

NÍNIVE ANDRADE PINHO

**RELAÇÕES ENTRE CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO: A REESCRITA DO MITO
DE PENÉLOPE NA POESIA DE ANA MARTINS MARQUES**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Edson Ferreira Martins

Coorientadores: Adécio de Sousa Cruz

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2021**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da
Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa**

T

Pinho, Nínive Andrade, 1994-

P654r Relações entre clássico e contemporâneo: reescrita do mito de Penélope na poesia
2021 de Ana Martins Marques / Nínive Andrade Pinho. - Viçosa, MG, 2021.

1 dissertação eletrônica (103 f.)

Orientador: Edson Ferreira Martins.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 100-103.

DOI: <https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2021.096>

Modo de acesso: World Wide Web.

1. Marques, Ana Martins, 1977- - Crítica e interpretação. 2. Literatura comparada - Moderna e clássica. 3. Penélope (Mitologia grega). 4. Identidade de gênero na literatura. 5. Espaço e tempo na literatura. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

CDD 22. ed. 809.12

NÍNIVE ANDRADE PINHO

RELAÇÕES ENTRE CLÁSSICO E CONTEMPORÂNEO: A REESCRITA DO MITO
DE PENÉLOPE NA POESIA DE ANA MARTINS MARQUES

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 7 de julho de 2021.

Assentimento:



Nínive Andrade Pinho
Autora



Edson Ferreira Martins
Orientador

*À minha mãe, poesia dos meus dias.
À minha avó, Conceição, e ao meu amigo,
Francisvaldo, que deixaram este mundo.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Ângela, minha melhor amiga, que tem, incansavelmente, me apoiado e lutado para que os meus sonhos sejam possíveis. Exemplo de mulher, mãe, filha e companheira. Razão de toda a luta. Base da minha casa.

Aos meus amigos, Túlio, Kécia, Larissa e Wan, por terem se tornado a família que Deus me permitiu escolher. Em todas as vezes que duvidei de mim, vocês foram meu sustento. Obrigada por conhecerem meu lado mais escuro e, mesmo assim, amarem quem sou.

À Vivi, minha companheira de turma e amiga, com quem partilhei as angústias da pós-graduação e o amor pela sala de aula. Não fosse você, o caminho seria muito difícil.

Às escolas pelas quais passei e nas quais leciono, pela mobilização para que eu pudesse cursar as disciplinas e dar continuidade ao meu projeto. Aos colegas professores, por apoiarem meu futuro como pesquisadora, em especial a Josimar, amigo que, incontáveis vezes, acolheu minhas lágrimas e cuidou de mim.

Ao meu orientador, Edson, o “ori” ou “prof”, por toda a orientação nesses anos, tanto na vida quanto na pesquisa; por ter se tornado um grande amigo e não ter soltado da minha mão; pela infinita generosidade e enorme compreensão; pelos conselhos e risadas; por abrir meus olhos de pesquisadora e por acreditar mais em mim do que eu mesma. Todo agradecimento seria pouco.

Ao meu coorientador, Adécio, por me guiar há cinco anos, com carinho e sabedoria; por abrir os meus olhos para novas possibilidades e leituras; por ter me apresentado, em 2016, a escrita de Ana Martins Marques; por todo afeto, cuidado e poesia.

Ao meu amigo e colega de profissão, Francisvaldo, que lutou o bom combate, mas perdeu a guerra para a Covid-19. Seu amor pela Literatura está presente em cada página desses escritos. Obrigada por me guiar do outro plano com sua luz e sabedoria.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Por fim, agradeço aos professores Leonardo Civale e Gracia Regina, que, generosamente, participaram da qualificação, trazendo contribuições essenciais para

o desenvolvimento final da pesquisa, além de terem aceitado, gentilmente, o convite para compor a banca examinadora deste trabalho.

RESUMO

PINHO, Nínive Andrade, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, julho de 2021. **Relações entre clássico e contemporâneo: a reescrita do mito de Penélope na poesia de Ana Martins Marques.** Orientador: Edson Ferreira Martins. Coorientador: Adélcio de Sousa Cruz.

O presente trabalho parte da potência do clássico (CALVINO, 1993), manifestada na Antiguidade através dos mitos, que terminam por chegar aos leitores de outras épocas como narrativas tradicionais (BURKERT, 2001) por possuírem a capacidade de serem textos que estabelecem um diálogo constante com outros autores e sociedades, ressaltando sua relevância e permitindo a estruturação de uma tradição mito-poética no Ocidente. Como corpus de análise, partimos de uma comparação entre duas temporalidades e tessituras distintas. De um lado, escolhemos o poema épico Odisseia, atribuído a Homero, de onde selecionamos, em perspectiva, uma de suas personagens femininas, Penélope. De outro, em outros mares, mais contemporâneos, enfocamos a inserção da mesma personagem, a célebre rainha de Ítaca, agora na poesia da autora mineira Ana Martins Marques. A partir do conceito de aemulatio/emulação, da poética clássica, defendemos 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, conforme demonstramos na análise dos poemas que compõem a série temática dedicada a Penélope nas obras *A Vida Submarina* (2009) e *Da Arte das Armadilhas* (2011). Buscamos, então, ao discutir a forma e os temas dos poemas de A.M.M. selecionados, compreender a mudança na ocupação de espaços (BACHELARD, 2005), sejam eles físicos ou simbólicos, atribuídos às mulheres nestes diferentes contextos históricos, partindo da figura mítica de Penélope, desde a Grécia arcaica e desaguando na contemporaneidade por meio das ficções em cena. Como demonstramos nos resultados, a poesia de Ana Martins Marques se apropria do clássico como ponto de referência para o estabelecimento do diálogo intertextual, através do mito de Penélope, mas não para repeti-lo (BAKOGIANNI, 2015). Pelo contrário, a autora manifesta, em sua poética, traços significativos da mudança de paradigma social para as mulheres observados na contemporaneidade a despeito da

força centrípeta da cultura patriarcal que continua a tentar cerceá-las (WOOLF, 1985; BEAUVOIR, 1970).

Palavras-chave: Clássico. Recepção. Gênero. Espaço. Poesia.

ABSTRACT

PINHO, Nínive Andrade, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, July, 2021. **Relationships between classic and contemporary: the rewriting of the myth of Penelope in Ana Martins Marques' poetry.** Adviser: Edson Ferreira Martins. Co-adviser: Adélcio de Sousa Cruz.

This work departs from the power of classic (CALVINO, 1993), manifested through myths in Antiquity, which terminate by coming to readers of other times as traditional narratives (BURKERT, 2001) because they have the capacity to be texts that establish a constant dialogue with other authors and societies, highlighting its relevance and allowing the structuring of a mytho-poetic tradition in the West. As a corpus of analysis, we start from a comparison between two distinct temporalities and textures. On the one hand, we chose the epic poem *Odissey*, attributed to Homer, from which we selected in perspective one of his female characters, Penelope. On the other hand, in more contemporary seas, we focus on the insertion of the same character, the famous queen of Itaca, now in the poetry of Brazilian writer Ana Martins Marques. From the concept of *aemulatio/emulation*, from classical poetics, we defend the hypothesis that, by inserting Penelope as a fictional entity in her creative (re)writing process, the poet seeks to dialogue with the classical Greco-Roman tradition, recognizing its importance, at the same time that it intends to be inserted in it, adding its authorial female perspective, as shown in the analysis of the poems that make up the thematic series dedicated to Penelope in the works *A Vida Submarina* (2009) and *Da Arte das Armadilhas* (2011). We seek, therefore, when discussing the form and themes of the selected poems of A.M.M., to understand the change in the occupation of spaces (BACHELARD, 2005), whether physical or symbolic, attributed to women in these different historical contexts, starting from the mythical figure of Penelope from archaic Greece and flowing in contemporaneity through fictions on stage. As shown in the results, Ana Martins Marques' poetry appropriates the classic as a point of reference for establishing intertextual dialogue, through the myth of Penelope, but not to repeat it (BAKOGIANNI, 2015). On the contrary, the author manifests, in her poetics, significant traces of the change in the social paradigm for women observed in contemporary times, despite the centripetal force of the patriarchal culture that continues to try to restrict them (WOOLF, 1985; BEAUVOIR, 1970)

Keywords: Classic. Reception. Gender. Space. Poetry.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. INICIANDO A CONSTRUÇÃO: PENÉLOPE E OS ESPAÇOS DA ANTIGA CASA	17
2.1. MITO E NARRATIVA TRADICIONAL	17
2.2. PENÉLOPE NA ODISSEIA: ARQUEOLOGIA DA FICÇÃO	26
3. (DES) CONSTRUINDO AS PAREDES: AS MULHERES E OS ESPAÇOS	46
3.1. MÉLISSA: BELA, RECATADA E DO LAR	47
3.2. <i>WHO RUN THE WORLD? GIRLS!</i>	56
4. (RE) CONSTRUINDO A CASA: A PENELOPEIA DE ANA MARTINS MARQUES	67
4.1. ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: PENÉLOPE EM NOVAS CASAS	69
4.2. A TESSITURA DE ANA MARTINS MARQUES: AS SÉRIES POÉTICO-LITERÁRIAS	71
4.2.1. SÉRIE METALINGUÍSTICA	74
4.2.1.1. LINGUAGEM	74
4.2.1.2. ARTE	75
4.2.2. SÉRIE INTERIOR X EXTERIOR	79
4.2.3. SÉRIE PENÉLOPE: A PENELOPEIA NA POESIA DE ANA MARTINS MARQUES	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	100

1. INTRODUÇÃO

“O mito é o nada que é tudo”
(Fernando Pessoa, 2010, p. 29)

Em 2015, diante do desejo de participar de alguma pesquisa acadêmica, procurei o professor Adélcio de Sousa Cruz, professor de Literatura Brasileira do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Como bom educador, a resposta veio sob a forma de pergunta: “E o que é que você gostaria de pesquisar?”. Imediatamente, respondi: “Mulher”. Confessei-lhe que, durante toda a graduação, tivemos pouquíssimo contato com a literatura e a crítica produzida por mulheres. No primeiro período da graduação, ouvi falar sobre Safo de Lesbos, na disciplina de Introdução à Cultura Clássica, e, tempos depois, já no último período, fui apresentada à Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, Ana Cristina César, Ana Elisa Ribeiro.

Lembro-me que, em uma aula, resolvi questionar uma professora sobre o porquê não líamos mulheres que se dedicaram a produzir crítica literária. Ouvi, então, que o importante não era quem produzia, mas o conteúdo em si. Não se sentir representada por isso, nas palavras dela, tratava-se, de uma bobagem. Isso se repetiu em vários outros episódios, em que somente as produções de homens pesquisadores e escritores se tornavam objetos dignos de análise acadêmica.

Então, o professor, diante do desabafo, apresentou-me alguns livros de poesia contemporânea escritos por mulheres e pediu que selecionasse um ou dois. O critério de escolha para a pesquisa seria aquele que, de acordo com ele, deveria motivar a todas as demais: a identificação pessoal. O livro com o qual meu coração mais se envolvesse, seria o nosso objeto de pesquisa. Para além de conhecer as mulheres que escreviam, desenhou-se, à minha frente, uma janela por meio da qual eu poderia olhar para dentro de mim.

Assim, ao retornar para outra reunião, relatei que uma autora, em especial, me saltou aos olhos: Ana Martins Marques. Não consegui conter as lágrimas ao ler os poemas nas muitas vezes em que os visitei. Por dentro: o silêncio. Não havia nada a dizer, pois, pela primeira vez, em tempos, um livro havia dito tudo que eu desejava dizer. Mineira, mulher, amante de poesia. Escrevi os poemas através dos dedos dela.

Durante o desenvolvimento posterior da pesquisa, com foco nos dois primeiros livros da autora, *A Vida Submarina* (2009) e *Da Arte das Armadilhas* (2011), identificamos a presença de uma repetição de temas, que podiam ser agrupados em blocos, aos quais denominamos séries poético-literárias. De maneira semelhante ao que ocorre na pintura, a autora, em um exercício reflexivo de escrita, produziu vários poemas sobre o mesmo assunto, ou partindo de uma mesma temática, em um processo de desautomatização do olhar (SÜSSEKIND, 1998), gerando novos pontos de vista a cada escrita/leitura.

Foram identificados três grandes blocos temáticos em torno dos quais a autora compõe sua estética. A primeira série, *Metalinguística*, diz respeito aos poemas que falam sobre si, em uma procura de identidade da escrita sobre ela mesma. A segunda, *Interior x Exterior*, está relacionada aos espaços, tanto físicos quanto ficcionais, que dizem respeito ao eu lírico. É através desses espaços que a escritora tece seus poemas, trazendo, através deles, a fragmentação característica da pós-modernidade, por meio de uma abordagem isolada das partes da casa em consonância com a procura do eu lírico por si e pelo outro. E, por último, *Penélope*, a série que é costurada às outras, principalmente à segunda. Nela, são explorados os elementos míticos que envolvem a célebre personagem grega, a partir da qual Ana constrói a sua, em uma releitura do texto clássico atribuído a Homero, ora por meio de alusões, ora através de referências explícitas.

O propósito da pesquisa inicial, desenvolvida como um projeto de iniciação científica¹, terminava neste ponto: traçar, através de uma análise comparativa entre as duas obras da autora, como era construída sua estética. Ao entender um pouco mais do caminho percorrido por Ana Martins Marques, novas portas se abriram e, com elas, outros questionamentos. As obras, marcadas pela tentativa da escrita de refletir sobre si e seus processos e a fragmentação dos espaços associadas ao que acontece com o próprio eu lírico, apresentavam pontos característicos da pós-modernidade. Outros tantos autores e poetas, cada um à sua maneira, utilizam esses processos e temáticas. No entanto, para mim, uma peça não se encaixava: *Penélope*. O que essa personagem fazia ali?

¹ Projeto financiado pela FAPEMIG, no ano de 2017, sob orientação do professor Adécio de Sousa Cruz (DLA/UFV), intitulado “Literatura contemporânea brasileira: escritoras mineiras e trajetórias estéticas”.

A presença insistente dessa mulher motivou a realização do presente trabalho. Por que motivo uma escritora contemporânea voltaria seus olhares justamente para Penélope, a um só tempo beijando a mão do clássico, mas reescrevendo o mito? Por que a escolhida foi Penélope, e não outra? E, mais ainda, de que maneira a autora, na pós-modernidade, se inscreve nessa tradição, dialogando com o clássico e propondo uma nova leitura? Essas foram as perguntas que nortearam a escrita do projeto que deu origem a esse trabalho.

Evidentemente, todas as leituras são importantes para a execução de um bom projeto. O conhecimento acadêmico é indispensável e é necessário acumular referenciais teóricos ao longo dos anos de estudos. No entanto, como diz a conhecida citação de Paulo Freire: “A leitura do mundo precede a leitura da palavra”. As vivências são anteriores a qualquer conhecimento institucionalizado. Por isso, anos depois, já formada e dando aula em uma escola do interior de Minas Gerais, tive experiências que ressignificaram não somente a mim, como também essa pesquisa.

Já inscrita nas disciplinas e trabalhando, simultaneamente, comecei a me questionar sobre qual rumo tomaria o mestrado. Quanto mais lecionava, menos parecia importante discutir determinadas teorias e chegar a uma conclusão a respeito da morte do narrador. Mesmo em disciplinas voltadas para o ensino, tudo parecia muito distante do mundo escolar. Os alunos não querem saber do pacto autor-leitor, da metaficção historiográfica. Poucos conhecem João Cabral, Saramago, Suassuna. Quem dirá uma narrativa de centenas de anos atrás, com um tal de Odisseu e a esposa que ficou esperando por ele, Penélope!

Foi então que, em uma aula de Língua Portuguesa, diante de uma sala de 6º ano, com alunos de 11 anos, chegamos ao filme *Tróia*. A fascinação da plateia pela produção fez com que eu lançasse uma provocação: “E vocês sabem como começou a Guerra de Troia?”. Silêncio absoluto. Conto-lhes então a história do rapto de Helena, do casamento, do julgamento de Paris. Permanecem em silêncio, mas, agora, boquiabertos. Continuo a incitação, passando para as peripécias do herói de pés velozes: “E por que Aquiles morreu por uma flechada no calcanhar, vocês sabem?”. São minutos divididos entre silêncio, euforia e surpresa.

Vejo manifestar-se, ali, através da narrativa oral – tão preciosa aos gregos arcaicos –, o poder do mito. Recordo-me das aulas da graduação, agora muito distantes, em que nos foi apresentado o verso de Horácio, prova da reverência romana quando diante do ideal de beleza subjacente à paideia grega: *Graecia capta ferum*

*victorem cepit et artes intulit agresti Latio*². Como os romanos, que se curvaram diante da vastidão cultural produzida na Grécia Antiga, os estudantes, mesmo tão jovens, perdidos em meio às relações líquidas e excessos tecnológicos, calaram-se diante da força do mito.

Ainda hoje, em todas as aulas, com estudantes das mais diferentes idades, a reação se repete. No Ensino Médio, durante todo o teatro e expressões faciais que me proponho a fazer para envolvê-los na narrativa, é comum ver os colegas pedindo para que os outros façam se calem: “Deixa a professora falar, gente! Quero saber como termina!”. Em seguida, o silêncio. Ao final, o êxtase é comum. Neles e em mim.

A partir dessas experiências, pude verificar algo que nenhum texto acadêmico havia conseguido transmitir: o poder do mito. É sobre isso que fala Ítalo Calvino em sua conhecida coletânea de ensaios *Por que ler os clássicos?* (1993), ao afirmar que: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11). Por se tratar de um texto clássico – talvez o clássico grego por excelência –, esses mitos contidos nos poemas homéricos que contam a história da Guerra de Tróia e o retorno de Odisseu chegam aos ouvidos de leitores e de terras longínquas, como é o caso do Brasil, em que os alunos do Ensino Fundamental, recebendo-os com ineditismo, revivem uma vez mais a sua plasticidade, comprovando sua reformulação constante na transmissão da cultura clássica. O mito não se esgota, muito pelo contrário, se renova, se adapta³.

Essa potência do clássico, manifestada nos mitos, consegue chegar aos estudantes de outra geração porque essas narrativas tradicionais (BURKERT, 2001) possuem a capacidade de estabelecer um diálogo com outros autores e sociedades, ressaltando sua relevância e permitindo a estruturação de uma tradição. Assim, o que Ana Martins Marques faz, ao inserir Penélope como entidade ficcional no seu processo de (re)escrita, é dialogar com essa tradição, reconhecendo sua importância, ao mesmo tempo em que pretende se inserir nela, acrescentando sua perspectiva autoral. Nesse ponto, vale ressaltar que, para a poética clássica, só é autor quem

² “A Grécia capturada / o feroz vencedor capturou / e introduziu as artes no rude Lácio” (HORÁCIO, Epístolas, II, 1, 156; tradução de Edson Martins).

³ Sobre a importância de Homero como o clássico por excelência para a formação de um leitor-autor brasileiro, símbolo do Brasil pobre e que supera a exclusão social e a libertação de seu espírito por meio da leitura dos clássicos gregos, veja-se o estudo de Martins (2020), Machado de Assis, leitor de Homero.

aumenta algo ao pecúlio comum, pois o autor é o agente do processo de *augere*, em latim, acrescentar, diferenciando-se o autor, a autora, do mero plagiador/imitador.

Com base nesse percurso de amadurecimento, definimos o objetivo da pesquisa: compreender a mudança na ocupação de espaços, sejam eles físicos ou sociais, atribuídos às mulheres em diferentes contextos históricos, partindo da figura mítica de Penélope, presente na Odisseia e chegando à contemporaneidade por meio da poesia de Ana Martins Marques. Para isso, pretendemos estabelecer, através das produções literárias, as relações entre os espaços, ficcional e histórico-social, referentes à mulher da Antiguidade Clássica ao Brasil contemporâneo, partindo da construção e da recepção do mito de Penélope; analisar, na Odisseia, os espaços ficcionais em que a figura mítica de Penélope está inserida e de modo eles estão associados aos papéis sociais atribuídos às mulheres na Grécia Antiga; e, por fim, verificar, na poesia de Ana Martins Marques, de que forma a autora se apropria do clássico como ponto de referência para o estabelecimento do diálogo intertextual através do mito de Penélope e como, em sua poética, os espaços ficcionais relativos à mulher estão associados à mudança de seu paradigma social na contemporaneidade.

Isso posto, e após a vivência da sala de aula, essa pesquisa justifica-se, primeiramente, pela importância dos estudos sobre a cultura greco-romana, tendo em vista seu vasto legado. Ainda que muitos estudos já tenham sido realizados sobre a Odisseia, seu caráter inesgotável permite a prática de contínuas reflexões sobre a sociedade grega. Desse modo, partindo da perspectiva dos espaços, físicos e sociais, é possível ampliar, ainda, o entendimento sobre a potência desse texto. Pretendemos, também, contribuir com a produção de material bibliográfico que retrate, sob a ótica dos espaços e do mito, a vida privada na Grécia durante a Antiguidade Clássica, com especial destaque para as questões da mulher, partindo da personagem Penélope.

Além disso, esse estudo propõe, através dessa figura, uma reflexão intertextual que envolve conceitos históricos e literários sobre a mudança no paradigma social sobre as mulheres na sociedade. Considerando, ainda, essas mudanças sociais, ressalta-se a relevância de estudar como as autoras que escrevem na atualidade, e ainda se inscrevem no cenário da literatura brasileira, relacionam-se com a representação feminina clássica, feita sob a ótica da escrita masculina, e de que maneira a mulher que escreve na contemporaneidade reescreve a mulher ficcional da Antiguidade Clássica, tendo como ponto de partida a narrativa mítica.

Por fim, refletindo sobre o caráter recente das obras da escritora mineira, ainda são poucas as contribuições teóricas e estudos que se debruçaram sobre elas. Esse trabalho, então, pode colaborar com a produção de conteúdo bibliográfico relacionado à poesia contemporânea, ao observar de que forma Ana Martins Marques utiliza o mito de Penélope na ressignificação de espaços e de concepções sobre a mulher.

Pensando na estrutura de uma casa, uma vez que o foco dessa pesquisa passa pelo espaço privado, organizamos o texto da seguinte maneira: no primeiro capítulo, construindo a base, será realizado um breve estudo sobre as definições do mito e uma releitura da Odisseia com ênfase no mito de Penélope, destacando a construção da personagem e os espaços nos quais ela é retratada. Serão consideradas, nesse processo, as menções feitas, de forma direta ou indireta, por personagens que contribuem na demarcação espacial de Penélope e as descrições que são realizadas a seu respeito.

O capítulo seguinte abordará as questões de gênero associadas ao espaço, buscando perceber de que forma a mulher estava condicionada aos espaços na Antiguidade Clássica e como isso transcorre do século XIX, partindo da Revolução Francesa, de 1789, até os dias atuais, tendo como referência as Ondas Feministas e buscando observar as alterações expressivas nas ocupações feitas pelas mulheres nos mais diferentes lugares.

Finalmente, no último capítulo serão analisadas as obras contemporâneas *A Vida Submarina* (2009) e *Da Arte das Armadilhas* (2011), com foco em Penélope, considerando as possíveis reescritas a partir da recepção do mito, principalmente aquelas que se referem ao protagonismo dessa figura feminina e sua espacialidade. Dessa maneira, os poemas em que Penélope aparece de forma explícita serão analisados com o intuito de entender como a autora contemporânea revisita o texto clássico por meio do mito.

2. INICIANDO A CONSTRUÇÃO: PENÉLOPE E OS ESPAÇOS DA ANTIGA CASA

*Reincido numa arquitectura
que privilegia as faltas.
Nesta dissidência cumpro
rigorosamente
o teu desaparecimento.*

(Marta Chaves, *Perda de Inventário*, 2015, p. 27)

Considerando que o espaço é uma das temáticas centrais deste trabalho, organizamos este capítulo como a base de uma casa. Primeiro, estabeleceremos os alicerces, buscando entender o conceito de mito e como as narrativas míticas serão estudadas por diferentes autores, dentre os quais selecionaremos nossa concepção de mito para nortear nossa pesquisa. Depois, a fundação será apresentada no tópico seguinte, onde estudaremos, mais especificamente, a figura de Penélope e a forma como os espaços narrativos se entrelaçam com essa representação da mulher da Antiguidade Clássica a partir de um dos textos seminais da tradição mito-poética grega: a Odisseia.

2.1. Mito e narrativa tradicional

Fernando Pessoa, em seu poema intitulado *Mensagem*, escreveu que “O mito é o nada que é tudo”. Mesmo em face de sua imaterialidade, o mito se apresenta como parte essencial das civilizações, como é o caso da cultura greco-romana, formada com base na emulação dos romanos a partir do contato com a cultura grega. Assim, ainda que sejam “apenas histórias”, como nas palavras de meus alunos de 11 anos, os mitos foram pilares da civilização grega e influenciam a sociedade ainda hoje.

Para entender como essas narrativas permanecem ainda com tanta força nas literaturas pós-modernas, é preciso pensar no que são os mitos e de que forma sua função está ligada à capacidade de se perpetuar em diferentes culturas de diferentes épocas. O paradoxo do verso pessoano evidencia, no entanto, a dificuldade de estabelecer uma definição única para aquilo que, por ser tão múltiplo, pode ser tudo.

Em *Mito e Realidade* (2000), Mircea Eliade, mitólogo e cientista das religiões, buscará entender o mito a partir de sua relação com as sociedades, pois “compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos” (p.8). Desse modo,

entender os mitos significa entender, por conseguinte, como as sociedades antigas se organizavam e como isso reverbera nas posteriores. Devido à sua formação, sua concepção de mito acabará tocando na forma como as sociedades justificam, explicam e se relacionam com as questões que envolvem o sagrado.

Já partindo da perspectiva de um linguista, historiador e filólogo, Walter Burkert, em seu livro *Mito e Mitologia* (2001), não se proporá, como o anterior, a buscar uma única definição para o mito, delimitando suas características e conceituação. Ele fará uma arqueologia das narrativas míticas, passando pelas diferentes formas de explicá-las e conceituá-las ao longo da história. Partindo da etimologia grega da palavra (*mythos*, que significa fala, narração, concepção), concluirá que os mitos são, em sua essência, narrativas tradicionais e a mitologia seria, então, uma investigação sobre a própria narrativa.

O autor cita as definições de Kirk (1970) e Eliade (1953), pontuando que, mesmo úteis, apresentam limitações, principalmente no que diz respeito à cultura grega. O primeiro, afirma que “o mito é uma narrativa acerca de deuses e heróis” (2001, p.17) e o segundo que se trata de uma “narrativa acerca da origem do mundo” (2001, p.17), “fundamentalmente sagrada, sacralizada” (2001, p 17), como já mencionado anteriormente.

Na concepção de Burkert, o mito não existe por si só, trata-se de uma “narrativa aplicada, narrativa como verbalização dos dados complexos, supra individuais, colectivamente importantes” (2001, p.18), cujo alvo é a realidade, isto é, a aplicação, a qual conferirá “a seriedade e dignidade do mito” (2001, p.18). Ainda assim, ressalta o autor, não é possível decifrá-lo totalmente por essa particularidade, uma vez que seria equivocado supor que o mito seria “um reflexo ou cópia transformada em de uma determinada realidade” (2001, p. 18).

Mais do que condicionar as narrativas mitológicas a uma realidade específica, é preciso entendê-las como formas não fixas, mutáveis, que ultrapassam as barreiras linguísticas e podem ser entendidas, usando uma perspectiva estruturalista, como a de Lévi-Strauss, em sua plenitude de sentido, quando lidas em conjunto. Os mitos são, portanto, “estruturas de sentido” (2001, p.19).

Eliade (2000) não começará a análise partindo da tradicional mitologia grega, pois, para ele, tanto ela como a oriental passaram por muitas modificações em todas as vezes que foram recontadas e reinterpretadas. Sua definição de mito é reconhecida por ele como mais abrangente, uma vez que engloba a análise das sociedades

arcaicas e tradicionais, as mitologias “primitivas” (ELIADE, 2000, p. 10), e, por isso, tende a ser menos imperfeita: “o mito conta uma história sagrada [...]” (ELIADE, 2000, p. 9). Compreender os mitos, na perspectiva do autor, passa pelo entendimento da relação humana com o sagrado, pois eles “[...] descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e converte no que é hoje” (ELIADE, 2000, p. 9).

Como é possível, então, afirmar que os mitos são reais se, para o autor, passam pela subjetiva relação com o divino? A comprovação da veracidade do mito, mesmo passando pela sacralidade, reside no fato de que ele se refere à realidade, ou seja, o “mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo está aí para prová-lo” (ELIADE, 2000 p. 12). A existência a partir da qual elabora-se o mito justificaria, dessa forma, a sua capacidade de ser uma história verdadeira. Portanto, é a maneira de uma sociedade explicar os fenômenos que explicita a origem dos mitos. Sendo assim, sua função passa a ser, também, sua origem. O mito só existe para “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 2000, p. 13).

Esse caráter sacro conferirá aos mitos, na perspectiva das comunidades arcaicas e tradicionais, uma subdivisão: as histórias verdadeiras, as quais retratam o sobrenatural, o sagrado, e as falsas, as quais possuem um conteúdo profano, em oposição às anteriores. Por seu caráter superior, as narrativas denominadas verdadeiras serão contadas em rituais específicos, marcados, muitas vezes, por estações e meses do ano, além de serem relegadas, em alguns povos, a grupos específicos: “Em muitas tribos, eles não são recitados perante as mulheres e as crianças, isto é, perante os não-iniciados” (ELIADE, p. 14).

Destaca-se, aqui, o fato de que a tradição mítica indígena, mesmo antes daquela iniciada na Grécia Antiga, foco desse trabalho, exclui as mulheres. E se, partindo da perspectiva de Mircea Eliade, entender os mitos é reconhecer os fenômenos da sociedade que os cria, ao cercear o direito de conhecer as narrativas de seu próprio povo é possível estabelecer um paralelo sobre como esse corpo social vê a participação das mulheres na construção cultural dessa sociedade: a elas são destinadas as histórias consideradas falsas, de caráter menor.

Após fazer uma análise dos mitos das sociedades tradicionais arcaicas, como os totêmicos australianos, ele se propõe a indicar alguns aspectos característicos

dessas narrativas: estão ligadas a entidades sobrenaturais, “Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 2000, p. 22), o que confere a elas um caráter sagrado. Mas nem por isso deixam de ser verdadeiras, uma vez que retratam realidades. Além disso, por retratarem algo que veio a existir, seja comportamento humano ou uma instituição, os mitos estão sempre ligados à criação. Assim, conhecê-los seria uma maneira de ter acesso à origem das coisas e, por fim, eles são retomados constantemente, uma vez que é possível vivê-los no contato com os eventos nos quais eles se manifestam (ELIADE, 2000).

Mais à frente, Eliade volta-se para a relação dos gregos com os mitos, a partir da figura de Homero. Inicialmente, essas narrativas mostraram-se de grande importância na cultura grega por terem penetrado as diferentes artes, para além da poesia. No entanto, afastando-se da concepção dos povos arcaicos tradicionais e se submetendo ao racionalismo jônico, “a cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise, da qual ele saiu radicalmente ‘desmistificado” (ELIADE, 2000, p. 130).

De maneira crítica, Eliade aponta que Homero, poeta grego ao qual atribui-se a autoria⁴ dos épicos *Ilíada* e *Odisseia*, “destinou seus poemas a uma audiência específica: os membros de uma aristocracia militar e feudal” (ELIADE, 2000, p. 131). Portanto, seu objetivo não estava centrado em compor um tratado com todos os temas míticos que circulavam em seu mundo, e “pensou ainda menos em evocar concepções religiosas e mitológicas estrangeiras, ou que não fossem de grande interesse para os seus ouvintes, essencialmente os patriarcais e guerreiros” (ELIADE, 2000, p. 131).

Nessa perspectiva, é possível pensar que a construção das narrativas mitológicas, mesmo em um povo com uma organização social diferente daqueles citados inicialmente pelo autor, permanece como um espelho no qual a ficção atenderá aos anseios e configurações da sociedade em que o mito será tecido, engendrado. É através desse reflexo que fica mais evidente a exclusão de mulheres. Privadas do direito de ouvir e participar da elaboração de narrativas, elas se tornarão figuras à mercê das escolhas e visão dos homens.

⁴ Maria Helena da Rocha Pereira (2006) aponta para a ausência de unanimidade a respeito da composição dos poemas homéricos: “Na verdade, diversas incongruências e repetições levaram a supor que [os poemas] deviam ter sofrido interpolações ou acrescentos” (p. 49). A autora apontará a língua artificial e a data da composição como alguns dos fatores que permitem questionar a autoria exclusiva de uma única pessoa, como Homero.

Como ressalta Eliade (2000), a perspectiva homérica não contempla a diversidade de deuses presentes na mitologia grega, isto é, não apresenta “de uma maneira sistemática e exaustiva, a totalidade da religião e da mitologia gregas” (p. 131), posto que Homero não se propôs a escrever um tratado de mitologia. Desse modo, ainda que tenha contribuído com suas obras para uma “unificar e articular a cultura grega” (ELIADE, 2000, p. 131), as mitologias e percepções religiosas estrangeiras, bem como aquilo que não era considerado relevante para seus ouvintes, “essencialmente patriarcais e guerreiros” (ELIADE, 2000, p. 131), era excluído.

De tudo aquilo que poderia ser chamado de elemento noturno, ctoniano, funerário da religião e da mitologia gregas, Homero quase nada diz. A importância das ideias religiosas de sexualidade e fecundidade, de morte e vida do além-túmulo, nos foi revelada por escritores tardios e pelas escavações arqueológicas. (ELIADE, 2000, p. 131).

No entanto, “foi essa concepção homérica dos deuses e seus mitos que se impôs em todo o mundo e que foi definitivamente fixada, como num universo intemporal de arquétipos, pelos grandes artistas da época clássica” (p. 131).

Essa concepção, nomeada pelo autor como clássica, representará “o triunfo da obra literária sobre a crença religiosa” (ELIADE, 2000, p. 138), uma vez que o entendimento sobre o mito ficará cada vez mais distante da experiência com o sagrado, ligado a um ritual, e mais próximo de um “documento literário e artístico” (ELIADE, 2000, p. 138). A relevância de Homero na consolidação dessa compreensão sobre o mito, a qual perdurará ao longo dos anos, resistindo, inclusive, à cultura europeia baseada no cristianismo, consistirá, principalmente, no fato de que as narrativas mitológicas foram transformadas em obras literárias e artísticas.

Nesse aspecto, o ato de terem sido materializados através da escrita, embora tenham nascido como parte de uma tradição oral, fez com que os mitos se distanciassem da sua dimensão ritualística, adotada pelos povos arcaicos tradicionais, e, ao mesmo tempo, pelo fato de “toda a literatura e todas as artes plásticas se terem desenvolvido em torno dos mitos divinos e heroicos, os deuses e heróis gregos não ficaram relegados ao esquecimento após o longo processo de desmitificação, nem após o triunfo do cristianismo” (ELIADE, 2000, p. 136).

Burkert (2001), pelo contrário, ao se debruçar sobre as teorias do mito, propondo entender os conceitos de mito nas diferentes teorias, começará pela explicação dada na Antiguidade, que passa pela alegoria. Nessa perspectiva, “os mitos seriam dotados de sentido e verdadeiros, desde que sejam compreendidos

como <<falar de algo diferente>>, como encobrendo uma outra mensagem sobre um domínio inteiramente susceptível de ser experimentado e descrito” (p. 31).

O processo de associação dos deuses aos elementos da natureza (com Apolo significando o Sol, por exemplo), por meio do qual as alegorias serão construídas, embora seja comum e pertencente à cultura geral há muito tempo, apresenta-se limitada, uma vez que não explica nem a “origem nem o sentido completo da narrativa” (p. 32).

Então, avançando na linha temporal, Burkert (2001) se voltará para duas teorias que surgiram por volta de 1890: a do ritual e a psicanalítica. A primeira, formulada por Smith e Harrison, em Cambridge, afirma que há uma “dependência dos mitos de rituais congregados, de cerimônias estereotipadas, que parecem moldar em especial as comunidades primitivas” (p. 32). Assim, o mito seria, de acordo com Harrison, um “ritual mal compreendido” (p.32), isto é, são “narrativas tradicionais ligadas a rituais” (p. 32), necessárias para que se mantenha uma ordem social.

Outra perspectiva, que segue dentro dessa mesma teoria, de Samuel Henry Hooke, partiu da análise do Velho Testamento do Antigo Oriente para propor que o mito estaria conectado à prática do ritual. Desse modo: “o mito seria <<a parte falada do ritual>>” (p. 32) e, em contrapartida, “o ritual <<a execução do mito>>” (p. 32).

Uma limitação para essas teorias que relacionam a existência dos mitos às práticas ritualísticas reside no fato de que é possível contar, narrar, transmitir e (re)formular os mitos sem os rituais. Tanto o sentido quanto a função do mito podem ser desenvolvidos para além dos rituais. Condicionar um ao outro seria, então, uma forma de limitar e reduzir ambos.

Passando para a outra teoria, a psicanalítica, a qual surge por meio das proposições de Freud, que, por possuir uma formação clássica, utilizará os nomes da mitologia grega para ilustrar suas hipóteses sobre a mente humana. Usando figuras como Narciso e, principalmente, Édipo, sobre o qual Freud se debruçará com especial interesse para explicar a relação dos impulsos sexuais infantis com o sexo oposto dos pais, a psicanálise se voltou para os dramas familiares que permeiam a mitologia grega.

A partir dos preceitos freudianos, Carl Gustav Jung aumentará a análise ao propor, para além da visão dos mitos como sonhos coletivos, na teoria dos arquétipos do inconsciente coletivo, que eles “necessariamente suscitariam determinadas imagens e assim actuariam diretamente, como mitos, ainda no homem moderno” (p.

36). No entanto, tanto os princípios de Freud quando os de Jung, embora tenham contribuído para o entendimento dos mitos, acabavam “condicionados pela subjectividade” (p. 36).

E, por fim, ao trazer os últimos anos, Burkert chega na visão estruturalista do mito, cujo principal representante é Claude Lévi-Strauss, que analisou os mitos dos índios. A perspectiva do estruturalismo “compreende-se no quadro de uma doutrina dos sinais englobante (Semiologia)” (p. 36), que serão entendidos pelas relações que estabelecem. Assim, os mitos

como complexos de sinais aparecem determinados por feixes de relações, nomeadamente contrastes e inversões; não é a sequência da ação, mas elementos portadores de sentido, de espécie completamente diversa, que são decifrados como outros tantos <<códigos>> e reconduzidos a estruturas análogas (BURKERT, 2001, p. 36).

Essa teoria também apresentará falhas, assim como as outras anteriormente citadas por Burkert. Por focarem mais nas relações dos sinais e como eles se estruturam em suas relações, “o esquematismo que com eles se obtém deverá contentar mais o espírito dos teorizadores do que ser capaz de esgotar o variegado e profundo conteúdo dos mitos” (p. 36).

Em sua análise do conjunto dos mitos como narrativas tradicionais, Burkert afirma que elas possibilitam “o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de o exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar as expectativas do futuro” (2001, p. 18). É o fato de não estarem presos a uma realidade específica, mas terem-na como alvo, que permite a leitura de um mesmo mito ao longo dos anos, em diferentes épocas, como é o caso do mito de Penélope, que ecoa na poesia de Ana Martins Marques, mesmo em contextos tão distintos.

Estudando a estrutura e variações do mito, Burkert afirma que “a maior parte das sequências narrativas são, no fundo, tão simples como fundamentais” (2001, p. 21). Em uma breve explicação sobre de que forma se arquetam os mitos, o autor afirma, sobre a presença dos elementos femininos, que, nos mitos gregos, “a soberania do homem é a ordem certa” (p. 24). Mesmo em casos como o de Medeia, a qual assassina reis e seus próprios filhos, é um equívoco pensar que tenha existido um matriarcado.

As mulheres tornam-se mais frequentes nos grupos de narrativas nos quais são abordados geração e nascimento. Nas palavras de Burkert (2001),

o acto é rodeado de singularidades fantásticas; porquanto o que é essencial só pode decorrer de condições especiais. Poséidon transformou-se num garanhão e acavalou Deméter <<negra>>, metamorfoseada numa égua: assim se formou o cavalo Aréion. Zeus perseguiu Nemésis através de todas as suas metamorfoses em peixe, animal terrestre e ave: do ovo que finalmente se pôs saiu Helena, a mais bela mulher ou talvez mesmo uma deusa. A resistência da companheira proporciona frequentemente a tensão própria. Peleu agarrou a deusa marinha Tétis através de todas as suas metamorfoses, até que ela se rendeu e finalmente deu à luz Aquiles – em todo o caso, depois disso abandonou de novo a morada humana [...]. Atena esquivava-se a ser importunada por Hefestos [...]. (p. 25).

Embora não se volte para isso, e nem pretenda fazê-lo, a abordagem que Burkert traz sobre a estrutura do mito revela como a figura feminina está à mercê das vontades das divindades masculinas. No trecho citado anteriormente, é possível identificar que os deuses perseguem, agarram e, de alguma forma, forçam as deusas a aderirem aos seus desejos, principalmente ligados à concepção de uma nova vida. Entendendo que há, nessas figuras, reflexos do comportamento humano, tais ações, naturalizadas, indicam a forte característica patriarcal a qual está submetida a cultura grega: os corpos das mulheres pertencem aos homens.

O mesmo comportamento pode ser observado na narrativa da Odisseia. Após retornar, Odisseu verifica, imediatamente, se seu leito permaneceu da mesma maneira que ele o deixara. Antes de qualquer coisa, sua preocupação recai sobre o fato de outro homem ter se deitado com Penélope, pois o corpo dela, bem como o reino, pertenciam a ele. Durante a análise da obra, no capítulo a seguir, isso será retomado e aprofundado.

Burkert (2001) aborda, também, o procedimento inverso: quando as deusas tomam a iniciativa da contracepção, entregando-se aos deuses para gerar, nos exemplos citados pelo autor, Eneias e Plutos. E, ainda, a geração e o nascimento que ocorrem sem parceiro, como é o caso de Atena, fruto de uma dor de cabeça de Zeus.

Ao final de sua reflexão sobre a estrutura e variação dos mitos, Burkert (2001) afirma que

[...] o elemento mágico passa a segundo plano – quase não há mitos de encantamento e desencantamento [...]. A maior parte das <<histórias>> antigas são de qualquer forma ambivalentes, susceptíveis de interpretações diversas. A sua <<sabedoria>> pode coordenar e fundamentar a realidade, pode orientar e esclarecer, no entanto muitas vezes tem de se lutar pela explicação; não se oferecem receitas prontas. A tradição mítica transcende as experiências individuais e por isso mesmo é, para cada um, mais um desafio do que uma solução, no trato com a realidade. (p. 29).

Assim, a perspectiva de Burkert se distancia daquela levantada por Eliade. Para este, o mito está ligado a algo sagrado, ao contato com o sobrenatural, enquanto para aquele, está muito mais relacionado a uma experiência coletiva de construção de narrativas. Nesta pesquisa, partiremos, então, da concepção desse autor de que o mito é uma narrativa tradicional, “é saber em histórias” (p. 47).

Vários aspectos culturais são explicados e permeados pelos mitos, especialmente no que se refere à Antiguidade Clássica. Eles “[...] dominam poesia e artes figurativas, mesmo a religião se exprime de preferência por meio deles, e a filosofia nunca se emancipou deles completamente” (BURKERT, 2001, p. 16). A compreensão dos mitos significa, dessa forma, entender como os indivíduos enxergavam e explicavam não só o mundo, como a si mesmos: “Também o saber mais englobante, a orientação mais genérica sobre a posição do homem na realidade circundante, é transmitido como narrativa mítica, como descrição de acontecimentos passados” (p. 47).

Na cultura grega, foco parcial dessa pesquisa, os mitos terão grande notoriedade e um dos motivos pelos quais isso ocorre é pelo modo como eram transmitidos: os rapsodos recitavam os textos de maneira itinerante, isto é, andando por todos os reinos. Assim, “[...] eles não estavam confinados a tradições locais, mas eram difundidos por toda a Grécia por trupes de cantores ambulantes” (p. 57). Isso faz com que o mito se infiltre na vida do povo grego e se incorporasse em outros ramos, como a política e a filosofia. É o caso de Platão, que se apropriará do caráter lúdico e, ao mesmo tempo, didático das narrativas mitológicas. Por isso, ele “tornou-se assim um significativo precedente, que um filósofo pudesse criar mitos” (p. 62).

O mito passou, então, a fazer parte da identidade grega de tal maneira que, mesmo anos depois, pensar na Grécia continua sendo pensar nas narrativas mitológicas. É nesse ponto que passado e presente se tocam, como mencionado na introdução. Ao contar as histórias para meus alunos, tão distantes no tempo e no espaço dos gregos antigos, a experiência é semelhante porque a tradição, em certa medida, se mantém. Mesmo podendo acessar os mitos com toda a tecnologia disponível, foi diante da narrativa falada e encenada por mim, no papel de professora-rapsodo, que o barulho e desinteresse deram lugar ao silêncio, à curiosidade e, mais ainda, ao respeito. Isso revela que o caráter atemporal do mito não está relacionado apenas ao texto em si, nem somente à sua mutabilidade, própria dos textos narrativos, mas à experiência que ele proporciona, independente da época, ao seu ouvinte/leitor.

Octavio Paz, em seu livro *O arco e a lira* (1982), caracteriza a poesia como algo para além de ritmo, rima e manipulação da linguagem. A poesia “revela este mundo; cria outro [...]. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente [...]. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido” (p. 15). De certo modo, a sensação dos alunos passa pelo encantamento vivenciado também pelos gregos arcaicos: ouvir o poema épico da *Ilíada*, ainda que de forma resumida e em prosa, coloca os adolescentes na posição de ouvintes, semelhante ao que acontecia na Antiguidade Clássica. Aí reside a força do mito.

Pensando nessa potência do mito, analisaremos, a seguir, de que modo, na *Odisseia*, a figura de Penélope será construída como uma representação da mulher na Antiguidade Clássica, além da relação que essa personagem mítica estabelece com os espaços nos quais ela se encontra. Assim, será possível perceber a maneira por meio da qual a poesia contemporânea se apropria de Penélope e, ao mesmo tempo, a reescreve a partir de outra organização socioespacial.

2.2. Penélope na Odisseia: arqueologia da ficção

A primeira vez que tive contato com a *Odisseia*, nos períodos iniciais da graduação, fiquei fascinada pela forma por meio da qual os gregos explicavam o mundo. Odisseu era um modelo de perspicácia, inteligência e, mais do que isso, de masculinidade: como um homem deve ser. Mas me chamava atenção, em especial, o papel de Penélope. Ainda que apresentasse algumas características que a destacavam, sua figura estava constantemente à sombra de seu marido. Além disso, seu espaço era sempre restrito, enquanto Odisseu podia conquistar os mares.

Pensando no propósito desta pesquisa, que é analisar como as obras de Ana Martins Marques dialogam com a tradição mito-poética envolvendo a personagem Penélope, voltaremos ao texto mais antigo conhecido na tradição grega com o objetivo de estabelecer o entrecruzamento entre as duas construções poéticas.

De acordo com a tradição grega arcaica, Penélope⁵ é filha de Icário e Periboea e se casou com Odisseu, por quem esperou durante vinte anos. Durante esse período,

⁵ Segundo o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal: “A sua lenda é narrada sobretudo na *Odisseia*, embora haja algumas tradições locais ou posteriores notoriamente divergentes da vulgata homérica. [...] Acerca das circunstâncias do casamento de Ulisses com Penélope, duas versões principais foram divulgadas pelos mitógrafos: segundo uns, foi por intermédio de Tíndaro (que

permanecendo casada e aguardando o retorno do marido, pretendentes tentam desposá-la para ocupar o trono de Ítaca, mas ela os engana com a estratégia da mortalha, tecida durante o dia e desfeita à noite.

Na primeira parte da *Odisseia*⁶, *Telemaquia*, a qual compreende os cantos de I a IV, é narrada a situação de Ítaca diante da ausência de Odisseu: Telêmaco anseia por notícias do pai e Penélope é cortejada por vários pretendentes. Logo nos primeiros versos, é possível perceber o desejo do herói de retornar para reaver seu reino e reencontrar sua mulher, embora estivesse usufruindo da companhia de Calipso, uma ninfa sedutora:

Mas Odisseu, embora desejasse o regresso e a mulher, vivia numa envolvente caverna, prisioneiro de Calipso, ninfa senhorial. Esta o queria como esposo. Por isso, quando, volvidas as estações, veio, por determinação divina, o ano do retorno ao lar [...].
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 1, v. 13 - 17, p. 13)

Os deuses decidem, por meio de um concílio, o destino de Odisseu: ele irá retornar à Ítaca. Aparece, então, uma figura feminina de grande importância na narrativa, Atena. Ela protege os gregos e atua conduzindo os passos de Telêmaco, consolando Penélope e guiando o próprio Odisseu. A deusa se disfarça para entrar em contato com Telêmaco e pergunta sobre a situação do reino: “Este festim... Este conglomerado... O que se passa?” (Canto I, v. 225, p. 25).

Diante disso, Telêmaco menciona a mãe, Penélope, condenando sua postura:

[...] Nobres das ilhas Delíquio
Sameres e Zacinto, de densas florestas e proprietários
da pedregosa Ítaca, todos são candidatos à mão de
minha mãe, devoram minha casa. Ela, entretanto, não
repele o casamento imposto, nem se decide por ele.
Enquanto isso, gente abjeta me aniquila. Devoram meus
bens. Em breve, eu próprio serei aniquilado por eles.”.
(HOMERO, *Odisseia*, Canto 1, v. 245 - 251, p. 25)

É interessante observar que, até esse momento, temos acesso à Penélope apenas por meio da visão de um personagem homem, seu filho. Nessa perspectiva, segundo esta tradução, são utilizados os pronomes possessivos, os quais aproximam,

deseja retribuir de algum modo a Ulisses um bom conselho que este lhe dera) que Icário consentiu em dar a mão de sua filha ao herói; segundo outros, Penélope terá sido o prêmio de uma corrida em que Ulisses obteve o primeiro lugar. Uma tradição obscura, atestada apenas por uma alusão de Aristóteles, explica que o pai de Penélope não era Icário, mas um homem natural de Corfu, chamado Icádio, que teria sido confundido com Icário.” (2005, p. 364 – 365).

⁶ Optamos pela utilização da tradução feita por Donaldo Schüler.

nesse e em outros momentos, a figura da mulher das propriedades: o reino, a casa, a terra.

Além disso, existe um tom julgador pelo qual Telêmaco avalia a mãe, discordando de sua postura. Isso, no entanto, não está ligado a uma preocupação com a situação na qual ela se encontra, dividida entre a espera e os pretendentes. O filho, pelo contrário, se aflige com a perda dos bens, devorados pelos homens que querem desposar Penélope.

Nesse encontro, Atena aconselha Telêmaco a partir em busca de notícias sobre o pai. Assim, é ele quem parte, evidenciando que a possibilidade de transitar pelos espaços em uma busca de respostas e de si mesmo é um privilégio dos homens.

Momentos depois, enquanto Telêmaco e os pretendentes desfrutavam da presença do aedo, o qual cantava o regresso concedido por Palas Atena aos aqueus após o fim da guerra de Troia, Penélope desce dos aposentos com o objetivo de pedir para que aquele canto fosse substituído:

[...] No andar superior,
a filha de Icário, a ponderada Penélope, seguia o
canto inspirado. Desceu pela alta escadaria. Não
vinha só. Acompanhavam-na servas prestativas.
A Senhora apareceu divina aos pretendentes.
Deteve-se na pilastra, trabalhada por mão de
artista. Escondia as faces atrás de um rico véu,
sempre ladeada por escravas fiéis. Dirigiu-se em
lágrimas ao divino cantor: “Fêmio, debes saber
muitos outros cantos envolventes sobre feitos
de homens e de deuses, repertório de aedos.
Elege outro episódio para animar teus ouvintes,
afeitos à mistura de arte e vinho. Interrompe, rogo-
-te, este canto triste. Ele me oprime o coração agora
e sempre. O que evocas me faz padecer. Esse
homem não me sai da lembrança. O renome dele
se alarga pela Hélade, aprofunda raízes no centro
de Argos.” [...]
(HOMERO, *Odisseia*, Canto I, v. 328 - 345, p. 31)

É interessante observar que Penélope está situada no “andar superior”, ainda que em um lugar elevado, sua posição é de isolamento. Triste, lamentando a ausência de Odisseu, ela passa grande parte da narrativa no quarto, situado em outro patamar, que marca a privacidade, o recolhimento, a intimidade. A relação com esse espaço está ligada às memórias que o lugar consegue evocar, ou seja, às afetividades criadas entre o indivíduo e o local. De acordo com Bachelard, em *A poética do espaço* (2005),

Para que serviria, por exemplo, dar a planta do aposento que foi realmente o meu quarto, descrever o pequeno quarto no fundo de um sótão, dizer que da

janela, através de um buraco no teto, via-se a colina? Só eu, nas minhas lembranças de outro século, posso abrir o armário que guarda ainda, só para mim, o cheiro único, o cheiro das uvas que secam sobre a sebe. O cheiro das uvas! [...] Se eu dissesse mais, o leitor não abriria, em seu quarto de novo revelado, o armário único, o armário com cheiro único, que assinala uma intimidade. Para evocar os valores de intimidade, é preciso, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa (p. 206).

Ao se apresentar para o público, é evidenciada a posição dessa mulher: trata-se de uma rainha, a qual está constantemente acompanhada por outras mulheres cuja função é servi-la. Nesse contexto, vale ressaltar que Penélope, mesmo em posição privilegiada, não está isenta das restrições de uma sociedade patriarcal.

Uma esposa denominada bem-nascida, como é o caso de Penélope⁷, de acordo com Fábio de Souza Lessa. em *Mulheres de Atenas: Méliissa – do gineceu à agora* (2010), possuía algumas características específicas:

[...] as mulheres administram o oikós (as ocupações domésticas são de sua responsabilidade), casam-se quando muitos jovens, dedicam-se à fiação e à tecelagem, possuem como função primordial a concepção de filhos (principalmente do sexo masculino), atuam no espaço interno (enquanto homem no externo), participam da Thesmophórias (festa em homenagem a Deméter), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam a cor da pele clara – um indício de vida longe do sol e, portanto, do ambiente exterior ao oikós –, são inferiores em relação aos homens e apresentam uma atividade sexual contida. (Grifos do autor, p. 44).

Penélope, descrita como “ponderada”, nesse e em outros momentos, aparece chorando, triste pela ausência do marido, com o rosto coberto por um “rico véu”. Llewellyn-Jones, em seu livro *Aphrodite’s Tortoise: the veiled woman of ancient greece*, afirma que o uso do véu, na Antiguidade Clássica, está ligado não só ao status social, como à própria identidade das mulheres. Embora se tenha associado sua utilização aos estratos sociais mais altos, o véu não se restringe a isso, pois diz respeito também à respeitabilidade feminina:

O relacionamento de uma mulher com um homem, seja seu pai, irmão, marido ou filho e a “respeitabilidade” que esses relacionamentos conferiram a ela, foram endossados pelo uso do véu. Uma mulher casada ou uma mulher que vivia sob a proteção de um tutor (mesmo uma hetaira de alta classe) recebia uma posição social (independentemente de riqueza ou título) que era

⁷ O autor considera como bem-nascidas as mulheres que possuem atributos próximos aos de uma deusa. Para ele, a figura de Penélope é, juntamente de Alceste, “o modelo feminino de virtude do Período Clássico. Elas são os arquétipos de boas mulheres, por terem vivido e suportado todas as dificuldades ao lado de seus respectivos maridos – Ulisses e Admeto [...]” (LESSA, 2010, p. 27).

automaticamente negada à escrava e prostituta solteira ou desprotegida⁸. (LLEWELLYN-JONES, 2003, p. 121, tradução nossa).

Ao se apresentar para os pretendentes, o véu atua como uma forma de evidenciar sua ligação com o marido e, mais do que isso, sua submissão a ele, apesar da ausência. É possível perceber, então, que essa postura de Penélope está relacionada à sua dependência em face da figura masculina de Odisseu. A ponderação da rainha tem, no uso do véu, uma preocupação com seu lugar de mulher nessa sociedade.

Este homem, que não sai de seus pensamentos e lhe causa tristeza, será a motivação do pedido de Penélope para que o aedo cesse o canto. A lembrança permanece dolorosa, mesmo após tanto tempo. Todavia, o filho interfere, opondo-se ao pedido da mãe, de maneira incisiva e grosseira:

[...] Interveio Telêmaco, sisudo.: “Por que impedes que o cantor nos alegre? Ele conhece sua arte. Queres cortar-lhe as asas da imaginação? Culpados não são os cantores, culpado é Zeus, é ele que determina a seu bel-prazer o destino de homens empreendedores. Não se repreenda, pois, o cantor, se ele narra a má sorte dos dânaos. Mais caloroso aplauso arranca o canto que versa os mais recentes assuntos. Disciplina o coração. Ilustra teu espírito. Dá-lhe ouvidos. Odisseu não foi o único a perder o dia do regresso. Muitos heróis pereceram. Recolhe-te, pois, a teus aposentos e cuida dos teus afazeres: o tear e a roca. Queres que tuas criadas acompanhem? Retira-te com elas. Discurso é tarefa de homens, sobretudo minha. Quem manda nesta casa sou eu” [...].
(HOMERO, Odisseia, Canto I, v. 345 - 360, p. 31)

Sendo bastante rude em seu posicionamento, o filho reconhece Zeus como culpado, por isso, o aedo não deveria para o canto, uma vez que é essa sua função. Ele continua sua fala corrigindo Penélope e, mais do que isso, expulsando-a daquele espaço. O aposento, ao contrário do lugar em que todos estavam, pertence a Penélope, de fato.

Outro ponto interessante na fala de Telêmaco é o tom por meio do qual ele se dirige à mãe, ordenando sua saída daquele local e atribuindo a ela outras tarefas.

⁸ A woman's relationship with a man, whether her father, brother, husband or son and the 'respectability' which those relationships bestowed on her was endorsed by her use of the veil. A married woman or a woman living under the protection of a male guardian (even a high-class hetaira) was given a social standing (regardless of wealth or title) which was automatically denied to the unmarried or unprotected female slave and prostitute. (LLEWELLYN-JONES, 2003, p. 121).

Percebe-se, nesse momento, que a posição de rainha é ignorada, pois, antes de qualquer coisa, trata-se de uma mulher, ainda que seja sua mãe. Ele se coloca em um lugar de superioridade, no qual se sente apto, inclusive, a ordenar que a própria rainha se retire de um espaço, além de dizer a ela o que fazer.

Ao expressar que Penélope deve se recolher, Telêmaco evidencia que aquele local não pertence a ela e que seus afazeres estão ligados apenas ao tear. O filho desconsidera as funções de rainha executadas pela mãe, as quais passam, inclusive, pela administração do reino na ausência de Odisseu. Os pretendentes usufruem da hospedagem, devoram a comida disponível e querem desposar Penélope e é ela quem tem que lidar com isso diante da ausência do marido.

Quando Telêmaco ordena a retirada da mãe, ele ainda sugere a companhia das criadas, de modo que não ficassem mulheres naquele local. Em um momento no qual todos estão reunidos e desfrutando do canto do aedo, as mulheres são convidadas a se retirarem. Cabe à Penélope o silêncio, pois estar ali significava ouvir sem questionar ou lamentar. Ignorando a dor da mãe, Telêmaco afirma que o “discurso é tarefa de homens, sobretudo minha” (p. 31).

Considerando que se trata de uma tradição mítica marcada pela transmissão oral, essa fala ganha um sentido ainda mais amplo. Mais do que o silêncio, ressalta-se a ausência de voz que a mulher tem nessa sociedade. Em uma cultura na qual se valoriza tanto o discurso, impedir a fala de uma mulher significa lembrá-la do seu papel social inferior, o qual está ligado, inclusive, ao seu não reconhecimento como cidadã.

Nesse ponto, é possível perceber que, mesmo na posição de rainha, Penélope é considerada apenas como uma mulher. Telêmaco, em diferentes momentos da narrativa, culpabiliza⁹ sua mãe, de alguma forma, pela falta de atitude diante das ações dos pretendentes. No entanto, ao mandá-la se calar, o filho apela para sua masculinidade, dizendo que o falar pertence, sobretudo, a ele, pois, além de homem, é o responsável pela casa: “Quem manda nesta casa sou eu” (p. 31).

Em seguida, apesar de ficar espantada com as palavras do filho, Penélope se dirige ao quarto, espaço no qual aparece constantemente. Chegando lá, a rainha

⁹ A culpabilização das mulheres pode ser observada também na *Ilíada*, com relação à figura de Helena e sua responsabilidade pela queda de Troia, a despeito de que nessa versão ela teria sido raptada, ou seja, uma vítima das vontades de Páris. O mito de Pandora, por sua vez, também é outra narrativa importante de demonização da mulher, tratando-se nesse caso de um mito origem (a da primeira mulher na cosmogonia grega do período arcaico), responsável por ser a portadora dos males do mundo. Sobre as fontes antigas para o estudo desses dois mitos, cf. GRIMAL (2005, p. 197-200 e 353-354).

chora, lamentando a falta de Odisseu, e acaba adormecendo por intervenção de Atena. Esse choro, seguido do sono, se repete em outros momentos do poema épico. O ato de adormecer Penélope aparece como uma estratégia da deusa para amenizar o sofrimento dos anos que Odisseu esteve distante.

Enquanto isso, no andar inferior, os pretendentes continuavam desfrutando do reino, sem esquecer da rainha: “Cada um deles desejava tê-la em seu próprio leito” (v. 366 – 367, p. 33). O quarto, ou leito, apresenta uma dupla significação na narrativa. Ao mesmo tempo em que marca o isolamento de Penélope, reforçando sua condição de submissão como mulher, a qual se associa com o tear e com a reclusão, o quarto está ligado à materialização da posse dessa mulher e, portanto, a uma ideia de falocentrismo.

O leito representa a concretização da união entre o homem e a mulher. É ele que será o primeiro objeto da verificação de Odisseu quando seu retorno acontece (Canto 23, v. 202 - 208). Ademais, ocupar esse espaço é, para os pretendentes, uma forma de possuir não somente Penélope, como também o lugar de outro homem, o rei de Ítaca. Deitar-se com a rainha significa, para além de se apropriar do reino, apossar-se da propriedade de outro homem: sua mulher.

Essa disputa masculina reverberará em outro aspecto: o conflito entre Telêmaco e os pretendentes. Irritado com a presença dos homens, o jovem afirma que apenas o pai poderia resolver aquela situação. A mãe, a qual rejeitava as propostas de casamento, não era respeitada e, por isso, os homens se recusavam a sair da propriedade. No entanto, na ótica do filho, a figura masculina teria poder e respeitabilidade suficientes para expulsar os outros indivíduos:

[...] Pretendentes assediam minha mãe. Não respeitam sua recusa. Filhos de cidadãos destacados da nobreza local! O só indício de que ela poderia retornar à casa paterna os faz tremer. Icário poderia tratar do casamento da filha, dá-la de livre vontade a alguém de sua preferência. Invadem, em vez disso, diariamente nossa propriedade.

[...]
Consumem tudo. Falta faz um homem como Odisseu para livrar-nos desta praga. Não somos bastante fortes para removê-los.
(HOMERO, Odisseia, Canto 2, v. 50 – 61, p. 41)

Destaca-se, ainda, no trecho acima, como Penélope está à mercê da vontade masculina. Na fala de Telêmaco, ele expressa de que modo o avô materno, Icário, poderia “(...) dá-la de livre vontade a alguém de sua preferência” (v. 54 e 55, p. 41). A

representação da mulher se relaciona, aqui, com a noção de propriedade, de objeto. Ainda que ela possuísse vontades próprias, estas eram subordinadas às masculinas.

Na fala de um dos pretendentes, Antínoo, que protestava diante das reclamações de Telêmaco, é possível ver a anulação das vontades da mulher e, acima disso, sua culpabilização:

“Telêmaco, enredador insuportável! O que ouço?
 Queres ridicularizar-nos? Sujar-nos? A culpa
 não é dos pretendentes, não é dos cidadãos,
 culpada é tua mãe, versadíssima em astúcias.
 Já estamos no terceiro ano, logo virá o quarto. Esta
 mulher tortura corações. Lá no fundo! Enche-nos
 de esperança, promete, manda mensagens. Seu
 pensamento, no entanto, anda em outro lugar.
 Vejam os truques da torturadora. Tramou instalar
 nos seus aposentos um tear, um primor, enorme.
 Disse em seguida: ‘Meus queridos pretendentes,
 Odisseu morreu. Quanto ao casamento, nada
 de atropelos. Fiquem tranquilos. Preciso terminar
 um manto antes que os fios se corrompam. Trata-se
 de uma mortalha para Laertes, um herói. A Moira
 implacável o levará em breve nos braços da
 morte dolorosa. Não quero que me recriminem
 em público. Poderiam dizer: jaz sem mortalha um
 homem rico.’ Foi o que alegou. Abateu nossos
 corações viris. Passava os dias atarefada. Mas à
 noite, à luz de tochas, desfiava o tecido. Trapaça
 de três anos! Enganou-nos, ludibriou todos. No
 começo do quarto ano, volvidas as estações, uma
 criada (bem-informada!) a denunciou. Investigamos.
 Denúncia correta! O pano? Ela o desfiava. Embora
 contrariada, foi forçada a terminar o trabalho.
 (HOMERO, *Odisseia*, Canto 2, v. 85 - 110, p. 43 - 45)

Retirando de si, e dos demais pretendentes, a culpa, Antínoo apela para o fato de possuírem mais direitos, uma vez que são cidadãos. Assim, a responsabilidade recai sobre a mulher que, na Grécia Antiga, não era reconhecida como uma cidadã, juntamente com escravos e estrangeiros¹⁰. Sua palavra e suas vontades, portanto, têm menor valor se comparadas às dos homens.

¹⁰ De acordo com o *Vocabulário da Grécia Antiga*: “Dois termos gregos designam o cidadão. O primeiro é *astós* (feminino: *asté*), que designa o cidadão ou a cidadã como membro por nascimento da comunidade: o indivíduo nasce, e não se torna [...]. O segundo termo é *polítes* (feminino *polítis*): designa o cidadão ou a cidadã como membro que exerce funções (políticas, religiosas, etc.) em sua comunidade [...]” (VIAL, 2013, p. 90). Aristóteles, em *A Política*, afirma que a definição de cidadão varia de acordo com a forma de governo. Em uma democracia o que configura ser cidadão é diferente de uma oligarquia. A partir disso, ele explicita: “[...] o que constitui propriamente o cidadão, sua qualidade verdadeiramente característica, é o direito de voto nas Assembleias e de participação no exercício do poder público em sua pátria” (2017, p. 9).

Logo a seguir, Antínoo destaca o fato de a rainha alimentar esperanças naqueles homens, enviando-lhes mensagens e fazendo promessas. No entanto, é possível perceber que se trata de uma das estratégias da rainha para manter as propostas em aberto, enquanto aguarda o retorno de Odisseu. Penélope é definida por ele como “versadíssima em astúcias” (Canto 2, v. 88) e uma torturadora com vários truques, evidenciando que a rainha não passou todos os anos apenas esperando, de forma passiva, vendo os pretendentes devorarem os bens de sua propriedade.

Por ser casada com um herói conhecido pela inteligência e pela capacidade estratégica, as características de Penélope são equiparadas às de Odisseu. Ela não é definida por si mesma, mas em relação ao outro, sendo este uma figura masculina. Desse modo, ser astuciosa, perspicaz, inteligente, ponderada, atributos pelos quais ela será reconhecida durante a construção dessa narrativa arcaica, estão ligados não somente à sua posição de rainha, mas sobretudo ao marido, o qual é diferente dos homens comuns.

Logo depois, o pretendente revela a estratégia pela qual Penélope será lembrada e associada até a atualidade: a mortalha. A rainha decide colocar um tear em seus aposentos, local inacessível aos pretendentes, alegando que, para se casar com qualquer um deles, deveria concluir uma mortalha dedicada a Laertes, seu sogro. Utilizando-se das tradições ligadas à morte e funerais, ela consegue adiar o casamento com o objetivo de permanecer na espera por Odisseu. Isso porque, à noite, Penélope desfazia o bordado executado durante o dia. Nota-se que ela utiliza do *logos*, isto é, do discurso, recurso comumente utilizado por Odisseu, para superar um obstáculo, uma adversidade.

Além do artifício de desfazer o bordado, a rainha apela também para o medo de ser recriminada em público por não deixar o sogro, um homem rico, ser enterrado adequadamente. Aparece, novamente, essa contraposição entre a intimidade do quarto, espaço restrito no qual ela pode chorar, lamentar a ausência do marido e tramar seus planos para adiar o casamento e, do outro lado, o espaço público, do qual ela é expulsa, retirada, onde sente que não pertence, e é constantemente julgada (por não enterrar o sogro com as devidas honrarias, por pedir outra canção ao aedo, por exemplo).

Traída por uma escrava, Penélope não conseguiu sustentar sua armadilha por mais anos. Assim, evidenciando, novamente, a superioridade da vontade masculina sobre a feminina, Antínoo revela que, mesmo sem querer, a rainha foi obrigada a

terminar a mortalha. Ainda que tivessem percebido a estratégia como uma fuga da obrigatoriedade do casamento, os pretendentes ignoram isso, forçando uma situação na qual Penélope teria que decidir por um deles.

Diante da revelação do estratagema da rainha, o pretendente segue sua fala fazendo uma proposta para Telêmaco na qual é possível observar a total desconsideração com as vontades de Penélope:

“[...] Manda sua mãe à casa de seu pai. Obriga-a casar com quem ele determinar, consultada, é claro, a preferência dela. Mas se insistir em ludibriar nobres, orgulhosa dos dotes com os quais a distinguiu Palas Atena: artísticos trabalhos de mão, espertezas, quero saber quem das aqueias no passado procedeu assim. Ao que sei, mulher nenhuma. Tiro, não, nem Alcmena, nem a coroada Micena. Quem dessas beldades revelou atitudes comparáveis às de Penélope? Não se diga que o que ela maquinou foi sensato. Os pretendentes continuarão a consumir teus recursos, enquanto ela insistir nas artimanhas que um deus, não sei qual, lhe meteu na cabeça. Digamos que ela conquiste para si mesma fama insuperável. Isso te custará caro. Não retomaremos nossos afazeres, recusaremos outras ocupações enquanto ela não se decidir a tomar um de nós por esposo.” [...]
(HOMERO, Odisseia, Canto 2, v. 112 - 129, p. 45)

A proposta de Antínoo passa por Telêmaco obrigar a própria mãe a se casar com quem Icário determinar. Embora diga que a preferência dos pretendentes será escolha de Penélope, ela será obrigada a se casar com algum deles. Caso ela opte por permanecer enganando a todos, como uma forma de protesto, ele e os demais homens permanecerão consumindo os recursos de seu reino, sem voltar a seus afazeres, de modo que a rainha será forçada a tomar uma decisão mais cedo ou mais tarde.

Chama atenção nesse trecho da fala de Antínoo a visão sobre Penélope. Os dotes da rainha foram concedidos por Palas Atena, a deusa, e a diferem de todas as outras mulheres conhecidas por aqueles homens: “artísticos trabalhos de mão, espertezas” (Canto 2, v. 117), artimanhas, capacidade de maquinar planos, estratégias. Para além da sensatez e ponderação, Penélope é reconhecida também por sua inteligência e perspicácia.

Telêmaco, em resposta a Antínoo, diz que não expulsaria a mãe de sua casa, pois, com isso, atrairia a vingança divina, porque Penélope invocaria Erínia, a divindade que pune crimes, em especial aqueles contra a família. É possível perceber,

não apenas na fala do filho, como em todo o diálogo, que se trata de dois homens decidindo o destino de Penélope sem a participação dela. A preocupação não passa, em nenhum momento, pelo consentimento da mulher, ressaltando sua ausência de voz.

Esse comportamento por parte dos pretendentes e de Telêmaco se repetirá em outros momentos. Como uma forma de pressionar, eles exigem um posicionamento por parte de Telêmaco, a fim de convencer Penélope a retornar à casa paterna e as providências para o casamento sejam tomadas.

O príncipe decide, então, sair à procura de notícias do pai, sem avisar a ninguém, nem mesmo sua mãe. Os pretendentes descobrem e, por se sentirem afrontados, resolvem armar uma cilada para ele em segredo. Contudo, Penélope é informada do plano pelo arauto, Médon, o qual ouviu as deliberações nas proximidades do pátio, espaço público onde aconteceu a reunião. Mesmo sem poder usufruir do espaço público, o pátio, onde as resoluções são tomadas e os debates relevantes são feitos, Penélope encontra uma maneira de driblar essa condição e se mantém informada de outro jeito. Estrategicamente, ela frequenta espaços que lhe foram negados:

[...] Mal tocou a soleira, falou-lhe a
 Senhora: “Caro mensageiro, por que te enviaram os
 insolentes? Para ordenar que as servas de Odisseu
 interrompam seus afazeres e lhes sirvam a ceia? Trazes-
 -me a notícia de que anularam o pedido e que, depois
 desta refeição, a última, pretendem reunir-se em outro
 lugar? Vejo diariamente este aglomerado que não
 cansa de consumir os bens do meu tolerante Telêmaco.
 Os pais dessa gente não lhes contaram como foram
 tratados por Odisseu, quando vocês ainda eram
 crianças? Meu marido nunca fez mal a ninguém.
 Ninguém lembra dele uma única palavra ou um gesto
 reprovável. Tiveram um rei justo. Reis costumam
 desprezar uns e preferir outros. Mas Odisseu nunca
 tratou mal a ninguém. O que é que recebemos em
 resposta? Ódio, atitudes vergonhosas. Em gratidão
 não se pensa.” [...]
 (HOMERO, Odisseia, Canto 4, v. 680 - 696, p. 129)

No espaço íntimo do quarto, Penélope pode expressar sua indignação com a presença dos pretendentes, algo que não acontece quando ela está em público. Preocupada com os bens os quais serão herdados pelo filho, ela questiona Médon antes mesmo que ele possa revelar sua descoberta. Recordando o marido, a rainha menciona o fato de os homens ali presentes não respeitarem o rei que Odisseu foi, sendo ingratos com toda a recepção que ele lhes ofertou enquanto estava ali.

Novamente, ressalta-se como a masculinidade se sobressai em detrimento da figura feminina. Penélope não manifesta indignação com a perda de seus bens ou o a afronta com suas vontades, pelo contrário, é a partir dos homens de sua família que ela mensura a aversão à situação.

Após saber das notícias de que o filho havia partido, ela se fragiliza. Durante todo esse momento da narrativa, o lado maternal é bastante evidenciado. Seu choro por Odisseu é constante, bem como sua preocupação e aflição com Telêmaco, que sai à procura de notícias sobre o pai. Mais uma vez é possível notar que a narrativa de Penélope, assim como seus sentimentos, sensações e falas, associam-se às figuras masculinas: os pretendentes, Odisseu, Telêmaco.

[...] Tendo falado assim, atravessou o
palácio. Penélope afundou na dor que lhe partia
o coração. Desprezou a tranquilidade das poltronas.
O peso da dor a prostrou na soleira de seu quarto
de sofridos trabalhos. Ela gemia. [...]
(HOMERO, Odisseia, Canto 4, v. 715 - 719, p. 129)

Prostrada no chão, as criadas vão ao seu encontro. Em um acesso de fúria, ela as culpa pela ausência de informações sobre a empreitada do filho. Nesse ponto, observa-se a posição privilegiada ocupada por Penélope. Em relação aos homens, sua situação é de inferioridade, pois está submetida à lógica patriarcal. Apesar disso, trata-se de uma rainha, posto privilegiado que a coloca em um lugar de superioridade em relação às criadas:

[...] Tempestades arrebatam-me agora o meu único filho.
Ele some da minha casa, sem eu saber. Desgraçadas!
Ninguém se lembrou de erguer-me do leito, embora
soubessem que ele embarcaria numa dessas naus
escuras, que bojudas flutuam no mar? Se eu tivesse
sabido de seus projetos, eu o teria convencido a ficar,
por mais forte que fosse seu desejo. Se não me
ouvisse, ele saberia que me deixaria morta no palácio.
Vamos, mexam-se, quero já a presença de Dólio, meu
velho criado, presente de meu pai quando vim para cá.
É ele que cuida do meu jardim, das minhas árvores.
Laertes não pode ignorar o que se passa. Dólio deve
informá-lo já. Pode ser que lhe ocorra uma ideia: sair
correndo pelas ruas aos prantos, agitar o povo, berrar
que querem matar um homem justo, o próprio filho
de Odisseu” [...].
(HOMERO, Odisseia, Canto 4, v. 727 - v. 742, p. 131)

Após o momento de cólera, Euricleia confessa à Penélope que acobertou Telêmaco em sua empreitada à procura do pai. Ainda bastante emocionada, ela sobe

as escadas “acompanhada das mulheres de sua confiança” (Canto 4, v. 760 - 761, p. 131) com um cesto nas mãos para invocar a deusa Atena, pedindo-a que interceda por seu filho diante das ameaças dos pretendentes:

“Ouve-me, filha do Zeus Porta-Escudo. Em outros tempos, o versátil Odisseu assou em tua homenagem, neste mesmo palácio, coxas gordas de bois e de ovelhas. Estás lembrada? Salva agora meu filho desses supermachos, esses malditos pretendentes.”
As palavras proferidas entre soluços foram essas.
(HOMERO, Odisseia, Canto 4, v. 762 - 767, p. 133)

Ao procurar ajuda para seu filho, Penélope procura apoio em Palas Atena. A rainha lembra a deusa os tempos em que Odisseu ofereceu bois em homenagem a ela. Desse modo, ainda que estivesse no momento de intimidade, recolhida em seus aposentos, a rainha evoca a memória do marido, como em outros momentos do texto épico.

Não obstante, é nessa ocasião de privacidade que Penélope se sente confortável para expor sua visão sobre os pretendentes: supermachos e malditos. Nesse espaço de reclusão, ao estabelecer contato com uma figura divina feminina, a rainha revela sua indignação com aqueles que querem impor sua masculinidade sobre as vontades dela. Desse modo, é no ambiente do quarto, no qual Penélope passa grande parte do tempo, o local onde ela se sente segura para se expressar, uma vez que ele pertence à mulher.

Na segunda parte, *Retorno* (Canto 5 – Canto 12), Odisseu encontra-se na ilha de Calipso, com quem teve relações durante sete anos, pedindo-a que o deixasse retornar à Ítaca. Tentando convencê-lo a permanecer ali, a ninfa afirma ser mais bonita que Penélope, por se tratar de uma divindade. Ele, então, responde

[...] “Deusa querida, não te irrites comigo. Ninguém sabe melhor do que eu que a minha adorada Penélope, seja no porte, seja na beleza, comparada contigo, some. Sei que ela é mortal e que tu não perces nem decais. Mesmo assim, espero, dia vem, dia vai, voltar para casa. Rever o que é meu, desejo só isso. [...]”
(HOMERO, Odisseia, Canto 5, v. 214 - 220, p. 23)

Ao se referir à esposa, Odisseu reconhece a inferioridade de sua beleza se comparada à deusa. Ainda assim, ele deseja regressar para aquilo que diz ser seu.

Essa noção de propriedade abarca tanto o reino quanto a própria Penélope, tratada como uma parte do domínio masculino.

Já no palácio de Alcínoo, ao contar sobre a estadia na ilha de Calipso, ele a define como “deusa tenebrosa, sedutora” (Canto 7, v. 255, p. 75), de modo que a responsabilidade recaia sobre a deusa, colocando-o como uma vítima: “No meu peito o coração resistia. Vivi como/ prisioneiro por sete longos anos” (Canto 7, v. 258 - 259, p. 75).

Alguns momentos depois, no seu encontro com Circe, novamente aparece o convite sexual: “[...] Enfia tua espada na baihna e/ vem para a minha cama. Quero dormir contigo. Te/ garanto que na hora do prazer nós nos entenderemos.” (Canto 10, v. 333 - 335, p. 165). Utilizando de sua inteligência, Odisseu faz a deusa jurar que não causaria nenhum mal a ele e aos demais tripulantes. Só após ter essa confirmação, distanciando qualquer possibilidade de vingança, o herói se deita com ela.

Após um vento favorável soprado por Circe, Odisseu consegue chegar à terra dos cimérios. Lá, ele faz preces aos deuses e decide ir ao mundo dos mortos consultar Tirésias, o profeta, que lhe diz:

[...] Acharás
em tua casa situação adversa, insolentes. Eles
dilapidam teus bens, assediam tua mulher com a
promessa de gordos presentes. Tua chegada será, é
certo, um golpe à insolência deles. Cercarás os
pretendentes em teu palácio, recorrendo a truques,
ou os aniquilarás a golpes de espada em combate
aberto. [...]
(HOMERO, Odisseia, Canto 11, v. 115 - 122, p. 185)

Na fala de Tirésias também é possível observar Penélope sendo colocada ao lado das propriedades de Odisseu, como parte de seu domínio. O profeta alerta o herói sobre os pretendentes, evidenciando que apenas ele poderá acabar com o assédio cometido contra sua esposa.

Em seguida, ainda no mundo dos mortos, Odisseu encontra sua mãe e faz vários questionamentos a ela, dentre eles:

[...] Um outro se apossou
do que é meu? Acham que não voltarei? Fala-me
da minha mulher. O que sente ela?
O que pensa? Nosso filho está com ela? Ela cuida
do que é nosso ou um aqueu, um dos nobres,
a levou?
(HOMERO, Odisseia, Canto 11, v. 175 - 180, p. 187)

Essa ideia de propriedade é, mais uma vez, reforçada nas perguntas do herói. Sua fala já ressalta, por si só, a ideia de posse sobre o corpo feminino: “o que é meu”. Ainda que questione sobre os pensamentos e sentimentos de Penélope, as indagações logo tomam outros rumos: o filho, Telêmaco, e os bens os quais foram deixados desde sua partida para a Guerra de Troia. Sua maior preocupação reside no fato de algum dos pretendentes, como alertado por Tirésias, ter roubado algo de seu domínio.

Sobre Penélope, Anticleia diz, acalmando o coração do filho:

‘Ela te espera. Que coração paciente! Ela não sai do Palácio. Passa as noites gemendo. De dia, ela chora. Lágrimas lhe rolam pela face. Ninguém ainda se apossou do teu poder. Quem administra teus bens é ela. [...]’
(HOMERO, Odisseia, Canto 11, v. 181 - 185, p. 189)

Ainda que Odisseu já tenha se deitado com outras duas mulheres, Calipso e Circe, ressalta-se o fato de Penélope ainda esperá-lo, sem ter se relacionado com outros homens. Ademais, sua condição de reclusão é salientada: seu espaço se restringe ao palácio, não aos lugares públicos. Mesmo em profunda tristeza, ela administra os bens, aqui retratados como de Odisseu (“teus bens”), sem deixar que nada de ruim aconteça ao patrimônio do rei.

Momentos depois, após narrar outros feitos, Odisseu regressa à Ítaca (Canto 13 - Canto 24). Transformado pelas mãos de Atena, o herói chega irreconhecível para reaver seu reino. O porqueiro, com o qual ele conversará à procura de notícias sobre a situação atual do reino e de sua família, relata:

[...] “Escuta aqui, meu velho, dos viajantes que passaram por aqui, ninguém até hoje trouxe informação que satisfizesse a mulher e o filho dele. Para se aproveitarem da situação vêm com mentiras, das besteiras que contam não se aproveita nada. Passam muitos vagabundos por Ítaca, vão diretamente ao palácio para contar lorotas à rainha. Ela os recebe, trata-os com delicadeza e presta atenção a todas as asneiras que vomitam. Ela chora. Sabes como são as mulheres, as lágrimas correm soltas quando ouvem falar do marido desaparecido por longe. [...]”
(Canto 13 – v. 121 – 131, p. 45)

Ao referir-se à rainha, o guardador de porcos menciona sua delicadeza e julga o fato de ela receber e aceitar ouvir os pretendentes, mesmo que só falassem

asneiras. Além disso, ele atribui às mulheres um lado emocional, sentimental, portanto, o choro, em virtude da ausência do homem, é algo inevitável e, até mesmo, esperado. A postura de Penélope torna-se, então, reconhecida por todos como desejável dada sua posição social de mulher e rainha.

Nos cantos seguintes, após retornar, Telêmaco conversa com o cuidador de porcos buscando se atualizar sobre as novidades do reino:

[...]
 Venho para saber de tua boca se minha mãe ainda
 espera no palácio. Outro casou com ela? O leito
 vazio de Odisseu ainda está coberto de teias de
 aranha?" [...]
 (HOMERO, Odisseia, Canto 16, v. 33 - 36, p. 101 - 103)

Embora Penélope manifeste, constantemente, sua preocupação com o bem-estar do filho diante da iminente emboscada tramada pelos pretendentes, o receio de Telêmaco reside na possibilidade de a mãe ter se deitado com outro homem, ocupando o leito de seu pai. Assim, a fidelidade da rainha não significa apenas uma prova de seu amor pelo marido, mas constitui, também, a preservação da honra de Odisseu como homem.

Já informada acerca do regresso do filho, Penélope decide enfrentar os pretendentes os quais, momentos antes, decidiam, em assembleia, sobre o casamento e a divisão dos bens. Nesse momento, seu lado maternal será responsável por motivá-la, uma vez que a vida de Telêmaco estava ameaçada. É interessante observar que, nem mesmo em sua própria defesa, ela decide enfrentar os pretendentes de forma tão incisiva:

Penélope, atenta a tudo, tomou a decisão de aparecer aos presunçosos e enfrentar sua insolência. Ela sabia do projeto de assassinato. Médon, o mensageiro, transmitiu-lhe o que se passara no conselho.
 [...]
 A fala de Penélope visou Antínoo diretamente:
 "Antínoo, insolente, articulador de crimes, mesmo assim corre entre o povo que superas os de tua idade em conselhos e argumentos. Tu não és nada disso. Patife! Por que tramas, assassino, a morte de Telêmaco?
 [...]
 Odisseu os deteve. Deixou-os furiosos. É esse o homem que desonras, devoras-lhe a casa, assedias-lhe a mulher, ameaças-lhe o filho. Tenho nojo de ti. Pára! Manda que os outros parem."

(HOMERO, Odisseia, Canto 16, v. 409 - 433, p. 123)

Diante da ameaça à vida do filho, Penélope revela um lado mais incisivo, evidenciando sua real indignação com a situação proporcionada pelos pretendentes: não bastasse devorar os bens, ainda a desrespeitavam e tramavam contra seu filho. No entanto, ainda que estivesse exigindo respeito, ela evoca a figura de Odisseu, como um recurso para fundamentar seu pedido e ser ouvida. Com a promessa de Antínoo de que nenhum dos homens fará algo contra Telêmaco, a rainha sobe ao seu quarto, onde chora pelo marido até adormecer.

O filho decide ir ao palácio, para que a mãe pudesse vê-lo, e Penélope menciona, novamente, a tristeza diante da falta de notícias e da ausência do marido:

“Telêmaco, chorosa volto aos meus aposentos
e ao meu leito, testemunha de dores e pranto desde
a partida de Odisseu com o Átrida para a guerra,
e não te decides a me contar o que ouviste sobre
o retorno do teu pai antes de sermos perturbados
pelo tumultuoso bando dos insolentes.”
(HOMERO, Odisseia, Canto 17, v. 101 - 106, p. 133)

Novamente, o quarto é o espaço no qual a rainha chora pela ausência de Odisseu. Para além de ser o local que representa a união de um casal, é um espaço, também, de intimidade individual. Já que não pode se expressar totalmente nos espaços públicos, pois, na lógica da organização social grega, as mulheres não são cidadãs e, portanto, não podem deliberar com homens nas assembleias, resta à Penélope o espaço privado como um lugar de acolhimento e maior liberdade.

Já no palácio, mas ainda disfarçado como um velho de roupas esfarrapadas (Canto 13, v. 430 - 435), Odisseu trama contra os pretendentes, quando Penélope chega, descendo de seus aposentos. Após ordenar que uma das servas lavasse os pés do estrangeiro, a rainha faz alguns questionamentos a ele e, oferecendo um local para repouso, decide se recolher novamente em seu quarto, para lamentar a ausência do marido.

Quando Odisseu consegue exterminar os pretendentes e decide, por fim, pela punição das servas, Euricleia vai aos aposentos de Penélope para acordá-la, revelando que seu marido havia retornado ao lar:

“Acorda, Penélope, filhinha querida. Confere com
os teus próprios olhos. O que desejavas aconteceu.
Teu marido voltou. Está lá embaixo. Antes tarde

do que nunca. Os safados estão mortos. Os que saqueavam tua casa, devoravam tudo, ameaçavam teu filho não existem mais" [...].
(HOMERO, Odisseia, Canto 23, v. 5 - 10, p. 295)

Sem acreditar, Penélope se levanta incrédula e cogita ser uma brincadeira de mau gosto da serva, ao passo que Euricleia reafirma:

Desce comigo. É tempo de vocês abrirem o coração um ao outro depois de tanto sofrimento. O êxito coroou teu desejo de tantos anos. Ele está vivo. Voltou ao lar. Voltou a ti. Voltou ao filho. Voltou ao palácio. [...]
(HOMERO, Odisseia, Canto 23, v. 52 - 56, p. 297)

O quarto, local, até então, de lamentação e choro, torna-se um lugar de alegria e comemoração, porque, finalmente, a figura masculina estava de volta. Ao se deparar com Odisseu, já no andar inferior, Penélope não consegue dizer nada. Paralisada pelo espanto, ela não o reconheceu de imediato. Telêmaco, então, intervém:

[...] "Mãe, má mãe, és uma mulher dura. Por que esta distância? Não tens nada a perguntar? Nada a dizer? Que outra mulher procederia como tu? Este homem esteve longe de casa por vinte anos. Sofreu como um cachorro. É assim que se recebe um herói que volta à pátria? Teu coração é mais duro que pedra. Sempre foi."
(HOMERO, Odisseia, Canto 23, v. 97 - 103, p. 299)

Não pela primeira vez, Telêmaco condena as atitudes da mãe. Embora soubesse, durante toda a narrativa, das lamentações várias de Penélope, tanto por sua partida quanto pela longa ausência de seu pai, ele afirma que a mãe é má e que sempre possuiu um duro coração. Condenando-a, o filho relembra o fato de aquele não ser um homem qualquer, mas um herói, o qual merecia ser recebido com as devidas honrarias e reconhecimento. Penélope, no entanto, permanece estupefata e eles decidem tirar a prova no quarto.

Ganha destaque, mais uma vez, o quarto como um ambiente responsável por demarcar a fidelidade e a verdade entre o casal, além da honra do herói. Depois de tomar banho e trocar as vestes, Odisseu se dirige à Penélope

"Desumana! Os Olímpios lá de cima te deram um coração insensível, feminino ele não é.

Não existe mulher que evita seu homem
quando este a procura depois de vinte anos de
tormentos longe de seu lar, longe de sua terra.
Está bem! Arranja-me a cama, mãezinha.
Quero dormir. Tu, continua rija, barra de ferro!”
(HOMERO, Odisseia, Canto 23, v. 166 - 172, p. 303)

É interessante observar como a visão sobre Penélope muda diante da inesperada reação ao encontrar o marido. Referida como sensata, sábia, ponderada, durante outros episódios da narrativa, principalmente aqueles que envolviam os pretendentes, agora ela é tratada como desumana, barra de ferro e insensível. Ressalta-se, do mesmo modo, a ideia de sensibilidade e emoção associadas ao feminino. Quando não apresenta as características que se espera de uma mulher, ela é acusada – não por acaso pelos personagens masculinos, que constroem essa sua representação – de não ter um coração feminino.

Depois de ser provocado por Penélope, a qual sugere mover a cama de lugar, Odisseu conta detalhes do leito que ele mesmo fez e pergunta, finalmente, se algum outro homem se deitou ali:

“[...]
Revelei-te o segredo. Quero saber agora de ti,
mulher, se o leito ainda se encontra no mesmo
lugar, ou se algum cafajeste, decepando o tronco,
o removeu”. Os joelhos de Penélope tremeram.
Sentiu um repelão no peito. Era o segredo. Era
Odisseu. Atirou-se aos prantos nos braços do
esposo. [...]
(HOMERO, Odisseia, Canto 23, v. 202 - 208, p. 305)

Sua maior preocupação, ao encontrar a esposa, está centrada na possibilidade de outro homem ter usufruído de seu leito. A ideia de propriedade também está associada, como já mencionado anteriormente, à Penélope. Caso ela tivesse deixado de esperar por ele, deitando-se com outro homem, isso mancharia a honra de Odisseu, uma vez que ela faz parte de seu domínio masculino.

Observa-se, portanto, que as características de Penélope são elevadas, pois ela é a mulher do rei de Ítaca. Sua astúcia, ponderação e sabedoria precisam ser proeminentes, diferenciando-a das mulheres comuns, porque assim é o seu marido: um modelo de masculinidade. Assim, tais atributos representam o modelo de feminilidade o qual deve ser seguido por uma mulher aristocrata: prudente, sensata, reclusa e que honra seu marido, independente das condições.

Percebe-se, além disso, o silenciamento dessa mulher nos locais públicos, principalmente na presença de assembleias de homens. Por não ser considerada cidadã na Grécia Antiga, a posição de privilégio de classe não a retira da condição de silenciamento. Mesmo nos momentos em que fala, Penélope não é ouvida ou precisa recorrer à memória do marido para que isso aconteça, minimamente, ou, ainda, é expulsa desses locais. No quarto, lugar de isolamento, de privacidade, é onde a rainha pode tramar os planos para distrair os pretendentes e lamentar a ausência do marido sem precisar se calar.

Mesmo colocada ao lado das propriedades, como uma das posses do herói, que deseja retornar à Ítaca e, como uma consequência, ao casamento e à mulher, Penélope consegue frequentar os espaços de maneira indireta por meio do uso de informantes, os quais circulavam nas áreas públicas e levavam as informações ao andar superior.

O espaço aparece, dessa forma, entrelaçado com as questões de gênero nessa sociedade do período arcaico grego antigo. Ainda que possuísse autoridade, por ser uma rainha, Penélope é limitada em sua circulação e voz. Ademais, o quarto assume papel especial por representar um local com o qual ela estabelecerá uma relação de afetividade, acolhimento, por acolher as memórias do marido e as suas próprias dores de esposa, além de ser o lugar do reencontro do casal.

3. (DES) CONSTRUINDO AS PAREDES: AS MULHERES E OS ESPAÇOS

“Todos os animais são iguais, mas alguns animais são mais iguais do que os outros”
(George Orwell, A Revolução dos Bichos, 2015, p. 81)

Das minhas lembranças de infância, uma das mais fortes é a do Natal. Na casa de minha avó paterna, o aroma de comidas diferentes se misturava ao barulho de todos os netos reunidos. Meninos e meninas, de faixa etária semelhante, brincavam juntos, enquanto os adultos ficavam responsáveis pela organização da magia natalina.

No entanto, entre os adultos, existia uma divisão nítida: as mulheres não participavam da diversão, porque estavam, na maior parte do tempo, cozinhando. Quando não estavam no ambiente da cozinha, a atenção se voltava para os filhos, ora os vigiando, ora os alimentando, ora os corrigindo. Enquanto isso, os homens, sentados na sala, bebiam e conversavam, ansiosos pela hora da refeição, que lhes seria servida. O mesmo acontecia em outros eventos e, após a confraternização, mulheres retornavam ao espaço da cozinha e homens permaneciam livres de quaisquer obrigações.

Essa divisão de gêneros, fruto de uma sociedade organizada sob a ótica do patriarcado e da misoginia, aparece refletida também nos espaços pelos quais homens e mulheres estão socialmente autorizados a circular. Restritas à cozinha, as mulheres sabem que aquele lugar lhes pertence, diferente dos homens, os quais têm garantidos os direitos de diversão e circulação por todos os locais.

Embora em contextos distintos, no que se refere à ocupação dos espaços, tanto os físicos quanto os simbólicos, é possível observar uma lógica semelhante no funcionamento da sociedade descrita na Odisseia, texto épico analisado em particular neste trabalho. Odisseu não representa apenas a figura do herói, mas, em uma perspectiva mais ampla, um modelo de masculinidade, ou seja, o exemplo de como um homem deve ser, quais qualidades deve possuir e quais posturas adotar para ser, verdadeiramente, entendido por esta sociedade antiga como um macho grego.

Conhecido por sua perspicácia, inteligência e oratória, mas também por sua força viril, o herói consegue criar uma estratégia invulgar para que a armada grega

vença a Guerra de Troia¹¹; ao mesmo tempo, supera ele mesmo as inúmeras adversidades que encontra em seu retorno a Ítaca.

Em contraponto, Penélope, sua esposa, gerencia o reino de Ítaca, se esquivando das investidas dos pretendentes, teme pelo filho que anseia por respostas sobre o pai e aguarda, paciente e fiel, o retorno de Odisseu. Ela é, portanto, um modelo de feminilidade, isto é, aquilo que se espera de uma mulher daquele tempo e daquela sociedade: sua vida é organizada em torno da espera pelo marido e do cuidado e preocupação com Telêmaco.

Pensando sobre essas representações do homem e da mulher na *Odisseia* e visando entender de que maneira elas estão relacionadas aos espaços físicos e simbólicos, elaborados pela ficção homérica, neste capítulo, entrelaçaremos o percurso narrativo de Penélope, figura central nessa pesquisa, a esses espaços, procurando entender de que modo esse paradigma se constrói na Antiguidade Clássica, como um reflexo de seu tempo, e a maneira por meio da qual ele é desconstruído na poesia de Ana Martins Marques.

3.1. Méliça: bela, recatada e do lar

Em 2016, a Revista Veja publicou a reportagem intitulada “Marcela Temer: bela, recatada e do lar – na qual a quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, é apresentada como alguém que aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice”¹². À época, o vice-presidente, Michel Temer, já articulava, com amplo apoio midiático, o golpe de estado que levou à queda da presidenta Dilma Rousseff, em agosto do mesmo ano. Caía, para voltar ao poder de mais um homem, a primeira mulher a ocupar o posto máximo de chefe de estado no Brasil.

A construção dessa figura feminina atendia à necessidade de estabelecer o perfil da mulher ideal para a sociedade misógina e patriarcal em que vivemos, em contraposição ao perfil de Dilma. De um lado, a representação bruta, fora dos padrões de beleza, mais velha, cabelos curtos (acima da orelha), sem um companheiro e com

¹¹ Sobre o estratagema do cavalo de madeira e a audição emocionada de Ulisses do canto do aedo na corte do rei Alcínoo, veja-se o canto VIII da *Odisseia*.

¹² Disponível na íntegra em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/> Acesso em: 21 mar. 2021.

oratória confusa; do outro, a esposa discreta, recolhida ao silêncio, dentro dos padrões de beleza (branca, loira, alta, cabelos compridos, constantemente presos em formato de trança), dedicada ao cuidado com o marido e os filhos. Dado o sucesso do golpe, não parece difícil supor qual das representações melhor atendeu às expectativas de uma cultura fundamentada em valores misóginos e patriarcais, cujos reflexos são observáveis também na representação política.

Em uma via de mão dupla, política e sociedade se influenciam, carregando valores de uma para a outra. Assim, um conjunto de pessoas eleito por um grupo maior não só representa seus valores como é, ao mesmo tempo, reflexo da sociedade que o produziu. Nesse sentido, nota-se a reprodução, na esfera política, isto é, nos assuntos relativos à *pólis* e seus cidadãos, das lógicas sociais de cada tempo e, mais do que isso, das estruturas de poder as quais podem se vincular às formas de relação assimétricas com base em gênero, raça e classe social.

É possível observar, na narrativa da Odisseia, a representação da estrutura social e política que vigorava no período arcaico, sobre o qual temos pouca informação. A figura principal nesse tipo de governo era o rei, no caso do texto épico aqui focado, Odisseu. Além dele, havia a assembleia dos anciãos, formada por homens mais velhos, a qual era responsável por deliberar e auxiliar o rei na tomada de decisões, e a rainha, Penélope. Por pertencer a essa aristocracia, ela possui privilégios em relação às mulheres de outras camadas, como as criadas. No entanto, permanece sendo inferior aos homens e, mais do que isso, aparece como um objeto de desejo dos pretendentes pela posição que ocupa, isto é, o fato de ser mulher se sobrepõe, quando diante de homens da mesma aristocracia, à sua condição de rainha.

Posteriormente, com o fortalecimento das cidades-estados, e com o surgimento alternativo do sistema democrático¹³ de governo, é possível perceber modificações as quais permitem a participação popular. No entanto, sabemos que esse modelo de regime governamental, ao mesmo tempo em que inclui a participação popular ativa nas decisões de interesse comum, afastando-se dos costumes observados nos regimes aristocráticos, oligárquicos ou timocráticos, limita esse envolvimento, mais

¹³ De acordo com Claude Vial (2013, p. 134), a democracia, na Grécia Antiga, regime no qual o dêmos é o soberano, “pode entender tanto em um regime em que o conjunto do corpo cívico governa quanto – como fazem muitos teóricos do século IV – um regime em que as classes pobres fazem a lei. O termo surgiu ao longo da primeira metade do século V”.

democrático, a um restrito grupo de cidadãos, excluindo, assim, uma grande parcela, preservando o funcionamento da lógica patriarcal e misógina.

Cada uma dessas cidades-estados formadas ao longo da história grega manterá características específicas de funcionamento, de acordo com os aspectos sociais e históricos de sua formação, isso porque elas se formarão sob uma constituição própria, isto é, seguirão seu próprio código de leis, o que conferia autonomia política às cidades entre si. No caso das mais expressivas,

[...] Corinto, Esparta e Atenas exibem características similares e, nas suas respectivas trajetórias, efeitos e consequências dissimiles. O denominador comum dos três eventos consistiu na substituição de uma elite aristocrática por outra, geralmente situada nas margens da nobreza, derivada de uma tomada do poder que deveu contar, de modo significativo e provável, com o apoio militar procedente das classes médias hoplitas. [...] Corinto não foi além da marca dos tiranos, potenciados pelos chamativos contatos com Egito; Esparta, por sua parte, viu-se freada pelo *éthos* fechado da sua comunidade, que conservou a base produtiva agrícola e os costumes atávicos (os usos das comidas em comum e da educação por tribos), ao passo que seu arranjo constitucional ia dirigido a sustentar uma cidadania militarizada e a assegurar um controle social dos homens e da propriedade igualitária assaz opressivo; por fim Atenas, objeto do próximo apartado, resultou mais bem sucedida que seus congêneres nas suas tentativas por reformar a sociedade e as instituições, quicá porque se mostrou capaz de aprofundar o elemento popular que [...] agitava-se por trás dos acontecimentos. (TIERNO, 2014, p. 105).

O modelo democrático no qual os cidadãos podem participar ativamente das decisões das Assembleias, diferentemente da aristocracia vigente em tempos anteriores, conduz a uma ideia de inclusão, isto é, em que todos podem participar das deliberações nas Assembleias. Essa vai ser, inclusive, uma das formas pela qual as cidades-estados gregas serão reconhecidas como influência para os modelos democráticos vigentes: a participação popular. No entanto, como a atuação social restringia-se aos cidadãos, ou seja, homens adultos, nascidos como gregos e livres, os alicerces democráticos permaneciam baseados na exclusão de grande parcela daquela sociedade:

Apesar de formada na sua grande maioria por aqueles considerados não cidadãos (estrangeiros, mulheres, velhos, crianças e escravos), a Grécia Antiga se conhece somente a partir dos seus cidadãos. Portanto, transitar por seus caminhos implica, em revelar os ausentes numa sociedade que, considerada o berço da democracia ocidental, desconheceu todos aqueles que não se adequavam ao seu padrão de cidadania. (CABALLERO, 1999, p. 125).

Observa-se, então, que o conceito de democracia termina por excluir estrangeiros, velhos, crianças, escravos e mulheres. Dentro dessas camadas marginalizadas, existem diferentes patamares, os quais permitem certos direitos e acessos a determinados lugares renegados aos outros. Ao discutir a organização da cidade e seus membros, Aristóteles faz a ressalva de que, tratando-se de nascidos gregos, a mulher ainda possui um certo privilégio, se comparada a um escravo; por exemplo: “A condição da mulher difere da do escravo. [...] Somente entre os bárbaros a mulher e o escravo estão no mesmo nível” (ARISTÓTELES, 2017, p. 9).

A superioridade, sendo assim, está restrita a um grupo privilegiado e essencialmente masculino, o qual conserva sua autoridade sobre os demais, de diferentes formas: “O pai de família governa sua mulher e seus filhos como a seres livres, mas cada um de um modo diferente: sua mulher como cidadã, seus filhos como súditos.” (ARISTÓTELES, p. 27). Assim, Aristóteles afirma que a hierarquia dos homens está relacionada, dentro da casa, à idade: “[...] o mais velho, quando atinge o termo de seu crescimento, está acima do mais jovem, que ainda não alcançou sua plenitude.” (*idem*, p. 27), mas, se comparado às mulheres, “[...] a diferença é indelével: qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar sua superioridade” (*ibidem*, p. 27).

Portanto, as mulheres, que já são colocadas de lado nas decisões das Assembleias, onde as deliberações acerca da *polis* são tomadas, mesmo no ambiente da casa, no qual possuem importantes funções de gestão da atividade doméstica, ocupam uma posição hierárquica inferior quando colocadas diante dos homens. Como afirma Andrade (2003), em *A “Cidade das Mulheres: a questão feminina e a pólis revisitada”*, “neste ponto, elas estavam mais próximas dos estrangeiros e escravos do que de seus maridos cidadãos, na medida em que os não cidadãos dependiam também da intermediação institucional de um ‘protetor’” (p. 2).

Esses papéis femininos podem ser entendidos, antes de tudo, pelos mitos, narrativas pelas quais os povos, em especial, os gregos, entenderão e organizarão sua própria sociedade. Na esteira do pensamento de Jacyntho Brandão¹⁴, entendemos a relação dos gregos com seus mitos como o acesso por essa coletividade de cidadãos a um repertório comum, que perpassará todas as camadas da sociedade: a política, as relações domésticas, as artes, entre outros.

¹⁴ *Um canibal nos trópicos*. Direção: Edson Ferreira Martins. Viçosa: Menipo Filmes, 2019.

As narrativas mitológicas, entendidas no sentido de *tradicionais* (BURKERT, 2001) são, desse modo, processos resultantes das diferentes ressignificações que esses mitos terão na cultura helênica, e mais tarde, greco-romana, por meio de relações sociais mais ou menos tensas e em temporalidades díspares. Portanto, essa sociedade grega, baseada no falocentrismo e patriarcalismo, tecerá mitos que se relacionam com essa estrutura e, mais do que isso, irão justificá-la.

Dessa maneira, as mulheres serão colocadas em uma situação de exclusão e silenciamento, no que diz respeito ao aspecto político. No entanto, essa mesma restrição, como defendido por alguns autores, não se dará no prisma da participação civil, no qual elas se articularão para serem ouvidas, seja entre seus pares ou entre os homens, afastando de si a ideia de passividade:

No entanto, as mulheres na sociedade ateniense do período clássico, principalmente aquelas que pertenciam a casas cidadãos e a “boas famílias” (eupatridai), mas também as outras mulheres (embora por outros motivos), não tinham uma atuação menor nem eram “passivas” no que tocava a sua presença na pólis. [...] sendo de certa forma um consenso que o papel da mulher naquela sociedade era bem mais amplo e ativo do que o modelo do silêncio e da adscrição ao espaço doméstico deixava entrever. (ANDRADE, 2003, p. 2-3).

O fato de não exercer atividade cidadã fará com que as mulheres se articulem de outras formas: seja dentro do ambiente doméstico, colhendo as informações trazidas do meio externo, seja pelo marido ou demais componentes da casa, ou nos momentos em que ela mesma frequentava outros espaços, como nos cultos religiosos:

[...] já conseguimos listar alguns espaços nos quais a fala feminina se fazia presente: grupos de trabalho, sejam domésticos ou vinculados à obras públicas em períodos de anormalidade política, como duas das referências fomicidas por Tucídides (1.90 e 5.82); grupos em defesa da pólis, como em Tucídides (2.4 e 3.74) ou nas comédias *Lisistrata* e *Assembleia de Mulheres* de Aristófanes, nas quais encontramos as esposas protagonizando medidas em prol da coesão social e da manutenção da comunidade; atividades religiosas, como os funerais e as *thesmophorias*; o interior do *oikos*, onde encontramos vários indícios da existência de diálogos entre esposa e marido, como os estabelecidos entre Tecmessa e Ajax (SÓFOCLES. *Ajax*, vv. 400-404, 437-441 e 811-813); grupos de vizinhas (*geítona*); as redes sociais de amigas (*phílai*) e as reuniões femininas acerca de problemas públicos como nos apresenta Aristófanes nas comédias *Lisistrata*, *As Mulheres que Celebram as Tesmoforias* e *Assembleia de Mulheres*. (LESSA, 1999, p.159).

Portanto, pensando em uma sociedade em que prevalece a fala em detrimento da escrita, isto é, uma cultura de transmissão oral, é importante destacar que as mulheres encontraram formas alternativas de participar, de ter voz:

Acreditamos que as mulheres também desempenhavam de forma relevante a atividade de disseminadora de informações, o que permitia uma maior integração social. Os seus contatos com suas *philai*, quando da realização de suas atividades domésticas, que pressupomos requeria, muitas vezes um trabalho conjunto, ou mesmo em ocasiões de visitas às vizinhas; nas suas idas à fonte; na colheita de frutos, as esposas encontravam possibilidades de dialogarem entre si, transmitindo informações e, ao mesmo tempo, se mantendo informadas acerca dos acontecimentos e mesmo dos saberes que circulavam na sociedade *políade*. (LESSA, 1999, p. 160).

No entanto, ainda que essa participação ocorra, ela não se dá de uma maneira unificada, uma vez que essas mulheres têm posições sociais diferentes e, portanto, falam (ou se calam) de locais distintos, isto é, “a conduta feminina variava de acordo com o nível social, econômico, dentre outros” (MATA, 2009, p. 40). Distinguimos, entre as mulheres livres, a *mélissa*, figura sobre a qual nos debruçaremos com mais profundidade posteriormente, era a representação da esposa ideal. Sua principal função estava atrelada à gerar um cidadão ateniense, por meio do matrimônio, fornecendo ao *oikós* e à *pólis* herdeiros legítimos:

[...] a esposa, conhecida como Mélissa, reproduzia entre os atenienses o modelo ideal de cônjuge do cidadão, um dos tipos sociais existentes na cidade. A “mulher-abelha” era um termo sinônimo para designar a esposa legítima. A construção da mulher-abelha no imaginário grego foi registrada nos escritos arcaicos de Semônides de Amorgos no poema *lambos*. (MATA, 2009, p.34).

Havia também as concubinas ou *pallakinas*, mulheres livres cuja relação se aproximava da estabelecida entre marido e esposa. No entanto, sua função social estava centrada em relações sexuais estáveis e procriação, “o que era natural e apoiado pelo Estado, particularmente se a esposa legítima fosse estéril ou gerasse apenas meninas” (MATA, 2009, p. 38). Além delas, as *hetairas*, as quais

[...] eram cortesãs educadas, cultas e belas, treinadas para o ofício desde pequenas. O que os homens atenienses mais apreciavam nelas era o fato de poderem conversar no mesmo nível que eles, além do bom desempenho sexual. Ao contrário do modelo de comportamento que deveria ser seguido pelas esposas legítimas, nas quais as relações sexuais eram restritas com finalidades de procriação sem nenhuma vinculação ao prazer sexual. (MATA, 2009, p. 38).

Sua atribuição social estava ligada a acompanhar o homem naqueles lugares em que nem a esposa, nem a concubina iam, pois “diferentemente dos demais tipos, elas os seguiam em eventos sociais, encontros com amigos, mantendo diálogos que outras categorias femininas não sustentavam” (MATA, 2009, p. 39). Portanto, o

intelecto era seu principal diferencial diante das *pornai* ou *porne*, outra categoria de mulheres. Neste caso, tratavam-se de escravas ou ex-escravizadas, que eram libertas por algum cliente, ou ainda filhas de prostitutas ou ex-prostitutas.

E, por fim, ocupando um espaço diferente, estavam as escravas, que exercem também um papel importante na *Odisseia*:

As escravas constituíam a base hierárquica destas categorias. Em alguns casos não podiam usar seus próprios nomes, que poderiam ser alterados pelos indivíduos que as possuíam. Comumente, se tornavam escravas às prisioneiras de guerras, filhas de escravos que adquiriam essa condição por hereditariedade, crianças abandonadas, entre outras. (MATA, 2009, p. 40)

Assim, os comportamentos das mulheres serão medidos a partir das categorias ocupadas por elas na sociedade, as quais são definidas por homens, em um sistema feito para favorecê-los. No caso de Penélope, personagem feminina que é objeto de estudo desse trabalho, o papel social ocupado é o de *mélissa*: além de pertencer à nobreza, ela é a mãe cuidadosa, gerencia os afazeres domésticos, coordena o trabalho das escravas e é a esposa fiel, paciente, sensata de Odisseu.

Em contraposição à construção arquetípica de Pandora, a mulher-abelha, *mélissa*, constitui o modelo ideal de mulher e esposa. De acordo com o historiador Fábio Lessa, em *Mulheres de Atenas: méliSSa – do gineceu à agora* (2010) esse paradigma foi estabelecido ao longo do Período Clássico, mas se baseou em informações colhidas em textos anteriores, dos Períodos Homérico e Arcaico, como a *Odisseia*, por exemplo. Para ele,

“Penélope, personagem idealizada por Homero, é, juntamente com a personagem Alceste, de Eurípides, o modelo feminino de virtude do Período Clássico. Elas são os arquétipos de boas mulheres, por terem vivido e suportado todas as dificuldades ao lado dos seus respectivos maridos [...]” (LESSA, 2010, p. 27).

Desse modo, essa figura surgirá ligada, primeiramente, ao status social que ocupa: são as esposas consideradas bem-nascidas, isto é, fazem parte de um modelo idealizado a partir da figura da abelha¹⁵ (*mélissa*), possuem um tipo de vida puro e

¹⁵ Essa associação feita entre a mulher ateniense bem-nascida e a abelha aparece no poema *Iambos*, de Semônides de Amorgos, e foi apontada por Detienne (1976).

casto, com atividade sexual discreta, são reservadas e fiéis aos maridos, os quais geralmente são cidadãos pertencentes ao segmento dos *kalói kagathói*¹⁶.

Tal aproximação com as abelhas aparecem também na História dos Animais, de Aristóteles. De acordo com Lessa (2010), essa assimilação está associada a diversos fatores: elas são responsáveis por cuidar do alimento da colmeia, o mel; preocupam-se em armazenar os alimentos que sobram; sua principal tarefa é administração doméstica; não saem da colmeia, exceto em companhia e em situações específicas: as abelhas deixam a colmeia para produção do mel e as esposas quando precisam executar funções para administrar o *oikós*.

Essas mulheres, as quais se casam ainda muito jovens, são responsáveis pelas ocupações domésticas, referentes ao *oikós*, e costumam se dedicar à tecelagem e à fiação, como é possível observar na versão do mito de Penélope presente na Odisseia, objeto de estudo desse trabalho, e têm sua função social centrada na procriação, ou seja, a concepção de filhos (preferencialmente do sexo masculino). Além disso,

atuam no espaço interno (enquanto o homem no externo), participam da **Thesmophórias** (festa em homenagem à Deméter), permanecem em silêncio, são débeis e frágeis, apresentam cor da pele clara – um indício de vida longe do sol e, portanto, do ambiente exterior ao **oikos** –, são inferiores em relação aos homens e apresentam uma atividade sexual contida. (LESSA, 2010, p. 44, grifos do autor).

Essa distinção entre as mulheres torna-se ainda mais relevante quando trazemos à tona a figura de Penélope. Na Odisseia de Homero, como já apresentamos no capítulo anterior, observamos que sua condição, quando diante dos homens, é de inferioridade, mesmo sendo rainha. No entanto, o mesmo não se sustenta diante das demais figuras femininas, como é o caso das criadas. Como Lessa (2010) pontua, o fato de estar no ambiente interno, dedicar-se aos afazeres domésticos, ao marido e gerir sua casa é um privilégio se comparado às mulheres de outras camadas sociais. A elas, resta estar no mundo externo, buscando alternativas de sobrevivência.

Nesse sentido, os espaços apresentam uma estreita relação com o gênero. Penélope, como modelo de *mélissa*, possui certa autoridade dentro de sua colmeia, o palácio, por ser designada para aquele espaço devido a uma estrutura social

¹⁶ Os *kalói kagathói* são definidos por Lessa (2010) como “belos e bons/bem nascidos” (p. 23).

falocêntrica que deseja deixar longe dos olhos públicos a mulher de características elevadas. Tais atributos, no entanto, não existem por conta própria, isto é, uma mulher bem-nascida só é assim considerada em comparação aos homens.

Penélope é sensata, bela, esperta, reservada, discreta, porque faz parte das posses de Odisseu. Ela não pode ser como qualquer outra, pois é a mulher do herói. Ela não é um espelho feminino do marido, porque não há noção de simetria, no entanto, precisa estar à altura dele. Evidenciando esse grau elevado, é apenas com entidades mitológicas, ou seja, não são meras mortais, com quem Odisseu se deita. Mesmo para trair, as mulheres devem pertencer a um patamar mais alto.

Essa oposição entre feminino x masculino aparecerá refletida nos ambientes como interno x externo. O *oikós* será o local de reclusão feminina, “espaço privado por excelência, o *oikós* era constituído por uma família e seus agregados” (LESSA, 2010, p. 47, grifo do autor). Em oposição ao silêncio do espaço interno, está o local pertencente aos homens, a *agorá*, o público, espaço das discussões, das vozes, das possibilidades de fala.

Podemos afirmar que o contraste entre vida pública e privada na Atenas clássica era aguçado. O ambiente público era igualitário, competitivo e impessoal. Seu local típico era a arena aberta – assembleia, mercado, tribunais, teatro, ginásio e batalhas. O *oikós*, ao contrário, era o espaço fechado, hierarquizado e muito mais funcional do que ornamental. No seu interior, os relacionamentos eram hierárquicos: marido-mulher, pais-criança, senhor-escravo. (LESSA, 2010, p. 48, grifos do autor).

Portanto, o espaço das vozes, das ideias, dos debates está bem distante das mulheres bem-nascidas, uma vez que elas se encontram, na maior parte do tempo, no interior das casas. Ainda assim, algumas delas encontrarão maneiras de frequentar o espaço externo, seja indo à fonte, na colheita de frutos, na ida ao poço, em alguns cultos religiosos, e, a partir disso, estabelecerão relações com outras mulheres. Outra forma de atuação feminina com influência no meio externo é quando, na ausência do marido, a mulher interfere nas decisões em defesa de sua comunidade – essa é, inclusive, a representação conferida à Penélope em parte da Odisseia.

Essa perspectiva nos permite afastar a ideia de inércia no que diz respeito à postura das esposas bem-nascidas, visto que

nas ocasiões em que a *pólis* se encontrava fragilizada, o comportamento feminino não era passivo. Essa observação nos permitiu concluir que as esposas tinham experiências sociais que lhes permitiam agir publicamente,

já que somente essas experiências cotidianas as tornariam capazes de assumir um comportamento de decisão. Isto nos permite inferir que as esposas *bem-nascidas* se mantinham atentas a tudo aquilo que ocorria no âmbito público e que repercutia direta ou indiretamente sobre elas. (LESSA, 2010, p. 109).

No entanto, mesmo que existam movimentos de não-passividade, de desvios desse modelo, as mulheres não possuíam força estrutural para romper com esse padrão. Seu papel permaneceu sendo cuidar do lar, dos filhos e do marido; ser polida e discreta; estar no interior da casa, gerenciando as atividades domésticas; tecer, costurar. Desse modo, “as práticas diferentes que podem funcionar como veículo de transformações sociais foram, no caso ateniense, sufocadas pelo insistente discurso masculino” (LESSA, 2010, p. 110).

Esse mesmo discurso aparece entremeado no bordão lançado pela revista *Veja* de que a mulher ideal, com a figura da *mélissa*, é aquela destinada à beleza, à discrição e ao lar. Quanto mais distante das assembleias, do público e da vida política, melhor. O que se deseja, tanto no período homérico quanto na Atenas Clássica e nos dias de hoje não é simplesmente o recolhimento da mulher ou sua inferioridade.

A exclusão dos espaços presume, sobretudo, uma anulação de vozes e, como consequência, uma invalidação daquele sujeito, o qual, com o passar dos anos, será cada vez menos sujeito. Dessa maneira, Marcela Temer é o ideal, sobretudo porque não possui voz. Seu silêncio é o desejável. Em contrapartida, Dilma Rousseff será impedida de governar por ter cometido a prática de pedaladas fiscais com a justificativa de ser algo inaceitável quando, na verdade, o que é inconcebível, de fato, é uma mulher ocupando esse cargo.

3.2. *Who run the world? Girls!*¹⁷

Em outubro de 2012, há quase 10 anos, a paquistanesa Malala Yousafzai¹⁸ foi baleada na cabeça após criticar publicamente o grupo Talibã, o qual, em algumas

¹⁷ Em tradução livre: “Quem manda no mundo? Garotas!”, verso da música *Run the World (Girls)*, de 2011, da cantora pop Beyoncé. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/beyonce/run-the-world-girls-traducao.html>. Acesso em 2 mai. de 2021.

¹⁸ A menina se tornou notícia em todo o mundo e, após sua recuperação, atuou ativamente na defesa pela educação de crianças, especialmente garotas, em todo o mundo, tendo, inclusive sua história transformada em vários livros. Para ler a biografia completa de Malala, ver: *Eu sou Malala - a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã* (2013), de autoria da própria Malala e da jornalista Christina Lamb.

regiões do Oriente Médio, sobretudo Afeganistão e Paquistão, impede que mulheres tenham acesso a direitos básicos, como a educação formal ou mesmo dirigir. Malala defendia o estudo para meninas e, durante uma viagem com outras garotas, foi atingida na cabeça e no pescoço por um homem. Mesmo gravemente ferida, Malala sobreviveu, atraiu a atenção mundial para essa questão e, dois anos após, em 2014, foi premiada com o Nobel da Paz.

Ainda que tenhamos avançado muito na ocupação dos espaços, como na política, tendo como exemplo a eleição da primeira presidenta mulher do Brasil, em 2011, Dilma Rousseff, as formas de opressão foram apenas modificadas ou ressignificadas. O episódio ocorrido com Malala, já no século XXI, evidencia como esse discurso patriarcal e machista, presente em diferentes sociedades, de épocas distintas, permanece tirando direitos básicos e marginalizando mulheres. Esse acontecimento, no entanto, tal como estruturação da sociedade grega apontada no subcapítulo anterior, não é apenas um produto. Trata-se, antes de mais nada, de um projeto: a mulher restrita ao lar, ocupada com marido e os filhos, sem acesso à escola, não tem a possibilidade de refletir, questionar e modificar a sua situação.

Ao longo da história, observamos que, embora a lógica dominante, centrada na figura do homem, mantenha-se de maneira estrutural e preponderante, ela será constantemente questionada pelas iniciativas femininas. Ainda que tenham um apoio coletivo maior nos dias de hoje, dada a grande difusão das pautas feministas, destacaram-se iniciativas individuais em outros contextos históricos.

No século XVIII, uma das implicações da Revolução Francesa, em 1789, foi a escrita da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, atendendo aos novos anseios da classe burguesa, que emergia e ganhava ainda mais força nos séculos XVIII e XIX. Como o próprio nome sugere, as aspirações de liberdade, igualdade e fraternidade permaneceram voltadas para aqueles que possuíam direitos políticos e civis: os homens.

Assim, a influência iluminista e os ideais revolucionários desse século não foram suficientes para conferir às mulheres os mesmos direitos. Então, em 1791, apenas dois anos após a revolução, a francesa Olympe de Gouges, pseudônimo de Marie Gouze, escreveu a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*¹⁹,

¹⁹ Disponível na Biblioteca Virtual de Direitos Humanos da USP: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-antiores-%C3%A0->

apresentada na Assembleia Nacional da França, com o intuito de exigir isonomia no tratamento social e político dado às mulheres:

PREÂMBULO

Mães, filhas, irmãs, mulheres representantes da nação reivindicam constituir-se em uma assembleia nacional. Considerando que a ignorância, o menosprezo e a ofensa aos direitos da mulher são as únicas causas das desgraças públicas e da corrupção no governo, resolvem expor em uma declaração solene, os direitos naturais, inalienáveis e sagrados da mulher. Assim, que esta declaração possa lembrar sempre, a todos os membros do corpo social seus direitos e seus deveres; que, para gozar de confiança, ao ser comparado com o fim de toda e qualquer instituição política, os atos de poder de homens e de mulheres devem ser inteiramente respeitados; e, que, para serem fundamentadas, doravante, em princípios simples e incontestáveis, as reivindicações das cidadãs devem sempre respeitar a constituição, os bons costumes e o bem estar geral.

Em consequência, o sexo que é superior em beleza, como em coragem, em meio aos sofrimentos maternais, reconhece e declara, em presença, e sob os auspícios do Ser Supremo, os seguintes direitos da mulher e da cidadã:

Artigo 1º

A mulher nasce livre e tem os mesmos direitos do homem. As distinções sociais só podem ser baseadas no interesse comum.

(Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, 1791)

Dois anos depois, em 1793, ela foi guilhotinada, em Paris, devido ao fato de suas ideias revolucionárias terem sido muito subversivas, mesmo para os pensadores que imaginaram uma França menos desigual. O episódio de sua morte evidencia como, mesmo em tempos de mudança nas dinâmicas social e governamental, as mulheres permanecerão às margens da participação política, em uma estrutura historicamente favorável aos homens.

Outra voz importante, que também se levantou contra a exclusão das mulheres após a criação da Declaração dos direitos do homem e do cidadão, foi Mary Wollstonecraft, autora da *Reivindicação dos direitos da mulher* (1792). Nesse texto, ela se voltou para questionar o fato de serem atribuídos às mulheres os serviços domésticos e, com ele, o enclausuramento. Além disso, ela advoga a favor da educação feminina e usa, como estratégia argumentativa, o fato de ser necessário libertar as mulheres para que elas possam estar no mesmo nível de seus companheiros.

Então, se as mulheres não são um enxame de seres frívolos e efêmeros, por que deveriam ser mantidas na ignorância, sob o enganoso nome da inocência? Os homens se queixam, com razão, da insensatez e dos caprichos de nosso sexo, quando não satirizam de forma mordaz nossas

paixões impetuosas e nossos vícios abjetos. Responderei: eis o efeito natural da ignorância! (WOLLSTONECRAFT, 2016 [1972], p. 39).

Valendo-se do discurso patriarcal e misógino do opressor, que coloca as mulheres como sensíveis, emocionais, histéricas e superficiais, ela faz um movimento retórico de ressignificar o olhar sobre essas características, colocando-as não como naturais, mas como subproduto da ignorância, isto é, da ausência de educação formal, por meio da qual seria possível obter um real desenvolvimento do intelecto. Wollstonecraft vai, inclusive, mencionar um dos pensadores de prestígio do momento, Rousseau, para conferir autoridade à sua argumentação:

[...] seguindo o raciocínio de Rousseau, se o homem alcançou um grau de perfeição da menta quando seu corpo atingiu a maturidade, seria próprio que, para fazer do homem e de sua esposa *um só*, a mulher se fiasse inteiramente no intelecto dele; assim, a hera graciosa, abraçando o carvalho que a sustenta, formaria um todo no qual a força e a beleza seriam igualmente conspícuas. (WOLLSTONECRAFT, 2016 [1972], p. 43).

Embora muito criticada pelo movimento feminista, entendemos a perspectiva de Wollstonecraft como uma estratégia para ser ouvida em um mundo governado pelos homens. Como mencionamos anteriormente, as mulheres gregas, em especial as esposas consideradas bem nascidas, já faziam valer a mesma lógica: para interferir no mundo externo, uma das táticas encontradas era dialogar com o marido. Assim, ela conseguia informações e até influenciar em decisões (LESSA, 2010). Portanto, de acordo com as necessidades e cerceamentos de cada período histórico, as mulheres tecem diferentes estratégias para confrontar e lidar com o patriarcado.

A chamada Primeira Onda Feminista, a qual ocorreu entre o final do XIX e o começo do XX, cuja principal representação está atrelada ao movimento sufragista, lutar pelo direito das mulheres à educação formal e, principalmente, ao voto:

As mulheres, primeiramente na Inglaterra, organizaram-se para reivindicar seus direitos, dentre eles o direito ao voto. [...] As militantes do movimento foram presas várias vezes e fizeram greves de fome. Em 1913, na famosa corrida de cavalo em Derby, a feminista Emily Davison, jogou-se a frente do cavalo do Rei da Inglaterra, vindo a falecer (PINTO, 2010). O trágico incidente ocorrido no Hipódromo de Epsom Downs levou milhares de mulheres às ruas, durante o funeral de Emily, clamando pelo direito ao voto, marcando uma manifestação de visível importância para o movimento Sufragista. (MONTEIRO E GRUBBA, 2017, p. 268).

Ainda que, em alguns países do mundo, esse direito já tivesse sido conquistado, como é o caso da Nova Zelândia, em 1893, e a Austrália, em 1902, a maior parte dos avanços nesse sentido está atrelada às manifestações guiadas pelas

sufragistas. Dessa maneira, apenas em 6 de fevereiro de 1918 o voto feminino foi outorgado pelo parlamento britânico²⁰. No entanto, somente mulheres acima de 30 anos tiveram esse direito concedido, enquanto todos os homens acima de 21 anos receberam esse benefício na mesma data. Somente em 1928 o sufrágio universal tornou-se uma realidade, ou seja, todos os britânicos, acima de 21 anos, poderiam votar.

Descendo para os trópicos, mais precisamente na América Latina, o primeiro país a conceder esse direito foi o Equador, em 1928. O mesmo ocorreu no Brasil apenas em 1932, no governo de Getúlio Vargas:

Ouvindo o apelo das mulheres a essas restrições, Vargas revisou pessoalmente o texto da comissão, e o decreto do novo Código Eleitoral, publicado em 24 de fevereiro de 1932, acolheu o voto feminino sem condições excepcionais. As mulheres poderiam votar e ser votadas. (MARQUES, 2009, p. 108).

Após anos de luta por essa conquista, o objetivo das feministas brasileiras voltou-se para que as demais mulheres se registrassem nas zonas eleitorais e participassem ativamente dessa nova realização. Algumas delas, inclusive, lançaram suas candidaturas, como Carlota Queirós (1892-1982), professora e médica, que se elegeu como a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Câmara dos Deputados em São Paulo.

Durante a Constituinte, defendeu que as mulheres jurassem a bandeira nacional em contrapartida ao direito de votar, proposta que foi derrotada. Após o fim dos trabalhos para a redação da nova Constituição, foi eleita deputada federal novamente, em outubro de 1934. (MARQUES, 2009, p. 118).

Observa-se, nesse primeiro momento de luta feminista, principalmente na Europa, que a agenda se dará na busca por espaços simbólicos, como é o caso da política. Para desenvolver uma voz capaz de ser ouvida e conseguir promover mudanças sociais, é necessário, antes de mais nada, ver-se representada em locais de poder. Sabemos que isso não será suficiente para modificar totalmente a situação da mulher na sociedade, pois o machismo e o patriarcalismo são estruturais, ou seja, estão entremeados em todas as estruturas sociais, mas isso já evidencia a

²⁰ Disponível em: <https://www.efe.com/efe/brasil/educacao/conquista-do-direito-ao-voto-feminino-no-reino-unido-completa-100-anos/50000242-3515283>. Acesso em: 19 jun. 2021.

possibilidade de modificação e surgimento de novas demandas²¹. É preciso ocupar espaços para trazer ao centro aquelas que foram historicamente postas às margens.

Seguindo essa perspectiva, destacamos a escritora inglesa Virgínia Woolf, autora de *“Um teto todo seu”*, publicado originalmente em 1929. Voz importante do importante do feminismo, o ensaio da inglesa trará como questão central a independência financeira. Ainda que uma mulher possua talento e educação formal, é preciso ter, como o próprio nome da obra diz, um teto todo seu, isto é, seu espaço e sua autonomia:

Nenhuma força no mundo pode arrancar-me minhas quinhentas libras. Comida, casa e roupas são minhas para sempre. Assim, cessam não apenas o esforço e o trabalho árduo, mas também o ódio e a amargura. *Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Não preciso bajular homem algum: ele nada tem a dar-me.* Assim, imperceptivelmente, descobri-me adotando uma nova atitude em relação à outra metade da raça humana. (WOOLF, 1985, p. 48, grifos nossos).

Assim, ocupar espaços ganha uma nova perspectiva na proposta de Virgínia, dado que não basta apenas estar em locais de poder, pois, se a lógica do mundo é o capital, é preciso tornar-se dona dele para, então, acessar lugares anteriormente negados e obter, de certo modo, fazer-se ouvir ou, pelo menos, atingir algum nível de liberdade.

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio. (WOOLF, 1985, p. 131).

Caso não possua domínio financeiro sobre a mulher, fator que, muitas vezes, se imporá como uma justificativa para a posse masculina (observável até os dias atuais, como nos casos de divórcio e pensão alimentícia), o impacto dos homens também é reduzido. Ainda que a estrutura social permaneça favorecendo homens, a autossuficiência é uma das formas de atingir poder e contribuir para a modificação do sistema patriarcal. Se uma mulher pode gerir sua casa e pagar suas próprias contas,

²¹ Já nas discussões feministas atuais, encontramos o conceito de performatividade de gênero proposto por Judith Butler. Para maior aprofundamento, consultar *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity* (2006).

ela está em uma posição que a permite fazer escolhas, como estar ou não casada. Sua vinculação com um homem, no caso de relacionamentos heterossexuais, não precisará, necessariamente, estar ligada à dependência financeira.

Na perspectiva de Woolf, portanto, para se reconhecer como sujeito, a mulher precisa dessa independência, entendido por ela como o primeiro passo na construção de uma identidade própria, autônoma. Isso será refletido, por conseguinte, nas obras escritas por mulheres: sendo dona de suas próprias narrativas de vida, as mulheres podem ser donas das suas próprias narrativas ficcionais.

Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! E que nadinha o homem conhece até mesmo dela, quando a observa através dos óculos escuros ou rosados que o sexo lhe coloca sobre o nariz! Daí, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos surpreendentes de sua beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca — pois é assim que um amante a veria à medida que seu amor crescesse ou diminuísse, fosse próspero ou infeliz. (WOOLF, 1985, p. 103).

Pensando nos avanços relacionados à ocupação dos espaços pelas mulheres, percebemos que a luta feminista dessa Primeira Onda proporá uma nova lógica: é preciso ocupar os territórios de poder para se fazer ouvir e avançar na conquista por direitos, como a educação. Assim, o entendimento desse movimento inicial passará pela lógica da ocupação dos espaços físicos: é preciso estar nas escolas, estar nos plenários, estar na vida pública. Os moldes democráticos que excluem as mulheres serão questionados nessa proposta de ruptura com o sistema patriarcal que as enclausura no espaço privado do lar.

A Segunda Onda Feminista teve início entre os anos 50 e 60 do século XX. Diferentemente da primeira, cujas pautas centram-se na defesa dos direitos políticos e civis e visam atender os interesses das mulheres brancas, as demandas se modificarão. Nesse período de pós-guerra, o feminismo se voltará para entender o que é ser mulher e as especificidades que isso inclui (BEDIN, CITTADINO e ARAÚJO, 2015).

A publicação de *O Segundo Sexo*, em 1949, da francesa Simone de Beauvoir, anos antes, foi uma das principais influências nessa nova percepção de gênero. Para ela, como sugere o próprio nome da obra, as mulheres são o segundo sexo, mas não apenas numericamente, como em um plano inferior, um segundo lugar ou segundo

plano. Elas são sempre “o outro”, sujeitos visto pela ótica de um “eu” que domina o sistema, suas estruturas e sua literatura. Essa será a visão da qual partiremos para realizar a análise desse trabalho no capítulo três.

Para Beauvoir, se uma mulher quer se definir, há necessidade de dizer: sou uma mulher. No entanto, o mesmo não acontece com os homens. Para eles, basta existir, pois ser homem é o natural, enquanto a mulher é somente seu oposto. Todavia, isso não faz da relação homem x mulher uma composição de polos positivo e negativo, porque

o homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 1970, p. 9)

Desse modo, o homem é o essencial, é o ser por definição. Ele define a história e a escreve sob sua ótica. Em contrapartida, a mulher é o outro, é o sujeito entendido por oposição. Se a escrita do mundo é masculina, as mulheres são, como consequência, seres constantemente representados por essa lente. Tendo isso em vista, com o passar do tempo, elas aceitam esse papel, conformando-se com tal posição e tornando-se cúmplices, mesmo porque não sabem de que maneira poderiam se reivindicar como sujeitos, dado que os caminhos para esse confronto lhe são negados durante toda a vida. “Assim também, o mais medíocre dos homens julga-se um semideus diante das mulheres.” (BEAUVOIR, 1970, p. 18).

Isso nos leva à noção de gênero como uma construção social baseada nessa oposição: aquilo que se atribui aos homens, em um mundo feito por eles e para eles, é o masculino. Em uma posição diametralmente oposta, encontra-se o outro, a mulher e tudo aquilo que, nesse contraste, é imputado a ela. Baseada nessa concepção, Beauvoir afirma que

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. (BEAUVOIR, 1970, p. 7, grifo da autora).

Portanto, as características do que a sociedade considera feminino são moldadas ao longo da vida, fazendo com que se construa a ideia do que é ser mulher, desde o choro, a sensibilidade, a ausência de sexualidade, a delicadeza, a maior afetividade e a propensão à histeria, até o uso de saia, brincos e maquiagem. Todas essas especificidades serão inferiorizadas, pois pertencem a esse *outro*, que não é natural.

Essas reflexões inspirarão os novos questionamentos propostos por essa Segunda Onda, na qual as mulheres, especialmente as brancas burguesas, já terão alcançados certos direitos básicos, em alguns países, como o voto e a educação formal. Nesse período, então,

foram levantadas questões como a violência doméstica e sexual, a reivindicação pelo domínio do próprio corpo, a busca pelo prazer sexual e o aborto, o controle de natalidade, e a sua realização pessoal enquanto ser e indivíduo. Destarte, [...] ganhou destaque a elaboração do conceito de gênero como ferramenta para possibilitar a visualização dessas questões, concebendo-o o como uma construção social [...] (CAETANO, 2015, p. 6).

As questões do direito reprodutivo e sobre o corpo da mulher entram, então, em discussão. Isso só foi possível a partir do momento em que se passou a pensar a mulher como um indivíduo autônomo. Antes de pensar a mulher como sujeito, seria impossível questionar a autoridade sobre seu corpo, uma vez que ele também será visto como uma parte do domínio masculino: a mulher é o outro e esse outro pertence aos homens.

O Brasil, nesse período, encontrava-se na Ditadura Militar e as lutas feministas se articularão diretamente com os movimentos de oposição e resistência ao regime (ZIRBEL, 2021). Na década de 70, “os movimentos [...] foram ampliados e, assim, passaram a congregiar novas lutas por direitos de grupos específicos que se juntaram as feministas nas reivindicações mais gerais, tais como os dos negros e homossexuais” (CAETANO, 2015). Desse modo, a percepção de diferentes opressões ganhará força e espaço nesse movimento, o qual, durante muito tempo, colocou em segundo plano as questões de raça, orientação sexual e classe.

Ademais, as feministas brasileiras, e dos outros países que foram colônias, passaram a entender, no período de suas ditaduras, suas especificidades e diferenças com relação às reivindicações de estadunidenses e inglesas, por exemplo. Uma perspectiva anti-colonial começará a se formar nesses países à medida que essa

noção ganha força: para as mulheres de lugares como alguns países da América Latina, como Brasil, Peru, Paraguai, as pautas são outras, uma vez que elas serão vistas como inferiores por seus próprios pares dos países considerados desenvolvidos.

Como reconhecimento às mobilizações dessa década, a Organização das Nações Unidas (ONU) decretou que o ano de 1975 seria o Ano Internacional da Mulher e escolheu a Cidade do México para sediar a Primeira Conferência Mundial sobre as Mulheres. Já em 1976, um ano após, a ONU estipulou a Década das Mulheres (1976-1985), com o intuito de incentivar o combate à desigualdade de gênero nas mais diversas áreas: direito civil, educação, trabalho, entre outras (ZIRBEL, 2021).

O aprofundamento e reconhecimento da luta feminista em diferentes lugares do mundo trouxeram percepções cada vez mais refinadas das exigências das mulheres. Se, anteriormente, a questão central era se libertar da opressão e adquirir direitos básicos, novas formas de interpretar essas relações surgiram e passaram a designar vertentes dentro do movimento, tais como o feminismo socialista, o feminismo liberal e o feminismo radical, as três linhas de pensamento de maior destaque e adesão.

Ressaltaremos, brevemente, as diferentes problematizações de cada uma dessas tendências que surgirão, principalmente, nos Estados Unidos e Inglaterra. O feminismo socialista e marxista identificará no capitalismo o eminente culpado da opressão de gênero, uma vez que a ideia de propriedade privada implicará na noção de posse que os homens exercerão sobre as mulheres. Dessa maneira, a exploração residirá em três pilares: “na reprodução de seres humanos, nas atividades domésticas e na força de trabalho” (ZIRBEL, p. 20, 2021)..

Por outro lado, o feminismo radical “salienta que a ‘emancipação’ ou a ‘igualdade’ em termos masculinos não é o suficiente. Uma revolução total das estruturas sociais e a eliminação dos processos do patriarcado são essenciais.” (ROWLAND E KLEIN, 1996, p. 4). Visando combater essa opressão, as feministas radicais se oporão, mais que ao patriarcado, aos próprios homens. Um dos pontos mais levantados em crítica a esse movimento está na não inclusão das mulheres transsexuais.

Como acreditam que as estruturas do patriarcado, criadas pelos homens, moldam as mulheres de acordo com suas concepções, isto é, “oprimidas em favor da

manutenção da soberania dos homens no sistema patriarcal” (ARPINO, 2015, p. 17), as mulheres trans não se encaixam nessa concepção, pois nasceram, biologicamente, como homens. Atualmente, o conhecido transfeminismo faz uma crítica bastante contundente à postura das chamadas *radfems*, tendo em vista a violência sofrida pelos corpos transsexuais, especialmente no Brasil, país que mais mata transsexuais e travestis no mundo, de acordo com o relatório das Nações Unidas²².

Por fim, o feminismo liberal, baseado nas ideias defendidas por Mary Wollstonecraft, proporá a liberdade para todos, sem distinção de gênero. As mulheres envolvidas nessa vertente era, majoritariamente, brancas e burguesas, portanto, não se voltarão para as opressões estabelecidas com as trabalhadoras ou de outras raças, por exemplo. Desse modo, enquanto elas lutam pela liberdade de trabalhar, desconsideram o fato de mulheres de outras camadas sociais já serem exploradas pelo sistema patriarcal e capitalista por não terem outra opção (GANDHI, 2018).

As novas vertentes, as quais surgirão como produtos das reflexões iniciadas na Segunda Onda, se voltarão para entender, primeiramente, o que é ser mulher e de que forma as diferentes relações sociais atuarão como forças opressoras de gênero. A partir dessa perspectiva, ocupar os espaços não significa mais – ou apenas – estar em lugares físicos, mas reaver a voz que fora tomada durante anos, assumindo o papel de eu, construindo a identidade e a percepção necessárias para se apossar da sua própria narrativa.

Caminhando para a Terceira Onda, no final da década de 70 e início de 80, já mais próximas dos dias atuais, ganhará força a noção de interseccionalidade, a qual se estabelece também como uma reação crítica às propostas das feministas radicais. Esse conceito “nos permite partir da avenida estruturada pelo racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado, em seus múltiplos trânsitos, para revelar quais são as pessoas realmente acidentadas pela matriz de opressões” (AKOTIRENE, 2019, p. 29). Assim, a sua base de pensamento, a qual, particularmente, identifico-me enquanto mulher

²² Em 29 de janeiro, Dia da Nacional da Visibilidade Trans, a Associação Nacional de Travestis e Transsexuais (ANTRA) apresentou o *Dossiê dos Assassinatos e da Violência Contra Pessoas Trans Brasileiras 2020*, cujo conteúdo destaca o Brasil como líder dos assassinatos de pessoas trans, sendo 175 pessoas mortas em 2020. Para acessar à matéria completa com esses dados, ver, no site das Nações Unidas no Brasil: <https://brasil.un.org/pt-br/110425-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-pessoas-trans-no-mundo-alerta-relatorio-da>. Acesso em 1 de junho de 2021.

pesquisadora, está centrada na ideia de relações de opressões entrecortadas. É preciso considerar fatores como raça, gênero e classe.

Em um mundo globalizado, com relações tão complexas, parece raso dizer que a análise de gênero acontece de forma fragmentada, isolada, sem considerar outros fatores tão importantes nas conexões humanas. Se esse sujeito, na contemporaneidade, consegue entender-se de maneira cada vez mais múltipla e complexa, parece coerente que a análise das opressões que esse corpo pode sofrer contemplem também essas maiores interseções e possibilidades.

Quando falamos, no capítulo primeiro dessa dissertação, sobre Penélope, não podemos deixar de ressaltar que se trata de uma mulher de pele clara (característica das *mélissas*, como aponta Lessa (2010), em uma relação heterossexual e na posição privilegiada de rainha. Ela ainda estará, quando diante dos homens de seu convívio, como um ser inferior e pertencente ao marido, como um objeto. No entanto, sua relação com as escravas é de autoridade, por exemplo. Essa perspectiva, adotada por nós nas leituras realizadas para as análises desse trabalho, evidenciam o quanto o sistema patriarcal e machista oprime todas as mulheres, mas de maneiras distintas.

Para além disso, observamos como a ocupação dos espaços ocorrerá de maneiras diferentes a partir do surgimento de novas demandas. Depois da apropriação do espaço físico e dos direitos básicos, do lugar de autoconhecimento e da construção de um espaço para uma voz autônoma, a última onda retratada nesse trabalho caminha para o apoderamento dos sistemas em suas diferentes formas de opressão. As mulheres querem e podem falar não somente de direitos básicos, ainda inalcançados em alguns locais, mas também sobre si e sobre a multiplicidade desse ser, isto é, somos mulheres, sabemos o que somos, mas não somos apenas isso.

4. (RE) CONSTRUINDO A CASA: A PENELOPEIA DE ANA MARTINS MARQUES

Em 14 de março de 2018, há três anos, a vereadora Marielle Franco (PSOL), negra, lésbica, favelada, foi assassinada²³ a tiros dentro de um carro, no Rio de

²³ Em entrevista ao G1, à época dos acontecimentos, seu colega de partido, o então deputado estadual Marcelo Freixo (PSOL), declarou: "A gente vai cobrar com rigor, todas as características são de execução. Evidente que vamos aguardar todas as conclusões da polícia, cabe à polícia fazer a investigação, mas a gente, evidentemente, não vai nesse momento aliviar isso. As características são muito nítidas de execução, queremos isso apurado de qualquer maneira, o mais rápido possível". Para

Janeiro, juntamente com Anderson Gomes, motorista do veículo. Ela recebeu quatro tiros na cabeça e as investigações caminham para a ideia de execução, uma vez que Marielle estava ligada ativamente ao combate às milícias da cidade.

Marielle Franco se tornou um símbolo de resistência da esquerda brasileira e sua morte passou a ser entendida pelos movimentos políticos e sociais como um projeto de silenciamento. A vereadora se envolveu com temas espinhosos durante seus estudos na área da Sociologia, na qual se formou, e na sua atuação política, como a relação entre a polícia e as ocupações nas favelas. Cria da Maré, comunidade carioca, era uma voz importante na representação das minorias.

O estranhamento da oposição não residia apenas nos posicionamentos de Marielle, mas no fato de termos uma mulher, negra, lésbica e pobre no poder. Traçando um paralelo com o que buscamos abordar ao longo da execução desse trabalho, vemos uma voz feminina silenciada justamente por ocupar espaços que não são tidos como seus: a política, o poder, a fala. Quantas *Penélopes* contemporâneas não têm suas narrativas silenciadas em função de homens ou porque assumem funções consideradas para homens?

A Odisseia, como apontamos ao longo dessa pesquisa, não se reduz a uma narrativa de viagens, mas também de permissão para circular nos espaços, sejam eles físicos ou não, como os do conhecimento, das relações e da voz. Desse modo, cercear as mulheres, atribuindo a elas o lar e o cuidado com os homens (marido e filhos), é impedir que suas próprias odisseias sejam escritas. Dilma, Malala, Marielle: toda mulher que ousa gritar, caso o sistema patriarcal entenda como uma ofensa, será silenciada.

Desse modo, pensando na escrita como um dos pontos de resistência das minorias (mulheres, LGBTQ+, negros, indígenas) na atualidade, voltamo-nos para a poesia de Ana Martins Marques, autora mineira, que propõe um novo olhar para a versão da Penélope homérica. Para tanto, neste capítulo, nossa proposta foi analisar de que modo é feita essa releitura da figura feminina mitológica de Penélope, presente na Odisseia, de autoria atribuída a Homero. Assim, num primeiro momento, tratamos das teorias da recepção, buscando perceber como se estabelece a relação de outros textos com esses fragmentos da tradição mitopoética greco-romana.

ler a notícia inteira sobre o fato, ver: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio-de-janeiro.html>. Acesso em 14 jun. de 2021.

No tópico seguinte, abordamos como a poética da autora se apresenta esteticamente, identificando, a partir da análise comparativa entre as duas primeiras obras da autora, *A Vida Submarina* (2009) e *Da Arte das Armadilhas* (2011), as *séries poético-literárias*, pilares sobre os quais ela (des)construirá a própria poesia, os espaços da casa e Penélope. Seleccionamos alguns poemas das duas primeiras séries sobre os quais tecemos uma breve análise, uma vez que não se trata do foco desse estudo, com o intuito de ilustrar como a poética da autora se compõe.

Por fim, chegamos à Penélope, a última série de A.M.M. Buscaremos, então, analisar os poemas nos quais a figura mitopoética aparece explícita por meio dos títulos, visando entender o modo através do qual a poeta estabelece uma proposta de subversão do olhar ao propor sua releitura do texto clássico, reinventando-o, bem a abordagem que ela conferirá aos espaços e às construções feitas entre o eu x o outro nos poemas.

4.1. Estética da recepção: Penélope em novas casas

Refletindo sobre os estudos de recepção²⁴ dos clássicos, em um dossiê temático da *Revista Caletrosópio*, periódico da Universidade Federal de Ouro Preto, assim se expressam os seus organizadores, quatro classicistas e pesquisadores de diferentes instituições federais de ensino superior brasileiras da contemporaneidade, Alexandre Agnolon (UFOP), Charlene Miotti (UFJF), Edson Martins (UFV) e Rodrigo Gonçalves (UFPR) a respeito da importância do legado greco-romano no campo das artes, incluso aí a arte literária, que nos interessa em particular:

Do conjunto de civilizações que habitaram a Bacia do Mediterrâneo na Antiguidade, destacam-se – quer pela produção de bens materiais e

²⁴ Cf. a esse respeito, Alvarez e Adriely (2020, p. 7): “Os estudos de recepção dos clássicos se desenvolveram fundamentalmente a partir da década de 1990 e se apoiam em bases colocadas pela Estética da Recepção, que, desde a década de 1960, compreende que a experiência estética também é uma construção composta pelo leitor. Jauss postulava uma Estética da Recepção com o objetivo de renovar a história literária, unindo não só os estudos da análise do contexto como também da forma das obras artísticas. Essa Estética envolve, sobretudo, a recepção e o efeito: enquanto a recepção é direcionada pelo próprio texto, por sua história conduzida pelas ideologias da sociedade na qual ele está inserido, o efeito é orientado pelo próprio destinatário, conforme seu potencial de sentido. Em suas palavras: ‘(...) a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório [*Folgerverhältnis*] do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito [*Wirkung*] produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (...)’ (JAUSS, 1979, p.7-8)”.

imateriais que lhes foi inerente no passado, quer pela transmissão desses bens ao mundo ocidental – as civilizações grega e romana. No que se refere à civilização helênica, o pensamento grego, com sua busca incessante por princípios e fundamentos que criassem um ponto de vista lógico-explicativo sobre a natureza e sua problematização acerca dos fatos político-históricos que circundavam a vida dos cidadãos, terminou por se constituir em um marco indelével para o desenvolvimento do *modus cogitandi* de seus próprios conquistadores, os romanos, de maneira que, a partir de um certo momento, esse legado passará a ser não mais genuinamente grego, nem propriamente romano, mas greco-romano. Com relação à contribuição grega para a construção desse legado, que se deu lentamente através de séculos, entre outros marcos civilizacionais, devemos salientar o cultivo das ciências, da filosofia, das artes em geral e, particularmente, de uma literatura das mais antigas de que temos notícia, da qual derivaram praticamente todos os gêneros literários cultivados ainda hoje no Ocidente, entre eles, a poesia épica, a poesia lírica, a tragédia, a comédia, o romance, a oratória, a fábula e a sátira (AGNOLON et al., 2018, p. 7, grifos nossos).

Aqui, é fundamental, para o propósito investigativo de nossa pesquisa, retomar a noção de mito como *narrativa tradicional*, tal qual a define Walter Burkert e que explicitamos no capítulo 1. Será justamente com base no conjunto bastante heterogêneo de narrativas míticas, que atravessam todas as manifestações da vida pública e privada dos gregos e dos romanos antigos (não só itálicos, mas todos os colonizados e romanizados pelo Império, lembremos), que se dará a transmissão da cultura clássica à Europa de feudos e reinos, cada vez mais politicamente autônomos, durante a Idade Média. Quanto à técnica utilizada pelos autores, como numa espécie de passagem de bastão entre eles, de geração a geração, para o estabelecimento desse comparativismo cultural, temos que a assimilação cultural da cultura grega pelos romanos – continuam os organizadores –, se fará

por meio da *aemulatio*, via de regra, dos autores gregos. Importa destacar, dessa forma, que a Antiguidade Clássica, fundamental, pois, para a gestação das Literaturas Modernas, mantém-se presente justamente em virtude de sua vitalidade, consequência das *sucessivas leituras por que os diversos gêneros de poesia antigos*, bem como a filosofia, a retórica, a história, a oratória, etc. *passaram ao longo do tempo (ibidem, grifos nossos)*.

Nesta pesquisa, defendemos que Ana Martins Marques, autora mineira e um dos expoentes da poesia brasileira contemporânea, *emula* a poesia homérica, bem como a tradição clássica relativa à mitopoética em torno das narrativas que entrelaçam uma tapeçaria feita a muitas mãos ligadas à (re)construção da figura de Penélope. Nesse sentido, julgamos fundamental pensar a ideia de (re)leitura desta tradição a partir da poética dos espaços instaurada pela obra da poeta brasileira citada. Conforme demonstraremos nas subseções seguintes, em nossa análise das séries poéticas criadas por Ana, a partir do mito de Penélope, bem como de releituras da

Odisseia. Será nosso intento, por meio da leitura dos fragmentos poéticos da autora, cotejar as múltiplas relações travadas nos eixos que vão da Grécia arcaica ao Brasil contemporâneo para “refletir prioritariamente sobre o literário a partir da construção das identidades, da memória e dos espaços simbólicos, buscando o entendimento das interações entre práticas sociais, artísticas e culturais” (*ibidem*, p. 9).

A reinterpretação do passado, pelo presente, em chave dialógica (BAKHTIN, 2002) e por meio de vozes polifônicas não mais exclusivamente masculinas – em vez do patriarcado, Homero, Ulisses, tomam espaço Penélope, Ana Marques e a autora dessa dissertação – parte da ideia de que não se deseja meramente reproduzir a tradição clássica, de forma eurocêntrica. Busca-se, noutro sentido, o estabelecimento de novas formas de leitura do mundo, das relações interpessoais, por meio de uma abordagem de gênero a partir de vozes que foram e continuam a ser emanadas na periferia dos mundos hegemônicos.

É por isso que acreditamos que os estudos da recepção – em nosso caso, aplicados aos clássicos²⁵ –, podem ter um grande potencial de renovação, ativando nossas redes de sentido estabelecidas nos últimos três milênios de tradição escrita ocidental, a partir da forma pela qual se deu a consolidação dos valores morais que afetam de maneira desigual o masculino e o feminino.

4.2. A tessitura de Ana Martins Marques: as séries poético-literárias

O número crescente de nomes de mulheres na autoria de obras literárias contemporâneas – entendendo como literatura contemporânea aquela que foi produzida após os anos 1960 – está ligado não somente à maior participação desses sujeitos no processo de escrita, como também à progressiva (embora lenta) mudança na dinâmica social em que grupos anteriormente marginalizados ganham destaque em diversos espaços, sejam eles físicos ou simbólicos (como é o caso da própria escrita). Sem que haja uma tentativa de superação ou eliminação do cânone, essas vozes convidam para uma reflexão partindo do ex-cêntrico, isto é, aquilo que está fora do centro, sem que se desconsidere o próprio centro (HUTCHEON, 1991).

²⁵ Para uma análise conjuntural dos trabalhos de recepção dos clássicos, veja-se o artigo de Anastasia Bakogianni (2015), *What is so 'classical' about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects*, com remissão para os estudos seminais de Martinadale (1993) e Hardwich (2003).

Em Minas Gerais, mais especificamente, três grandes nomes atuaram como precursoras da escrita literária feminina, obtendo grande destaque no panorama nacional: Henriqueta Lisboa (1901-1985), Laís Corrêa de Araújo (1929-2006) e Adélia Prado (1935), sendo que as produções iniciadas pelas duas primeiras são próximas da terceira fase do movimento modernista brasileiro, e a última já ancorada na década de 70. Ambas exerceram, e exercem, grande impacto na produção e projeção das escritoras posteriores, sendo que Adélia Prado permanece em atividade.

Uma dessas escritoras contemporâneas de destaque é Ana Martins Marques. A mineira faz parte de um grupo de mulheres que, por escreverem na atualidade, ainda inscrevem sua trajetória estética no corpo da literatura brasileira. A autora tem várias obras publicadas, das quais utilizaremos as duas primeiras: seu livro de lançamento, *A Vida Submarina*, em 2009, pela editora Scriptum, e o segundo, lançado em 2011, pela Companhia das Letras, intitulado *Da Arte das Armadilhas*.

Considerando as leituras iniciadas no projeto de iniciação científica citado anteriormente, e ampliadas para a execução da investigação arqueológica proposta na presente dissertação, observamos que a maioria dos poemas adquire sentido mais amplo quando lidos em blocos e não de maneira isolada, salvo algumas exceções, como, por exemplo, “Sobretudo”²⁶ e “Aritmética”²⁷, presentes no primeiro livro, “Mitológicas”²⁸, e “A partilha”²⁹, que aparecem no segundo livro. A esses grupos de poemas encontrados atribuiu-se o conceito de *séries poético-literárias*, sobre o qual nos debruçaremos a seguir.

O conceito de série literária aparece em Eikhenbaum (1970) em contraposição à série de fatos. A primeira diz respeito à linguagem poética e a segunda à linguagem cotidiana. Essa linguagem poética constitui, por meio de procedimentos, a comparação, o paralelismo e imagem poética, além de outros elementos. Ainda segundo ele, a arte seria, então, resultado de tais procedimentos e não objetiva produzir uma imagem que facilite a compreensão de seu próprio sentido, mas sim possibilitar a criação de uma percepção particular de determinado objeto. Ela é, então, “um meio de destruir o automatismo perceptivo [...]” (EIKHENBAUM, 1970, p.14). Dessa maneira, não somente as produções literárias, mas as produções artísticas, de

²⁶ *A Vida Submarina* (2009), página 82.

²⁷ *A Vida Submarina* (2009), página 103.

²⁸ *Da Arte das Armadilhas* (2011), página 44.

²⁹ *Da Arte das Armadilhas* (2011), página 76.

maneira geral, consistem na repetição de procedimentos acerca de temas ou de imagens de determinado objeto com o intuito de desconstruir a automatização ocasionada pela linguagem prosaica e pelas imagens cotidianas.

Para Sússekind (1998), as séries são produto do diálogo entre o resultado artístico e a automatização industrial, ou seja, uma forma de organizar logicamente em blocos e enumerar de forma sequencial os temas. Já Menezes (2011) discute a série com base na obra de João Cabral de Melo Neto e afirma que há uma tentativa de desconstruir a automatização de temas relacionados à modernidade e abordados sucessivas vezes. Para ele, a poética de Cabral traz a repetição de cenários que fogem dos temas modernos com o intuito de promover a crítica social. Além disso, a série na obra cabralina é apenas um dos recursos que evidencia a preocupação do poeta com a estética, por meio de uma linguagem que reflete sobre si e dialoga com as artes plásticas.

Ressalte-se, no entanto, que a concepção de Sússekind (1998) e a de Menezes (2011) não são excludentes, pois a primeira não se refere à simples repetição, reprodução de temas. Ela também caminha ao encontro da tentativa do escritor de optar por determinadas escolhas temáticas com o intuito de “desautomatizar” a realidade sobre a qual ele escreve e está inserido.

No caso da escritora mineira, não há somente uma repetição de temáticas ou uma desconstrução por meio delas. O que ocorre é um entrelaçamento dos poemas que se ampliam quando pensados e entendidos em conjunto e, como consequência, revelam certas escolhas estéticas, uma vez que permeiam os livros e criam uma trajetória própria da autora em torno de determinadas temáticas. Além desse aspecto, as séries podem ser entendidas também como uma prática de escrita e reescrita sobre uma mesma temática, onde os poemas expandem não somente a si próprios, como também apresentam diferentes perspectivas sobre um mesmo tema.

Aparecem, com destaque, dentro das obras selecionadas, três séries: a primeira, metalinguística, na qual os poemas e a própria linguagem tratam de si; a segunda, que trabalha a perspectiva da dualidade entre interior e exterior, tanto no que diz respeito às subjetividades da voz lírica quanto ao espaço ficcional retratado nos textos; e a terceira, que estabelece um intertexto direto com a personagem Penélope, presente na *Odisseia* de Homero.

4.2.1 Série Metalinguística

Para entender o conceito de metalinguagem, partiu-se da perspectiva adotada por Jakobson (2001, p.127) que considera que ela ocorre “sempre que o discurso focalizar o código” ou ainda “sempre que o remetente e/ou o destinatário têm necessidade de verificar se estão usando o mesmo código”. Isto é, quando o falar se volta para ele mesmo.

No entanto, é possível considerar esse sentido de forma mais ampla, englobando não somente o falar, mas também a linguagem, aqui no sentido que compreende as várias expressões, artísticas e midiáticas, como formas diferentes de linguagem (CHALHUB, 2001). Desse modo, quando há “palavras que explicam palavras, cinema que fala de cinema, teatro de teatro, quadrinhos de quadrinhos, tudo isto constitui metalinguagem [...]” (VALENTE, 1997, p. 95 apud SOARES, 2006, p.17).

Partindo disso, essa série foi dividida em duas partes: a primeira que trata sobre a linguagem que fala de si, a língua que se referencia, e a segunda, que parte da reflexão sobre o conceito metalinguístico de maneira mais ampla e trata da arte que se volta para a própria arte.

4.2.1.1. Linguagem

Nessa primeira divisão foram considerados os poemas em que a linguagem e a escrita falam de si, em um processo de autorreflexão da própria língua e suas inúmeras possibilidades, e também da escrita e do processo de criação de um poema.

Essa é a maior série identificada nos dois livros, sendo vinte e seis poemas no primeiro³⁰ e dezesseis no segundo³¹, totalizando cinquenta e dois poemas. Como

³⁰ Os poemas pertencentes a essa série, presentes no livro *A Vida Submarina* (2009), são: Âncora (p. 23), “Em branco” (p. 14), Margem (p.15), Espelho (p.16), Jardim (p. 17), Caixa de costura (p.18 – também presente na Série Penélope), Aquário (p. 19), Vaso (p. 20), Barcos de papel (p. 21), Lição de casa (p.22), Marinha (p. 23 – também presente na Série Penélope), Relógios (p. 24), Lanternas (p. 25), Lugar para pensar (p. 26), Caravelas (p.27), Trapézio (p. 28), Reparos (p. 29), Fogueira (p. 30), A outra noite (p. 71 – também presente na Série Penélope), 6 posições para ler (p. 75), Esforços de dicionário (p. 84), Papéis (p. 109), Três ipês (p. 114), Dez desenhos escritos (p. 116), O lutador (p. 119), Declaração (p. 123).

³¹ Os poemas pertencentes a essa série, presentes no livro *Da Arte das Armadilhas* (2011), são: *A linguagem/sem cessar*, (p.31), A descoberta do mundo (p. 34), Teatro (p. 35), A queda (p. 43), Do que eu fiz hoje (p. 48), Fotografia (p. 52), Cinema (p.53), Parangolé (p. 54), Resistência à teoria (p. 56), Atlas (p. 62), À beira-mar (p.64), Sophia e o sol (p. 67), Nós (p. 74), A festa (p. 75), A partilha (p.76), Poema de amor (p. 77).

são muitos, não é nosso propósito analisar aqui exaustivamente todos os poemas e optamos por fazer um recorte. Para exemplificar, selecionamos dois deles, “Fogueira”, do primeiro livro, e “Nós”, do segundo sobre os quais tecemos breves comentários:

Fogueira

Quem me dera fazer com o poema
uma fogueira que ardesse só pra ti.
(*A Vida Submarina*, p. 30)

A partilha

Eu
e você
ao menos este poema
dividimos
meio a meio
(*Da Arte das Armadilhas*, p. 76)

Em “Fogueira”, nota-se um desejo do eu-lírico de transformar aquilo que foi escrito em algo que “ardesse” para o outro, como faz o fogo, considerado sagrado e purificador para diversos povos que viveram na Antiguidade. Assim, enquanto escreve, eu-lírico e escritora se unem no desejo de que o poema toque o outro e lhe provoque algum sentimento tão renovador e purificador quanto o fogo. Além disso, o vocábulo “só” tem uma dupla conotação. A confissão do eu lírico reside no fato de querer arder somente, com caráter de exclusividade, para o outro, mas também de estar sozinho, enquanto esse desejo o consome, evidenciando a intimidade desse sujeito poético, o qual expõe suas vontades mais particulares.

Já no segundo, há um jogo com as próprias palavras na construção do texto. Ao utilizar a divisão dos versos, a autora enfatiza a separação dos indivíduos. O eu-lírico, então, usa as palavras para refletir e concluir que a única partilha feita entre ele e a outra pessoa está no próprio poema. Desse modo, o poema se volta para si e utiliza as palavras como uma representação de sua divisão e da cisão que acontece entre pessoas em um relacionamento.

4.2.1.2. Arte

Dentre os poemas que se orientam em torno da metalinguagem, estão também aqueles em que a arte da escrita literária dialoga com as demais artes. Essa divisão, que faz parte de uma série maior (a Metalinguística), possui apenas um

poema no primeiro livro, “Em branco”, e quatro poemas no segundo livro, que são: “Teatro”, “Fotografia”, “Cinema” e “Parangolé”.

O primeiro poema citado dialoga com a pintura, ao fazer referência a Cézanne, pintor francês. Vale ressaltar que esse artista ficou conhecido por fazer uso das séries ao pintar, isto é, durante certo tempo seu foco era um mesmo objeto, como é o caso das obras “Os Jogadores de Cartas”, “As Banhistas” e “O Monte de Santa Vitória” (BARROS, 2011):

Em branco

Dizem que Cézanne
quando certa vez pintou um quadro
deixando inacabada parte de uma maçã
pintou apenas a parte da maçã
que compreendia
É por isso
meu amor
que eu dedico a você
este poema
em branco.

(*A Vida Submarina*, p.14)

Nesse poema, a autora faz referência ao pintor pós-impressionista, Paul Cézanne, e às diferentes pinturas de natureza morta voltada para as maçãs, como “O cesto de maçãs” (1895) e “Natureza morta com maçãs e laranjas” (1895-1900). Seu objetivo não era atender a uma arte realista, retratando com fidedignidade a fruta, mas sua percepção, ou suas impressões, sobre ela.

Desse modo, estabelece-se uma analogia entre a abordagem do pintor, que fica restrita àquilo que ele consegue perceber, isto é, o seu entendimento sobre a realidade e o amor sentido pelo eu lírico, o qual afirma não conseguir escrever um poema sobre a parte desse sentimento que ele não entende. Esse curto poema, portanto, representa a contradição das sensações desse eu: ao mesmo tempo em que escreve um poema sobre as partes assimiladas por ele, afirma que há muito em branco, ou seja, há muito sem entender.

Seguindo a mesma linha do poema anterior, em “Teatro” é possível interpretar que há um diálogo entre literatura e artes cênicas, pois a exposição do vazio do eu-lírico a todos é comparada à exposição que acontece em um teatro – indicada pelo título –, onde o ator se mostra para o público, interagindo de forma direta:

Teatro

Certa noite
 você me disse
 que eu não tinha
 coração
 Nessa noite
 aberta
 como uma estranha flor
 expus a todos
 meu coração que não tenho
 (*Da Arte das Armadilhas*, p. 35)

O terceiro poema da série, “Fotografia”, utiliza alguns vocábulos relacionados ao sentido da visão (“vermelha”, “olhos”, “dia”, “luz”, “cores”). Isso faz com que o eu-lírico estabeleça um vínculo entre a arte de captar na foto aquilo que se vê, que nada mais é do que um registro dos feixes de luz, e a arte de transmitir a mesma cena para a escrita literária:

Fotografia
 Coloquei no quadro
 uma fotografia sua
 nesta mesma sala:
 sentado na poltrona
 vermelha
 você levanta os olhos do livro
 fingindo ter sido surpreendido
 A uma certa hora do dia,
 quando a luz se inclina
 e as cores
 caem para dentro de si mesmas
 você se parece
 consigo.
 (*Da Arte das Armadilhas*, p.52)

Logo após “Fotografia”, no livro *Da Arte das Armadilhas*, está o poema “Cinema”. Essa é uma das marcas de que a escolha dos poemas e permanência de certas temáticas faz parte da trajetória estética da autora e constituem seu projeto de escrita. Isso porque, nesse caso, o cinema nada mais é do que a repetição de várias fotografias em uma velocidade acelerada, que passam despercebidas pelos olhos humanos e, por isso, parecem se movimentar.

Ademais, e de forma semelhante ao que ocorre com o poema anteriormente analisado, há neste uma tentativa de transpor para o texto literário a plasticidade que tanto o teatro como o cinema transmitem com facilidade, dada sua essência visual e motora. Para conectar as duas formas de arte, não só o título é utilizado e o próprio cinema (“velho cinema”), como também os elementos que o compõem: “fileira de cadeiras”, “assistindo passar/um dia qualquer”:

Cinema

Encontramos na rua
uma fileira de cadeiras
de um velho cinema
levamos para casa
colocamos na varanda
passamos toda a tarde
bebendo e fumando
assistindo passar
um dia qualquer
(*Da Arte das Armadilhas*, p. 53)

Outro ponto que destacamos na leitura é o fato de o poema evocar a ideia de um “velho cinema”, em oposição ao que seria um *cinema velho*. Ao anteceder o adjetivo no sintagma nominal, afasta-se a ideia de ser apenas espaço físico com cadeiras velhas. Nesse caso, “velho cinema”, no sentido de arte cinematográfica, pode remeter a momentos da própria história do cinema, como por exemplo ao cinema novo (*nouvelle vague*), tanto de expressão francesa, como em cenas de *Les Mépris*, de Godard, quando italiana, como em *La Dolce Vita*, de Fellini. Naturalmente, essa memória será ativada pelas afinidades eletivas de cada leitor. Com estes exemplos, assinalamos que a cena retratada no poema, com os sujeitos sentados na varanda, bebendo e fumando, remete a filmes desse movimento artístico, com menos ação e mais imaginação.

Pensando nisso, é possível notar ainda que a metalinguagem reside também na própria cena. A partir do verbo “assistir”, temos conhecimento do que fazem os sujeitos envolvidos na sequência de ações em que colocam cadeiras, bebem, fumam e observam o dia passar, ao mesmo tempo em que, enquanto leitores, assistimos a uma cena construída, autonomamente, pela própria narrativa do poema.

Dando continuidade à ideia de movimento e encerrando essa categoria da série sobre metalinguagem, está o poema “Parangolé”, situado logo após “Cinema”. Há, aqui, um diálogo tanto com a dança quanto com as artes plásticas, mais especificamente a escultura. De acordo com o site *Projeto Hélio Oiticica*³², em 1964, Hélio Oiticica viu uma construção improvisada por um morador de rua com vários materiais, dentre eles estacas e tendas, e “em um pedaço de juta consegue ler a

³² Fonte: <http://www.heliooitica.org.br/projeto/projeto.htm>. Acesso em 13 de abril de 2021.

palavra "Parangolé" e passa a designar como tal, obras que está desenvolvendo naquele momento".

O próprio artista diz que o "Parangolé" almeja ser uma arte ambiental, onde se pode chegar ou não a uma arquitetura característica. No entanto, para que ganhe sentido, é preciso que alguém a vista e a movimente, pois "a obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que danse (sic) em última análise" (OITICICA, 1964, p. 1). Isso mostra que "toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na 'estrutura-ação' que aqui é fundamental; o 'ato' do espectador ao carregar a obra, ou ao dansar (sic) ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura" (OITICICA, 1964, p. 1).

Assim, do mesmo modo em que ocorre com a escultura, a autora trabalha o poema com a ideia de ritmo e movimento ao utilizar versos curtos, a maioria em pares, em que os elementos de uma casa, aqui entendida como a própria escultura, relacionam-se com peças de vestuário e com o corpo propriamente. Isso porque, da mesma forma que o Parangolé precisa da participação de uma pessoa para adquirir sentido, a poesia precisa de um leitor que também a "vista" para significá-la.

Parangolé

Entre
a casa
é sua
sua casa-
camisa
suas vestes-
vestíbulos
saia-
sala
chão-
chapéu
entre
a casa
é sua
corredor
para o corpo
escada
para o êxtase
vestido
com vista
para o mar.
(*Da Arte das Armadilhas*, p.54)

4.2.2. Série interior x exterior

Dando continuidade ao trabalho de construção das séries, após voltar-se para a metalinguagem, a autora tece a próxima, realizando, desta vez, um jogo com a dicotomia: interior e exterior. Isso ocorre tanto com os espaços físicos da casa quanto com os fictícios, isto é, aqueles criados pelo próprio eu-lírico (BACHELARD, 2005). Essa série também se relaciona com a anterior, que trata da metalinguagem.

O próprio nome do primeiro livro, *A Vida Submarina* (2009), dá pistas sobre as possíveis dualidades presentes na obra – e que, como pudemos constatar, continuam no livro seguinte. Isso porque existe a vida que emerge, que é visível, e aquela que submerge, invisível, submarina.

Valendo-se disso, a autora constrói um jogo com aquilo que é externo e o que é interno, o que é visível e o que é invisível. Da mesma forma, ela relaciona também a primeira série citada, pois trabalha essa contraposição dentro do mais íntimo da personagem Penélope, que possui uma vida durante o dia e outra durante a noite. Enquanto tece a mortalha de dia, de noite ela a desfaz.

Além disso, há também uma possível associação entre a vida que se vê de Penélope, uma esposa passiva, que espera pacientemente o marido, e aquela que, apesar de não receber o foco heroico do épico, é tão perspicaz quanto Ulisses e que, por isso, desenvolve sua própria narrativa, também plena de peripécias, dentro da Odisseia.

Essa série, então, gira em torno das diferentes formas de se enxergar interior e exterior. Para retratar isso, a autora utiliza principalmente elementos que compõem uma casa, tanto cômodos e outros espaços semelhantes quanto objetos que pertencem a esses locais. No entanto, um olhar mais atento mostra que, muitas vezes, eles são utilizados como pretexto para evidenciar as dualidades do eu-lírico, seu exterior e seu interior, que, por sua vez, pode apresentar outras várias facetas.

Assim, a série inclui vinte poemas do primeiro livro. São eles: “Sala”, “Copa”, “Cortina”, “Camas de solteiro”, “Pátio”, “Cozinha”, “Porta”, “Jardim”, “Quintal”, “Persiana”, “Quarto”, “Telefone”, “Altar”, “Guarda-roupa”, “Piscina”, “Banheiro”, “Encanamento”, “Mesa”, “Jardim de inverno” e “Paisagem de hotel”. Sendo que os dezoito primeiros se encontram em um capítulo do livro e os dois restantes, em capítulos distintos, evidenciando que a série independe da divisão feita pelos capítulos. Além desses, a série abrange também a primeira parte do segundo livro, que inclui os poemas: “Açucareiro”, “Cadeira”, “Fruteira”, “Cristaleira”, “Talheres”,

“Cômoda”, “Estante”, “Cortina”, “Capacho”, “Canteiro”, “Torneira”, “Banheiro”, “Varal”, “Regador”, “Pimenteira”, “Espelho” e “Relógio”.

Com o intuito de exemplificar a seleção realizada para a construção da série, sem novamente termos a pretensão de analisá-los em sua totalidade, foram selecionados dois poemas, um de cada obra poética da autora:

Quarto

Neste mesmo quarto
há muito tempo
você me ensinou
novamente a nudez
e então chamamos isso de amor
mas era exagero.
(A Vida Submarina, p. 36)

Cômoda

E dela
o que restou
senão
sobre a cômoda
um par de brincos
que talvez não sejam dela?
(Da Arte das Armadilhas, p.17)

O primeiro poema, “Quarto”, não retrata explicitamente o espaço do cômodo, mas o leitor é levado a ele por meio da figura dos amantes. O eu lírico dirige-se a outra pessoa e faz menção à nudez e é possível inferir que se trata de uma relação sexual (“você me ensinou/ novamente a nudez”). No que tange à tradição lírica da Antiguidade, lembre-se que um dos poemas mais famosos de Ovídio se trata exatamente da *Ars Amatoria*, na qual o eu-lírico se apresenta como um *Magister Amoris*, mestre masculino experimentado nas artes afrodisíacas. Assim, o título e as inferências que surgem a partir da interpretação do poema é que compõem o espaço de um quarto. Dessa forma, tem-se não somente a representação de uma parte da casa, mas também da intimidade de dois amantes, ou seja, o interior visto de uma forma lírica, para além da noção espacial.

De maneira semelhante, o segundo poema, “Cômoda”, traz um móvel que normalmente está presente no interior de uma casa, mais precisamente no quarto. No entanto, ela parece funcionar como pretexto para lembrar o que já não está mais lá, que pode ser entendido como externo.

O eu-lírico, então, deixa pistas sobre uma possível relação que não existe mais, mas que é lembrada pelo objeto sobre a cômoda. É interessante pensar que os brincos remetem, num primeiro momento, a uma pessoa em específico, mas depois é levantada a dúvida sobre a passagem de outra figura feminina (“um par de brincos/que talvez não sejam dela?”).

É estabelecida, a partir disso, uma relação entre o objeto do interior de uma casa com o interior do eu-lírico, pois tem-se acesso à sua intimidade ao ler o poema, mas também com o exterior, já que o espaço e o eu-lírico estão vazios, uma vez que dona dos brincos não está mais lá, mas em algum outro local fora dali, ou seja, exterior.

4.2.3. Série Penélope: A penelopeia na poesia de Ana Martins Marques

Na terceira série poético-literária, os poemas reunidos apresentam uma relação intertextual com a figura mitológica presente na Odisseia de Homero, Penélope. Ao todo, são 32 textos compondo esse diálogo entre a Antiguidade Clássica e a pós-modernidade³³, seja de maneira explícita, seja por meio de alusões.

Do primeiro livro, *A Vida Submarina* (2009), temos um total de 22 poemas: “Caixa de costura” (p. 18), “Marinha” (p. 23), “Relógios” (p. 24), “A outra noite” (p. 71), “Ofício” (p. 79), “Penélope (I)” (p. 89), “Noite adentro” (p. 92), “O inquilino” (p. 101), “Memória (II)” (p. 104), “Penélope (II)” (p. 105), “Nanquim” (p. 122), “Declaração” (p. 123), “Penélope (III)” (p. 125), “Marinha” (p. 130), “Arquipélago” (p. 132), “O divórcio como sacramento” (p. 133), “Penélope (IV)” (p.134), “Uma praia” (p. 135), “A vida submarina” (p. 136), “Hospitalidade” (p. 139), “Penélope (V)” (p. 140), “Penélope (VI)” (p. 142).

Já em *Da Arte das Armadilhas* (2011)³⁴, segundo livro da autora, são 10 poemas que se filiam a essa série temática: “*entre a casa/e o acaso*” (p. 9), “A estrela”

³³ Partimos do conceito de pós-modernidade definido por Hutcheon (1991), como aqueles textos que questionam o cânone, confrontam, sem ignorar sua existência. É o texto fora do centro (ex-cêntrico), o qual reivindica seu lugar, utilizando a paródia para subvertê-lo, mas sem perder esse centro de vista. Para maior aprofundamento no assunto, ver *Poética do pós-modernismo* (HUTCHEON, 1991, p. 19-120).

³⁴ Está presente, também nesse livro, o poema intitulado “Mitológicas” (p.44). No entanto, ele não faz referência à mitologia greco-romana, foco deste trabalho, mas à mitologia bororo, pertencente ao povo indígena de mesmo nome que habita o estado do Mato Grosso do Sul (MS), no Brasil.

(p. 38), “Carta a Safo” (p. 39), “Ícaro (1)” (p. 42), “Penélope” (p. 45), “O perde-pérolas” (p. 47), “Lapso” (p. 57), “Torna-viagem” (p. 63), “Naufrágio” (p. 66), “Ícaro (2)” (p. 69).

Observamos, inicialmente, como a própria escolha de nomes, tanto dos livros quanto dos poemas, está relacionada à escolha estética da autora de se debruçar sobre o diálogo com a tradição clássica. A vida submarina, que dá nome ao livro de estreia de A.M.M., pode ser relacionada à dualidade presente na condição de Penélope, a qual exhibe uma faceta durante o dia, quando diante dos pretendentes e dos demais personagens da Odisseia, e outra, oculta, evidenciada à noite, na solidão pela ausência do marido e na trama das estratégias para afastar os homens que desejam desposá-la e assumir seu corpo e o reinado de Ítaca.

Esses estratagemas, por sua vez, ligam-se ao nome da obra posterior, a qual menciona as armadilhas como uma arte, cujo sentido está conectado a um conjunto de técnicas e procedimentos para executar algo, seja uma obra ou uma ideia, como é o caso da habilidade desenvolvida pela rainha, ao longo dos anos, para gerir seu casamento e o reino diante da ausência da figura do herói, Odisseu.

Como mencionamos anteriormente, antes mesmo de analisar o conteúdo, os próprios nomes dos poemas contribuem com o estabelecimento de um diálogo entre as duas temporalidades distintas ao se valerem do campo semântico que envolve a *Odisseia*, em especial, Penélope e seu marido. Alguns deles associam-se ao mar, à navegação e às viagens, como é o caso de “Marinha” (p. 23 e p. 130), “Arquipélago” (p. 132), “Uma praia” (p. 135), “A vida submarina” (p. 136), “Hospitalidade” (p. 139), do primeiro livro, “Torna-viagem” (p. 63) e “Naufrágio” (p. 66), do segundo livro.

Outros, por sua vez, mencionam, já no título, o nome de Penélope, sendo seis no primeiro livro e um no segundo, evidenciando a preocupação estética da autora de se debruçar pormenorizadamente sobre essa figura. Vale ressaltar que os algarismos romanos reforçam a ideia de um projeto estético da poeta de trabalhar, sob várias perspectivas, o mesmo tema, em um exercício de escrita que se aproxima do próprio ato de tecer, como a estratégia de tecer e destecer a mortalha elaborada pela rainha de Ítaca com o intuito de manter os pretendentes afastados enquanto Odisseu não retornava. Além disso, essa atitude de A.M.M. está intimamente ligada à própria etimologia da palavra “texto”, que remete a tecido, como um produto do trabalho realizado por meio do entrelaçamento de ideias e palavras, de maneira análoga ao que ocorre com os fios de um tecido, os quais, ao serem dispostos numa trama, formam algo maior.

Com o intuito de entender como Penélope aparece na poesia de A.M.M., optamos por analisar os poemas com o mesmo nome da personagem mitológica, além de outros em que há menções a ela, mantendo o foco nos espaços e na construção do feminino na poética pós-moderna da autora. Considerando os objetivos traçados no início dessa pesquisa, não nos debruçaremos sobre as outras figuras da cultura greco-romana que entrecortam os escritos selecionados, como Ícaro e Safo. Ressaltamos, no entanto, a possibilidade de aprofundar, em estudos posteriores, o olhar sobre outras pontes que a poesia dessa escritora cria com a Antiguidade Clássica, de maneira mais holística.

Partindo para a análise dos textos, “Penélope (I)” (2009, p. 89) é o poema de abertura do capítulo “exercícios para a noite e o dia”. A dicotomia presente no título será representada na forma do próprio poema. Composto em dísticos, isto é, em pares de versos, a estrutura formal já permite estabelecer uma relação com as composições líricas feitas na Antiguidade Clássica, dado que a poesia lírica de autores como Catulo³⁵ e Ovídio também se baseava nos dísticos.

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.

(A Vida Submarina, p.89)

A escolha formal, por sua vez, coaduna-se perfeitamente com o conteúdo dual do poema: dia e noite se complementam, criando o efeito de tensão à qual submetia-

³⁵ Um exemplo de utilização do dístico elegíaco é o célebre poema curto de Catulo, que sintetiza os paradoxos das sensações amorosas nos seguintes termos:

Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris.

Nescio, sed fieri sentio et excrucior. (Catullus 85)

Odeio e amo. Você me pergunta por que faço isso.

Não sei. Mas sinto acontecer. E me atormento. (Tradução de Edson Martins).

se Penélope, diante da espera do marido e da necessidade de gerir a crise que se instaurava, ano após ano, em Ítaca.

De modo semelhante à figura homérica, que é apresentada constantemente com aspecto triste, sendo consolada por Atena, na poesia de A.M.M. percebemos a noite como uma evidência da vida oculta, privada, íntima, na qual as fraquezas são reveladas ao leitor por meio dos vocábulos: “esquece”, “esgarça”, “traças”, “perdas” e “falhas”. O procedimento composicional do texto relaciona-se, ainda, ao estratagema pelo qual Penélope mais será lembrada: a mortalha, que era feita durante o dia e desfeita à noite.

Vejamos, agora, o seguinte:

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.
(A Vida Submarina, p. 105)

Ainda que o poema posterior esteja presente no mesmo capítulo, a autora abre mão da composição em versos duplos, sem deixar, entretanto, o aspecto de dualidade para trás. A partir da leitura do texto, pode-se observar a construção intercalada entre “trama” e “urdidura”, vocábulos com conotações semelhantes, que se entrelaçam.

De acordo com a versão online do Dicionário Houaiss, “trama³⁶” pode significar:

1. o conjunto de fios que se cruzam no sentido transversal de um tecido, cruzados pelos da urdidura;
2. aquilo que foi tecido; teia, tela;
3. fio grosso utilizado na confecção de certos tecidos;
4. estrutura de elementos que se cruzam e interligam como se formassem uma rede;
5. fig. maquinação ger. secreta, às vezes ilícita ou imoral, com o objetivo de prejudicar ou favorecer algo ou alguém; intriga, conluio, armação.

Ao passo que “urdidura³⁷”, por sua vez, significa:

³⁶ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#1. Acesso em 3 jun. de 2021.

³⁷ Disponível em: https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v5-4/html/index.php#2. Acesso em 20 jun. de 2021.

1. ato ou efeito de urdir;
2. conjunto de fios dispostos longitudinalmente no tear e pelos quais passa o fio da trama;
3. *fig.* sucessão de eventos que compõem a ação de uma obra ficcional; enredo, entrecho, trama;
4. *fig.*, *p.ext.* maquinação que se tramou contra alguém; enredo, tramoia.

Assim, as próprias palavras se entrelaçam em suas significações, as quais remetem à composição de um tecido, à tessitura.

Nos dois versos finais, é possível perceber um eu-lírico que fala em primeira pessoa, numa demarcação de voz anteriormente negada à Penélope da Odisseia, isso porque a autoria do poema, mesmo considerando a “questão homérica” já pontuada no capítulo um, remonta indubitavelmente a uma narrativa tradicional a qual reflete as estruturas de seu tempo, ou seja, uma sociedade falocêntrica, patriarcal e misógina.

Desse modo, um dos principais diferenciais da Penélope pós-moderna é quem dá voz a ela: o espaço da escrita não é mais um privilégio exclusivo dos homens. Ana Martins Marques é, a um só tempo, autora e Penélope, relatando as subjetividades dessa mulher ficcional, adequando a narrativa a uma nova tradição, e construindo sua própria voz através do texto/tecido.

É no verso final que a revelação da intimidade do eu-lírico aparece de forma ambígua. Para além de atrelar a fidelidade à concepção da mortalha – uma alternativa pensada por Penélope com o intuito de estender a espera por Odisseu – há uma noção não trazida anteriormente: a dificuldade de manter-se fiel.

Conforme apontamos no capítulo inicial dessa pesquisa, a postura de fidelidade a rainha de Ítaca com relação à preservação do seu casamento não é, em nenhum momento, questionada. Em diversos momentos, inclusive, ela expõe a todos sua tristeza, sua solidão e a saudade que sente do marido. Mesmo nos episódios em que se encontra sozinha, o narrador (a voz de um homem) deixa evidente para o leitor como Penélope está desolada pela partida do marido, sendo consolada por uma deusa, Atena.

A ruptura com a tradição reside, portanto, no instante em que se permite a dúvida: se há dificuldade de manter o fio que conecta o casal, existe uma Penélope que oscila em sua vontade de cumprir a função social de esposa ideal (*mélissa*). Uma mulher cogitar trair o herói, ou mesmo confessar a dificuldade de sustentar a fidelidade, e não performar os ideais de gênero impostos a ela, já são indicativos de

uma nova perspectiva conferida à mulher pós-moderna por meio dessa figura tão representativa.

No capítulo seguinte, “caderno de caligrafia”, encontra-se o terceiro fio na composição da poeta mineira, “Penélope (III)”:

Penélope (III)
De dia dedais
Na noite ninguém.
(A Vida Submarina, p. 125)

Além de retomar a estruturação formal em dístico, A.M.M. também recorre, mais uma vez, à construção de oposição entre dia e noite. Nesse poema, em especial, esse contraste é acentuado pelas aliterações dos fonemas /d/ e /n/, respectivamente, sendo todos os vocábulos compostos por esses sons em cada um dos dois versos. O dia está associado ao dedal, instrumento utilizado na costura para proteger os dedos, e a noite, por outro lado, relaciona-se ao vazio, à solidão. Essa solidão observada na noite, em que a ausência impera, opõe-se ao toque dos dedos, ao tato, em uma outra leitura relacionada ao vocábulo “dedais”.

Paralelamente, há uma correlação com o episódio da ilha dos ciclopes, no qual Odisseu engana Polifemo, apresentando-se como “Ninguém”, resguardando sua identidade verdadeira. Essa solidão representa, portanto, o momento de intimidade, de resguardo, no qual Penélope evidencia sua subjetividade.

Mergulhando no capítulo final, “a vida submarina”, encontramos “Penélope (IV)”, (2009, p. 134), poema que possui uma construção menos rígida e mescla elementos narrativos, típicos da prosa, ao texto poético, em uma estética mais próxima da exploração formal pós-moderna, que “[...] questiona sistemas centralizados, totalizados, hierarquizados e fechados [...]” (HUTCHEON, 1947, p. 65), tanto em seu conteúdo quanto em sua forma:

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.
 (A Vida Submarina, p. 134)

O poema começa com a conjunção aditiva “e”, seguida de uma negação “não disse”. A partir disso, o texto assume um tom confessional, de desabafo, pois, enquanto assume não ter dito algo, o eu lírico diz ao leitor, expondo seus pensamentos, sua intimidade. Essa atitude do sujeito poético, considerando o texto original, está relacionado ao silêncio ao qual Penélope estará submetida, como observamos no episódio da Odisseia em que seu filho, Telêmaco, a relembroando que o falar pertence aos homens, ordenando seu retorno aos aposentos, sem o direito à fala.

O tom de desabafo percebido no texto está ancorado também na voz da própria autora, que nos faz saber, enquanto leitores, das diferentes perspectivas entre o eu x o outro, Penélope x Odisseu. Essa inversão na percepção, que nos coloca de frente com a compreensão e subjetividades de Penélope, só é possível quando A.M.M. traz a visão, a qual difere de Homero, numa inversão de ótica.

Na pós-modernidade, a lógica espacial, ainda que se sustente sob o mesmo viés machista e patriarcal que rege a sociedade atual, é menos demarcada, uma vez que as mulheres conseguiram ocupar mais lugares, como o do próprio fazer poético. Sendo assim, essa Penélope, anos depois, não ocupa um aposento da casa ou um espaço fixo, seu lugar é a própria escrita, através da qual ela passa a falar, alternando-se com a própria autora, numa representação que desafia a concepção canônica centralizadora, organizada e escrita por homens:

O pós-modernismo não leva o marginal para o centro. Menos do que inverter a valorização dos centros para a das periferias e das fronteiras, ele utiliza esse posicionamento duplo paradoxal para criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior (HUTCHEON, 1991, p. 98).

Assim, voltando para o poema, é possível observar a voz de um sujeito poético, Penélope, que desabafa sobre as dificuldades da espera e do rompimento emocional. Se, na narrativa original, apenas Odisseu oscila em sua fidelidade e

deslumbramento com pessoas do sexo oposto, a pós-modernidade abre o leque das possibilidades de leitura sobre Penélope, evidenciando sua pluralidade, suas camadas ou sua vida submarina, como sugere o próprio nome do livro.

A construção desse sujeito por uma poética pós-moderna é estabelecida também a partir da negação, sugerida, nesse poema, pela repetição do trecho “ela não disse”. Observamos uma estruturação semelhante em outros poemas da autora, presentes também nessa série poética literária. Por meio da negação, isto é, do que ela não diz, não faz, não conhece, não é, A.M.M constrói uma Penélope pós-moderna que é fragmentada e, por isso, múltipla. Não se trata de rejeitar a versão homérica canônica, mas de buscar novas vozes que evidenciam a pluralidade dessa figura.

O que a ênfase do pós-modernismo em seu próprio contexto de enunciação tem feito é ressaltar a maneira como falamos e escrevemos dentro de certas estruturas sociais, históricas e institucionais (e, portanto, políticas e econômicas). Em outras palavras, ela nos conscientizou com relação ao "discurso". (HUTCHEON, 1991, p. 234).

A Penélope que está às margens (tal qual a própria autora), construída à semelhança da definição de sujeito pós-moderno apresentada por Hutcheon (1991), expressa a perspectiva de um indivíduo fragmentado cuja voz se baseia em tudo que o cânone não contempla, isto é, na voz de outro momento histórico, o qual a torna dona de um discurso próprio, falando a partir das margens, se definindo não apenas pelo que é, mas pelo que não é.

Cortando o fio de posse que sustenta a relação homem/mulher no casamento, isto é, a troca de dono pela qual passa a mulher, simbolicamente, sendo entregue do pai ao marido, esse eu-lírico afirma “já não te pertença”. Essa Penélope não pertence a ninguém, a não ser ela mesma, como verificamos no verso seguinte: “há muito entreguei meu coração ao sossego”. Ela aproveita para evidenciar, através do verbo “consumia”, a um só tempo, o desgaste da situação de espera e os seus próprios desejos, não saciados pela distância do marido.

Além disso, existe uma consciência do eu-lírico da infidelidade do marido. Mais que o corpo, a confiança dessa voz menciona a afetividade ao citar o coração do amado, que “balançava em viagem”, numa construção ambígua relacionada ao balanço das embarcações e a expressão utilizada para se referir a estar envolvido, apaixonado por outro alguém.

Destaca-se, também, na composição poética a possibilidade de se deslocar, a permissão social para conhecer e frequentar outros espaços. A viagem, como no texto atribuído a Homero, é uma permissão concedida aos homens. Antes de mais nada, a Odisseia é uma narrativa de viagens, de aventuras, de descobrimento dos espaços alheios e, simultaneamente, do próprio eu. Além de ser, também, um encontro com o outro, como é o caso dos outros corpos com os quais Odisseu tem encontros. Essa autorização é dada aos indivíduos do sexo masculino e cabe à mulher, nesse caso, Penélope, descobrir a si mesma quando diante de sua própria solidão.

É nesse contexto de confronto interno que uma Penélope questionadora aparece, não confrontando apenas esse outro, a quem ela se dirige como “você”, mas a si mesma: sua fidelidade, sua raiva, sua indignação, sua solidão. A possibilidade de esse sujeito poético se enxergar como um eu, dono de sua própria narrativa, capaz de ter autonomia no que diz respeito de enxergar suas próprias subjetividades, em vez de entendê-las somente em função do outro, traz uma nova concepção a essa versão homérica do mito de Penélope.

Todo esse silêncio, portanto, evidenciado por tudo que ela “não disse”, como expresso ao longo da tessitura do poema, é o produto do silenciamento que, paradoxalmente, é quebrado quando o leitor tem acesso ao íntimo desse sujeito poético. Considerando que, na Grécia Arcaica, o processo de exclusão da mulher ocorrerá a partir da negação de seu direito à palavra, seja falada ou escrita, a subversão parodística de A.M.M. reside na ocupação desses espaços: não só Penélope pode falar por si, como a própria Ana faz as vezes de Penélope, tecendo o poema e fazendo dele o seu espaço.

Nos versos seguintes, o eu lírico estabelece uma conexão entre a mortalha, estratégia pela qual a Penélope de Homero ficará conhecida, e as línguas diferentes, representando, a um só tempo, os idiomas distintos e as várias mulheres com as quais Odisseu teve contato. Esse sentimento será atrelado a uma gradação estabelecida por ela, posteriormente, para falar sobre esquecimento: “primeiro/depois/e então/e depois”, o qual culminará, por sua vez, na solidão expressa nos últimos versos.

A “língua em comum” entre os dois será, inicialmente, a língua do amor, que os une, e que será, posteriormente, entrecortada pelas línguas estranhas – metaforicamente relacionadas ao aspecto estrangeiro, isto é, mulheres de outros lugares, conhecidas nas viagens e também ligadas ao aspecto de estranhas à própria

Penélope. Portanto, o que há em comum entre ambos é a estranheza: após anos lidando com os pretendentes e com sua solidão, enquanto Odisseu frequenta o leito de outras mulheres e descobre a si mesmo, não há mais nada em comum entre eles, a não ser o fato de não reconhecer um no outro aquilo que restou.

No fio da memória de Penélope, o qual acessamos por meio do texto-tecido, é possível perceber que, ainda que tenha esperado por Odisseu, sua maior marca é a da solidão, não a da fidelidade. Assim, primeiro, há o pensamento, marca da afetividade e da conexão entre ela e seu marido, bem como o fogo, símbolo desse sentimento que consome, seja pela grande intensidade ou por destruir o que há ao redor. Depois, ele passa a ser uma recordação, uma memória distante, associada, inclusive, à infância. Por fim, o esquecimento como o indício do fim.

Ao final, diferentemente do que ocorre com Odisseu, recebido com hospitalidade por outras mulheres em terras distantes, Penélope evidencia sua companhia: a solidão. No momento em que expõe sua subjetividade, esse eu lírico se mostra como uma leitura subversiva de Penélope. Enquanto a versão homérica evidencia a construção dessa figura somente em relação ao outro: a saudade de Odisseu, a preocupação com Telêmaco, as investidas dos pretendentes, a releitura de A.M.M. responde à pergunta: e o que sente Penélope?

Caminhando para o quinto poema da série, “Penélope (V)”, também presente no primeiro livro da autora, a espera será abordada sob outro viés.

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.
(A Vida Submarina, p. 140)

Ao contrário da narrativa do herói, que considera apenas a locomoção pelos espaços distintos como uma viagem, a Penélope de A.M.M. traz sua própria trajetória, sua *penelopeia*. Evidenciando a percepção do eu lírico, o qual aparenta não encontrar saída para seus sentimentos (“A viagem pela espera/é sem retorno”), as reflexões são

trazidas utilizando, mais uma vez, a estratégia da mortalha, juntamente com a dicotomia: dia/noite.

Na poesia contemporânea, a mortalha não será uma técnica usada por Penélope apenas para atrasar a escolha dos pretendentes, mas uma tática encontrada para lidar com sua própria solidão. Conhecida por sua sagacidade com relação à condução da situação envolvendo tantos homens, “os outros”, o texto de A.M.M. apresenta uma Penélope que busca estratégias para lidar consigo mesma e sua intimidade.

Essa *penelopeia* aparece também metaforizada no trecho “casa salgada”, em que o elemento espacial no qual Penélope se encontra é associado ao mar, símbolo ligado a Odisseu, uma vez que a marca de sua trajetória como herói é o retorno da Guerra de Troia através dos mares, da navegação. O direito a essa locomoção está associado aos homens, portanto, a descoberta dos mares (e não só deles, como também dos espaços, das línguas e das pessoas diferentes) é um privilégio masculino. No entanto, ainda que fixa, a casa é o mar de Penélope: ali acontecem suas descobertas, reviravoltas e narrativas.

Assim, ao final do poema, aparecem as figuras do mar e do vinho, unidas pelo copo, o qual é dividido por Penélope e Odisseu: “o mesmo copo”. De um lado, o mar, representando aquele que se foi e evidenciando a solidão da própria Penélope nesse encontro consigo mesma enquanto o marido viaja. Ao passo que o vinho remeterá ao mundo antigo como marca das celebrações coletivas as quais eram frequentadas por homens. Se Odisseu e Penélope bebem da água do mar – ele, porque viaja; ela porque espera –, ambos bebem também do vinho, mas sem motivo para comemorar. Portanto, para além do compartilhamento do copo como um símbolo, eles dividem a solidão.

Finalizando a construção da primeira casa de A.M.M. está “Penélope (VI)” (p. 142):

Penélope (VI)
 E então se sentam
 lado a lado
 para que ela lhe narre
 a odisseia da espera.
 (A Vida Submarina, p. 142)

O final do livro é marcado pelo retorno de Odisseu. No entanto, a parte mais importante não é a volta do herói, mas os sentimentos de Penélope em virtude de sua

ausência, aos quais o leitor tem acesso por meio dos poemas anteriores, entrelaçados de forma que o foco da trama e a sua protagonista seja ela.

Ao encontrar a esposa, na narrativa homérica, o rei de Ítaca deseja ver se o leito do casal permanece intocável, como antes de ele partir. Já no poema da autora mineira, o ato primeiro de Odisseu é se sentar, colocando-se, na releitura pós-moderna, no mesmo nível de Penélope. A quebra do verso confere ainda mais ênfase ao ato de sentar – o verso e o casal se sentam ao mesmo tempo –, evidenciando a equidade: não há, naquele instante, superioridade. Eles estão lado a lado.

Destaca-se, nesse poema, o verbo “narrar”. Se, na Grécia Arcaica, Telêmaco diz que o falar não pertence às mulheres³⁸, na releitura de A.M.M. é ela quem irá contar sua própria história. Penélope e Ana, nesse momento, passam a ser uma só, pois a escrita, dominada historicamente por homens, é o espaço em que ambas terão voz. As duas mostram suas perspectivas como mulheres: enquanto a poeta se faz ouvir por meio da releitura do clássico, dialogando com o texto homérico e a tradição mitopoética, ao passo em que os confronta, como uma mulher escritora de seu tempo, a figura de Penélope mostra sua perspectiva da narrativa que, por milênios, configurou-se apenas como o regresso de Odisseu.

Reduzindo a letra maiúscula na Odisseia, A.M.M. ressignifica aquilo que a representa: não se trata de uma história sobre Odisseu, mas um conjunto de narrativas sobre quem parte e quem fica. Sem a exigência do deslocamento, a viagem é uma via de mão dupla, não só um privilégio masculino. A espera passa a ser muito mais do que um tempo de ausência, saudade e preocupação. Ela assume o papel de descoberta de um eu que, acostumado a se ver na contrapartida do outro, percebe-se só e entende que a jornada do autoconhecimento não está somente na viagem que conquista os mares, mas naquela que ocorre para dentro de si.

No segundo livro, *Da Arte das Armadilhas* (2011), há apenas um poema cuja menção explícita aparece no título: “Penélope” (p. 45). Composto novamente em dísticos, os versos assemelham-se, mais uma vez, aos fios que, entrelaçando-se, compõem o texto-tecido da autora:

³⁸ Ver *Odisseia*, Canto I, v. 345 – 360.

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
(*Da Arte das Armadilhas*, p. 45)

A composição evidencia o que já apontamos anteriormente: a odisseia de Penélope está, inevitavelmente, ligada ao outro, Odisseu. Assim, utilizando os pronomes possessivos, a composição se alterna entre aquilo que é próprio do eu lírico e o que não é. Pertencem a Penélope, na tessitura em 1ª pessoa: a espera, as agulhas, a noite e o fato de também ser ninguém.

Competem a Odisseu, por sua vez: o espaço, a astúcia, a nau e a alcunha de ninguém, em referência ao episódio da ilha dos ciclopes, quando ele se apresenta desse modo para Polifemo³⁹. A diferença da perspectiva adotada por Ana está na voz desse eu lírico que não apenas enxerga o outro, mas consegue se reconhecer como sujeito, com autonomia para sentir, questionar e falar.

Ao final, nos três últimos versos, nos quais ela rompe a lógica da trama dicotômica, o leitor tem acesso à intimidade desse eu lírico. Enquanto na *Odisseia* de Homero, ao reconhecer Odisseu, que estava sob disfarce, o casamento e o sentimento são retomados, na perspectiva da poeta mineira, ao enxergar que se trata de seu marido, já não há reencontro, o que restou é irreparável, só existe a perda.

³⁹ Para mais detalhes, ver *Odisseia* (I, v. 71 e s.; XI, 187 e s.).

Afirmar essa ruína confere a Penélope uma autoridade que lhe fora negada em outros tempos.

Agora, na pós-modernidade, ela é capaz de afirmar não mais reconhecer o homem que a deixou, bem como os sentimentos que possui por ele. Do alto de sua posição de rainha e *mélissa*, esposa ideal, a recusa, a separação e a fala são atributos que não a pertencem originalmente. Tomar posse deles é, desse modo, romper com essas estruturas e se colocar como dona de sua própria tessitura.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em julho de 2017, ao me formar, retornei para Ipatinga, em Minas Gerais. No ano seguinte, em 2018, dei início a meu curso de Pós-graduação em Letras e à tessitura dessa dissertação. Apesar de, muitas vezes, a academia nos deslocar para longe da realidade, aprendi que toda pesquisa surge de conexões afetivas e da curiosidade de um indivíduo que deseja entender um pouco mais do mundo a partir de suas vivências. Cremos que é esse o real sentido da pesquisa científica, daí o tom adotado em todo esse trabalho.

Colocar-se no texto, a nosso ver, não é empobrecer o caráter científico dele, muito pelo contrário, é compreender as múltiplas formas de se fazer ciência e perceber que sua finalidade está na busca pelo anseio humano de explicar o mundo e, em contrapartida, entendermo-nos como parte dele, como indivíduos. Assim, ao iniciar esse estudo, o propósito foi, antes de qualquer coisa, entender meus próprios espaços de ocupação e conquista como uma mulher e professora recém-formada, atuando em uma cidade do interior de Minas Gerais, como Ipatinga, cuja realidade está atrelada fortemente aos valores conservadores e ao trabalho de homens na metalurgia. Como encontrar meu lugar nesse lugar que tanto me deslocou?

A poesia é a resposta.

Desse modo, visando me aprofundar mais em minha busca pessoal, a pesquisa apareceu como uma resposta à ocupação desses espaços: quem é essa figura tão deslocada quanto eu? É nesse ponto que volto-me para a figura de Penélope, já presente em minha trajetória como pesquisadora, iniciada em 2016, e surge o desejo de unir nossas histórias-tecidos. Portanto, nos propusemos a refletir sobre a mulher e os espaços, partindo do mito de Penélope presente na Odisseia de Homero e de sua recepção na poesia da autora mineira Ana Martins Marques. Para isso, optamos por utilizar os dois primeiros livros da autora, *A Vida Submarina* (2009) e *Da Arte das Armadilhas* (2011).

No capítulo 1 da dissertação, construindo a base da casa, partimos da concepção de que os mitos são *narrativas tradicionais* (BURKERT, 2001) muitas vezes associadas à religião (ELIADE, 2001), por meio das quais um povo irá explicar sua relação com o mundo, justificando suas relações sociais e compondo, por meio desse repertório, suas percepções individuais e coletivas por meio da linguagem. Através desse conceito de mito, discutimos como a ideia desse repertório mitológico

permeia as diferentes temporalidades, sendo compreendido e ressignificado de formas diferentes à medida que esse corpo social também se modifica.

A partir disso, percebemos, ainda nesse capítulo, o modo como Penélope é retratada na Odisseia, poema de autoria atribuída a Homero, focando nos espaços nos quais ela é representada. Notamos o frequente silenciamento produzido pelos homens – e pelo sistema, criado por esses mesmos indivíduos –, seja de maneira literal, mandando-a se retirar do espaço coletivo ou recolher-se aos seus aposentos, ou de sua própria voz, isto é, ordenando-a que se cale ou mesmo ignorando suas falas, ainda que seja uma rainha. Ademais, mesmo tendo suas características elevadas durante a construção da narrativa, defendemos que tal composição se dá em oposição ao herói, isto é, Penélope só possui esses atributos porque Odisseu também os têm.

No segundo capítulo da dissertação, erguemos as paredes e, a um só tempo, as derrubamos, ao evidenciar como as relações de gênero e os espaços se influenciam mutuamente. Buscamos mostrar como as mulheres (cf. o item 2.1), serão entendidas na Grécia Antiga, demonstrando que a compreensão que a sociedade da época tem dessas mulheres é heterogênea. No entanto, ressaltamos o fato de o sistema patriarcal, misógino e falocêntrico, oprimir a todas, colocando-as em posição de inferioridade.

Destacamos as *mélissas*, as chamadas mulheres-abelhas, a partir da proposta de Lessa (2010). Elas são responsáveis por cuidar do lar-colmeia, dos filhos, do marido, ficando reservadas ao espaço interno casa, agindo de maneira discreta, com pudor, preservando seu corpo do contato com o público. Nesse grupo, encontra-se Penélope, esposa fiel e sensata, mãe cuidadosa e preocupada, rainha discreta e zelosa. Ainda que possua certa autoridade sobre outras mulheres – também reforçada na leitura apresentada no capítulo 1 –, como é o caso das criadas, sua posição não a exime de sofrer opressões por parte dos homens e ser, constantemente, colocada no interior dos espaços, especialmente o quarto, onde ela chora e lamenta a ausência de Odisseu, e se dedica ao tear – atividade considerada típica da mulher *mélissa*.

No seguinte subcapítulo (cf. item 2.2), observamos as conquistas das mulheres na luta por novos espaços, como a busca pelo direito ao voto, iniciada com o movimento das sufragistas, no século XIX, com a Primeira Onda Feminista, baseada nas obras de Virgínia Woolf e Mary Wollstonecraft. Surfando nas outras ondas, apontamos os avanços conseguidos pelas mulheres diante das novas necessidades

que foram surgindo. Na Segunda Onda, pautadas, a princípio, nas discussões de Simone de Beauvoir, as mulheres, já com alguns direitos básicos conquistados, começarão a pensar sobre si mesmas. Esse espaço deixará de ser meramente físico e passará a ser um lugar de autoconhecimento, descoberta e autonomia. O espaço buscado pelas mulheres desse momento será o da construção do eu, do ser. Já na Terceira Onda, que se inicia no final da década de 70 e início de 80 e remonta até os nossos dias, percebemos a interseccionalidade como um conceito-chave. A busca pelos espaços e as conquistas femininas já terão avançado, ainda que estejamos longe da situação ideal de equidade, e se voltarão para o entendimento múltiplo do que é ser mulher. Assim, serão diferentes as pautas, pois as opressões serão vistas de maneiras distintas, como, de fato, são. Mulheres não são um grupo homogêneo, unificado, indivisível. Trata-se de raças, classes e locais diferentes a partir dos quais se fala. É preciso, então, diferentemente do que acontecia nos séculos anteriores, deixar que todas falem, para que todas tenham a chance de alcançar a equidade desejada pelo movimento.

Por fim, no capítulo terceiro, de análise, observamos, aprofundando, agora em uma visada arqueológica, os estudos que começamos na iniciação científica, em 2016, que a poesia de A.M.M tem como fundamentação estética a composição em blocos de poesia com temáticas em comum, que denominamos como *séries poético-literárias*. Semelhante ao processo de alguns pintores, a autora reflete várias vezes sobre o mesmo tema, em um exercício de (re)escrita constante. Dividimos esses grupos ou séries em: metalinguagem; interior x exterior; e Penélope.

Na primeira série, identificamos as pontes que a poeta estabelece com a própria escrita, num processo de reflexão sobre o fazer poético, e com outras artes, como é o caso do cinema e da pintura. Essas relações já deixam pistas de que a abordagem em série se trata de um projeto consciente da autora, uma vez que ela dialoga justamente com as áreas nas quais o entrelaçamento e as sequências fazem com que o todo ganhe mais sentido, tal qual operam o cinema, que trata de imagens em movimento, e a pintura, na qual há, frequentemente, o hábito de retratar a mesma cena em quadros distintos, trazendo novas perspectivas, como é caso de Cézanne, citado no capítulo 3, de análise.

Na segunda série, percebemos como a poesia dessa escritora se relaciona com a questão dos espaços, fragmentando a casa e criando uma associação do eu lírico com a intimidade desses lugares. Essas relações afetivas de construção e

desconstrução do sujeito poético com os espaços, como não se tratavam do objetivo dessa dissertação, podem ser exploradas em trabalhos futuros, uma vez que compõem uma das estruturas basilares da estética da poeta mineira.

Por fim, como se trata do objetivo central da pesquisa, observamos, na terceira série, intitulada Penélope, que A.M.M. faz uma releitura da figura da célebre personagem grega, abrindo novas perspectivas de leitura a partir dessa reescrita evidenciada pela voz de Penélope enquanto sujeito. Por vezes, a poeta se entrelaça com essa personagem, fazendo do texto-tecido o lugar a partir do qual a voz de uma mulher pode ser ouvida. Considerando que o mundo contemporâneo valoriza mais a escrita, em detrimento da oralidade, em oposição ao mundo antigo, conforme analisamos no capítulo um, esse é um dos pontos que a autora encontra para confrontar a tradição, sem deixar de se relacionar com ela, reconhecendo sua importância. Percebemos, então, que a busca por espaços físicos não será mais o foco. A poesia será o espaço privilegiado dessa nova Penélope.

Na escrita, sua voz – que se mistura com a de Ana – empodera-se e permite que ela mostre ao leitor, sem o condicionamento do outro, suas próprias perspectivas, intimidades e subjetividades. Essa Penélope apresenta ao público sua casa, que é o poema, e, de forma autônoma, suas próprias narrativas na busca por si mesma, isto é, sua *penelopeia*.

Ademais, conseguimos perceber outros pontos de contato da autora com a Antiguidade Clássica, inclusive com outras figuras femininas, como é caso de Safo de Lesbos. Por isso, entendemos que a presente pesquisa abre possibilidades de explorar essas outras conexões em estudos futuros, dada a alta qualidade estética da produção da autora, além da perspectiva de estudos com base nos livros lançados posteriormente aos que elegemos como corpora nesta pesquisa, nos quais a poeta continua a elaborar, ainda mais, questões relativas ao espaço e às releituras do mundo antigo.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, C. *Interseccionalidade*. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, Cadernos de Linguagem e Sociedade, 2019.
- ALVES, B. M. e PITANGUY, J. *O que é feminismo*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985 e 1991 (8ª ed.) (Primeiros Passos; 20).
- ARISTÓTELES. A política. In: *Grandes obras do pensamento universal*. São Paulo: Lafonte, 2017.
- ARPINO, D. M. *Desentendimentos nas práticas discursivas do feminismo radical diante da transgeneridade*. Porto Alegre, 2015.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 6ª ed, 2011.
- _____. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, B. (Org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. O discurso em Dostoiévski. In: _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro. Forense universitária, 2002, p. 157-238.
- BARROS, J. D. A. *Paul Cézanne: considerações sobre sua contribuição para a arte moderna*. In: *Cultura Visual*, n. 15, maio/2011, Salvador: EDUFBA, p. 11-29.
- BEAUVOIR, S. *O Segundo Sexo*. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEDIN, G.A.; CITTADINO, G.G.; ARAÚJO, F.D. *Poder, cidadania e desenvolvimento no estado democrático de direito*. Org. CONPEDI/UFMG/FUMEC/ Dom Helder Câmara, 2015.
- BEYONCÉ. *Run the World (Girls)*. 2011. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/beyonce/run-the-world-girls-traducao.html>. Acesso em 2 mai. de 2021.
- BURKERT, W. *Mito e mitologia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. New York: Routledge, 2006.
- CABALLERO, C. *A gênese da exclusão: o lugar da mulher na Grécia Antiga*. Sequência, Florianópolis (SC), v. 38, p. 125-134, 1999. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15515/14071>. Acesso em 10 de out. 2020.
- CAETANO, I.F. *O feminismo brasileiro: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da Interseccionalidade*. Rio de Janeiro, 2017

CALVINO, I. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/calvino-italo-por-que-ler-os-clc3a1ssicos.pdf>. Acesso em 13 de out. 2020.

CHALHUB, S. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2001.

CONQUISTA do direito ao voto feminino no Reino Unido completa 100 anos. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www.efe.com/efe/brasil/educacao/conquista-do-direito-ao-voto-feminino-no-reino-unido-completa-100-anos/50000242-3515283>. Acesso em: 19 jun. 2021.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EIKHEBAUM, B. A teoria do método formal. In: TOLEDO, D.O. (org). *Teoria da literatura – formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970, p. 3-56.

FIORIN, J. L. *Dialogismo e estilo*. In: BASTOS, N. B. (Org.). *Língua portuguesa em calidoscópio*. São Paulo: Educ, 2004.

GANDHI, A. *Sobre as correntes filosóficas dentro do Movimento Feminista*. São Paulo: Edições Nova Cultura, 2ª ed., 2018.

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

GOUGES, O. *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, 1791. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Documentos-anteriores-%C3%A0-cria%C3%A7%C3%A3o-da-Sociedade-das-Na%C3%A7%C3%B5es-at%C3%A9-1919/declaracao-dos-direitos-da-mulher-e-da-cidada-1791.html>. Acesso em 6 de jun. 2021.

GONÇALVES, J.R. Vereadora do PSOL, Marielle Franco é morta a tiros na Região Central do Rio. *G1*. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/vereadora-do-psol-marielle-franco-e-morta-a-tiros-no-centro-do-rio.ghtml>. Acesso em 14 jun. de 2021.

HOMERO, *Odisseia*; Tradução de Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. [S.l.]: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Pensamento Cultrix, 2001.

KOCH, I. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2001

LESSA, F.S. *Mulheres de Atenas: mélixa – do gineceu à agora*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LESSA, F.S. *Rompendo o silêncio: vozes femininas em Atenas*. Editora Phoínix, Rio de Janeiro, 5: 155-162, 1999.

LLEWELLYN-JONES. *Aphrodite's Tortoise: the veiled woman of ancient greece*, Classical Pr of Wales, 2003.

LINHARES, J. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. *Revista Veja*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em 21 mar. de 2021.

MARQUES, A.M. *A Vida Submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

_____. *Da Artes das Armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, T.C.N. *O voto feminino no Brasil*. 2. ed. – Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2019.

MARTINS, E.F. *Um canibal nos trópicos*. Direção: Edson Ferreira Martins. Viçosa: Menipo Filmes, 2019.

MATA, G. M. “*Entre risos e lágrimas*” [manuscrito]: uma análise das personagens femininas atenienses na obra de Aristófanes (séculos VI a IV a.C.). UFG, 2009.

MENEZES, R.S. O homem serial: vestígios da modernidade na poética cabrailina. In: SILVA, R.B.; OLVEIRA, S.M.P.; MOREIRA, Wagner (Org.). *Escritos sobre poesia*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011, p.175-187.

MONTEIRO, K.F. E GRUBBA, L.S. *A luta das mulheres pelo espaço público na primeira onda do feminismo: de suffragettes às sufragistas*. Direito e Desenvolvimento, João Pessoa, v. 8, n. 2, p. 261-278, 2017.

MUMFORD, L. *A cidade na história*. São Paulo: Itatiaia, 1965.

ONU – Organização das Nações Unidas. *Brasil é o país que mais mata travestis e pessoas trans no mundo, alerta relatório da sociedade civil entregue ao UNFPA*. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/110425-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-pessoas-trans-no-mundo-alerta-relatorio-da>. Acesso em 1 de junho de 2021.

OITICICA, H. *Projeto Hélio Oiticica*. Disponível em: <http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>. Acesso em 13 de abril de 2021.

OITICICA, H. *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”*. Rio de Janeiro, 1964. Acesso em 13 de abril de 2021.

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

PEREIRA, M.H.R. *Estudos de história da cultura clássica: I Volume – Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 10ª ed, 2006.

ROWLAND, R. e KLEIN, R. *Feminismo Radical: Histórica, Política e Ação*. In: BELL, D. e KLEIN, R. *Radically Speaking: Feminism Reclaimed*. 1996.

SILVEIRA, D.T.; CÓRDOVA, F.P. A pesquisa científica. In: SILVEIRA, D.T.; GERHARDT, T.E. (Org.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2009, p.31-43. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2017.

SOARES, G.K.K. *Novas possibilidades em metalinguagem*. 2006. 69 p. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Social, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1851/2/20386311.pdf>>. Acesso em: 02 dez. 2016.

SÜSSEKIND, F. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras/Belo Horizonte: Editora UFMG. 1998.

TIERNO, P. *Formação da pólis e surgimento da democracia na Grécia Antiga*: história e consciência da Atenas Clássica. Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ, p. 99-1999, 2014.

VIAL, C. *Vocabulário da Grécia Antiga*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

WOLLSTONECRAFT, M. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Trad. de Motta, Ivania Pocinho. São Paulo: Boitempo, 2016 [1792].

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

YOUSAFZAI, Malala. *Eu sou Malala*: a história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ZIRBEL, I. *Ondas do Feminismo*. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, v. 7, n. 2, 2021, p. 10-31.