

“A MEMÓRIA DAS MÃOS”: FIGURAÇÕES DO FEMININO EM PENÉLOPE NA LÍRICA DE MÔNICA DE AQUINO (OU DESTECENDO O PERCURSO)

“A MEMÓRIA DAS MÃOS”: FIGURATIONS OF THE FEMININE IN PENELOPE IN THE LIRIC OF MÔNICA DE AQUINO (OR UNWEAVING THE ROUTE)

Sandro Adriano da Silva (UFPR/Unespar - Campus Campo Mourão)¹

Giovana Buch Sgrignoli (Unespar)²

RESUMO: O presente artigo tem como tema algumas figurações do feminino na personagem clássica Penélope na lírica de Mônica de Aquino na seção “A memória das mãos”, de sua obra *Fundo Falso* (2018). O trabalho também investigou e discutiu o resgate do arquétipo das fiandeiras concernentes à imagem da personagem clássica retomada, bem como analisou as configurações poéticas, especialmente a construção da metáfora e seus sentidos na arquitetura dos poemas da referida seção. Portanto, apoiamos-nos em diferentes perspectivas de fundamentação teórica: estudos da poesia (Paz, 1982; Pignatari, 2005; Cohen, 1974; Bloom, 2002); mitologia e construção do imaginário ocidental (Brandão, 2014; Jeager, 2013); teoria arquétipo e especialmente o das fiandeiras (Neto, 2018; Liborel, 1997; Mielietinski, 1987; 1998). As análises corroboraram a evidência de que a poeta se aproxima do cânone da qual se origina a personagem, a *Odisseia* de Homero, na medida em que resgata traços essenciais desse feminino, mas transgredir a imagem clássica ao elencar características fruto dos fios do pensamento da autoria feminina e crítica contemporânea. Na lírica aquiniana, a imagem de Penélope desvela-se como um feminino aberto às manifestações da própria subjetividade e desejo. À vista disso, constatou-se também que Mônica de Aquino, como poeta contemporânea que aproveita o cânone em sua poesia, insere-se no que Bloom (2002) denomina de *Tessera* ou *Completeness e Antítese* em sua teoria sobre a *angústia da influência*, e revisiona o mito como demonstra Ostriker (2022) em relação à escrita mais ginocêntrica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Mônica de Aquino; *Fundo falso*; Penélope; Feminino.

ABSTRACT: The present article has as theme some figurations of the feminine in the classic character Penelope in the lyric of Mônica de Aquino in the section “A memória das mãos”, of her work *Fundo falso* (2018). The work also investigated and discussed the rescue of the archetype of the spinning makers concerning to the image of the classic character recaptured, as well as it analyzed the poetics configurations, especially the construction of the metaphor and its meanings in the architectural of the poems of the referred section. Therefore, we were supported by different perspectives of theoretical basis: studies of the poetry (Paz, 1982; Pignarari, 2005; Cohen, 1974; Bloom, 2002); mythology and the construction of the western imaginary (Brandão, 2014; Jeager, 2013); theory of the archetype and especially the one of the

¹ Doutorando em Letras - Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Letras - Universidade Estadual de Maringá (UEM). Especialista em História e Cultura Afro-brasileira e Africana - União Pan-Americana de Ensino (UNIPAN). Graduado em Letras - Português/Inglês - Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste). Graduado em Filosofia - Universidade Paranaense (Unipar). Professor-assistente de Introdução aos Estudos Literários e Literatura Brasileira - Universidade Estadual do Paraná (Unespar - Campus Campo Mourão - PR). <http://lattes.cnpq.br/2018674592523037>

² Graduada em Letras Português e Inglês, pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Atualmente, voluntária no Programa de Iniciação Científica. <http://lattes.cnpq.br/1767200191547024>

spinning makers (Neto, 2018; Liborel, 1997; Mielietinski, 1987; 1998). The analysis corroborated the poet approaches the canon from who it is originated the character, the *Odyssey* of Homer, as it recovers the essential traits of that feminine, but she transgresses the classic image when adding characteristics resulted of the threads of the feminine authorship and of the contemporary critics. In Aquino's lyrics, the image of Penelope unfold itself as a feminine open to the manifestation of its own subjectivity and desires. In view of that, it was also verified that Mônica de Aquino, as a contemporary poet who uses the canon in her poetry, is included in what Bloom (2002) denominates as *Tessera* or *Completeness and Antithesis* in his theory about the *anxiety of the influence*, and she revisions the myth as demonstrates Ostricker (2022) regarding a writing more gynocentric.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Mônica de Aquino; *Fundo falso*; Penelope; Female.

Mônica de Aquino publicou *Sístole* (2005), *Fundo falso* (2018), *Continuar a nascer* (2019), *Linha, labirinto* (2020) no Brasil e, mais recentemente, *Linha, labirinto* (2022) em Portugal, além de ter publicado livros para o público infantil, pela editora Miguilim. Integrou também antologias como *A extração dos dias*, pela editora Escamandro, e *Roteiro da poesia brasileira 2000*, pela editora Global.

A obra *Fundo Falso* (2018), vencedora do Prêmio Cidade de Belo Horizonte de 2013, constitui-se de sete seções – “A memória das mãos”, “A dor como método”, “Água forte”, “Quarto de espelhos”, “Corposempausa”, “O efeito da quebra” e “Matéria bruta” – apresentando as linhas poéticas e temáticas guardadas pela poeta. Na seção “A memória das mãos”, Aquino tece treze poemas que resgatam o mito e a imagem arquetípica da personagem clássica Penélope, como narrada no “Canto II” da *Odisseia* de Homero (2011). Teceu-se uma investigação em torno dos aspectos semântico-poéticos na elaboração da imagem de Penélope nos treze poemas que constituem a seção “A memória das mãos” e que integram o objeto da pesquisa. Assim, por meio do estudo dos elementos poéticos (Paz, 1992; Cohen, 1974; Pignatari, 2005) que permitem a construção de uma figuração desse feminino, conduziu-se, também, comparações no tocante à aproximação e distanciamento da imagem fiada na lírica de Mônica de Aquino e a imagem arquetípica na *Odisseia* com base na fundamentação da teoria da *angústia da influência* (Bloom, 2002). Além disso, focaliza-se no resgate do arquétipo das fiandeiras (Neto, 2018; Liborel, 1997; Mielietinski, 1987; 1998) para observar as relações elaboradas entre a Penélope na figuração contemporânea e a Penélope clássica num diálogo o revisionismo do mito pela ótica feminina (Ostriker, 2022) e a representação no cânone literário que contribuiu para a formação do imaginário ocidental (Jeager, 2013) no que concerne à idealização dos papéis sociais.

A CONSTRUÇÃO DA METÁFORA EM “A MEMÓRIA DAS MÃOS”

Em vista da ambiguidade presente na relação de complementaridade entre a forma e conteúdo nos poemas de Aquino, podemos tomar as palavras de Cohen (1974) como fundamentais para um recorte teórico sobre a poética de *Fundo Falso* (2018), especialmente, no que concerne no estudo da metáfora. Segundo Cohen (1974), a metáfora

ou mudança de sentido é uma transmutação do sistema ou paradigma. A figura é um conflito entre o sintagma e o paradigma, entre o discurso e o sistema. [...]. O discurso poético inverte o sistema e, nesse conflito, é o sistema que cede e aceita transformar-se. A poesia [...] uma nova ordem lingüística fundada sobre as ruínas da antiga, através da qual, como veremos na conclusão, se constrói um novo tipo de significação. O absurdo poético não é preconcebido. (p. 110).

Paz (1982) também pode ser tomado como endosso para entendermos o caráter fugitivo às leis da linguagem que o poeta possui como uma virtude para dizer-nos o indizível com palavras ressignificadas em suas essências primitivas, posto que para o crítico,

A criação poética se inicia com a violência sobre a linguagem. O primeiro ato [...] consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: [...] os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. (1982, p. 47).

Considerando-se o que ambos os autores afirmam a respeito da criação poética, podemos, agora, prosseguir com algumas observações no que concerne ao gesto criador de Mônica de Aquino no *corpus* elencado.

O repertório imagético na poesia de Aquino é uma sobreposição ao repertório imagético de Homero. A poeta opera em uma reconstrução da imagem de uma personagem arquetípica na mitologia grega clássica. Desta forma, em “Penélope insone”, estamos diante de uma justaposição de metáforas, uma vez que “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidade opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.” (Paz, 1982, p. 120). Ao evocar uma imagem arquetípica, Aquino a amalgama em seu texto, mas de forma a apresentar outros prismas de sentido. Essa tecitura estética aproxima Aquino da concepção de uma criação poética segundo os padrões de sucessores na tipologia *Tessera* ou

Complementação e Antítese, como descreve Bloom (2002) em sua obra intitulada *A Angústia da Influência*³:

Na *tessera*, o poeta que vem depois proporciona o que sua imaginação lhe diz que completaria os de outro modo “truncados” poema e poeta precursores, uma “completude” que é tanto apropriação quanto é um desvio revisionário. [...] [...] a *tessera* representa a tentativa de qualquer poeta que vem depois de convencer-se (e a nós) de que a Palavra do precursor estaria gasta se não redimida como uma Palavra recém-nascida e ampliada do efebo. (p. 114-115).

Não obstante a análise de alguns poemas apontar para a influência do tipo *tessera* na obra de Aquino; quando tomada em sua totalidade, a seção “A memória das mãos”, não revisiona por completo cada uma das características da personagem Penélope em sua manifestação mais clássica. Há poemas em que a imagem arquetípica precursora comparece de forma mais fidedigna, como no poema “Penélope insone”, no qual notamos traços essenciais do arquétipo de Penélope, e no poema “Penélope e o cão” em que observamos características “penelopeicas” mais distantes da imagem precursora, como o olhar de denúncia e questionamento narrado pela própria personagem a respeito da realidade opressora que a cerca, pois na *Odisseia* (2011) Penélope é passiva e submissa às imposições do ambiente ao seu redor.

Os poemas de Aquino são dotados de uma construção metafórica que está sob e em diálogo com a construção metafórica da obra precursora *Odisseia* de Homero. Os aspectos transgressores da linguagem, como já apontados com base em Cohen (1974) e Paz (1982), estão sob os da obra precursora e em diálogo entre a obra precursora e a contemporaneidade da poeta. Sendo assim, o olhar aos poemas de “A memória das mãos” deve ser conduzido sempre considerando-se as metáforas que retomam o mito com sua imagem mais original possível, bem como as metáforas que retomam o mito com uma imagem parcial ou totalmente revisionada, pois as perspectivas de Aquino são contemporâneas e femininas, em oposição ao clássico com face de sentidos pela ótica masculina, desta forma, corroborando com os pontos defendidos por Ostriker (2022) sobre o revisionismo numa linha feminista, implicando “reavaliações de valores sociais, políticos e filosóficos [...]” (Ostriker, 2022, p. 34), dada a autoria e crítica feminina.

³ Em *A Angústia da Influência* (2002), Bloom busca descrever características do processo de influência de obras precursoras, principalmente a força das grandes obras como as de Shakespeare, sobre escritores sucessores. Com esse intuito, o autor apresenta seis diferentes processos de angústia da influência que podem ser vivenciados pelos escritores sucessores, sendo: *Clinamen* ou Apropriação Poética, *Tessera* ou Completude e Antítese, *Kenosis* ou Repetição e Descontinuidade, *Daemonização* ou Contra-Sublime, *Askesis* ou Purgação e Solipsismo e *Apothradés* ou o Retorno dos Mortos.

“PENÉLOPE INSONE”: MATIZES POÉTICOS

- 1 Completar a urdidura do dia
- 2 saber do manto o desenho exato

- 3 saciar toda fome de geometria
- 4 conhecer o trabalho, no limite dos olhos.

- 5 Recriar-se inexata sem simetria
- 6 até terminar o diagrama de escolhas.

- 7 Só então destruir, com agulha e tesoura
- 8 cada amor imaginado.

- 9 Conservar apenas a memória das mãos
- 10 sobre o tecido, o percurso do fio

- 11 a desfazer o possível antes da aurora.

- 12 Penélope dissolve-se na hipótese:
- 13 quer conhecer, em detalhes, o manto
- 14 que a separa do outro.

- 15 Tece o pano como quem toca
- 16 o corpo de um homem, de cem homens

- 17 desfaz a mortalha como se destruísse um véu.

- 18 Fere a carne do pano, fere o dedo na pressa
- 19 e mancha, com sangue, a colcha de
- 20 promessas.

- 21 Mas ante isso:
- 22 recusa o passado seus retalhos
- 23 prefere o que ainda não aconteceu

- 24 enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu. (Aquino, 2018, p. 19-20).

O poema “Penélope insone”, possui uma arquitetura pluriestrófica composta por vinte e quatro versos livres, sendo estes, seis dísticos, três tercetos e três monósticos. Os monósticos, apresentam aspectos semânticos do tecer: “a desfazer o possível antes da aurora.”; “desfaz a mortalha como se destruísse um véu”; “enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.”. Conforme Pignatari (2005, p. 22), a pausa, no poema, podendo ser identificada nos monósticos, nos lança a um “silêncio ativo”, como um “contra-acento” que sugere atenção à sua figura, ao seu fundo. Tal ideia de “silêncio ativo”, apresentada pelo autor, se conecta estritamente com o silêncio do tecer da personagem Penélope. De acordo com Neto (2018), o tecer é uma atividade oriunda do processo criativo e, portanto, quanto maior o sentido de busca interna por meio da criatividade mais facilmente o sujeito tecelão entra em contato com seu íntimo, pois o processo criador “é

um processo duplo de elucidação interior e também um processo epidérmico, na medida em que implica uma alegria quase infantil de invenção.” (p. 64). Além disso, o tecer, em uma atitude simbólica, também é uma atividade ritualística e o ritual “é um ato lúdico ou a encenação contextualizada de impulsos, sentimentos e visões ou fantasias arquetípicas, que abre as portas da comunicação com os outros e também com o nosso outro interior, o próprio Self.” (Whitmont, 1974, apud Neto, 2018, p. 41). Decorrente disso, o tecer de Penélope possui um “silêncio ativo”, como um processo simbólico de criação ritualística envolve, em Penélope, uma esfera de ação constante no silêncio da espera por seu marido Ulisses. Para a personagem Penélope, o tecer pode oferecer uma voz que suas palavras não podem enunciar: denúncia, reflexão, confissão. Tecer aponta para uma imagem poética no seu silêncio quando em relação à Penélope, pois pode ser uma voz ativa no que estampa na materialidade de seu tecido e no que estimula o sujeito tecelão a pensar no momento da criação e do ritual de sua prática. No caso da personagem, como uma atividade diária desenvolvida durante quase quatro anos, como retratado em *Odisseia*, “[...] trabalhava de dia ao grande tear, / mas desfazia de noite à luz das tochas. / Deste modo durante três anos enganou os Aqueus.” (Homero, 2011, p. 137-138) e, ainda, explorada na poesia de Aquino, como no poema “Penélope mentirosa” (Aquino, 2018, p. 21), nos versos 1: “De noite desfaz, obediente”; 4 e 5: “De dia, é outro o desejo / tece a mortalha com o silêncio”.

Entretanto, a pausa ocasionada pelos monósticos e também nos dísticos nos poemas de Aquino, não são pausas inteiras e completas em si mesmas, pois o *enjambement* é encontrado em versos que compõem as diferentes arquiteturas estróficas do poema, incluindo passagens entre uma estrofe e outra, inclusive entre um dístico ou terceto para o monóstico que, em si, fecha a pausa, a exemplo, a passagem entre o fim da quinta estrofe e o primeiro monóstico do poema, “sobre o tecido, o percurso do fio // a desfazer o possível antes da aurora.” (Aquino, 2018, p. 19). Consoante Cohen, em sua obra *Estrutura da linguagem poética* (1974), o *enjambement* “ao tirar aos silêncios todo valor sintático, ele tende a fundir cada sequencia seguinte. O discurso não é mais feito de segmentos ligados, embora distintos, mas de um fio contínuo, sem nada nele que comece ou acabe.” (p. 85).

No poema “Penélope insone”, uma pausa completa a fluidez do *enjambement*, no caso dos monósticos, alguns destes, apesar da ênfase que dão ao que é enunciado, necessitam de apoio da fluidez dos versos anteriores para que sua completude seja atingida. O *enjambement* é identificado entre os versos: 5 e 6, “Recriar-se inexata sem simetria / até terminar o diagrama de escolhas”; 7 e 8, “Só então destruir, com agulha e tesoura / cada amor imaginado.”; 9, 10 e 11, “Conservar apenas a memória das mãos / sobre o tecido, o percurso do fio // a desfazer o

possível antes da aurora.”; 12, 13 e 14, “Penélope dissolve-se na hipótese: / quer conhecer, em detalhes, o manto / que a separa do outro”; 15 e 16, “Tece o pano como quem toca / o corpo de um homem, de cem homens”; 19 e 20, “e mancha, com sangue, a colcha de / promessas”, 21, 22, 23 e 24, “Mas ante isso: / recusa o passado seus retalhos / prefere o que ainda não aconteceu // enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.”

Ainda no que concerne à estrutura do poema, notamos certo paralelismo verbal que opera dividindo o poema em duas esferas semânticas: uma mais impessoal e outra no qual o eu lírico enuncia claramente Penélope. O recurso do paralelismo verbal nesse poema, dos versos 1 a 11 é composto por verbos no infinitivo pessoal com sentido imperativo e verbos reflexivos impessoais, tais como “completar”, “saber”, “saciar”, “conhecer”, “recriar-se”, entre outros, o que não remete vividamente à Penélope; já dos versos 12 a 24 é composto, majoritariamente, por verbos na terceira pessoa do presente do indicativo e verbos reflexivos com denotação pessoal, como “dissolve-se”, “tece”, “desfaz”, “prefere”, e outros, assim, revelando nitidamente Penélope como agente.

PENÉLOPE: ENTRE HOMERO E AQUINO

Primeiramente, nota-se que o poema é intitulado “Penélope insone”, e se apresenta na tipologia “temático”, na perspectiva de Genette (2009) em que classifica de temáticos “todos os títulos assim lembrados, por uma sinédoque generalizadora que será [...] uma homenagem à importância do tema no ‘conteúdo’ de uma obra [...]” (p. 77). Enunciando por meio da *ekphrasis*, a imagem de uma Penélope no seu estado de insônia ao tecer e desfazer a trama noite a dentro, o poema estabelece uma relação intertextual com a personagem épica e seu tear no tempo da espera, elaborando uma metáfora da vigília perdurante, bem como a imagem de uma Penélope que consegue projetar os desejos do consciente, devido a insônia, enquanto realiza a atividade do tear que, como mencionamos anteriormente, é uma espécie de “silêncio ativo” que funciona por meio da atitude simbólica do tear como uma ação criativo-ritualística, porém é a imagem de uma Penélope que não consegue projetar os desejos do inconsciente através do sonho, justamente, devido a seu estado insone, logo, há certa metáfora onírica sobre o estado da personagem. Cabe mencionarmos a relação intertextual com a *Odisseia* no Canto XIX quando Penélope narra seu sonho a Ulisses disfarçado de estrangeiro:

[...]

Ouve agora este sonho e interpreta-o para mim!

Cá em casa tenho vinte gansos que saem da água
para comer trigo: com eles me alegro quando os vejo.
Mas da montanha veio uma grande águia de bico recurvo,
que se atirou aos pescoços dos gansos, matando-os a todos.
Eles jaziam aos montes no palácio, mas a águia voltou
para o éter divino. Eu chorava, embora estivesse a sonhar.
À minha volta se reuniam as mulheres de belos cabelos dos Aqueus,
enquanto eu chorava convulsivamente, porque uma águia matara
os meus gansos. Mas a águia regressou; e pousada no alto
de uma viga fez para o meu choro com voz de homem mortal:

‘Anima-te, ó filha de Icário, cuja fama chega longe!
Isto não é um sonho, mas uma visão verdadeira,
que se cumprirá. Os gansos são os pretendentes,
e eu, que antes fui águia, agora regresso como marido,
que fará que se abata sobre os pretendentes um terrível destino.’

Assim falou; e depois largou-me o sono doce como mel.” (Homero, 2011, p. 459-460).

Assim, também é significativa aos poemas de Mônica de Aquino, pois ao retomar o mito e a imagem de Penélope em seu estado de vigília, aborda outra face a respeito da personagem quanto ao sonho e o sonhar – que reverbera, também, em outros poemas da seção “A memória das mãos”. Em “Penélope insone” a metáfora onírica comparece como a impossibilidade de sonhar e de projetar os desejos do inconsciente através do sonho, embora sua elaboração aproxime da poesia. Na obra *As Portas do Sonho*, Meneses (2002) afirma que,

Quando sonha, todo homem é poeta: utiliza os recursos da figurabilidade, a imagem sensível; estabelece analogias que não se impõem à primeira vista; vê [...] “semelhanças invisíveis”; utiliza a palavra como “coisa”, atento ao significante; simboliza; não se dobra ao princípio de identidade impositor da lógica da não-contradição [...], poeta e sonhador, entrando em contato com seu próprio inconsciente [...], descortinam uma realidade que vai além dos limites da sua própria individualidade. (p. 16).

Esses atributos relacionados ao sonhador mostram o que Penélope em insônia perde na impossibilidade de sonhar. A questão da figurabilidade, juntamente com a atenção à simbologia, ao significante da coisa e à exibição de uma realidade que ultrapassa os limites da individualidade são essenciais para a formação do pensamento consciente, se pensarmos nas imagens que ficam e podem ser interpretadas pelo próprio sonhador após o sonho, são imagens que desvelam desejos e vontades não aventadas pela projeção consciente, que, por sua vez, pode ser dominada pelo indivíduo. Ademais, estas características pertencentes ao sujeito sonhador, como explicitado por Meneses, se compara ao fazer poético. Desta forma, em “Penélope insone” podemos identificar uma particularidade metapoética na medida em que o

eu lírico constrói, implicitamente, esse vínculo entre a personagem Penélope e a metáfora onírica.

Ainda em relação à metáfora onírica em “Penélope insone”, Meneses (2002), em referência a Aristóteles, afirma que “a fantasia é ‘a faculdade em virtude da qual nós dizemos que uma imagem se produz em nós’. E aponta uma relação, funda, entre imagem e pensamento [...]” (p. 17). Tal afirmação em relação à fantasia reforça o vínculo entre o sonho e a formação do pensamento consciente mencionado anteriormente, pois a imagem da fantasia pode estar estritamente conectada com o pensamento e a manifestação de desejos do inconsciente ao consciente. A recusa ou impedimento involuntário da insônia ao estado onírico em “Penélope insone”, também pode ser analisada na chave freudiana mencionada pela autora, uma vez que,

O respeito concedido aos sonhos na Antigüidade [...] baseia-se numa intuição psicológica correta [...] e é homenagem prestada às forças incontroladas e indestrutíveis existentes no espírito humano, ao poder “demoníaco” que produz o desejo onírico e que encontramos em ação no nosso inconsciente [...]. (Freud, 1900, p. 652, apud Meneses, 2002, p. 21).

O excerto de Freud permite tecer uma relação metafórica entre a expressão do inconsciente e a elaboração imagética onírica. Penélope em seu estado insone não consegue, propriamente, tecer essa ponte entre que é projetado no sonho, o desejo onírico que vem do inconsciente, e o que é projetado do pensamento consciente para a realidade. A impossibilidade de entrar em contato com o mundo onírico que ultrapassa os limites da consciência acarreta uma ausência de percepção sensível a respeito de si mesma, no caso de Penélope, em relação a seus desejos mais implícitos. Sendo assim, não consegue atingir a realização de suas vontades mais retidas – que o consciente não atinge ou permite atingir – e não consegue ultrapassar os limites do pensamento consciente quanto a própria realidade.

Hansen define que a “ekphrasis é um enunciado que apresenta em detalhe [...] que tem a vividez e que põe sob os olhos o que mostra.” (p. 91). Nessa direção, consideramos, no título do poema de Mônica de Aquino, uma *ekhprasis* em torno da metáfora exibe Penélope em seu estado insone, de vigília perdurante, e retoma a imagem arquetípica da Penélope tecelã, imagem que é narrada no Canto II da *Odisseia* de Homero:

colocando um grande tear nos seus aposentos –
amplo, mas de teia fina – foi isto que veio a declarar:

‘Jovens pretendentes! Visto que morreu o divino Ulisses,
tende paciência (embora me cobiceis como esposa) até terminar
esta veste – pois não quereria ter fiado a lã em vão -,
uma mortalha para o herói Laertes, para quando o atinja

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

[...]

Assim falou e os nossos corações orgulhosos consentiram.

Daí por diante trabalhava de dia ao grande tear,
mas desfazia a trama de noite à luz das tochas.

Deste modo durante três anos enganou os Aqueus. (Homero, 2011, p. 137-138).

Na *Odisseia* (2011), Penélope é descrita como uma mulher sensata e astuciosa cuja fidelidade era o motivo maior de sua vida, principalmente, após a ida de seu esposo Ulisses à guerra de Tróia e sua ausência durante vinte anos. Dado a ausência de Ulisses, Penélope “ficou sozinha, administrando os bens do marido.” (Brandão, 2014, p. 498) e, também, cuidando do filho Telêmaco. Em detrimento da longa ausência de seu esposo, pretendentes à mão de Penélope começaram a frequentar seu palácio e a cortejá-la (Brandão, 2014), os pretendentes eram cento e oito homens que frequentavam o palácio, inicialmente, com gentileza, mas com o passar do tempo e recusa de Penélope “passaram a dilapidar os bens do herói em banquetes diários.” (p. 498). Penélope, desejando ganhar tempo e evitar um possível casório, pois esperava fiel a Ulisses, elabora um estratagema para enganar os pretendentes, assim, prometeu-lhes “que escolheria um deles tão logo terminasse de tecer a mortalha de Laerte, mas, à noite, desfazia o que havia confeccionado durante o dia.” (Brandão, 2014, p. 498).

Neste resgate do mito precursor, Mielietinski afirma a presença do mito, segundo o autor, que “o processo mitológico é uma atividade social determinada e que o simbolismo do pensamento humano, na linguagem ou no mito, é inseparável da comunicação social e em certo sentido gerado por esta.” (1987, p. 57). Nessa perspectiva, o revisionismo mitológico contemporâneo em torno do feminino revela e põe na berlinda a ordem social vigente, uma vez que

projeta seu destino pessoal ao nível do destino da humanidade, ajudando outras pessoas a libertarem as suas forças interiores e evitarem muitos perigos. Isto ocorre pelo fato de o artista ter relações diretas intensivas com o inconsciente e ser capaz de expressá-las graças não só à riqueza e a originalidade da imaginação, mas também a uma força plástica. (Mielietinski, 1987, p. 67).

Em Jung, apesar de ressalvas em questão da relação artista-inconsciente, há traços essenciais a serem considerados quando referido aos poemas de Mônica de Aquino como produto da atividade do artista. Aquino projeta um prisma da realidade contemporânea ao século XXI – especialmente no que tange a uma interpretação do estatuto do feminino – transposto pela linguagem poética no momento em que o revisionismo acontece, o que

influencia, diretamente, na criação de metáforas e outros expedientes estéticos. Como veremos adiante, a poeta tece a figura de uma Penélope que perpassa sua manifestação clássica, mas acrescida de outras características que não foram descritas na *Odisseia*, tal condição condiz com o proposto por Jung, ainda mais, devido à questão do revisionismo de Aquino ser de autoria feminina, assim, dialogando também com a proposta de revisionismo feminista defendida por Ostriker no qual a “personagem ou a narrativa será apropriada para fins alterados; [...] satisfazendo a sede da poeta individual, mas enfim tornando possível uma mudança cultural.” (Ostriker, 2022, p. 9). Mielietinski (1987) também menciona concepções de Barthes em que as “intenções do mito não estar ocultas mas ‘naturalizadas’, e se lhes atribui caráter natural; cria-se no leitor a impressão de que nenhuma deformação e a correlação de significante e significado é perfeitamente normal.” (Mielietinski, 1987, p. 104). Ainda, Ostriker (2022) salienta que para

as poetisas, o cerne de criação revisionista de mitos está no desafio e na correção dos estereótipos de gênero encarnados no mito. Portanto, o revisionismo, em sua forma mais simples, consiste em ataques rápidos e certos às imagens tradicionais e às convenções sociais e literárias que as sustentam. (p. 12).

Assim, quanto ao revisionismo feminino de Aquino retomando as figurações do arquétipo de Penélope, vemos que a imagem de Penélope naturalizada no mito de *Odisseia* é rompida, novamente, em menor ou maior aproximação, mas de modo que permite a sustentação de uma nova perspectiva sob o arquétipo, guardadas as devidas diferenças em face de mudança cultural e temporal, como ressaltado a respeito da ideia de Ostriker.

“PENÉLOPE INSONE” E A URDIDURA DO POÉTICO

Os versos 1 e 2 do poema – “Completar a urdidura do dia / saber do manto o desenho exato” – se referem à ocupação de Penélope inserida na imagem tradicional de seu arquétipo, o tear e o fio da trama tecidos durante o dia, como narrado no Canto II da *Odisseia*. Tecitura cuja geometria Penélope mostra destreza e exatidão nos movimentos das mãos e, portanto, conhece em detalhes suas linhas e desenhos bordados, assim como o eu lírico aponta. Nesses versos os verbos no infinitivo “completar” e “saber”, assim como outros verbos com as mesmas características no poema, remetem a uma relação metafórica quanto ao tempo da espera de Penélope. As ações de “completar” e “saber” não possuem um tempo indicativo, dessa forma, assemelham-se ao tempo indefinido de espera de Penélope pelo regresso de seu marido Ulisses, bem como ao tempo presente na atividade do tecer que é um fazer que pode ser simbólico, criativo e ritualístico (Neto, 2018) envolvendo esferas do ser que ultrapassam as marcas

cronológicas e são intrínsecas às marcas temporais psicológicas que o indivíduo cria durante a atividade. Além do mais, quando o eu lírico faz alusão à urdidura, podemos observar esta metáfora sob a perspectiva de Chevalier e Gheerbrant (1998) apresentada por Neto (2018) em que a urdidura “compreende o conjunto de fios verticais tensionados entre os dois extremos do tear [...]. [...] segundo os autores, a urdidura ligaria entre si os mundos e os estados [...]” (p. 67), assim, essa simbologia cósmica possui um vínculo com a questão da atemporalidade na atividade do tecer, completando o sentido presente quanto os verbos “conhecer” e “saber”. No tocante à metáfora do manto, também conseguimos nos apoiar na mesma perspectiva apresentada por Neto (2018), pois além dos fios da urdidura, há os fios da trama que se entrelaçam entre os da urdidura, “no sentido contrário, compõem a trama do tecido.” (p. 67) e estampam o desenvolver condicionado e temporal dos mundos e estados da urdidura, ou seja, ao “saber” o desenho, a imagem exata do manto, o eu lírico mostra que há uma tentativa de confeccionar um tecido que conecte ou que sirva como ponte entre um mundo e outro, entre uma realidade e outra; aqui, observamos o desejo de conhecer/saber a respeito daquilo que se impõe como narrativa estampada na realidade de Penélope no tempo da espera, isto é, Penélope tece poeticamente em conexão com seu mundo, mas enseja ultrapassar a barreira divina – da urdidura – imposta pela circunstância real – da trama de sua vida – assim, demonstrando a imagem de um feminino que é independente quanto as próprias vontades e é astucioso no sentido que concerne às artimanhas criadas para saciar tais desejos.

Nos versos 3 e 4 – “saciar toda fome de geometria / conhecer o trabalho, no limite dos olhos.” -, primeiramente, a poeta escolhe metaforizar o exercício de Penélope, com o trabalho delicado e cuidadoso das mãos, um dos motivos de a feminilidade estar atrelada a atividades manuais como o fiar, como explica Liborel (1997) que no “alvorecer do mundo, [...], a feminilidade se ativa e fabrica. E suas primeiras atribuições acham-se, por inteiro, contidas na arte de fiar.” (p. 370), ao associá-lo à “fome de geometria”, à sensação que expressa o desejo do movimento de suas mãos em relação à forma, ou seja, descreve Penélope como aquela cujo exercício é intrínseco ao seu ser íntimo em tal intensidade que tem necessidade de tecer e fazer do seu exercício meticuloso, ordenado, perfeccionista, uma satisfação, um prazer, visto que no tear possuía o poder e domínio sobre si e sobre os outros presentes na trama, notamos as mãos de Penélope em função dos gestos sedentos para o trabalho do tecido-narrativa e o tecido-pele (Neto, 2018, p. 133) e, aqui, podemos observar Aquino retomando características do arquétipo das fiandeiras, como aponta Liborel, o gesto “e o utensílio da fiandeira-artesã se situariam no prolongamento espacial do corpo desta última [...]. Gesto e utensílio trabalham no sentido de uma corporificação do espaço.” (Liborel, 1997, p. 371). Além disso, é reforçada a ideia da

urgência do tecer quando o eu lírico afirma que é preciso “conhecer o trabalho, no limite dos olhos” (Aquino, 2018, p. 19), ou seja, saber exatamente o que dele é possível obter ou não no limiar da condição do olhar feminino de Penélope como uma mulher capaz de manusear o fio, pois os “gestos das fiandeiras são exatamente aqueles que animam o corpo para fazê-lo fabricar.” (Liborel, 1997, p. 371).

No verso 5 – “Recriar-se inexata sem simetria” – notamos uma antítese em relação ao verso 3, no qual o eu lírico mostra uma imagem de Penélope com desejo por saciar a necessidade de impecabilidade no trabalho com as mãos, pois no trabalho impecável e geométrico com as mãos Penélope reconstruía-se sem a simetria da geometria de suas mãos, a imagem imaginada e transferida ao tecido e ao seu íntimo é de imprecisão e aqui está uma face do que Neto afirma a respeito do trabalho simbólico com as mãos a “possibilidade que tem um trabalho manual, como a costura, de provocar insights e nos levar a visitar lugares desconhecidos da psique.” (Neto, 2018, p. 115). Já no verso 6 – “até terminar o diagrama de escolhas” -, o eu lírico explica que Penélope percorre este trabalho perfeito das mãos e imperfeito do processo de recriação de si mesma, ao considerar sua realidade oprimida com relação à obrigatoriedade de sua escolha imaginária e, característica importante na metáfora em torno da palavra “diagrama” é que sua etimologia revela a junção de *dia-* como “através” e *gramma* como “letra”, assim, *diagramma* é a figura representada através de linhas, ou seja, em relação a Penélope, é a representação de suas escolhas imaginárias na construção da trama que percorre os fios da urdidura. Nesta metáfora, Aquino já está, ainda que parcialmente, quebrando a imagem arquetípica de Penélope, pois nos apresenta uma figuração feminina criativa que exterioriza suas vontades e desejos por meio da ação simbólica do manuseio do fio que cria e destrói, como o caráter divino das fiandeiras que é enquadrado pelo “nascimento e pela morte.” (Liborel, 1997, p. 370).

Nos versos 7 e 8 – “Só então destruir, com agulha e tesoura / cada amor imaginado.” -, há metaforização do gesto de Penélope em que se evidencia a negação aos pretendentes, pois por meio dos instrumentos de poder da tecelã, o diagrama de escolhas imaginárias e proposições elaborado pode ser desfeito. Assim, Penélope faz-se moira de suas próprias formulações, dado que à fiandeira “é confiado o poder de começar e de interromper. [...] a fiandeira ou as fiandeiras [...] inscrevem no mundo o primado feminino. [...]. O destino humano que elas tecem e dirigem não pode ser modificado pelos outros deuses.” (Liborel, 1997, p. 371).

No verso 9 – “Conservar apenas a memória das mãos” -, Aquino trata a respeito das mãos como sendo aquelas que assumem uma gestualidade trazendo à realidade o que antes estava ocultado ao silêncio e que as palavras não são permitidas a assumir (Neto, 2018, p. 118),

no caso, palavras que a voz da mulher, Penélope, não poderia proferir. Portanto, a simbologia empregada pela “memória das mãos” surge devido ao seu poder de transcender o que a palavra enunciada não poderia dizer e isso está de acordo com o que Neto aponta ao dizer que através “de suas mãos, muitas mulheres assumem uma atitude simbólica e conferem ao seu fazer um status de transformação de suas realidades, transformação que opera na perspectiva da individualização” (Neto, 2018, p. 140). No verso 10 – “sobre o tecido, o percurso do fio” -, o eu lírico reitera o verso 9 ao enunciar a respeito do trabalho simbólico da memória das mãos que se materializa no percurso do fio, como no fio da vida, onde se pode ter o poder de visão ampla sobre o que é narrado na vida de alguém e se tem o poder, das Moiras (Liborel, 1997, p. 375-376), de interrompê-lo ou não, Penélope como moira legisladora de sua trama. Outrossim, conserva-se nesses versos um caráter metapoético, pois assim como é enunciado a questão de se “conservar” a memória e de se permanecer o “percurso” do fio, notamos parte da ciclicidade do processo de criação poética de Aquino que no fazer e refazer da elaboração dos poemas, conservava-se a busca por escrever sobre a personagem clássica.

O verso 11 – “a desfazer o possível antes da aurora.” – completa o sentido dos versos 9 e 10, pois retrata vividamente o que a Penélope descrita no mito de *Odisseia* fazia diariamente durante anos, tecer durante o dia e desfazer o percurso do fio durante a noite antes do amanhecer. Este monóstico opera uma pausa. Uma pausa não totalmente completa, pois depende de outros versos para ser entendido completamente, isso em função do *enjambement*.

No terceto dos versos 12, 13 e 14 – “Penélope dissolve-se na hipótese: / quer conhecer, em detalhes, o manto / que a separa do outro.” – observamos duas metáforas, a primeira quando o eu lírico afirma no verso que “Penélope dissolve-se na hipótese:”, pois aponta para o estado de espírito de Penélope, de modo que se adequaria ao ambiente inexato se dispersando por suas extremidades e delimitações fossem quais fossem, perde-se no estado insone de pensamentos hipotéticos, dissolve-se; a segunda metáfora está nos próximos versos quando o eu lírico explica que o que Penélope deseja “conhecer em detalhes” é o “manto”, a barreira, física e até divina, se formos pensar no mito homérico, que a separa de seu esposo, o herói Ulisses.

Nos seguintes versos, 15 e 16 – “Tece o pano como quem toca / o corpo de um homem, de cem homens” -, há a presença do símile, pois o eu lírico evoca a imagem de uma Penélope excitada no seu sentido mais íntimo do exercício do seu trabalho simbólico com as mãos, mãos sedentas de desejo que tecem, que fiam, como se sentisse o prazer de quando desejos carnis são satisfeitos, nesta questão, como se conseguisse analisar, conhecer minuciosamente e saber pela memória das mãos o delinear do corpo de um homem, Ulisses, e de cem homens, seus pretendentes famintos, sedentos de sua forma como mulher. Com estes versos, podemos

reconhecer que Aquino talvez tenha explicitado uma figuração de Penélope que no mito homérico fica implícita com relação aos desejos sexuais da mulher que fica só por anos e é cercada por inúmeros pretendentes que a desejam, assim, consideramos para esta analogia o seguinte trecho do Canto II da *Odisseia* de Homero: “A todos dá esperança e a cada homem manda recados [...]” (Homero, 2011, p. 137).

O verso 17 – “desfaz a mortalha como se destruísse um véu.” -, com a presença do símile, observamos a comparação da ação de destruição de um símbolo de feminilidade, pureza e ocultamento, o véu, com o desfazer da mortalha que representa a morte, o fim, imaginando a revelação, como a destruição do véu, do que está oculto e repreendido pelo tecido que o encobre. A mortalha em que Penélope tece narrativas, ao desfazê-la, volta-se aos pontos dados, revelando-lhe novas percepções acerca das hipóteses tecidas na espera, traz à claridade o que estava oculto por imposição do tecido, o desvendar de seu devaneio quanto ao manto que a separa do outro e sua situação reprimida por homens excêntricos.

No penúltimo terceto, versos 18, 19 e 20 – “Fere a carne do pano, fere o dedo na pressa / e mancha, com sangue, a colcha de / promessas.” -, o eu lírico, em metáfora, mostra que Penélope na pressa, rasga, agride o pano, o tecido-verso (Neto, 2018, p. 133) que compõe os gestos e versos tecidos quanto as hipóteses de Ulisses e seu regresso, assim, destrói uma possível conclusão acerca do manto que a separa do outro, deste modo, também fere a si mesma na avidez dos movimentos e suja, mancha, como o eu lírico explica, com sangue, com o seu desejo transbordante de conhecer o outro, a colcha tecida de narrativas hipotéticas, promessas inconcebíveis.

Nos versos 21, 22 e 23 – “Mas ante isso: / recusa o passado seus retalhos / prefere o que ainda não aconteceu” -, o eu lírico reafirma a destruição do tecido-poesia (Neto, 2018, p. 133) de Penélope, e metaforiza, no verso 21, o passado de Penélope, pensando no tempo em que esteve casada e o tempo em que ficou sozinha e a sofrer, comparando-o com retalhos, assim, o sentido é de que o passado de Penélope, para si mesma, é fragmentado de pequenos restos sentimentais, como são os retalhos, sobras, aquilo que não serve para compor algo inteiro se não remendado, e, portanto, recusa os fragmentos de sua história como vulnerável ao que lhe era imposto, a espera, como descrito na própria *Odisseia*. Desta maneira, neste movimento simbólico da recusa de retalhos, Penélope deseja o desconhecido, mas o desconhecido que é conhecido por sua imaginação no período insone.

Decorrente do que foi delineado até então no poema “Penélope insone”, no último verso – “enquanto pensa: Ulisses, agora, sou eu.” (Aquino, 2018, p. 20) -, Aquino deixa uma abertura com um eu lírico que ressalta um aspecto enigmático, pois Penélope, de acordo com o eu lírico,

pensa na sua possível autonomia ao vislumbrar estar numa posição de poder como a de Ulisses - visto que no verso, se isolarmos o advérbio “agora”, tem-se “enquanto pensa: Ulisses sou eu” - sendo que o poder poderia ser o domínio do exercício do tecer ou a possibilidade de rebelar-se frente à situação oprimida de sua vida, mas fato é que Aquino constrói a feminilidade de Penélope tecelã com faces voltadas ao poder de controle dos fios da lã que tece ou até os fios de sua vida que foram guiados por homens na realidade homérica, primeiro por seu pai Icário “é a filha de Icário, a sensata Penélope.” (Homero, 2011, p. 312), depois por seu esposo Ulisses “[...] o meu esposo, Ulisses. / Se ele regressasse para tomar conta da minha vida [...]” (Homero, 2011, p. 435), também, por seu filho Telêmaco “[...] Pois falar é aos homens / que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa.” (Homero, 2011, p. 130) e a possibilidade de outro casamento com um dos pretendentes “Mas agora, ó pretendentes, tendes o prêmio à vossa frente.” (Homero, 2011, p. 479).

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Mônica de. **Fundo falso**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2018.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- COSTA NETO, Patrícia Elizabeth Widmer. **A trama em atitude simbólica: um olhar sobre a psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem**. 2018. 161f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Psicologia escolar e desenvolvimento humano). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set. 2006.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. 1.ed. 1. reimpr. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- JEAGER, Werner Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. 6 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 370-384.

MENESES, Adélia Bezerra de. **As Portas do Sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. 1 ed. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

OSTRIKER, Alicia Suskin. **Ladras da linguagem**: poetas mulheres e a criação revisionista de mitos. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2022. Caderno de Leituras. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno141/>.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 8 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

SOUZA, Angélica Silva de *et al.* **A pesquisa bibliográfica**: princípios e fundamentos. *FUCAMP*, Minas Gerais, v. 20, n. 43, p. 64-83, 2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2336>. Acesso em: 30 set. 2022.

Recebido em: 26/01/2023

Aprovado em: 11/12/2023

Publicado em: 24/06/2024



10.29281/r.decifrar.2024.1a_22