os dois modos de conceber a existência, o dos que partem e o dos que permanecem. Épico-lírico-dramático o texto inteiro, na verdade *poético*, sobrevoando as partições retóricas e relativizando o sentido dos grandes gêneros que afinal recobrem modos múltiplos de dizer as relações sociais e abrigam no seu bojo os tons mais variados da música afetiva (Bosi, 1992, p. 43).

Apresentadas essas reflexões sobre as relações entre gêneros distintos e a conclusão de Bosi de que os grandes gêneros recobrem modos múltiplos de dizer, trazemos o texto de Marques como um poema longo composto por seis partes. Como predica Paz (1986), embora cada parte possa ser lida separadamente, o poema apresenta unidade entre elas. Sendo a unidade compositiva a característica pela qual podemos facilmente perceber que a organização dos textos em questão não configura recolha aleatória de poemas, como indica Combe (1992 *apud* Ricieri, 2018).

Na série de poemas "Penélope", percebemos que cada poema tem sentido individualmente. Neles, o eu lírico expressa sua subjetividade diante dos sentimentos que o perturbam no momento da escrita, porém, é possível lê-los como descrição de situações e momentos que se sucedem, configurando, dessa forma, uma linha temporal diante das ações e percepções do eu lírico, que vão sendo contadas para o leitor. Dessa forma, no poema longo abaixo, acompanharemos o desenrolar da espera vivida pela Penélope contemporânea. É possível identificar o cenário da casa, a presença de personagens – Penélope e Ulisses – e a função narrativa que interliga as partes, atribuindo unidade compositiva ao poema.

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, 2021 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, 2021, p. 105).

Penélope (III)

De dia dedais.
Na noite ninguém
(Marques, 2021, p. 125).

Penélope (IV)

E ela não disse
já não te pertença
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, 2021, p. 134).

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, 2021, p. 140).

Penélope (VI)

E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera
(Marques, 2021 p. 142).

Apresentamos o presente texto como poema longo sob a ótica da evolução dos gêneros. Ele é composto por cinquenta e cinco versos, nos quais percebemos traços líricos e narrativos, que se mostram de forma mais ou menos acentuada em uma ou outra seção das seis que o compõem.

Essa composição é consequência do hibridismo moderno no qual prosa e poesia se mesclam ao longo dos versos, e que em alguns momentos coloca em questão a definição clássica de poesia. Nesse poema, a parte quatro talvez seja o exemplo mais significativo da presença da prosa na poesia, pois, além dos traços narrativos, percebe-se mais claramente a sucessividade temporal e a instauração de sujeitos e espaços, elementos que reforçam a fusão de gêneros como característica da obra.

A numeração de cada parte amplia as possibilidades de interpretação, pois, ao mesmo tempo que é possível compreender cada parte separadamente, a leitura linear, na sequência sugerida, proporciona um intercâmbio de sentidos que amplia os significados das partes simultaneamente. Além dessas duas possibilidades, é permitido ao leitor propor um rearranjo das partes, ou pela comparação entre elas, perceber a alternância dos poemas mais líricos, que versam sobre os momentos de maior reflexão do eu lírico, com os poemas mais narrativos, que versam sobre

momentos mais conclusivos e de tomada de decisão, com maior posicionamento do eu lírico.

Como é possível observar, em algumas partes o poema se aproxima da prosa, com seu tom narrativo que vai dando ao leitor mais detalhes da espera vivenciada por Penélope. Porém, mesmo nas partes em que os traços narrativos não estejam evidentes, percebe-se, devido à unidade temática, que ela acrescenta informações ao enredo que está sendo construído. Dessa forma, os traços narrativos e a unidade compositiva entre as partes configuram um poema longo e orgânico que conta para os leitores a trajetória que Penélope percorreu durante sua espera. É importante ressaltar que o lirismo, ou seja, a voz do eu lírico feminino que ama, sofre, recorda e esquece, mantém-se em todas as partes.

Segundo a caracterização de Paz (1986), um poema longo precisa satisfazer uma dupla exigência: a variedade dentro da unidade e a combinação de recorrência e surpresa. Nos poemas do grupo, percebe-se unidade em algumas características que se repetem, como a alternância entre primeira e terceira pessoa indistintamente, havendo alternância até dentro de um mesmo poema. Além disso, todos os poemas têm como principal temática as percepções da mesma persona poética, que funciona como protagonista. A situação vivenciada é a mesma em todos os poemas, mas eles se desenrolam em diferentes momentos dessa situação, como uma sequência de eventos e ações que se desenvolvem dentro de uma narrativa em um espaço temporal prolongado e indefinido. Em todos os poemas, o eu lírico experimenta uma mescla de sentimentos semanticamente próximos, como tristeza, melancolia, dúvida, incerteza e aceitação.

No requisito surpresa, observamos que o eu lírico está lidando com diferentes sentimentos e percepções sobre a espera, de forma que as interpretações que está elaborando são imprevisíveis. Assim como a forma como irá expressar essas elaborações, visto que, formalmente, o poema não segue um padrão fixo, em algumas partes a poeta elabora uma poesia mais próxima das normas clássicas, empregando métrica e rimas; já em outras, os versos são livres. Além disso, há presença de prosa em algumas partes enquanto outras são totalmente líricas.

Outra característica do gênero narrativo que se percebe no poema é o cenário, que pode ser vislumbrado em diferentes versos. No poema “Penélope V”, temos a imagem da casa, evocada pela descrição do retorno: “rito dos risos/ espelho tenro,

cabelos trançados, casa salgada, coração veloz?”. Esses versos traduzem o cenário que o eu lírico imagina: *espelho tenro* remete a uma casa iluminada, possivelmente com janelas e portas abertas, e *casa salgada* remete a esse local, que foi de espera, já marcado pelo viajante, que trouxe o mar consigo e o espalha, despreocupadamente, ao seu redor. Ou seja: as malas deixadas num canto perto da porta, os presentes de viagem deixados em cima de um móvel, enquanto entre as pessoas haveria risos, coração acelerado e reencontro.

Devido a clara intertextualidade que Marques estabelece, é possível propor Ulisses como uma personagem ausente, mas que apesar disso, é importante para o desenrolar dos acontecimentos, pois sua partida desencadeou tudo que o eu lírico está vivenciando enquanto o espera. Além disso, em alguns momentos ele é seu interlocutor ausente, como ocorre em “Penélope (IV)”, poema que é construído a partir das coisas que ela poderia falar para ele.

3.4. A ressignificação dos poemas do grupo de “Penélope”

A personagem clássica Penélope parece encaixar-se perfeitamente na poesia contemporânea de Marques. Acreditamos que isso acontece devido à atualidade dessa personagem, resultado tanto do amor que dedicou ao seu esposo, mesmo em sua ausência – tema caro para a poeta, que dedica muitos poemas aos temas da saudade, da memória e do amor –, quanto da inteligência com que manejou as adversidades que enfrentou. Podemos compreender porque o tema da astúcia interessa a poeta, visto o alto grau de reflexão e racionalidade encontrados em sua poesia, que sob uma aparência simples, revela-se complexa à medida que a lemos e desvendamos suas camadas. De acordo com Veneri, Ana Marques possui:

Uma dicção própria e inovadora que encanta pela aparente simplicidade, mas é dotada sempre de uma aguda sofisticação no ato permanente de investigação poética, unindo tradição e inovação, brincando e brandindo a pluralidade da linguagem (Veneri, 2019, p. 13).

Ao estabelecer um diálogo com a literatura clássica, Marques joga luz em uma parte da história que não foi contada no texto épico e dá voz a uma das personagens mais enigmáticas de toda literatura, para que agora ela conte a sua versão.

A ausência de hierarquia entre o clássico e o contemporâneo é percebida na poesia de Marques, pois a Penélope de Ana Martins Marques conjuga a emblemática força da personagem da tradição com a assertividade que as mulheres conquistaram no decorrer dos séculos que as separam. Vemos um eu lírico que analisa, pondera, raciocina e prevê situações, precavendo-se de ser tomada de surpresa. Essa atitude claramente foi herdada da Penélope homérica que teve astúcia e frieza para engendrar os ardis; porém, agora, após sua longa reflexão e todas as ponderações feitas, ela escolhe qual caminho deseja percorrer.

Dessa forma, encontramos nos poemas estudados o diálogo entre a personagem homérica e o eu lírico contemporâneo, que dá voz à Penélope, e, assim, testemunhamos suas incertezas, dúvidas e reflexões durante o período de espera. Além disso, esses poemas estabelecem uma conexão entre a arte da tecelagem e a escrita poética por meio do emprego de recursos metapoéticos. Dessa forma, somos convidados a contemplar o processo criativo da autora e a compreender os desafios enfrentados por Marques na elaboração de sua poesia.

A análise de poesias é de extrema importância para a compreensão e o aprofundamento teórico no campo da literatura. Através dessa análise, é possível realizar múltiplas leituras e interpretar os diversos significados presentes nos versos. Além disso, ao estudar a poesia, é possível compreender o movimento literário ao qual a obra pertence, identificando as características e influências presentes no texto. A análise também nos permite conhecer a poeta por trás da obra, entendendo suas motivações, experiências e visões de mundo. Ao mergulhar nesse universo lírico, somos capazes de apreciar a riqueza e a complexidade da poesia, expandindo nosso repertório cultural e emocional.

Dessa forma, analisaremos quatro poemas do grupo Penélope presentes na obra *A vida submarina* e o único poema que recebeu o nome da personagem clássica no livro *Da arte das armadilhas*. A escolha dos poemas se deu em virtude das características que queremos destacar estarem mais presentes em uns que em outros poemas do grupo.

Dito isso, iniciaremos a análise do poema “Penélope (I)”. A primeira referência que observamos, antes mesmo de saber qual tema o poema trará, é que ele invoca a personagem clássica Penélope, cujo nome acompanhado do algarismo romano (I) dá título ao texto. Ao avançarmos na leitura dos versos, outras referências à personagem

clássica são notadas: o tecer, a noite, o dia e a indecisão. No poema de Marques, o eu lírico também está diante de um dilema e suas possibilidades aparecem representadas pelo dia e pela noite; além disso, no poema, tal qual o período de confecção do ardil da mortalha, o dia tece e a noite desfaz.

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, 2021 p. 89).

Esse poema revisita a história de Penélope, trazendo-a para os dias atuais e dando um novo significado à espera da personagem clássica. Também reinventa a história de Penélope, trazendo-a para os tempos modernos e dando um novo significado à espera da personagem clássica. A poeta estabelece uma relação com uma história pré-existente desde o título do poema, o que enriquece a experiência do leitor e abre caminho para diversas interpretações. A memória da personagem evocada tem um papel fundamental no texto atual, sendo relevante em cada momento da leitura.

A intertextualidade é reiterada no início do poema ao mencionar o ato de tecer, uma habilidade que tornou a personagem grega famosa em sua época, reconhecida como exímia tecelã e sendo até mesmo comparada à deusa Atena. Além disso, a descrição do tecer como uma atividade diurna e a noite como um elemento oposto faz alusão à astúcia de Penélope ao realizar o estratagema da mortalha.

O presente poema preserva a característica do dia como período de trabalho, mas a noite não possui o mesmo significado. Em Homero, o trabalho noturno tinha um papel complementar, crucial para os planos de Penélope, pois era necessário desfazer para recomeçar do zero. No entanto, no poema de Marques, a noite se opõe

ao dia, pois, enquanto no texto homérico tecer é o que mantém a memória e o lugar de Ulisses seguro, esquecer seria o seu fim. Pelas palavras associadas à noite, percebemos que ela representa o desejo do eu lírico de não mais esperar, estabelecendo uma diferença em relação à trama homérica.

O movimento de acréscimo, [...] revela que estamos diante de algo que reproduz em diferença uma ação já realizada. Nesses termos, o novo não é explicitamente original, assim como o elemento que fora o objeto do resgate retorna com rasuras. Resulta desta construção um complexo jogo de percepções e interpretações que busca compreender os mecanismos sociais, políticos, culturais que tateiam o presente com os olhos voltados para o passado (Patrocínio, 2013, p. 261).

No poema, os acréscimos são empregados para gradualmente ressignificar a espera vivida pelo eu lírico. Além disso, ao comparar a personagem clássica e a contemporânea, podemos perceber uma abordagem diferente da Penélope atual em sua forma de interagir com a realidade. Em vez de desfazer o trabalho do dia durante a noite, ela declara: “O que o dia traça/ a noite esgarça”, em que o verbo *esgarçar* possui um sentido mais de rompimento das fibras do tecido do que de meticuloso desfazimento, como era a ação da personagem clássica. Ao atribuir à noite a responsabilidade de esgarçar, o eu lírico demonstra sua compreensão de que o rompimento faz parte da vida.

Além disso, sendo a noite que esgarça o trabalho do dia, isso significa que são eventos externos que estão traçando e desfazendo os planos, e, dessa forma, eles ultrapassam a vontade da personagem. Assim, enquanto a Penélope da tradição tinha certeza de suas ações e desfazer o tecido era parte do ritual para ganhar tempo e esperar a volta do esposo, para a personagem contemporânea, a noite é um momento em que se confrontam perdas e falhas. Se há a espera por algum Ulisses, ela parece permeada por desfazimentos.

O poema também demonstra formalmente as rupturas que Penélope vivencia subjetivamente, ou seja, a certeza da espera, que constituiu sua identidade no passado, agora está em xeque. Essa ruptura é percebida nas quebras de expectativa na elaboração das rimas. Vejamos: a primeira estrofe, composta por dístico apresenta rima consoante *tece/esquece*. Na estrofe seguinte, outro dístico, há o par *traça/esgarça*, porém, nele a rima não é perfeita, um indício da ação do verbo – *esgarçar* – sobre os planos do dia, já que a rima, assim como eles, também foi

adulterada. A partir da terceira estrofe, a estrutura dos dísticos muda, alteram-se as palavras iniciais e há elipse do verbo. Nesse dístico, que é central no poema, não há rima; nas estrofes seguintes, ela volta a aparecer de forma perfeita *sedas/perdas e malhas/falhas*.

A dualidade entre o tecer e o esgarçar é intensificada pela oposição do dia e da noite. Simbolicamente opostos, o dia traz planos, organização, realizações, e a noite é carregada de esquecimento, imperfeição e perdas, porém se complementam, ambos formando o ciclo natural perfeito. Além disso, os verbos no presente *tece, esquece, traça, esgarça* indicam continuidade das ações do dia e da noite, reforçando a ideia de um tempo que, no lugar de apontar para o futuro, constrói-se de forma circular. Além disso, também a estrutura do poema reforça a dualidade, já que as cinco estrofes foram organizadas em dísticos, com os pares de opostos colocados de forma simétrica: o traçar e o produto dele estão nos primeiros versos dos dísticos, enquanto o desfazer, nos segundos.

Os elementos contrastantes presentes neste texto ressaltam de forma mais nítida o sentimento de dualidade que marca o eu lírico. Como vimos, a personagem homérica também vivenciou momentos de indecisão e incerteza, porém, manteve firme seu propósito de esperar pelo retorno do esposo. Já na poesia de Ana Martins Marques, a dualidade dos sentimentos do eu lírico ganha destaque, sendo característica central da espera, portanto, anunciada logo no primeiro poema.

A repetição do movimento de alternância entre o dia e a noite se exprime por meio do paralelismo nas repetições que iniciam os versos – *O que o dia/ A noite e De dia/ De noite*. O emprego dessa figura de estilo traz ao poema de Marques um ritmo de constância e circularidade, que recomeça a cada nova estrofe – tal qual os dias de Penélope, que seguem num ciclo de repetições que ela parece não conseguir findar.

Além disso, o uso do paralelismo confere ao poema um ritmo mais dinâmico. Esse dinamismo, aliado à forma simples e direta como são retratadas as qualidades do dia e da noite, transmite a sensação de constatação. A descrição desses períodos é feita de forma mais objetiva, como se o eu lírico estivesse contemplando a espera em que se encontra: de um lado, os planos e certezas que antes possuía, e do outro, o esquecimento e o esgarçamento causados pela passagem do tempo. Nesse aspecto, o poema se afasta consideravelmente da descrição empregada por Homero

ao retratar a passagem do tempo e a espera de Penélope, como podemos observar nos versos a seguir:

Mas a mim deu o deus um sofrimento ilimitado.
De dia as minhas alegrias são o pranto e a lamentação,
Enquanto dou atenção aos meus trabalhos e aos das servas.
Porém, quando chega a noite e todos vão dormir,
Então fico deitada na cama, e preocupações agudas
Se concentram em torno do meu coração palpitante
(*Odisseia*, XIX, 512-517).

Esses versos fazem parte do canto XIX, no qual Ulisses já está em Ítaca, mas mantém sua identidade em segredo de sua esposa. Isso significa que Penélope tem esperado por quase vinte anos. Nessas palavras, Penélope conta sua rotina diária, transmitindo a intensa carga emocional e a angústia que a personagem vivencia ao longo dos dias e das noites.

A repetição presente no poema “Penélope I” desempenha um papel fundamental na criação do ritmo. Nesse caso, o ritmo estabelecido no texto faz uma alusão à atividade de tecelagem realizada pela personagem homérica. Pereira (2019) destaca a presença dos sons linguodentais /t/ e /d/ ao longo dos versos, que se assemelham ao som de uma máquina de costura; tal associação aproxima ainda mais escrita e tecelagem. A partir da observação da pesquisadora, buscamos conhecer o tear manual e descobrimos que a conclusão da urdidura requer movimentos ritmados, que produzem um som característico quando o pente é apoiado nos suportes entre as passagens da cala¹⁶. O som das duas peças de madeira, pente e suporte, chocando-se lembra os sons /t/ e /d/ quando são pronunciados em sequência ritmada.

Dessa forma, a poeta tece um ritmo no poema, como se estivesse operando um tear ou uma máquina de costura, alternando sílabas tônicas e átonas e utilizando sons linguodentais nas palavras escolhidas para os versos. De acordo com Paz (1982), o ritmo é uma característica inata à linguagem:

No fundo de todo fenômeno verbal há um ritmo. As palavras se juntam e se separam respeitando certos princípios rítmicos. Se a linguagem é um continuo fluxo-e-refluxo de frase e associações verbais governado por um ritmo secreto, a reprodução desse ritmo nos dará poder sobre as palavras. O dinamismo da linguagem leva o poeta a criar seu inverso verbal utilizando as mesmas forças de atração e repulsão. O poeta cria por analogia. Seu modelo

¹⁶ Urdidura: como é chamado o entrelaçamento dos fios que constituirá o tecido; pente: peça de madeira que prensa e ordena os fios no sentido horizontal; suporte: peça de madeira que sustenta os fios esticados no sentido vertical; cala: objeto que funciona como uma agulha empregada para transpassar o fio horizontal pelos verticais, tramando-os.

é o ritmo que move todo o idioma. O ritmo é um imã. Ao reproduzi-lo – por meio de metros, rimas, aliteraões, paranomásias, e outros procedimentos-, ele convoca as palavras (Paz, 1982, p. 64).

Ao apresentar sua definição de ritmo, Octavio Paz (1982) nos convida a refletir sobre a essência do ritmo e sua conexão com a criação poética. Segundo o autor, ao reproduzir um ritmo, o poeta se apodera das palavras e estabelece uma relação única com o objeto, de uma forma totalmente original com o intuito de comunicar algo. Nessa perspectiva, o ritmo se revela como uma ferramenta poderosa, capaz de conferir originalidade e significado às palavras.

No segundo nível discursivo do poema, como definido por Parejo (2002), está a reflexão sobre o fazer poético. No poema apresentado, o tecer é empregado como metáfora para a escrita. Marques estabelece uma relação metafórica entre a tessitura e a escrita, criando a metapoesia presente no poema. Se no dia está o fazer – o tecer dos versos –, na noite estão as falhas e os lapsos. Assim, a poesia é pensada como a união desses opostos, ou seja, como malhas e sedas que conjugam, ao mesmo tempo, o conjunto de fios ordenados (1ª, 4ª e 6ª estrofes – rimas perfeitas) e também a operação das “traças” que corrompem o tecido, como na 3ª estrofe (não há rima). Considera-se, portanto, como parte do fazer poético, as falhas (rima consonantal imperfeita da 2ª estrofe), pequenos vazios entre as linhas que formam também a trama do fio. Para Pietrani, 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 (Pietrani, 2015, p. 306)

Além disso, o processo de criação poética pode ser repetitivo e contínuo, assim como a alternância entre o dia e a noite, sendo a reelaboração do escrito, como o refazimento da trama, parte da criação. Se a Penélope clássica não desfizesse o tecido, não poderia concluir o intuito de ganhar tempo na espera. Já a Penélope contemporânea não teria a oportunidade de refazer-se, reconstruir-se a cada nova tessitura. O processo contínuo e necessário para as personagens faz parte também da elaboração poética, pautada continuamente pelo escrever, seguido do “esquecer” que leva ao escrever novamente no dia seguinte.

Além disso, há um diálogo entre a tradição e a contemporaneidade no texto. A tradição, representada pelo dia, traz consigo poemas que se destacam pela precisão do ritmo, das rimas e das métricas fixas, buscando atingir formas perfeitas, como se fossem tecidos de malha fina e seda delicada. Já a contemporaneidade, representada pela noite, traz consigo um desgaste das métricas, a perda das rimas e falhas na forma, como se fosse um tecido desfiado e imperfeito. Nesse contexto, é possível perceber como o poema explora a relação entre tradição e contemporaneidade, destacando as características distintas de cada uma. Enquanto a tradição busca a perfeição e a padronização, a contemporaneidade traz consigo a quebra dessas normas, permitindo uma maior liberdade e experimentação na escrita.

A tradição moldou a estrutura e a forma do poema, estabelecendo regras e normas; já o contemporâneo as esquece ou esgarça, como a inclusão de elementos narrativos, que não pertencem ao gênero lírico. Na literatura clássica, o poema é perfeitamente formal e sua trama é meticulosamente elaborada, capaz de criar obras como *Odisseia*, um épico composto por 12 mil versos hexâmetros, com 13 a 17 sílabas que variam entre longas e breves na língua grega. No entanto, o passar do tempo e os movimentos literários que romperam com as formas tradicionais permitiram flexibilidade para os poetas contemporâneos escreverem livremente, resultando em poemas que podem ser considerados "imperfeitos" se comparados com regra da tradição.

A elaboração desses poemas sugere que a Penélope contemporânea seja uma escritora. Dessa forma, o eu lírico agora expressa a subjetividade de uma persona poética que tem o ofício da escrita e que reflete sobre ele. De acordo com a classificação de Pérez Bowie (1994), esse poema se enquadra nas duas primeiras categorias: "O poema sobre o poema" – cujo tema é a construção do próprio texto poético – e "O poema como poética" – que apresenta reflexões do poeta sobre seu próprio fazer poético.

Em suma, além das comparações já estabelecidas nos dois níveis discursivos, no poema "Penélope (I)", o eu lírico pode ser comparado à Penélope homérica também em sua complexidade. Assim como a personagem clássica que em alguns momentos se mostra devota e submissa, enquanto em outros momentos é astuta e decidida, o eu lírico também não pode ser definido de uma forma estanque, pois em alguns momentos tem clareza e organização, já em outros observa as perdas e as

falhas. Essa complexidade demonstra a humanidade tanto do eu lírico quanto da personagem diante de desafios. Dessa forma, além de ressignificar a espera, o poema questiona a idealização que foi criada em torno de Penélope. Como Agamben aponta, ao retomar um texto do passado, ele também é alterado.

No poema “Penélope (IV)”, o eu lírico compartilha as metamorfoses que seus sentimentos sofrem durante a espera, a ação do tempo sobre a memória da pessoa amada, a desconfiança, o ciúmes e a solidão, que se revela a mais hospitaleira acompanhante.

Penélope (IV)

E ela não disse
 já não te pertença
 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, 2021, p. 134).

Esse poema, juntamente com “Penélope (VI)”, são os que apresentam mais traços do gênero narrativo (narrador em terceira pessoa, enredo e personagens) dialogando com o poema épico. Como pode ser percebido nos versos 1, 11 e 18, observamos uma certa aproximação com um narrador onisciente em terceira pessoa, que introduzi uma personagem. Porém, após a apresentação desse “narrador”, o lirismo da poesia contemporânea toma conta do texto e a voz do eu, em primeira pessoa, passa a confessar seus sentimentos mais íntimos.

Além disso, o poema inicia com a conjunção aditiva “e”, o que sugere que esse “narrador” estivesse continuando a “narrativa”, ou seja, ele estabelece a unidade desse poema com os anteriores, como vimos em Combe sobre o poema longo. Além disso, pode sugerir que esse “narrador”, onisciente, tivesse informações sobre os

pensamentos ocultos da “protagonista”, e esse “e” indique uma conjunção adversativa “mas”, que, para Pietrani, indicaria “o vazio do anterior, o vazio do não dito, o silêncio do canto e do conto, a solidão da viagem da espera” (Pietrani, 2015, p. 307).

Nossa interpretação, em consonância com a de Pietrani, vê nesse poema uma relação com a personagem da tradição. Nele, o eu lírico contemporâneo projeta a própria espera, espelhando-se naquela vivenciada pela Penélope clássica, e exprime as dores que ela silenciou.

No que diz respeito às duas outras características do texto narrativo que estão presentes nesse poema - personagens e enredo -, identificamos a protagonista Penélope, que narra diversas situações em um tempo cronológico não definido – o que configura o enredo –, seu esposo que está em viagem, as outras mulheres mencionadas e até mesmo a solidão, que, por meio do uso da personificação, adquire características humanas e estabelece uma conexão com Penélope.

É possível observar o eu lírico, em tom prosaico, tentar estabelecer uma interlocução com o esposo ausente. Ao declarar “no início ainda pensei em você”, percebe-se o desejo de compartilhar com ele as experiências vividas desde sua partida. Essa elaboração para relatar eventos passados, cujas consequências ainda afetam o presente do eu lírico, acrescenta uma dimensão temporal ao poema, de uma forma que geralmente é encontrada no gênero narrativo.

Como vemos, esse poema dialóga com o cânone, porém sem acudir ao seu caráter normativo. Na verdade, o transforma, como vemos nos versos 5 e 6, em que, ao declarar “enquanto eu me consumia/ entres os panos da noite”, o eu lírico revela uma Penélope sensual, muito diferente da personagem clássica que passava as noites chorando a ausência do esposo, como ela declara em diferentes momentos, vejamos dois exemplos:

[...] irei agora para o meu alto aposento,
para repousar na minha cama, que se tornou um leito de pranto,
sempre umedecido com lágrimas, desde o dia em que Ulisses
partiu com os filhos de Atreu para o Ílio
(*Odisseia*, XVII, 100-104).

Porém quando chega a noite e todos vão dormir,
então fico deitada na cama, e preocupações agudas
se concentram em torno do meu coração palpitante
(*Odisseia*, XIX, 515-518).

É sabido que o verbo *consumir(-se)*, transitivo direto e pronominal, tem o sentido de destruir(-se), porém, coloquialmente, pode ser empregado no sentido de

consumir-se de desejo. A interpretação da conotação sensual do verso é reforçada por outra declaração do eu lírico, presente nos versos 12 e 13: “no início ainda pensei em você/ primeiro como quem arde diante de uma fogueira”, o verbo arder também é frequentemente empregado coloquialmente em descrições sensuais e sexuais. Essa leitura é possível, visto que a coloquialidade é comumente encontrada da poesia de Ana Martins Marques.

Outro ponto em que o presente texto se afasta do poema épico é o fato de que nesse poema Penélope propõe tecer uma mortalha feita com as línguas das mulheres de corpos encantados, amantes de Ulisses, da língua comum que o casal compartilhava. É interessante observar os dois sentidos da palavra *língua*: podemos interpretá-la literalmente, como material orgânico que Penélope usaria para tecer a mortalha e, também, simbolicamente, como idioma compartilhado. Neste caso, há uma metáfora entre o ato de tecer e o ato de escrever. Utilizando as línguas estrangeiras das outras mulheres, ela irá compor um texto, uma espécie de epitáfio, para enterrar o idioma comum, ou seja, as conversas amorosas, juramentos, elogios e todas as palavras que pertencem ao mundo íntimo do casal.

Essas leituras revelam diferentes facetas da resignificação da personagem clássica de Penélope. Na primeira, somos apresentados a uma Penélope mordaz, que ironiza as traições do esposo enquanto tece a mortalha que lhe permite esperá-lo. Já na segunda, encontramos uma Penélope mais racional, porém igualmente direta e assertiva, que não se cala diante da infidelidade do esposo. Essas abordagens mostram como a personagem contemporânea de Penélope não tolera a traição e se empodera diante dos avanços sociais, visto que em *Odisséia* a fidelidade de Penélope é constantemente questionada, enquanto Ulisses desfruta de relacionamentos extraconjugais sem sofrer qualquer consequência. Essa discrepância reflete a sociedade patriarcal e machista da época, que impunha diferentes padrões de comportamento para homens e mulheres.

Ela também compartilha com o seu interlocutor ausente as quatro fases que experimentou durante a espera. No começo, era uma mistura de saudade e desejo, seguida por uma lembrança afetuosa, porém distante. Depois, tornou-se algo quase impessoal e, por fim, o esquecimento. Para Pereira, a fase final é objeto de enfoque do poema:

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 (Pereira, 2019, p. 74).

A memória e o esquecimento são fatores decisivos para a jornada de Penélope e de Ulisses. Na *Odisseia*, Penélope assume o papel de guardiã da memória de Ulisses, fundamental para a narrativa. Sua determinação ao recusar contrair um novo matrimônio não apenas preserva a imagem de Ulisses, mas também garante que ele tenha um reino para onde retornar, completando seu Kléos, pois a glória verdadeira só é alcançada quando o herói retorna ao lar.

O eu lírico conclui o poema abordando os temas da solidão e da hospitalidade, que são muito significativos para a figura clássica de Penélope. Ela era famosa também por sua hospitalidade, um comportamento valorizado no mundo antigo grego. A odisseia de Ulisses também foi marcada por encontros com a hospitalidade (ou a falta dela). Por exemplo, seu retorno foi atrasado devido ao encontro com o Ciclope, que não seguia os costumes gregos e não recebia bem os visitantes. Por outro lado, Ulisses também teve momentos em que se beneficiou da boa hospitalidade, como quando foi acolhido por Nausica e seu pai, o rei Antino, que o ajudaram após um terrível naufrágio, fornecendo-lhe um barco e alimentos para a última parte de sua viagem. Assim, a hospitalidade é um tema importante para Ulisses, enquanto para Penélope, apenas a solidão oferece hospitalidade.

No poema "Penélope (V)", somos surpreendidos com a inversão do tradicional par viagem/espera, característica comum nos poemas de Marques, e que confere à espera um caráter ativo e dinâmico. Ao longo dos versos, o eu lírico compartilha seu diálogo interno, questionando-se sobre quantas vezes já pensou em desistir da espera e quantas vezes fantasiou sobre o retorno do outro, chegando a imaginar em detalhes as sensações que experimentaria. No final, ele conclui que a espera é tudo o que consegue. Ao oferecer essa explicação, o eu lírico parece justificar para si mesmo a decisão que está prestes a tomar.

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, 2021, p. 140).

No quinto poema da série, em primeira pessoa, Penélope discorre acerca de sua viagem – a da espera – e sobre a conclusão do seu amor, que é a não realização do amor, numa sobreposição de inversões de sentido. Nos primeiros versos, a protagonista fala sobre a viagem realizada por meio da espera, o que já é distorção dos padrões convencionados acerca dos opostos viagem/espera, já que no poema a movimentação acontece por meio do ficar, que, assim, torna-se jornada, força motriz contraditória e “sem retorno” que impulsiona o eu lírico.

Nos versos seguintes há outra inversão, mas agora em relação à tradição, pois no poema contemporâneo “a noite tece a mortalha do dia”, inverte o tempo do tecer, diurno, na *Odisseia*. A morte do dia – sua mortalha –, tecida pela noite, é, no entanto, desfeita por meio do renascimento cíclico do dia, num destecer contínuo em que os opostos, dia e noite, formam partes contrárias de uma totalidade. Nesse tempo circular, esperar, ou seja, não realizar, é paradoxalmente a única forma possível de realização – “a espera é a flor que eu consigo”. No ir e ficar, vive-se a sobreposição da odisseia e da espera, já que o eu pode provar, na taça, tanto o mar da viagem quanto o vinho da espera.

Acreditamos que essas duas declarações do eu lírico são essenciais para compreendermos a jornada de Penélope que está sendo retratada ao longo dos poemas da série: “A viagem pela espera/ é sem retorno” e “A espera é a flor que eu consigo”. A primeira declaração refere-se à jornada que Penélope está empreendendo enquanto aguarda o retorno do amado, ou seja, seu processo interno e subjetivo de autodescoberta. Aqui, ela afirma que essa jornada não tem retorno, diferentemente de um viajante que pode retornar ao ponto de partida. Mesmo Ulisses pode voltar para casa, mas Penélope nunca mais voltará a ser a mesma de antes.

A segunda frase, “A espera é a flor que eu consigo”, pode ser interpretada de duas maneiras diferentes. Na primeira interpretação, esse verso conclui o raciocínio iniciado nos dois versos anteriores: “A viagem pela espera/ é sem retorno”. Isso significa que, ao contrário de um viajante que pode voltar atrás, aquele que está

vivendo a viagem-espera não tem meios para mudar a situação, ou seja, encontra-se numa posição de impotência. No entanto, considerando que no poema a espera não é retratada como algo passivo, é possível concluir que esse verso representa a conclusão a que o eu lírico chega após todas as reflexões, ao perceber que a espera é, na verdade, a sua própria jornada. O verbo “conseguir”, nesse caso, tem o sentido de realização e êxito.

A leitura adquire ainda mais força com o verso subsequente, o último do poema, que estabelece uma comparação com valor de igualdade entre a viagem de Ulisses e a espera de Penélope. Nessa analogia, a água do mar representa a viagem de Ulisses, enquanto o vinho tinto distrai Penélope durante sua espera. Ambos bebem do mesmo copo, que se revela como o elemento que conecta essas duas realidades. Nessa construção, percebemos duas características marcantes da poesia de Marques: a valorização de objetos comuns e cotidianos e a habilidade de utilizar algo local para abordar questões universais, mostrando como o pequeno pode conter o grande.

O poema é escrito em um tom melancólico, que se faz presente até mesmo nos versos que descrevem situações aparentemente mais alegres. Por exemplo, quando o eu lírico imagina o retorno do esposo (“rito dos risos”), ou o modo como se arrumaria para o reencontro (“espelho tenro, cabelos trançados”). Essa melancolia é transmitida através do uso das vogais “i”, “e” e “o”. A escolha linguística das vogais fechadas e semifechadas contribui para a atmosfera poética do texto, já que as situações exemplificadas, apesar de inicialmente promissoras, não se concretizaram, levando o eu lírico a expressar sua desilusão diante do que poderia ter sido.

Outro aspecto formal, que contribui tanto para o ritmo quanto para a construção do sentido do poema, é o uso recorrente de certas palavras. Os termos “espera”, “retorno”, “dia” e “mortalha” aparecem duas vezes, enquanto a anáfora “quantas vezes” é utilizada três vezes. Essas repetições conferem constância ao poema, criando um ritmo mais fluido, indicando a repetição das ações e dos dias. Além disso, as perguntas retóricas iniciadas pela anáfora “quantas vezes” sugerem que o eu lírico perdeu a conta do tempo nessa luta entre sonhar com o retorno e a desilusão por ele nunca se concretizar.

Quando nos detivemos no primeiro poema, buscando o que ele apresenta em seu segundo nível discursivo, nós nos deparamos com a definição da escrita como o

tecer, composto pelo fazer e pelo desfazer. Nesse ponto, a mulher contemporânea se aproxima empaticamente da mulher clássica, cujo destino irremediável era tecer. Já no poema em questão, o quinto da série “Penélope”, a espera agora é a escrita. Nos versos finais, o eu lírico declara que “a espera é a flor que eu consigo”, sendo a flor a poesia possível. Como no poema de Drummond, “A flor e a náusea”, a forma sutil da flor se relaciona com a escrita, conseguida, no entanto, por meio da espera-viagem. Além disso, o aguardar é marcado pela repetição do dia e da noite – “Quantas vezes a noite teceu a mortalha do dia,/ Quantas vezes o dia desteceu sua mortalha?” –, opostos que, complementares, marcam o momento da criação, já que o tempo da noite – o lírico –, menos nítido e racional, induz aos desejos, permite enganos, dá vazão aos sentimentos mais profundos, em contraposição ao dia racional – a técnica artística.

O último poema “Penélope (VI)”, é a conclusão da série sobre a Penélope e da jornada que ela empreendeu durante a espera, que também se finda. Nesse poema, a pessoa amada retornou e, sentada ao seu lado, o eu lírico irá contar sobre a espera.

Penélope (VI)

E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera
(Marques, 2021 p. 142).

O poema é composto por uma única estrofe com quatro versos livres e apresenta estrutura narrativa; ademais da teoria apresentada anteriormente sobre a narratividade presente na obra, incluímos a declaração de Rosenfeld (1985, p. 17), “não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros [...]”, como acontece no grupo de poemas que analisamos, detentor de aspectos narrativos, o que o liga à *Odisséia* de Homero. No entanto aqui, a viagem é lírica, como se percebe por meio do predomínio da subjetividade do eu.

No poema “Penélope (V)”, o eu lírico declara que a espera é a flor-poesia. Agora, no poema que apresenta a conclusão do percurso estabelecido ao longo da série, ao sentar-se ao lado de Ulisses, em situação de igualdade, o eu parece se preparar para entregar ao outro a flor, materialização da não realização do amor e, ao mesmo tempo, da poesia-espera. No poema, o eu lírico feminino aparece em toda a sua inteireza, assumindo seu lugar de fala e de protagonismo, já que anuncia a narração da sua

própria odisseia, aventura às avessas, marcada pela espera. Agora é a jornada de Penélope que ganha relevância, na medida em que suas percepções e sensações compõem a história. Como anuncia a narração da história já vivida e já disposta nos poemas anteriores, o anúncio da narração leva ao início do grupo, num movimento circular de recomeço.

Agora, não mais Ulisses toma a fala para narrar suas viagens, como na *Odisseia*, mas a própria Penélope, que, no poema contemporâneo, transforma-se em narradora – “se sentam/ lado a lado/ para que ela lhe narre/ a odisseia da espera”. Dessa forma, a voz narrativa, por ser a voz de uma mulher, ressignifica a tradição. Jaime Ginzburg afirma que a presença de narradores descentrados é uma marca forte e recorrente na literatura de fins do século XX e início do XXI:

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país e suas perspectivas. Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (Ginzburg, 2012, p. 200).

Para o autor, “grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. [...] É nas conexões textuais entre formas e temas que as mudanças se tornam visíveis” (Ginzburg, 2012, p. 203). Dessa forma, quando a protagonista se propõe a narrar sua odisseia da espera, mostrando a face de uma personagem feminina que nunca foi explorada, e ao atribuir significado à espera, colocando em relevo sua jornada, ela encerra o livro propondo uma série de questionamentos acerca da condição das mulheres ao longo dos milênios que separam as personagens. Coube à mulher grega clássica a tecelagem e a espera; Marques proporciona agora à mulher contemporânea a escrita e o protagonismo de sua própria odisseia.

A conclusão da jornada vivida pela Penélope contemporânea é muito significativa, uma vez que ela irá narrar sua própria odisseia, ao contrário da obra de Homero, na qual Ulisses conta a ela todas as suas aventuras, desafios e conquistas e, embora ela também tenha enfrentado desafios e superado adversidades com sua astúcia, conta apenas sobre seus sofrimentos. Afinal, na resignação e no sofrimento, residia a glória feminina da época.

Contou-lhe tudo o que no palácio sofrera a divina entre as mulheres,

Ao olhar para a hoste de detestável dos pretendentes,
 Que por causa dela muitas vacas e robustas ovelhas
 Sacrificaram, e grandes quantidades de vinho beberam.
 (*Odísseia*, XXIII, 302-305).

Outro ponto em que as personagens se distanciam diz respeito ao reencontro da personagem clássica com Ulisses, em que Penélope é descrita em júbilo, cuja felicidade era maior que a dos náufragos que chegam à praia:

Tal como a vista da terra é grata aos nadadores
 cuja nau bem construída Posêidon estilhaçou no mar
 ao ser levada pelo vento e pelo inchaço das ondas;
 mas alguns escaparam a nado do mar cinzento e chegam
 à praia com os corpos empastados de sal, pondo o pé
 em terra firme com alegria, porque fugiram à morte –
 assim, para Penélope, era grata a visão de Ulisses.
 Abraçando-lhe o pescoço, não desprende os alvos braços.
 (*Odísseia*, XXIII, 233-240).

No presente poema, o reencontro é calmo e sereno “se sentam/ lado a lado”, o que é condizente com o desenvolvimento da sua jornada interior durante a espera, conforme as elaborações e reflexões que acompanhamos ao longo dos poemas.

No segundo nível discursivo desse poema, está presente a reflexão sobre a relação entre a poesia contemporânea e a tradição. Essa reflexão é retomada quando Penélope anuncia que irá narrar a viagem da espera, fazendo uma alusão à poesia épica que é narrada. No poema, a poesia contemporânea é apresentada ao lado da tradição, indicando que a poeta não tem a intenção de confrontá-la ou romper com o que foi construído. Também não busca apenas se inspirar no passado, como os poetas do neoclassicismo costumavam fazer. Em vez disso, ambas as formas de poesia estão sentadas lado a lado, em igualdade, olhando para o futuro. Isso significa que ambas têm algo a oferecer e podem contribuir para a criação de algo novo.

O poema “Penélope (VI)” encerra o primeiro livro da autora Ana Martins Marques, na leitura que fizemos considerando como conclusão de um poema longo ele tem a função de encerrar a narrativa que foi construída ao longo de cada parte do poema e, por ser o último poema do livro, por um tempo também amarrou o fio de Penélope que percorreu toda a obra. Porém, no segundo livro da autora a personagem Penélope novamente se fez presente.

Como foi dito anteriormente, na apresentação da obra *Da arte das armadilhas*, a poeta mantém seu diálogo com a tradição, revisita outras personagens e até mesmo

uma poeta da Grécia clássica, mas é a presença de Penélope que novamente transpassa a obra, o fio de Penélope continua criando elos e atribuindo significação especial a diferentes textos na poética de Ana Martins Marques nessa nova obra.

Dessa forma, apesar de notarmos um universo penelopiano na obra, analisaremos apenas o poema intitulado com o nome da personagem, pois entendemos que a poeta o destacou dos demais, assim como fez na primeira obra.

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

num só gesto
reconhecer-te
e perder-te
(Marques, 2011, p.45 - 46).

O poema “Penélope” é escrito em dísticos, no qual cada par de versos estabelece uma comparação entre os nomes Ulisses e Penélope, atribuindo a cada um deles alguns elementos. À Penélope cabe a espera, as agulhas e a noite, enquanto Ulisses é associado ao espaço, às astúcias e à nau, sendo essa uma leitura corrente e condizente com a espera da personagem clássica, principalmente. Porém, há uma outra leitura que pode ser feita, de acordo com Pietrani (2015) é possível atribuímos os segundos versos de cada dístico ao mundo de Penélope também:

No espaço da espera de Penélope, nas astúcias de suas agulhas, em sua nau do pensar à noite (a viagem não marítima de Penélope, a viagem marítima da poesia com os perigos do mar e seus barcos bêbados), enquanto fiava para guardar na memória o ninguém que também é, o enlace de nomes entre “tu” e “eu”, o “teu” e o “meu”, há uma única de tão poucas certezas: em matéria de linguagem e amor, está por um fio, no abismo de uma linha ou verso, o gesto de reconhecer e perder. (Pietrani, 2015, p. 317)

A leitura proposta pela pesquisadora reforça o caráter de viagem pela espera da Penélope contemporânea que apresentamos anteriormente. Além disso, ao fazer essa proposta tem-se como consequência a equiparação das jornadas de ambas personagens, o que é reforçado nesse próprio poema, no último par de distícos quando é apresentada uma característica comum aos dois “teu nome/ ninguém/ meu nome/ também”. Nesses versos, como ocorreu no poema “Penélope (VI) há uma constatação da igualdade existente entre eles, pois já não importa tudo que foi associado ao nome de cada um, nem as glórias nem os fracassos. Ou seja, nesse momento não faz diferença se Ulisses venceu a guerra de Tróia, enganou Ciclopes, amou deusas, tampouco importa se Penélope foi admirada, desejada e enganou mais de cem pretendes ou, ainda, se esperou vinte anos por seu amado. Nesse momento do poema o que realmente importa é o que será enunciado na última estrofe: “num só gesto/ reconhecer-te/ e perder-te” (Marques, 2011, p. 46), ou seja, a constatação da impossibilidade da união.

Além da declaração do eu lírico, apresentada nos últimos três versos, esse poema está inserido na seção do livro cujos poemas trazem motivos do amor, do perigo, da armadilha e dos riscos. Dessa forma, acreditamos que esse poema pontue o desfecho da espera de Penélope que não havia sido esclarecido no primeiro livro.

Para finalizar, queremos destacar que no processo de ressignificação da Penélope, pode-se perceber que elementos importantes para a personagem clássica também foram atualizados, como a tecelagem agora transformada em escrita. Além dela vemos que o ardil da mortalha, que consagrou a personagem pela astúcia e dedicação com que tramou e manteve o engano, pode ser percebido na refinada elaboração poética. Sabe-se que a trama da mortalha tinha a intenção de enganar os pretendes para ganhar tempo, mas nesse percurso a personagem clássica lidou com inúmeros sentimentos: saudade, medo, amor, esperança, tal qual o eu lírico descreve ao longo dos poemas.

O ardil do arco não se materializa nos poemas de Marques, porém observamos no poema “Penélope (V)” o mesmo desamparo que a personagem clássica sentiu ao propor o desafio, rendendo-se a uma escolha impossível.

E, por fim, o ardil do leito, que na *Odisseia* teve a finalidade de testar a identidade do esposo, mas na contemporaneidade não foi preciso, como o eu lírico mesmo declarou no último poema analisado: “num só gesto/ reconhecer-te/ e perder-te”. (Marques, 2011, p. 46).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese apresenta Penélope como fio condutor das obras *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*, revelando a complexidade da poesia de Ana Martins Marques, que se desdobra em diversos temas que se interligam criando novas camadas de significado nos poemas. Dessa forma, a personagem Penélope transcende sua temática e assume uma importância crucial na poesia, como um elo de ligação.

A personagem não apenas dá sentido aos poemas ao seu redor, mas também é influenciada por eles. Os poemas que fazem parte do universo penelopiano desempenham um papel fundamental na criação de um ambiente perfeito para a personagem. Isso nos leva a concluir que cada elemento na poesia de Marques é cuidadosamente planejado e não há nada ao acaso.

Os dois primeiros capítulos tiveram um papel de suporte para ampliar a compreensão dos poemas. Ao nos aprofundarmos na vida da personagem homérica e ao apreciá-la em sua primeira obra literária, somos presenteados com uma visão mais ampla de sua complexidade como personagem, o que nos permite compreender de maneira mais clara porque ela foi escolhida pela poeta Ana Martins Marques. Além de simbolizar amor e resiliência, que são atributos amplamente associados a ela ao longo dos séculos, percebemos também uma figura feminina à frente de seu tempo – astuta, forte e decidida.

A escolha do adjetivo “decidida” para descrever a personagem foi intencional. Embora muitos a considerassem indecisa na *Odisseia*, olhando mais a fundo é

possível perceber uma personagem que se manteve fiel ao seu objetivo ao longo de toda narrativa. No entanto, para alcançá-lo, ela teve que enfrentar inúmeras situações adversas, o que exigiu diferentes posturas dela. A ambiguidade presente em certos momentos da personagem clássica pode ser compreendida quando levamos em consideração a enorme discrepância de poder entre uma mulher que desejava esperar pelo retorno de seu esposo e a sociedade de Ítaca, que impunha fortemente a submissão das mulheres.

Quando a poesia contemporânea contempla essa personagem, vislumbra sua astúcia e sagacidade ao silenciar e ao fingir aceitar o destino que tentavam lhe impor, quando na verdade estava tramando e executando silenciosamente seus planos. Dessa forma, ao ser trazida para os tempos atuais, ela carrega consigo toda a intrincada complexidade de sua essência, e que agora não precisa mais esconder.

Acompanhamos, através dos poemas de Marques, a jornada de autodescoberta da Penélope contemporânea. Presenciamos a elaboração da espera, com todos os sentimentos e as dúvidas que surgem, e ao final, somos testemunhas do amadurecimento da persona poética, que toma as rédeas para narrar sua própria odisseia. Neste caso, ao contrário do que ocorreu na Odisseia clássica, a persona poética se torna a protagonista de sua própria vida.

É essencial ressaltarmos que, embora tenhamos concentrado nossa pesquisa em Penélope, foi possível perceber nos poemas de Marques fronteiras maleáveis entre os temas abordados. Eles conversam, dialogam e se amalgamam constantemente. Às vezes, um tema se sobressai ao outro; em outras ocasiões, ele se retrai, dando espaço para outro tema, como as ondas do mar que ora avançam sobre a areia, ora recuam.

Uma questão crucial a ser destacada é a maneira como a escritora explicitou, em seu livro, a complexidade intrínseca à poesia. Através do caráter metapoético da obra, podemos observar como ela constrói o conceito de poesia por meio dos poemas, temas e imagens contidos neles. Marques entende que a poesia é um lugar de reflexão, raciocínio, intelecto, e, também, de sensibilidade e emoção, características consideradas opostas na vida cotidiana. No entanto, a poeta nos mostra que a dualidade permeia todos os aspectos e que os limites são borrados e insólitos: o dia e a noite, o vasto e o pequeno, a viagem e a espera, o mundo e a casa e a razão e a emoção.

A poesia de Marques é ao mesmo tempo sofisticada e simples, leve e profunda. Com palavras, temas e objetos do cotidiano, ela tece metáforas, cria metapoesia e faz escolhas semânticas repletas de significado. Marques não apenas faz poesia, mas também reflete poeticamente sobre ela a todo momento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infancia e historia**: ensayo sobre la destrucción de la experiencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J. e A, Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Editora Nova Cultural.

AQUINO, Mônica de. **Fundo Falso**. Belo Horizonte: Miguilim, 2017.

ÁLVAREZ, Rosa-Araceli Santiago. **La familia léxica de xénos en Homero**: usos y significados, II (Odisea), Faventia, 2004, pp. 25-42.

AMARAL, Fernando Pinto do. O legado do clássico na poesia contemporânea. *In*: FERREIRA, José Ribeiro; DIAS, Paula Barata. **Fluir Perene**: a cultura clássica em escritores portugueses contemporâneos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004.

BARROS, Talles Raul Colatino de. **“Entre a casa e o acaso”**: valores de intimidade e vastidão nas imagens poéticas de Ana Martins Marques. 110f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/35180>. Acesso em: 15 de abr. 2020.

BASILE, Gastón Javier. Xenía: la amistad-ritualizada de Homero a Heródoto. **Emerita**, Revista de Lingüística y Filología Clásica, ano LXXXIV, n. 2, pp. 229-250, 2016.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da prosa à poesia**. Coleção Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis Volume I: Vozes Ltda, 1986.

CÂMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (Org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CANDIDO, A. A literatura brasileira em 1972. **Arte em Revista**, São Paulo, n.1, 1979.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CARVALHO, Denis Barros de. Hospitalidade na Odisseia de Homero: cuidado com o viajante, reciprocidade e abuso da hospedagem na Grécia Antiga. **Turismo & Sociedade**, Curitiba, v. 10, n. 2, pp. 1-26, ago. 2017.

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

COSTA, Paula Cristina. O clássico e o contemporâneo, hoje, em alguma poesia portuguesa contemporânea. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 7, n. 15, 2º sem., nov. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29881>. Acesso em: 04 de jun. 2022.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Editora Horizonte / Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 2012.

DE JONG, Irene. **A narratological commentary on the Odyssey**. Cambridge: Cambridge University, 2001.

DUMITH, Denise de Carvalho. **O mito de Penélope e sua retomada na literatura Brasileira**: Clarice Lispector e Nélide Piñon. 298f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/URGS_f0f43a53fa95fa9dd83903eb63cc67ac. Acesso em: 07 de mar. 2022.

EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. **Kínesis**, v. IV, n. 8, pp. 135-146, dez. 2012. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefraim_11.pdf. Acesso em 10 de fev 2021.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37 - 48.

FERNANDES, Danilo Santos. **As analogias e suas implicações estéticas na obra “O Livro Das Semelhanças”**. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/3863>. Acesso em: 03 de jan. 2022.

FONTELA, Orides. **Poesia Reunida** (1969-1996). São Paulo: Cosac Naify. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.

FREITAS FILHO, Armando. [Orelha do livro]. In: MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

GALLE, Helmut. Contemporaneidade: reflexões sobre um conceito da crítica e da teoria literária. In: **Anais** do SILEL. v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

GELMINI, Juliana dos Santos. **Paisagens da memória**: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques. 2018. 112 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6225>. Acesso em: 27 de out. 2020.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por BRAGA, C; VIEIRA, E. V. C.; GUIMARÃES, L; COUTINHO, M. A. R.; ARRUDA, M. M.; VIEIRA, M. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GERALDI, João Wanderley. **Portos de passagem**. Série Texto e linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Milão, n.2, pp. 199-221, 2012.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MALTA, André. **Homero múltiplo**: ensaios sobre a épica grega. São Paulo: Edusp. 2012a.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. **Nuntius Antiquus**. Belo Horizonte, v. VIII, n. 1, jan.-jun. 2012b. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2246/0. Acesso em: 15 de set. 2022.

MALTA, André. Por que Penélope menciona Helena. **Revista Clássica**, v. 29, n. 1, pp. 193-203, 2016. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/413>. Acesso em: 15 de set. 2022.

MALTA, André. **Astúcia de ninguém**: ser e não ser na Odisseia. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MARQUES, Ana Martins. **O livro dos jardins**. São Paulo: Quelônio, 2019.

MARQUES, Ana Martins. **De uma a outra ilha**. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

MARTIN, Richard P. Introdução. In: HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: CosacNaify, 2014. p. 05 - 86.

MATTOS, Isadora Nuñez de. **Poéticas do cotidiano**: uma leitura de Ana Martins Marques. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pelotas, 2018. Disponível em: <https://quaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/4263>. Acesso em: 22 de jul. 2021.

MUNIZ, Erika. Risque esta palavra – Sobre a mais recente publicação da celebrada poeta Ana Martins Marques. **Continente**, ed. 249, set. 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/risque-esta-palavra>. Acesso em: 17 nov. De 2021.

MURNAGHAN, Sheila. Reading Penelope. In: OBERHELMAN, Steven; KELLY, Van; GOLSAN, Richard (Ed.). **Epic and Epoch**: Essays on the Interpretation and History of a Genre. Lubbock: Texas Tech University Press, 1996. p. 76 - 96.

MURNAGHAN, Sheila. Penelope's Agnoia: Knowledge, Power, and Gender in the Odyssey. In: DOHERTY, Lillian E. (Ed.). **Oxford Readings in Classical Studies**: Homer's Odyssey. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 231 - 246.

NATALINO, Natália Barcelos. **Do outro lado do mar**: imagens e miragens da tradição portuguesa em Ana Martins Marques. 2020. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/vie_wTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=8990625. Acesso em: 15 de dez. 2022.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: PINHEIRO, Victor Sales (Org.). **A clave do poético**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158 – 173.

OUTEIRO, Marina Pereira. **A filha de Icário, Penélope bem-ajuzada**: a métis e a kléos da rainha tecelã de Homero. 197 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/URGS_5967c5289430e4f783005be08628c88e.

Acesso em: 27 de nov. 2021.

PANTELIA, Maria C. Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer. **The American Journal of Philology**, v. 114, n. 4, p. 493-501, 1993.

PAREJO, Ramón Pérez. **Metapoesía y crítica del lenguaje** (de la generación de los 50 a los novísimos). Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo: um olhar sobre o naturalismo. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna & VIDAL, Paloma (Org.). **O futuro pelo retrovisor**: inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 261 - 278.

PAZ, Octavio. Contar y cantar. Sobre el poema extenso. **Revista Vuelta**, México D.F., v. 10, n. 115, pp. 12-17, 1986.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Tradução de Olga Savary. Coleção Logos. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PEDRICK, V. The hospitality of noble women in the Odyssey. **Helios**, v. 15, p. 85-101, 1988.

PEDROSA, Célia. Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise e expansão. **Estudos Avançados**, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967> . Acesso em: maio de 2021.

PEDROSA, Célia. Poéticas do olhar na contemporaneidade. **Literatura e Sociedade**, v. 10, n. 8, p. 82-103, 6 dez. 2005. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19620> . Acesso em: 05 maio de 2021.

PEDROSA, Célia. Poesia, contemporaneidade e endereçamento. **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, v.17, n. 27, jul./dez. 2010.

PEREIRA, Bruna Wanderley. **Nas malhas da espera**: o retecimento de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. 93f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/riufal/6460>. Acesso em: 14 de out. 2021.

PEREIRA, Clarissa Xavier. **Da mesa ao mundo**: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen [manuscrito]. 137f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/35105>. Acesso em: 21 de out. 2021.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. Sobre lírica y autorreferencialidad (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea). *In*: GAGO, José M. Paz; ROCA, José Ángel Fernández; BLANCO, Carlos J. Gómez (Ed.). **Semiótica y modernidad**: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992. La Coruña: Universidad Servicio de publicaciones, v. 2, 1994.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 301-319, jan./jun. 2015. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/sQ7y5rPrfWVFRlkb84HnYCg/?lang=pt>>. Acesso em: 22 mai. de 2022.

PINHO, Nínive Andrade. **Relações entre clássico e contemporâneo**: reescrita do mito de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2021. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFV_9f986bef7612ec2c7f9a5cbef86046b8. Acesso em: 29 de out. 2021.

RESENDE, Beatriz. **Os contemporâneos**. Expressões da literatura brasileira no séc. XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

RICIERI, Francine F. W. A noção de “poema” em Dominique Combe: revisitando o poema longo e o poema narrativo. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 28, n. 1, p. 99-115, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18780>. Acesso em: 23 de jan. 2023.

ROMÃO, Luiza. **Também guardamos pedras aqui**. São Paulo: Nós, 2021.

ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. *In*: ROSENFELD, Anatol. **O teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 15 - 36.

SANTOS, Vitor Cei. A vitalidade incomum da atual poesia brasileira: entrevista com Ana Martins Marques. **Revell** – revista de estudos literários da UEMS, v. 3, n. 14, pp. 245–254, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1487>. Acesso em: 28 abr. 2022.

SECCHIN, Antonio Carlos. Caminhos recentes da poesia brasileira. *In*: SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e desordem**: escritos sobre poesia & alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SILVA, Caroline Tavares da. **O poema longo moderno e contemporâneo**. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2012.

SISCAR, Marcos. **O humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martins-marques-17984159>. Acesso em: 25 de janeiro de 2023.

SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo: Princípios. 2007.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1977.

VENERI, Daniel Aparecido. **O lirismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques**. 84f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Programa de Pós- Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/BRCRIS_15c1095a3a988c31cfc17eedab0160. Acesso em: 04 de abr. 2022.

TEIXEIRA, Francisco Diniz. A tradição na contemporaneidade: notas sobre Alexei Bueno. **SILEL** (anais), v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIEIRA, Sue Helen da Silva. **As armadilhas de Penélope na poesia de Ana Martins Marques**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/BRCRIS_8d22953dbf2b9757c9a7012fd173c686. Acesso em: 10 de set. 2021.

VILLAÇA, Alcides. Lição de plantas: matéria e metáfora nos jardins da poeta Ana Martins Marques. *Revista Quatro cinco um*, 01 jun. 2019. Disponível em: <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/resenhas/poesia/licao-de-plantas>. Acesso em: 13 de abr. 2022.

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

WERNER Jaeger, **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes, 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/19936/0>. Acesso em: 15 de abr. 2020.

ZILBERMAN, Regina. Desafios da literatura brasileira na primeira década do séc. XXI. **Nonada**: Letras em Revista, v. 2, n. 15, p. 183-200, out. 2010.