

**ALÉM DA ESPERA:
RECONSTRUINDO PENÉLOPE E MARIANA ALCOFORADO
EM ANA MARTINS MARQUES E ADÍLIA LOPES**

Camila Nakamura Vieira¹

RESUMO: Com base na leitura comparada de poemas de Ana Martins Marques e Adília Lopes, este trabalho tem o objetivo de levantar reflexões sobre as reconstruções do passado promovidas pelas escritoras a partir da noção de tradição literária, no que se refere ao entendimento da intertextualidade enquanto memória. As experiências de espera amorosa e reencontro dos personagens homéricos Penélope e Ulisses, quando reconstruídos por Marques, possibilitam a iluminação da perspectiva de Penélope e de sua própria odisseia silenciosa. E a reinvenção de Lopes também altera os rumos da freira Mariana Alcoforado e do marquês Noel Bouton de Chamilly. Lidos lado a lado, para além da temática da espera, resta ainda um alto teor de coincidências entre as práticas textuais de Ana e Adília, que parecem dividir estratégias comuns à retomada de uma memória poética.

Palavras-chave: Poesia. Memória. Tradição.

**BEYOND THE WAIT:
REBUILDING PENELOPE AND MARIANA ALCOFORADO IN ANA
MARTINS MARQUES AND ADÍLIA LOPES**

ABSTRACT: Based on the comparative reading of poems of Ana Martins Marques and Adília Lopes, this work aims to raise reflections on the reconstructions of the past promoted by writers from the notion of literary tradition and the understanding of intertextuality as memory. The experiences of loving waiting and reunion of the Homeric characters Penelope and Ulysses, when rebuilt by Marques, enable the illumination of Penelope's perspective and her own silent odyssey. The reinvention of Lopes also changes the course of the nun Mariana Alcoforado and the marquis Noel Bouton de Chamilly. Read side by side, in addition to the theme of waiting, there is still a high content of coincidences between the textual practices of Ana and Adília, which seem to divide common strategies to the resumption of a poetic memory.

Keywords: Poetry. Memory. Tradition.

Introdução

Nas poesias de Ana Martins Marques encontramos inúmeros diálogos com autores da tradição literária. A poeta mineira, nascida em 1977, é uma importante expoente da literatura feita nos dias de hoje. Pensar sua obra em relação ao tempo em que está inscrita é papel

¹ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8897-3461>. E-mail: cnkvr9@gmail.com.

desafiador, tendo em vista as problemáticas já refletidas por Marcos Siscar (2010) em torno da tarefa de como se compreender a poesia contemporânea.

Benedito Nunes, no artigo *A recente poesia brasileira* (1991), se propôs a refletir sobre a produção poética brasileira a partir da década de 80, esmiuçando a cena literária desse momento com base na remontagem das tradições vividas e experimentadas pelos poetas de então. Algumas caracterizações apareceram insistentemente nos nomes analisados por ele, formando um perfil de poetas que privilegiariam “a tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre a poesia, a técnica do fragmento, o estilo neo-retórico e a configuração epigramática” (p. 179). Embora Ana Martins Marques não esteja temporalmente apta a constituir o *corpus* de análise de Nunes, é possível identificar que, de algum modo, as características por ele enumeradas estão presentes em sua obra poética.

Levando em consideração a suposta crise da poesia contemporânea, alegada por muitos críticos como portadora de uma ausência de linhas mestras e coletividade estética, a intenção de pensar o lugar de Ana Martins Marques na tradição literária não se veicula com a ideia de categorizar seu projeto poético conforme as já predispostas classificações possíveis.

Assim, na toada de Siscar (2010), que se propôs a refletir se a poesia de fato deveria “dizer a que vem” – ou “formular um universo de coerência, uma pedagogia, uma estratégia de ação” – a intenção deste trabalho se aproximaria mais de uma tentativa de compreensão acerca do que a poesia contemporânea *se* tornou, com um foco menor naquilo que ela supostamente perdeu (SISCAR, 2010, p. 43).

Observando esse caminho de transformações, que inegavelmente perpassa pela tradição literária, o objetivo deste trabalho é também estreitar os laços poéticos entre Brasil e Portugal, com base na investigação do diálogo entre a poeta brasileira Ana Martins Marques e a poeta portuguesa Adília Lopes², por meio de alguns poemas selecionados.

Nascida em 1960 (alguns anos mais velha que Marques) e separada da poeta mineira por um imenso mar português, Adília guarda grande proximidade entre seus versos e procedimentos de criação com os de Ana. O trato que ambas dão à tradição literária é prova de que estão amplamente interessadas, do ponto de vista dialógico, em herdar uma discussão que não as pertence.

² Tendo em vista que a tradição é constantemente visitada pela poeta portuguesa contemporânea Adília Lopes, este será um dos principais pontos de contato entre ela e Ana Martins Marques.

De Marques, será analisado um conjunto de poemas enumerados e nomeados como *Penélope*, presentes em *A vida submarina* (2009). De Lopes, serão analisados poemas³ cuja temática trata da relação entre a freira portuguesa Mariana Alcoforado e o Marquês Noel Bouton de Chamilly. O que será observado em relação aos textos, além da relação deles com a tradição literária, é a noção de que a leitura e o intertexto são uma espécie de representação da memória, em que “a tradição poética se cruza, ou se confunde, com a memória individual” (MARTELO, 2007, p. 48).

A leitura comparada dos poemas permitirá também refletir sobre a temática da espera amorosa que permeia a existência das duas séries de poemas, bem como dos personagens que as habitam. Neste sentido, será possível aproximar as duas autoras pelas escolhas textuais que fizeram, com ambas seguindo um rumo de ressignificação da tradição literária hegemônica, optando por privilegiar, de maneira astuta, o destino de suas personagens femininas, Penélope e Mariana.

1. Tradição e talento plural: uma herança conquistada

A noção de que os poetas contemporâneos não souberam se reinventar, alegando, sob este raciocínio, uma espécie de esgotamento do novo, nos direciona ao pensamento de Iumna Simon (1998), para quem a poesia contemporânea:

[...] se cristalizou de tal maneira que quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos [...] nesta atitude de aceitação consumista de todo o legado da tradição [moderna e antiga] (SIMON, 1998, p. 35).

Em coro com ela, Paulo Franchetti afirma que essa “modalidade” da poesia contemporânea hegemônica nos meios de divulgação e afirmação cultural [...] vinha retirando justamente da sua relação problemática e problematizadora da tradição erudita a sua seiva e energia” (2017, p. 45). Paulo Henriques Britto, em *Poesia e Memória* (2000), também discorre sobre uma espécie de crise do lirismo, no qual o uso excessivo da intertextualidade acaba por exigir do leitor um cabedal de referências que tornaria a leitura inviável, caso não esteja acompanhada de notas e explicações (p. 128).

³ Os textos utilizados estão reunidos na antologia *Aqui estão as minhas contos* (2019), organizada por Sofia de Sousa Silva.

Ainda que essa discussão tenha ares bastantes atuais, é preciso estabelecer que a crise da poesia, embora seja exaustivamente relacionada ao momento contemporâneo de produção poética, não é nomeação particular de nosso tempo⁴. Para visualizar essa observação de modo ainda mais nítido, basta lembrar as apreciações feitas pelo poeta e crítico inglês Edgell Rickword, para quem a *Terra devastada* (1922), de T.S. Eliot, continha uma quantidade exorbitante de citações⁵. Marjorie Perloff retoma essa querela em *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013). Citamos um trecho:

A acusação básica de Rickword é bastante clara: a citação, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal (...). Um poema como um “conjunto de notas”, a maior parte delas “emprestadas” de outros textos: como “mera anotação” só pode ser “o resultado de uma indolência do poder imaginativo (PERLOFF, 2013, p. 25).

Interessantes e proeminentes poetas não só de nossa atual geração, bem como os modernistas, por exemplo, têm, contudo, se atrelado muito mais a esse entendimento de originalidade, coroando também as reflexões de Compagnon (1996), para quem as citações são estruturadas por uma espécie de linguagem própria, chamada pelo francês de *réécriture*. Ao analisar as citações, o teórico as posiciona numa triangulação entre as práticas de ler e escrever, concluindo que “toda citação é primeiro uma leitura” (p. 14).

Nesse sentido, a expressão de originalidade e a missão de que poetas descubram, assim, sua própria voz e dicção – tarefa que, aliás, é o que se espera de qualquer escritor –, encontra nas práticas da citação, intertexto e demais formas de diálogo um meio de escrever ou reescrever as leituras realizadas por eles. Neste sentido, a noção de inventividade “está cedendo lugar para a apropriação” (PERLOFF, 2013, p. 41), algo que nos leva a pensar nas tentativas pouco produtivas de se categorizar e encaixar poetas contemporâneos em movimentos ou estilos fechados, sendo essa uma missão cujo objetivo parece ter se encerrado no século passado. Perloff concede ainda mais forças ao argumento da reinvenção, ao retomar o ensaio *Rua de mão única*, de Walter Benjamin (1928): “O poder de uma estrada no interior é diferente quando se está andando ao seu lado, em comparação com a experiência de sobrevoá-la. Do

⁴ Já nos anos gestacionais do Modernismo, em cartas à Drummond, Mário de Andrade mencionava uma espécie de “cansaço intelectual”. Mallarmé, no século XIX, já proclamava uma crise do verso. Nesse sentido, cabe o entendimento, com bastante plausibilidade, de que a crise da poesia está constantemente instaurada desde os modernos, retroalimentando-se desses fenômenos da modernidade.

⁵ Considerando a poesia moderna como uma enorme referência, é difícil ignorar que, além dos versos livres e dos aspectos do cotidiano, os poetas contemporâneos parecem ter herdado também dos modernos as mesmas críticas direcionadas aos seus precursores.

mesmo modo, o poder que um texto tem é diferente ao ser lido em comparação com quando ele é copiado” (BENJAMIN, 1979 *apud* PERLOFF, 2013, p. 92).

Com base na reflexão de Benjamin, é possível entender que o texto literário, quando observado por outros ângulos, pode ser ressignificado de acordo com o modo que é narrado. Assim, a procura pela inventividade pode ser também representada por uma escavação minuciosa do passado. Este movimento de retroceder talvez se associe ao próprio mecanismo da memória, ao passo em que, frequentemente, quando nos lembramos de algo e partilharmos com alguém no presente, nunca remontamos, de modo integral e sem falhas, o que foi recordado. Assim, aquilo que contamos “de cabeça” é geralmente constituído de imperfeições e invenções, num gesto criativo natural, realizado para ocupar as lacunas que faltam daquilo que desejamos reconstituir.

2. Poesia, formas de lembrar

A associação da literatura com a memória pode ser remontada desde os primórdios da literatura oral. Nos tempos de ausência da cultura letrada, as histórias eram contadas audivelmente, guiadas pela memória de quem as narrava. Basta retomar a poesia lírica para compreender a relação do verso com sua proclamação em voz alta. Na Grécia antiga, o entendimento sobre poesia perpassava também pela noção de sua transmissão: era dita pelos deuses ou musas ao pé do ouvido dos poetas, que tinham o objetivo de recitá-los, fazendo com que perdurassem pelo tempo. Mesmo que não fossem considerados de propriedade dos poetas, sendo estes apenas mensageiros, estes possuíam grande responsabilidade, uma vez que sua tarefa de transmissão encerrava duas possibilidades para o poema – a vida ou a morte; melhor: a imortalização ou o esquecimento.

Ao resgatar narrativas do passado, realocando-as em novos textos, a memória é utilizada como dupla da inventividade construtora. Ainda sobre a relação da poesia e memória na Grécia antiga, é imprescindível estabelecer que essa associação nunca representou puramente uma preservação de informações do passado. De acordo com Silvina Rodrigues Lopes:

[...] este tipo de funções cabia diretamente à administração das cidades: [...] *arkheion*, lugar que garantia a segurança dos documentos oficiais, cabendo-lhes assegurar a sua interpretação. Como artefacto técnico constituído por signos, toda a memória possui um certo grau de indeterminação. Na poesia, esse grau torna-se excessivo através da relação ao futuro. A poesia é memória profética, o que significa que nunca se limita à descrição e interpretação do

passado, mas as constitui no próprio gesto que inventa o futuro (LOPES, 1996, p. 3).

Portanto, o papel da intertextualidade como memória coincide com a negação de se compreender o poema simplesmente como um “fiel depositário de uma memória”, uma vez que, assumindo todas as leituras como únicas, a associação e realocação delas também proporcionam configurações diferentes, que se iniciam e encerram em cada poema, com a literatura se construindo pela lembrança daquilo que foi e daquilo que é. Nesse âmbito, “por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYULT, 2008, p. 47); a literatura, então, movimenta a memória de quem lê e de quem escreve. Observar os intertextos em poesia é aproximar-se do “resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes aleatório, da memória da escritura” (SAMOYULT, 2008, p. 68).

Pensar o lugar dos poetas na tradição literária é, invariavelmente, pensar sobre o tempo não só da escritura, mas da leitura. À memória de poetas-leitoras como Ana Martins Marques e Adília Lopes se soma a potência criadora de suas invenções enquanto escritoras, isso a partir dos intertextos e, portanto, de seus exercícios de memória.

3. A espera de Penélope

Em *A vida submarina* (2009), há uma série de poemas nomeados “Penélope”, diferenciados apenas por uma adição numérica ao nome da personagem grega. Ainda que os seis curtos textos estejam dispostos em seções variadas no livro, não respeitando uma ordenação direta, serão por aqui agora enfileirados de acordo com a numeração dos títulos, por propósitos didáticos e constituírem uma narrativa comum:

Penélope (I)

O que o dia tece
a noite esquece.

O que dia traça
a noite esgarça.

De dia, tramas,
de noite, traças.

De dia, sedas,
de noite, perdas.

De dia malhas,
de noite, falhas.

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.

Penélope (III)

De dia dedais.
Na noite ninguém.

Penélope (IV)

E ela não disse
já não te pertencço
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.

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.

Penélope (VI)

E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera.⁶

Como se percebe, Ana Martins Marques traz à luz uma vez mais Penélope, esposa de Ulisses. Na narrativa homérica, é ela quem fica em Ítaca por vinte anos, esperando o retorno do marido, que partiu para a Guerra de Troia. Após anos sem notícias, pretendentes com o intuito de desposar Penélope começam a surgir. Com a insistência do pai em vê-la casando-se novamente, ela sente que precisa responder aos convites dos pretendentes. Astuta, afirma que se casará novamente apenas depois de terminar de tecer um sudário para Laerte, seu sogro.

Sua jornada então se inicia sem muito avançar, uma vez que à luz do dia ela tecia o sudário e, ao anoitecer, desfazia todo o trabalho, fazendo com que a vestimenta nunca fosse de fato finalizada. Esse plano dura três longos anos até que Penélope é descoberta por uma de suas servas. Em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009), Jeanne Marie Gagnebin observa que a estrutura da *Odisseia* é segmentada em três partes (sendo que a primeira e a terceira são narradas em terceira pessoa), relatando a viagem de Telêmaco em busca de informações sobre o paradeiro de seu pai, bem como a chegada de Ulisses a Ítaca, ainda disfarçado (na segunda parte, em primeira pessoa):

[...] Entre esses dois grandes episódios, um de preparação, outro de conclusão, temos a parte central da Odisseia, na corte dos Feácios, no palácio do rei Alcino, onde Ulisses participa de um banquete em sua honra sem que ninguém saiba ainda quem ele é. [...] O que nós, muitas vezes, conhecemos como a Odisseia é, portanto, este trecho central no qual o herói se autoneia, assume sua identidade, isto é, toma a palavra e conta suas aventuras e suas proações numa longa narrativa feita, então, na primeira pessoa (GAGNEBIN, 2009, p. 23).

⁶ MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

Ainda que não sigam exatamente a mesma ordenação, os poemas de Marques também podem ser analisados pela percepção de que há uma mudança no ângulo de quem reconta esses acontecimentos. Em “Penélope (I)”, o sujeito é oculto, assim como o plano da personagem. Em dísticos, são expostas as dualidades das ações vistas lado a lado – o tecer e o destecer – por meio de elementos desiguais, como “dia” e “noite”, “traça” e “esgarça”, “tramas” e “traças”, “sedas” e “perdas”, “malhas” e “falhas”. Todos os elementos citados em segundo lugar denotam algum tipo de ausência, seja a do sol, da elasticidade do tecido, ou dos buracos ou imperfeições que ele adquiriu com o manuseio (ou o tempo). A semelhança sonora e as duplas de palavras opostas criam um ritmo repetitivo, que simula propriamente o movimento de tecer e destecer coreografado por Penélope há anos.

No “Poema (II)”, os núcleos opostos dia/noite continuam recorrentes. Mesmo com a oposição vocabular entre “trama do dia” / “trama da noite” e “urdidura da noite” / “urdidura do dia”, a quantidade de sílabas poéticas se mantém, emulando a situação vivida pela personagem homérica que tece e destece, mas continua vivendo inerte, sempre à espera de Ulisses e sem realizar nenhum movimento que transforme seu estado. A exaltada fidelidade de Penélope pode ser compreendida também como sua inércia, tendo em vista que, mesmo que ela aja secretamente, influenciando no próprio destino a partir de escolhas próprias, a questão da espera e da revolta silenciosa mostram que, mesmo relutante, às mulheres era destinado o silêncio, a não-reação ao descontentamento.

Nos últimos dois versos do “Poema (II)”, há uma inserção de um eu lírico que se apossa do ato de tecer: “enquanto teço: / a fidelidade por um fio”. A invasão do sujeito em primeira pessoa parece surgir acompanhada de uma ambiguidade; Penélope, ao “tecer a fidelidade por um fio”, sustenta uma espera solitária pela volta de Ulisses, parecendo também postular que a situação em que se encontra é perigosa, como se estivesse prestes a ruir.

Ao mesmo tempo em que isso representa a insegurança sentida caso o seu plano seja descoberto, talvez tal expressão igualmente aponte para uma possível sensação de insustentabilidade, não apenas por conta dos riscos, mas também pelo cansaço de Penélope em viver desse modo. Neste sentido, os últimos versos poderiam refletir sobre se vale a pena lutar pela permanência da tradição e seu casamento com Ulisses, em troca de viver em constante instabilidade, sempre por um triz.

No terceiro poema, os dedais resguardam não apenas Penélope na ação de costurar a mortalha, como também servem de escudo para que ela permaneça em seu casamento, protegendo-a de seus pretendentes. Eles (os dedais) garantem que sua noite seja solitária, “Na noite ninguém”.

Nos últimos dois poemas há uma maior participação de Penélope enquanto sujeito que narra a própria história, ainda que seja marcada pelos não-ditos, como se vê em “Penélope (IV)”, nos versos que confirmam “E ela não disse”. Essas marcações tratam de expor que, mesmo que pela primeira pessoa Penélope expresse como foram seus anos à espera de Ulisses, sua história ainda é permeada por silêncios, orbitando em torno daquilo que não foi dito, mas, sobretudo, sentido pela personagem. Assim, ela compara a sua jornada com a de Ulisses.

Depois dessas comparações entre os dois destinos, é incitado o sentimento por algo que um dia existiu, mas já não existe mais, representado pela ação de arder diante de uma fogueira extinta, que não aquece mais corpo algum e, portanto, não faz nada além de convocar a memória de um fogo que antes esteve ali...

Por outro lado, pensar em Ulisses como quem visita em lembrança a praia da infância é, de certo modo, vivenciar um sentimento bom, que frequentemente é atravessado por lembranças nem sempre verdadeiras, já que a memória geralmente falha ao reconstituir locais que visitamos há muito tempo. O pensamento em Ulisses se refaz, posteriormente, como quem recorda “o amplo verão e [...] depois como quem esquece”, o que sugere uma gradação do que é detalhado – a fogueira, com seus vestígios concretos daquilo que foi um dia, e a praia visitada da infância, que oportuniza a lembrança pela repetição, pois supõe-se que foi um local visitado várias vezes – ao que é tão imenso e distante que não mais se distingue – o amplo verão e o próprio esquecimento.

Por fim, quando afirma no seu não-dizer que “a solidão pode ter muitas formas”, assim como as infinitas terras estrangeiras visitadas por Ulisses, encerra o verso denotando que a solidão, mesmo em seus inúmeros feitios, é sempre hospitaleira. Brincando com a ideia de que o marido, em suas andanças e viagens, possa ou não ter sido bem recebido, já que as terras estrangeiras podem ou não ser hospitaleiras, Penélope confirma que a solidão, por sua vez, é sempre hospitaleira, ou seja, está recorrentemente disposta a acolher os solitários.

Ainda que não tenha vivido a odisséia de Ulisses, Penélope, em companhia de sua solidão, vive sua própria jornada silenciosa. Em “Penélope (V)”, ela toma a palavra para expor suas reflexões construídas sobre os próprios devaneios. Ao imaginar o dia de um retorno que nunca chega, prevê “o rito dos risos e o [...] espelho tenro, cabeços trançados, casa salgada, coração veloz?” – um dia, por fim, que gira em torno de um momento feliz, mas que é concluído em verso com ponto de interrogação, pois é impossível prever com precisão o retorno de Ulisses.

A espera, contudo, continua sendo a única concretude positiva que Penélope possui. E assim como a flor, que pode florescer, crescer, definhir e morrer, essa espera de Penélope

também está sujeita a se findar um dia. “Água do mar, vinho tinto – o mesmo copo”, assim como o mesmo recipiente pode conter líquidos diferentes, tal espera de Penélope também pode se transformar da água ao vinho.

No último poema, Ulisses é presentificado. Entretanto, não é sua voz que protagoniza os versos desta parte da história. Agora é Penélope que lhe narra a sua “odisseia da espera”. Lado a lado, texto e tecido são construídos, fortalecendo o vínculo entre as palavras e a memória. E o esquecimento tem um papel importante no ato de recordar, já que é ele que permite reconstruir as lacunas de memória de modo inventivo. Na literatura, essas ausências também podem ser produtivas, uma vez que oportunizam a criação ou ressignificação de um dado posto, mas que pode ser observado por outros ângulos, como Ana Martins Marques realizou nessa série de poemas, ao iluminar a perspectiva de Penélope sobre sua própria odisseia.

Resgatar a Penélope de Homero, trazendo à tona a sua própria narrativa, não apenas estala a linearidade do texto, recorrendo à Grécia antiga, mas desafia esta história a ser rememorada e recontada de outras maneiras:

Decerto, por definição, a escritura é memória, conservação de traços, desafio da morte. O sentido ou a nostalgia da duração a habitam. Porém, em um tempo dominado pela perempção sempre mais rápida dos signos e das referências, a literatura renova seu companheirismo com a memória, passando por novos contratos. [...] é escavando os tesouros sem fundo da memória individual ou coletiva, recente ou infinitamente arcaica, que a literatura – e com ela, a civilização? – encontrará meios para sua renovação (BURGELIN, p. 78 – tradução livre)⁷.

4. A espera de Mariana Alcoforado

Manuel Gusmão certa vez afirmou num ensaio que “na poesia há sempre mais ou menos nítida uma memória da poesia” (2010, p. 463). Consoante a isso, metalinguisticamente, os procedimentos de reescrita, intertexto e diálogo configurar-se-iam com recorrente luminosidade na obra poética de Adília Lopes.

⁷ Certes, par définition, l'écriture est mémoire, conservation de traces, défi de la mort. Le sens ou la nostalgie de la durée l'habitent. Mais, dans un temps dominé par la péremption toujours plus rapide des signes et des références, la littérature renouvelle son compagnonnage avec la mémoire en passant avec elle comme de nouveaux contrats. Dans la tradition grecque, les neuf muses étaient filles de Mnémosyne, la mémoire. Le mythe n'a rien perdu de son actualité: c'est en puisant dans les trésors sans fond de la mémoire individuelle ou collective, récente ou infiniment archaïque, que la littérature - et avec elle la civilisation? - trouvera les moyens de son renouveau (BURGELIN, 2001, p. 78).

Em seus poemas que retomam a história de amor não concretizado entre a freira portuguesa Mariana Alcoforado e o francês Noel Bouton de Chamilly, Lopes resgata uma memória para, a partir de então, reinventá-la, dissolvendo assim o alto teor de dramaticidade das cartas originais trocadas entre o casal, reunidas e anonimamente publicadas no século XVII, sob o título de *As Cartas Portuguesas*; a escritora transforma o “enredo” desses personagens em uma série de bem-humorados textos poéticos.

Para explorar o modo como Adília Lopes recria tanto personagens fictícios quanto figuras históricas reais, é imprescindível observar a mudança de tom evidente na história de amor entre o marquês de Chamilly e Mariana Alcoforado. Para tanto, importa ressaltar que, antes de Lopes, já ocorreu uma reinterpretação dessas cartas. Em 1972 acontece a publicação de *Novas Cartas Portuguesas* por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. As chamadas “três Marias” apresentam um retrato de Portugal ao longo do tempo, delineando principalmente as opressões ditatoriais e as questões da mulher em diferentes aspectos, como maternidade, casamento e sexualidade.

Reitera-se que apesar de Adília Lopes ter publicado livros específicos⁸ sobre o tema, reunindo poemas sobre Mariana e Noel, aqui serão mencionados os recortes já selecionados pela antologia já citada, organizada por Sofia de Sousa Silva. Vamos a eles:

Marianna faz vinte e oito anos
 Marianna em virtude
 de imaginar
 que abre cartas
 abre
 nervosamente
 a caixa de bombons
 que uma irmã lhe oferece
 pelos anos
 outra mais maliciosa
 oferece a Marianna
 um mealheiro
 é um marco de correio
 em ponto pequeno
 Marianna queima-o na braseira
 com dinheiro dentro
 o dia em que eu nasci moura
 e pereça
 blasfema Marianna
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly
 o dinheiro não traz o marquês de Chamilly

⁸ *O Marquês de Chamilly (Kabale und Liebe)*, de 1987, e *O regresso de Chamilly*, de 2000; ambos não foram publicados individualmente no Brasil, mas fragmentos das obras podem ser encontrados na antologia organizada pela editora Bazar do Tempo (2019), e utilizada neste artigo. Há também uma publicação mais recente, intitulada *Dobra – Poesia reunida*, da Assírio & Alvim (2021), já comercializada e distribuída no Brasil.

sobretudo quando é pouco
pensa Marianna
mas não se deve pensar assim
nada pior do que estar apaixonada
por um gigolo
Marianna pensa em apaixonar-se
por um gigolo
Marianna enrosca-se como uma
mulher de Argel de Delacroix
para pensar no marquês como num gigolo
Marianna enrosca-se mais
Mais
(LOPES, 2019, p. 31-32).

O poema parte da perspectiva de um eu lírico já envelhecido pela espera, o que Adília Lopes marca já nos versos iniciais, que denotam os vinte e oito anos de Mariana, que, como é sabido pela historiografia, conheceu o marquês com vinte. Aos anos, soma-se o intertexto camoniano que, remetendo ao ato de “muito imaginar” resulta na transformação do “amador na coisa amada”, levando a freira a colocar o francês em uma espécie de pedestal. A Marianna de Adília Lopes imagina que abre as cartas do amado quando desembulha as caixas de bombons oferecidas pelas irmãs do convento, adequando-se à realidade com a qual convive. O pequeno mealheiro, em formato de caixa de correio (objeto feito para armazenar e juntar dinheiro), vem à luz; mas na voz de Marianna, novamente são retomados os versos de Camões, “o dia em que eu nasci moura / e pereça”, dando indícios de que nenhuma quantia guardada traria o seu amado de volta, sanando sua desesperança.

Ao mencionar dinheiro, relacionando-o ao amor, Marianna descreve sua situação com o marquês, configurando-o como uma espécie de gigolô, o que pode ser considerado bastante inesperado e desviante do tom original das cartas. Correlacionando Marianna, de forma comparativa, a uma das mulheres da pintura de Argel de Delacroix, de 1834, Adília Lopes convoca o ambiente de um harém de mulheres.

Na página seguinte a este poema, encontramos a resposta do marquês de Chamilly. Encerrando todas as possibilidades dolorosas e dramáticas de uma não-resposta, o francês resume o seu sumiço, associando-o à caligrafia de Marianna: “lamento dizer-lho / mas não percebo / a sua letra / [...] não poderia dizer / o que tem a dizer-me / em maiúsculas?” (LOPES, 2019, p. 33). Além disso, o marquês ironicamente inicia o poema relatando diretamente à Marianna que ela “deve ter uma coisa muito urgente e capital a dizer” (LOPES, 2019, p. 33), já que escreveu tantas vezes, reduzindo comicamente os anseios apaixonados da freira ao simples repasse de uma mensagem prática.

Da mesma forma como Ana Martins Marques reconstruiu o final de Penélope e Ulisses, dando voz à personagem homérica que pode, em seu reencontro amoroso, contar ao amado sobre sua própria odisséia, Adília Lopes encerra a espera de Mariana pelo marquês, construindo um retorno que só existiu através da poesia. Isso depois de passado o tempo, pois as freiras “casaram-se todas ou morreram, e [...] Batem à porta / do convento / Marianna pensa / as testemunhas de Jeová / ou a publicidade / mas não / é Chamilly”.

Em tempo: seguindo as cinco cartas de amor originalmente publicadas no século XIX, o quinto poema, intitulado “Marianna e Chamilly”, coloca a saudade como uma evidente protagonista:

Marianna e Chamilly
Quando partires
se partires
terei saudades
e quando ficares
se ficares
terei saudades

Terei
sempre saudades
e gosto assim
(LOPES, 2019, p. 111).

Ao contrário da separação e do retorno nunca mais concretizado, permeados por melancolia e saudade enquanto sentimentos ruins, Adília Lopes remodela o entendimento da própria saudade, coroando-a como algo sentido independentemente da presença ou ausência do ser amado, quase inerente ao amor.

Conclusão

A leitura comparada dos poemas da brasileira Ana Martins Marques e da portuguesa Adília Lopes proporcionou a possibilidade de refletir sobre as aproximações entre alguns procedimentos utilizados, principalmente no que diz respeito à tradição literária. Ainda que nomes deste cânone tenham sido convocados, como Homero e Camões, exercitando o convite à memória do lido, concernente a todo um pesado arcabouço de experiência que a configura, as poetisas aqui analisadas também se mostraram exemplares na tentativa de reconstruir aquilo que foi não apenas sumariamente coletado de um passado literário. Ressignificando as narrativas da personagem homérica Penélope e da freira portuguesa Mariana Alcoforado, Ana e Adília se

aproximam do entendimento da poesia como um rememoração, uma vez que compreendem o passado encontrado pelos versos como um tempo sempre disposto a ser reinventado. Nesse tipo de proposta de projeto poético, “a pertença do poema ao tempo faz com que ele seja sempre começo ou recomeço” (LOPES, 1996, p. 6).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BRITTO, Paulo Henriques. In: Célia Pedrosa (Org). *Mais poesia hoje*. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BURGELIN, Claude. Comment la littérature réinvente la mémoire. *La recherche*, Paris, n 344, p. 78, 1 jul. 2001. Disponível em: <http://www.larecherche.fr/savoirs/dossier/comment-litterature-reinvente-memoire-01-07-2001-86301> Acesso em: 12 jan. 2024.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRANCHETTI, Paulo. A crise em crise. In: *Poesia contemporânea e tradição: Brasil - Portugal*. Org. Solange Fiuza, Ida Alves. 1. ed. São Paulo: Nankin, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUSMÃO, Manuel. Aprender poesia com Ruy Belo. In: *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 463.

LOPES, Adília. *Aqui estão as minhas contas – Antologia poética*. Prefácio e organização: Sofia de Sousa Silva. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. *Revista da Faculdade Ciências Sociais e Humanas*, n. 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, p. 155-161.

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

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. In: *Vidro do mesmo vidro – Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campos das Letras 2007, p. 11-51.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira, expressão e forma. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, n. 31, out. 1991, p. 171-183.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia em outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SAMOYAULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SIMON, Iumna. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, v. 55, p.27-36, 1998.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *In.: Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 41-62.

Recebido em: 15/01/2024.

Aceito em: 04/06/2024.