

## “PENÉLOPE ASSUSTADA” E “PENÉLOPE PACIENTE”: FIGURAÇÕES DO FEMININO EM DOIS POEMAS DE MÔNICA DE AQUINO

Sandro Adriano da Silva<sup>1</sup>

Giovana Buch Sgrignoli<sup>2</sup>

**RESUMO:** O artigo apresenta as figurações do feminino na seção “A memória das mãos”, da obra *Fundo Falso* (2018), de Mônica de Aquino. Realiza-se uma análise interpretativa dos poemas “Penélope assustada” e “Penélope paciente”, considerando-se seus aspectos poéticos, principalmente à construção da metáfora e seus sentidos, e a figura “Penélope” na poesia de Aquino. A poeta elabora uma imagem que se distancia da imagem clássica de Penélope, narrada no canto II da *Odisseia* de Homero, e resgata a imagem arquetípica das fiandeiras, a fim de revelar um eu lírico feminino que expressa sua própria subjetividade e desejo.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Mônica de Aquino. Penélope.

## “PENÉLOPE ASSUSTADA” AND “PENÉLOPE PACIENTE”: FIGURATIONS OF FEMININE IN TWO POEMS OF MÔNICA DE AQUINO

**ABSTRACT:** This article presents the figurations of the feminine in the section “A memória das mãos”, of the work *Fundo falso* (2018), of Mônica de Aquino. It is done an interpretative analysis of the poems “Penélope assustada” and “Penélope paciente”, considering its poetics aspects, mainly the construction of metaphor and its meanings, and the image of “Penelope” in Aquino’s poetry. The poet draws up an image that distances itself from the classical Penelope, as it is narrated in Chant II of the *Odyssey*, of Homer, and recalls the archetypal image of the spinners, in order to reveal a female lyric self that expresses their own subjectivity and desire.

**Keywords:** Brazilian poetry. Mônica de Aquino. Penelope.

### Penélope: desleitura

A presença de elementos clássicos como campo de articulação com a literatura moderna e contemporânea constituem uma constante (MIELIETINSKI, 1987, p. 329). Na lírica brasileira do século XX, esse substrato pode ser vislumbrado em uma gama de poetas, como Dora Ferreira da Silva, Alexei Bueno, Hilda Hilst, entre vários/as outros/as; e, nas últimas

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Paraná. Professor de Teoria Literária e Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Paraná – Unespar. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1567-1563> E-mail: [sandro.silva@ies.unespar.edu.br](mailto:sandro.silva@ies.unespar.edu.br).

<sup>2</sup> Discente do Curso de Letras da Universidade Estadual do Paraná – Unespar. Bolsista de iniciação científica (Fundação Araucária). Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-8785-4073> E-mail: [giovana.buch@gmail.com](mailto:giovana.buch@gmail.com).

décadas, em obras de Ana Martins Marques, Luiza Romão e Mônica de Aquino, entre outras e outros. Em geral, trata-se da produção de um complexo jogo de enunciação intertextual, que visa, no mais das vezes, reverberar imagens míticas que, na visão de Calvino (1993), ao tratar do conceito de clássico, referenda uma “leitura de descoberta como a primeira” (p. 11). Nessa perspectiva se insere a lírica de Mônica de Aquino, ao resgatar o casal Penélope e Odisseu, personagens centrais da épica *Odisseia* de Homero, em duas de suas obras, até o momento, *Fundo falso* (2018) e *Linha, labirinto* (2020), fazendo persistir o clássico “como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15).

Em *Fundo falso*, Aquino reserva a seção “A memória das mãos”, título que já adensa a metáfora do tecer de Penélope, bem como do caráter metapoético que se pode inferir do conjunto de treze poemas destinados à personagem homérica: “Penélope insone” (p. 19), “Penélope mentirosa” (p. 21), “Penélope em risco” (p. 22), “Penélope assustada” (p. 23), “Penélope paciente” (p. 24), “Penélope secreta” (p. 25), “Penélope dentro da noite” (p. 27), “Penélope indecisa” (p. 28), “Penélope urgente” (p. 29), “Penélope e o cão” (p. 30), “Penélope silenciosa” (p. 31), “Penélope e as parcas” (p. 33) e “Penélope e o espelho” (p. 34). Como se constata, os títulos são todos de tipo *epônimo*, compondo-se do nome seguido de um qualificativo que indicia condições, situações ou atributos da personagem homérica.

Já a obra *Linha, labirinto* é toda dedicada à figura de Penélope, com poemas tecidos em três seções: a primeira, “Penélope: presságio” apresenta a reescritura de poema da seção “A memória das mãos”, do primeiro livro e dois poemas inéditos. A segunda, “Algaravia: outros fios, outras vozes”, pode ser tomada como uma espécie de escrita coletiva em torno do tema, posto que reúne poemas de Jussara Salazar, Prisca Agustoni, Lenora de Barros, Daniel Arelli, Ana Martins Marques, Edith Derdyk, Júlia Panadés, Inês Campos, Ana Elisa Ribeiro, Lu Meneses, André Vallias, Guilherme Gontijo Flores, Ismar Tirelli Neto, Patrícia Lavelle – estes quatro últimos escritos especialmente para o livro (AQUINO, 2020). A terceira seção “O mar carmim às vezes como fogo” é composta por dois poemas em que não há uma referência explícita e nominal à Penélope, mas uma série de metáforas e recursos expressivos, incluindo alguns gráfico-visuais, que aludem à personagem clássica em suas diferentes nuances e sob um viés de desconstrução feminista.

Esse breve apanhado indica a predileção da poeta pela reverberação de um componente clássico que, na perspectiva de uma linha de força da poesia contemporânea brasileira, pode ser tomada na chave da ideia de “desleitura” de Bloom (2003), segundo a qual

A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra (p. 23, grifos do autor).

A noção de “desleitura”, como operador ou protocolo que orientaria a produção – e a recepção – na lírica de Mônica de Aquino, possibilita uma ampla discussão sobre as relações entre influência poética, aproveitamento temático, constituição de imaginário e repertório literário (especialmente em relação ao cânone e suas ambivalências), além “dos dilemas do revisionista, que deseja encontrar sua própria relação original com a verdade” (BLOOM, 2003, p. 23). Destaca-se nesse rol de questões a ideia de um revisionismo poético que, de acordo com Bloom (2003), refere-se a “um redirecionamento ou uma segunda visão, que leva a uma reestimativa ou uma reavaliação. Podemos arriscar uma fórmula: o revisionista se esforça por *ver* outra vez, de modo a *estimar* e *avaliar* diferentemente, de modo a então *direcionar* ‘corretivamente’” (p. 24, grifos do autor).

No âmbito da análise proposta no presente artigo, Bloom (2003) é evocado considerando que, para o crítico, a influência poética implica que não há textos isolados, mas sim relações entre eles. Essas relações são moldadas por um ato crítico, uma forma *desleitura* ou apropriação, que um poema exerce sobre o outro. Contudo, essa visão do autor é reconhecidamente um mecanismo de fortalecimento de um paradigma canônico, defendido desde seu ensaio *The Western Canon*, originalmente publicado em 1994. A tese central de Bloom (1995) aponta a interpretação de um texto como reconhecimento de determinadas estratégias retóricas e intertextuais, dos quais ele se origina, é tributário e aos quais busca reverenciar. Durante o processo de leitura, Bloom defende a importância da tradição literária, valores de canonicidade que a tornam atemporais e a rejeição a investidas hermenêuticas que não sejam puramente de cunho estético. Em plena emergência dos Estudos culturais, *Queer and Lesbian Studies* e da crítica feminista, para mencionar apenas algumas epistemologias e metodologias que passaram a influenciar os estudos literários a partir da segunda metade do século XX, Bloom (1995, p. 13) forja para elas a rubrica “Escola do Ressentimento” e reafirma sua solidão na defesa do esteticismo de seu método (p. 19). Quase duas décadas depois, em seu último ensaio, *The Anatomy of Influence*, o crítico americano reafirma ironicamente o posicionamento intelectual que marcou sua trajetória: “É de bom grado que me declaro culpado das acusações de que sou um “incessante canonizador”. Não pode haver tradição literária viva sem canonização secular” (BLOOM, 2013, p. 31).

Ainda que a perspectiva de abordagem do presente artigo não se vincule necessária e diretamente a pressupostos da crítica feminista, é preciso pontuar que a percepção de “desleitura” aqui assumida comporta uma crítica à visão euro-androcêntrica de Bloom e dela se distancia, ao tomar a lírica de Mônica de Aquino como sintomática do processo de repensar o ideário das representações femininas indissociável do amplo contexto histórico-cultural contemporâneo.<sup>3</sup> Ao lado dessa discussão, parece rentável considerar as relações de diálogo entre Aquino e a tradição em um espectro mais amplo.

Paz (2013), por exemplo, ao apresentar uma reflexão entorno das intrincadas relações entre tradição e ruptura, coloca, grosso modo, a questão da seguinte forma: todo fenômeno de ruptura efetuado pela poesia acaba por se incorporar à tradição, fazendo com que o produto que resulta da ruptura, ou seja, o novo, envelheça. Dessa forma, é necessário e comum na história do gênero lírico – que o poeta estabeleça um pacto com a novidade, para que o processo literário atinja sua condição de *continuum* (PAZ, 1982; CARA, 1989). Daí o argumento de Paz segundo o qual a modernidade é matizada de uma essência paradoxal, uma vez que reúne a um só tempo a ruptura ou negação da tradição, que resulta na expressão de uma nova tradição, nesse caso, do *novo*. Nessa chave, a lírica de Mônica de Aquino pode ser tomada como ruptura, pois surge como negação de elementos de uma tradição que se faz hegemônica para impulsionar se esgarçamento, capaz de operar com novos elementos, relendo e reinterpretando a tradição passada, especialmente, porque

empenha-se em detectar os pressupostos ideológicos que estiveram na origem da formação dos cânones e, conseqüentemente, não só redescobrir obras [...], mas também compreender as razões profundas do atual desafio do cânone, assumido abertamente pelas mulheres e que percorre de mil maneiras a literatura e a arte por elas criadas (COELHO, 1999, p. 10).

Essa circularidade – que, novamente, se efetiva recorrentemente, como uma visada diacrônica de base historiográfica poria em evidência -, constitui uma tradição da ruptura. Tomando a poesia moderna como núcleo desse debate - com o qual a obra de Aquino dialoga –

---

<sup>3</sup> Não cabe nos limites e proposta do presente texto uma crítica pormenorizada e fundamentada de que o a perspectiva de Bloom é merecedora e não raras vezes injustificada. Há uma sobeja produção de trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre essa arena de titãs, a que o leitor pode ser remetido. Dois ensaios se ocupam desse detalhamento e são fundamentais, “O cânone literário e a crítica literária”, de Thomas Bonnici, que compõe a coletânea *Margens visíveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura* (Eduem, 2011); e *Altas literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés (Companhia das Letras, 1998). Especialmente nesse último, a autora pondera críticas ao que considera uma postura pré-moderna e tradicionalista do crítico americano, ao passo que rejeita a americanização da discussão literária e o politicamente correto dos estudos culturais.

Paz (2013) afirma que “o moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (p. 18); dessa forma, é característico da modernidade um princípio de autonomia a partir do qual opera-se a criticidade em relação ao passado, pondo em relevo e valorando a heterogeneidade do novo e os jogos dialéticos entre a tradição e o novo. Ao revisitar a personagem feminina Penélope e redefini-la em termos de transgressão à rígida hierarquia de valores sociais, Mônica de Aquino oferece combinações e agenciamentos de elementos do clássico, especialmente sua capacidade de permanência e redescoberta (CALVINO, 1993), mas em uma nova chave crítica e reivindicante: o eu lírico feminino projeta nos poemas a busca por uma autêntica subjetividade a ser tecida.

Como aponta Nunes (2009), desde a crise do verso na modernidade e do “esfolhamento das tradições”, valendo-se de expedientes como a paródia e a intertextualidade com o cânone e o ciclo das vanguardas, reverbera na lírica brasileira contemporânea o velho diálogo entre tradição e ruptura. Tomados em amplo espectro (temático e formal) constituem modos de agenciamento da subjetividade poética que ressignificam e tensionam conquistas da poesia moderna, tomando de empréstimo e acomodando certas imagens, dicções e seus influxos, como propõe Siscar (2016). Dados os limites de nossa abordagem, destacaríamos na lírica de Aquino um certo anacronismo nostálgico - mas produtivo, posto que não visa a uma postura meramente apropriativa de temas e imagens ou subserviência a modelos poéticos clássicos. Antes, na esteira de Paz (2013), pode-se dizer que seu imaginário clássico se amalgama à busca incisiva pela forma, bem como por um regime de pluralismo estético e ideológico que se vislumbra na seção “A memória das mãos”, de *Fundo Falso* e sobretudo em *Linha, labirinto*.

A cena poética das últimas quadras do século XX, por exemplo, enfeixa poetas e obras exemplares desse diálogo com a tradição que revisita a mitologia e/ou temas e imagens clássicas. Poderíamos destacar, sob pena que arrolar um atestado de exclusão: Dora Ferreira da Silva, seu orfismo e personagens mitológicas, como as diversas *korés*, Apolo, Delfos, Ártemis, Afrodite, Cassandra, para ficar com alguns elementos do imaginário clássico mais recorrentes em *Andanças* (1970); Alexei Bueno, toda uma atualização do mito se espalha por sua produção, e se condensa especialmente em *Poemas gregos* (1985) e *A juventude dos deuses* (1996); Orides Fontela, aqui e ali, figuras mitológicas e clássica atravessam seu imaginário, incluindo a Penélope de *Alba* (1986); Hilda Hilst e seu *Ode fragmentada* (1961), permeado de louvores a Dionísio; e, mais recentemente, Luiza Romão, em *Também guardamos pedras aqui*, se debruçando sobre a galeria de personagens da *Iliada*, de Homero.

Nessa perspectiva, voltando às metáforas conceituais de Bloom (2003) – *ver, estimar e avaliar* – podem ser aplicadas ao tratamento conferido por Mônica de Aquino à *Odisseia*, como texto precursor, que nem de longe supõe um resgate intertextual laudatório e meramente reiterativo de um paradigma literário, mesmo porque, por óbvio que seja afirmar, há um diapasão temporal, linguístico e de cosmovisão de mundo que separam o sopro épico de Homero e a literatura contemporânea. Com efeito, como defende Lima (2022), “‘modelo’ aqui não supõe a reprodução sem falhas de um mesmo padrão, mas a permanência de uma disposição fundamental, uma protoforma que admite variações múltiplas, *a priori*, indetermináveis” (p. 43, grifos do autor). Considerando-se, como se notou acima, o extenso elenco de poemas centrados na temática da Penélope, procura-se pôr em evidência a “protoforma” da figura feminina clássica em Mônica de Aquino, nos poemas “Penélope assustada” e “Penélope paciente”, pensando-se na abertura de novas abordagens a serem desenvolvidas em outros poemas.

### **Penélope: do clássico ao contemporâneo, uma desleitura na lírica de Mônica de Aquino**

Yarza (1998, p. 1093) apresenta o verbete “Penélope” (do gr. Πηνελόπη – *Pēnelópē*) a partir da filiação, como filha do casal Icário e da ninfa Peribeia, e da condição de esposa de Odisseu e mãe de Telêmaco. O dicionarista chama a atenção para as relações etimológicas associativas do nome da personagem: “trama”, “tecido” “tecer” e, mais simbolicamente, “engano”, “sofrimento” “violação de juramento”, “aflição”, entre outros. O antropônimo “Penélope”, portanto, apontaria para sua vocação de tecelã sofredora, sentido que se confirma, ao se considerar a condição de permanente nostalgia – palavra do greg. νόστος – “reencontro”; e ἄλγος - álγos/algia, com sentido de “dor”, “sofrimento” (YARZA, 1998, p. 939), sentida pelo desejo de retorno de Odisseu.

Penélope, figura feminina elaborada por Homero na *Odisseia*, erigiu-se como símbolo da fidelidade conjugal e de cautela, como apontam Brandão (2014, p. 498) e Jeager (2013, p. 44), respectivamente. No Canto II da *Odisseia*, Penélope tece a mortalha de Laertes durante o dia, enquanto a investida dos pretendentes ameaça a paz da casa e sua honra, ao mesmo tempo que desfaz a tecitura no decorrer da noite, configurando assim o gesto tecedor como estratagema cíclico, como indicam os versos 96-106:

‘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).

Essa imagem de Penélope é revisitada pela poesia de Mônica de Aquino, à medida que incorpora uma crítica à visão feminina sobre essa figura e seu simbolismo. A poeta mineira, em sua obra *Fundo falso* (2018), resgata a personagem e tece novas figurações penelopeicas, que se aproximam e se distanciam do cânone e que retomam, também, o arquétipo das fiandeiras, aquelas a quem é “confiado o poder de começar e de interromper” (LIBOREL, 1997, p. 371), uma vez que o “eterno retorno ao mesmo organiza as metáforas do trabalho interior feminino. Trabalho do sonho de criação, infinito. Fiando, a fiandeira se faz onipotência, ambígua” (LIBOREL, 1997, p. 376). A poeta, por meio desse repertório arquetípico, propõe a confecção de uma metapoesia que tece sua assinatura poética e um tema que será perseguido em sua produção.

Ademais, ainda no que concerne à constituição metafórica da poesia de Aquino, entre os poemas da seção “A memória das mãos”, nota-se a recorrência do aspecto metapoético por meio das escolhas metafóricas que se articulam com o resgate do arquétipo das fiandeiras e o gesto de tecer feminino. A lírica de Mônica de Aquino, se considerarmos a perspectiva ginocêntrica de escrita (OSTRIKER, 2022, p. 6), reforça o que dissemos acima, sobre constituir chave de uma revisão das imagens mitológicas que operam em sua poesia uma mudança nas figurações de Penélope, pois lança mão do mito ao empregar uma figura ou história “previamente aceita e definida por uma cultura, e o uso desse mito é sempre potencialmente revisionista: [...] a personagem ou narrativa será apropriada para fins alterados; [...] tornando possível uma mudança cultural” (OSTRIKER, 2022, p. 9) – ponto nevrálgico que contribui para estabelecer uma visão crítica de Bloom. Veja-se como essas questões se apresentam no poema “Penélope assustada”, a partir de alguns recursos poético-formais:

O amor é cheio de dedos  
 o amor é cheio de patas

aranha inexata

espreita o mínimo erro

e espera.

O que teço do amor  
é a mortalha (AQUINO, 2018, p. 23).

O título do poema, “Penélope assustada”, de tipo *remático* (GENETTE, 2009, p. 88), posto que faz referência ao tema, predica a figura feminina como intimidada ou amedrontada pelo amor, visto que, segundo Fernandes (1989), o adjetivo “assustada” apresenta uma ampla gama de sentidos, entre os quais: “sobressaltado, tímido, receoso, medroso, apavorado, espantado. Trêmulo, vacilante, indeciso, hesitante, irresoluto” (p. 117). Por outro lado, o verbo, que se origina do substantivo “susto”, “indica um processo, na forma pronominal, com sujeito experimentador” (BORBA, 1991, p. 175). Nessa perspectiva, o título aponta para uma descrição do estado psicológico da personagem feita pelo eu poético. Observa-se a criação de duas imagens: a de uma Penélope hesitante, de fato intimidada pela imagem que teoriza do amor; e a de uma Penélope em um estado de experimentação, quando projetada a imagem da mortalha.

No primeiro dístico do poema, temos a presença de algumas figuras de linguagem, como a anáfora e a metáfora. A anáfora consiste na repetição do verso “o amor é cheio de”. Assim, no primeiro verso, por meio da locução “cheia de dedos”, que significa “confuso, embaraçado, atrapalhado, cheio de ademanos, medidas, trejeitos, amaneirado”, (ROCHA, 2011, p. 85), observa-se a metáfora em torno da teorização do amor como aquele que é cheio de cuidados e minúcias em sua realidade, não é algo idealizado, mas complexo e melindroso em suas circunstâncias. Nesse contexto, o eu lírico metaforiza o amor ao enunciar que este é cheio de “dedos”, concedendo, assim, a percepção de que o amor é manipulado, tecido cheio de cuidados, de guias, de manuseio e de dominação. Esse momento do poema opera uma retomada do título da seção, “A memória das mãos”, uma vez que a ideia figurada no sintagma fechado “cheio de dedos” se alinha à percepção tátil sentida pelo eu lírico e que, no limite, metaforiza o próprio sentido metapoético que se depreende do poema.

A intertextualidade realizada pelo eu lírico com a *Odisseia* remete à Penélope homérica e seu contexto de submissão dos pretendentes. Daí o dilema: se Ulisses não retornasse para reavê-la como esposa, teria de se casar contra sua própria vontade, como vítima submissa das manipulações do amor e de sua posição social como útil para o governo do lar e para a reprodução, segundo explica Jeager (2013):



A mulher, todavia, não surge apenas como objeto da solicitação erótica do homem [...], mas também na sua firme posição social e jurídica de dona de casa. As suas virtudes são, a esse respeito, o sentido da modéstia e o desembaraço no governo do lar. [...]. A mulher é atendida e honrada não só como um ser útil [...], não só na qualidade de mãe de filhos legítimos [...], mas acima de tudo e principalmente porque [...] a mulher pode ser mãe de uma geração ilustre. Ela é a mantenedora e a guardiã dos mais altos costumes e tradições (p. 45-46).

Já o canto I da *Odisseia*, nos versos 356-360, mostra um exemplo em que Penélope permite ser conduzida e manipulada por Telêmaco, seu filho, que impõe sua autoridade como homem e ordena à mãe que se retire para os aposentos, apesar de a posição da mulher homérica ser elevada e honrada pelos senhores, visto que desempenhava papel essencial na manutenção do lar e não servia apenas para a solicitação erótica do homem:

Agora volta para os teus aposentos e presta atenção  
aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas  
que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens que compete, a mim  
sobretudo: sou eu quem manda nesta casa (HOMERO, 2011, p. 130).

Penélope exibe uma imagem submissa à autoridade masculina, especificamente em relação ao amor, no canto XVIII, versos 251-256, quando demonstra o desejo de que Ulisses estivesse presente para garantir-lhe provisão e honra:

Eurímaco, toda a minha excelência de beleza e de corpo  
destruíram os imortais, quando para Ílio embarcaram  
os Argivos, e com eles o meu esposo, Ulisses.  
Se ele regressasse para tomar conta da minha vida,  
Maior e mais bela seria a minha fama. Mas agora sofro,  
Tais são os males que me deram os deuses (HOMERO, 2011, p. 435).

No poema de Aquino, apesar de no verso 1 o eu lírico retomar o estado vulnerável da autonomia de Penélope quanto às decisões de cunho amoroso, o amor erótico apresenta-se no verso 2 metaforizado como “cheio de patas”, remetendo à esfera dos instintos. Comparece um amor que se animaliza em face da satisfação de desejos carnis e pelo desejo, estabelecendo uma relação intertextual com o *Banquete* de Platão quando é descrita uma das formas de *eros* no diálogo entre Sócrates e Agatão:

Tenta, assim, disse Sócrates, “também dizer sobre o Amor: É amor de nada ou de algo?” [...] “De algo, absolutamente!” [...] “Então guarda isso contigo e lembra-te do que é que Amor é amor. Dize-me agora o seguinte: Amor deseja aquilo para o qual há amor ou não?” [...] “Claro”, respondeu Agatão. [...] “E é

o caso de que deseja e ama na medida em que possui isto que deseja e ama? Ou deseja e ama quando não o possui?” (PLATÃO, 2017, p. 56).

Assim, o verso 2 remete ao estado sedento dos pretendentes pela forma física de Penélope, mas também pode apontar a uma revelação da própria sexualidade de Penélope, pois o eu lírico concebe o amor como sinônimo de entrega erótica, como propõe Paz (1994). O crítico e poeta mexicano explica o erotismo como um impulso servidor da vida e da morte em razão à sexualidade e a sua capacidade de criação, nesse sentido, o erotismo “é em si mesmo, desejo - um disparo em direção a um mais além (p. 19). Em Penélope, esse impulso se manifesta também na sua atividade da tecelagem da mortalha, explicitado no canto I, verso 365-366: “Por seu lado levantaram os pretendentes um grande alarido, / e a todos veio o desejo de se deitarem no leito de Penélope” (HOMERO, 2011, p. 130).

No verso 3 do segundo dístico, o eu lírico metaforiza o amor como *aranha*, recuperando, por recurso paralelístico, a imagem de tecelã, aquela que tece a “partir da própria substância” (COSTA NETO, 2018, p. 68). Trata-se, entretanto, de uma aranha “inexata”, como adjetiva a poeta, ou seja, que não elabora uma construção simétrica e perfeita de sua teia; mas, ao contrário, fora das normas estabelecidas, criando uma imagem antitética, e, se quisermos pensar em termos da meticulosidade do tear da aranha, poderíamos considerar, aqui, a presença de um sutil oxímoro, ou seja, uma figura de linguagem em que produz um sentido de oposição radical (CHERUBIM, 1989, p. 48). Meticulosamente tecida, esta imagem de Penélope se contrapõe à construída no primeiro poema da seção, “Penélope insone”, a quem se atribui um “saber do manto o desenho exato / saciar toda fome de geometria” (AQUINO, 2018, p. 19), pois descrevia Penélope como perfeccionista em seu tear. O verso 4 funciona como uma forma de complemento do verso 3, indicando uma descrição do fazer da aranha “inexata”, evidenciando um modo de amar assimétrico. Essa metáfora de Aquino também poderia remeter à condição da Penélope clássica, que, por um lado, não recusava peremptoriamente as núpcias odiosas com os pretendentes, e, por outro, não tinha ânimo para pôr termo à situação.

O quinto verso, na forma de monóstico, completa o sentido dos versos 3 e 4, pelo recurso do *enjambement* interestróficos: “aranha inexata / espreira o mínimo erro / e espera” (p. 23); trata-se, contudo, de uma imagem estática, metaforizada pela própria disposição gráfico-visual que sugere a suspensão, o isolamento e a espera de Penélope. O sujeito lírico completa assim a imagem da “aranha inexata” que espera em tempo indefinido, metáfora do amor em face da atividade tecelã solitária e expectante. No último dístico, o *enjambement* conecta os versos 6 e 7: “O que teço do amor / é a mortalha.” (p. 23), e surge uma nova metáfora do amor.

O eu lírico defende uma tessitura do amor como mortalha, relacionando, em termos freudianos, os impulsos de tãatos, pulsão de morte, ao de *eros*, pulsão de vida (FREUD, 1972). Gonçalves (1997) lembra que, para a psicanálise, a pulsão visaria, em última instância, “uma satisfação que só se cumpriria na morte” (p. 188). Em outras palavras, ao tecer do amor a mortalha, o gesto metaforiza um embate entre os impulsos do amor e da morte, elaborando uma descontinuidade às pulsões da vida, de certa maneira, destruindo a possibilidade do amor anteriormente pensado pelo eu lírico, uma que essa “satisfação que pressupõe a morte não poderia jamais ser vivenciada como tal” (GONÇALVES, 1997, p. 188). Como aponta Alves (2014), haveria uma ambivalência essencial do fenômeno erótico,

que põe o sujeito em questão ao levá-lo à supressão de seus limites, poderia ser considerada como manifestação do próprio embate entre Eros e Thanatos, na medida em que a condição humana refuta sua própria descontinuidade, ao mesmo tempo em que por ela se sente atraída. Nisso residiria o caráter trágico do erotismo, pois a tentativa de satisfação do desejo fundamental que move libidinalmente os sujeitos poderia ser realizada, em definitivo, somente em sua própria destruição (p. 114).

Assim, a Penélope aquiniana assume uma postura de resistência, ao enunciar um discurso questionador, posto que o eu lírico torna-se ciente dos riscos que o tear do desejo oferece. Tome-se, agora, o poema “Penélope paciente”:

Com muita disciplina de gestos  
faz da espera um projeto abstrato

resistência, desafio aos dias.

O que há de concreto é a luta  
entre fio tesoura pano

entre planos e recusa de escolhas  
Ulisses vira uma ideia.

É a si que Penélope espera (AQUINO, 2018, p. 24).

O poema apresenta um campo semântico que indica o *pathos* da espera e a resiliência experimentada por Penélope: “disciplina”, “espera”, “resistência”, entre outras palavras. A metáfora do tempo indefinido e a imagem da tecelã, que age como moira de sua própria trama ao manipular o fio, fornecem a Penélope uma dupla autonomia: a condição de elaboração poética nos fios e destruí-los quando desejar, impulsionando esse feminino e a concretude do trabalho de suas mãos femininas, e uma ideia de emancipação quanto ao masculino. Cabe

lembrar que o conceito de *pathos* aponta para a ideia de paixão, sofrimento e de experimentar algo com intensidade, conforme Magalhães (2020, *apud* CUNHA, 1999). Dessa forma, o *pathos* no poema pode ser tomado como uma disposição afetiva que incide também na evocação/confissão do eu lírico, arquitetada na forma, posto que entre os dísticos e o monóstico há uma “modelização espacial” (LOTMAN, 1978, p. 359), que reivindica um regime de leitura, e inclui, inclusive, pausas e silêncios, o que imprime um tom de melancolia aos versos. Além do mais, como Magalhães (2020) explica, *pathos* pode se referir ainda a situações que afetam o sujeito; nesse sentido, Penélope encontra-se em uma condição “paciente”, diante do tempo da espera indefinida, e, assim, age como uma fiandeira a projetar um futuro abstrato e desejanste.

No verso 1, “Com muita disciplina de gestos”, o eu lírico enuncia o exercício ritualístico de Penélope, através do qual ela revela perícia nos movimentos das mãos para o controle dos fios, como indica a semântica da palavra “disciplina”, sugerindo também um sentido de vigilância e de atenção ao trabalho manual da fiação do destino e da poesia. O verso 2, “faz da espera um projeto abstrato”, estabelece um contraponto com a passividade com que a Penélope homérica espera seu Ulisses; aqui, a metáfora sugere uma alusão ao estratagema de tecer e destecer o destino. No verso 3, o eu lírico completa a descrição a respeito da espera de Penélope paciente, que se enovela com o estado de resistência e objeção ao seu tempo na espera, aludindo à partida de Ulisses para a guerra de Tróia, como mencionado na *Odisseia*. Ocorre uma relação ontológica com o tempo da espera na medida em que tece à semelhança de uma fiandeira como as Moiras, uma vez que no “fuso ou na roca, elas fiam o destino dos homens. Não se deixam demover em suas decisões pela insistência dos pedidos desses homens e dos deuses. [...]. Ninguém sabe onde transcorrem seus trabalhos. O fio do destino, como se vê, nasce do mistério” (LIBOREL, 1997, p. 375).

No dístico formado pelos versos 4 e 5, organizado por um *enjambement* que os conecta, o eu lírico se refere ao trabalho das mãos de Penélope marcado pela ritmicidade da manipulação, tal qual acontece com as Deusas-Fiandeiras, pois começam “e interrompem; o fio, também, que elas fabricarão e romperão como bem lhes aprouver, investe-se do mesmo temível poder” (LIBOREL, 1997, p. 375). Assim, Penélope, em seu gesto de fiar e desfiar, através do qual, simbolicamente, a urdidura do fio liga o princípio e o fim de sua condição feminina (COSTA NETO, 2018, p. 67).

No dístico composto pelos versos 6 e 7, o eu lírico estende a descrição metaforizando as várias tramas na urdidura construída por Penélope como estratégias do desejo e da tentativa de realizá-lo. Além disso, ainda no verso 6, o eu lírico aponta a recusa as escolhas de Penélope

em relação aos pretendentes, manifesta na metáfora ritualística da tecitura seu estado paciente. No verso 7, o eu lírico enuncia que, entre a transe de Penélope na satisfação das mãos criadoras e destruidoras no tear, a volta de Ulisses torna-se abstrata, intangível, frente à materialidade e tangibilidade do tecido criado por Penélope. Já o verso 8 relaciona-se estreitamente ao verso 7, pois diante da ideia expectante do regresso de Ulisses, Penélope deseja passivamente a possibilidade do retorno, ainda que leal a si mesma, posto que “podia apenas estar desejando manter sua autonomia – optando por uma fidelidade, sim, mas a si mesma” (MACHADO, *apud* COSTA NETO, 2018, p. 74). Tomados em conjunto, constata-se que no campo lexical dos poemas encontramos as palavras “inexata”, “teço”, “mortalha”, “disciplina”, “fio”, “tesoura” e “pano”, palavras que produzem um complexo metafórico do tecer poemático, persistem no tema da imagem de Penélope e, também, no tema do próprio arquétipo das fiandeiras e, no limite, implicam a assinatura poética de Mônica de Aquino. A composição “têxtil” do poema, tomado como escrita que materializa a linguagem, conquanto,

Parece que fios e linhas têm sido escolhidos como representação de um discurso que denuncia e ao mesmo tempo busca dar um lugar, um sentido, àquilo que muitas vezes não pode ser nomeado, mas não por estar inconsciente e, sim, por representar um risco, inclusive à própria vida. Quando a palavra não é permitida, as mãos assumem a narrativa, num exercício de elaboração simbólica, que busca dar sentido à experiência vivida, trazendo à luz o que antes estava destinado ao silêncio. E a opção pelo têxtil como um texto que se materializa não pode ser aleatória, pois [...] texto e têxtil se entrelaçam neste fio arquetípico cuja ponta seguramos nas mãos (COSTA NETO, 2018, p. 118).

Nos poemas aqui brevemente analisados, os sentidos tecidos na metáfora do trabalho das mãos da poeta materializam-se na urdidura de uma metapoésia que retoma o arquétipo das fiandeiras para conotar um valor transgressivo e emancipatório do feminino.

### **Considerações finais**

As questões abordadas nesse trabalho versam acerca de uma possível chave de leitura dos poemas “Penélope assustada” e “Penélope paciente”, da seção “A memória das mãos”, da obra *Fundo falso* (2018), de Mônica de Aquino. Para isso, buscou-se evidenciar alguns aspectos poético-formais dos quais a poeta lança mão ao retomar o mito da personagem clássica Penélope, bem como o arquétipo das fiandeiras que, a propósito, se constitui, nessa seção, como uma marca metapoética da poeta por meio das escolhas metafóricas elegidas por Aquino.

Em “Penélope assustada”, nota-se uma apropriação da imagem clássica de Penélope, construída a partir de metáforas que remetem ao fazer cíclico de Penélope, a tessitura da resiliência e do desejo expectante. No entanto, pode-se entender que é um feminino mais ativo no que se relaciona à exteriorização de sua própria subjetividade, é uma Penélope que tece e especula, num cuidado de si. Já em “Penélope paciente”, a figura clássica é projetada em relação à sua ávida atividade tecelã por meio da metáfora da disciplina dos gestos. Todavia, Aquino revisa o mito, principalmente, com o verso que “fecha” o poema, pois evidencia-se uma Penélope em reconstrução, um feminino que se preocupa com suas próprias paixões, diferentemente da Penélope homérica, narrada como aquela que viveu em função do masculino, nesse caso, seu ausente esposo Ulisses.

A despeito da importante visão crítica de Harold Bloom, especialmente no que se refere a recuperação da tradição como uma das marcas de um/a grande poeta, a obra de Aquino manifesta-se sobretudo como uma resistência e tomada de consciência, emancipação, que utiliza o arquétipo como meio de desestruturação tanto da série literária e do cânone, quanto da condição feminina. Assim, a lírica de Mônica de Aquino se aproxima do mito precursor e se distancia ao mesmo tempo em uma produção, por vezes, antitética às temáticas do cânone, distinguindo, dessa forma, a autoria feminina e contemporânea em uma chave revisionista. Ao se tratar da poesia de Mônica de Aquino, observa-se o complexo de uma descrição que tece um novo olhar à Penélope a cada poema da seção “A memória das mãos”. Todos os treze poemas evocam Penélope no título e a predicam diferentemente, indicando escolhas metafóricas que revelam a figura “Penélope” distanciada do modelo da *Odisseia* de Homero, ponto em que a originalidade da poética de Aquino encena novas metamorfoses à imagem da personagem e sua reverberação.

## Referências

ALVES, Henrique Roriz Aerestrup. Eros e Thanatos: o percurso existencial do erotismo. *Revista de Letras Norte@mentos*. Sinop, v. 7, n. 13, p. 113-127, jan/jun. 2014. Disponível em: <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/1533>. Acesso em: 28 jul. 2023.

AQUINO, Mônica de. *Fundo falso*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

\_\_\_\_\_. *Linha, labirinto*. Juiz de Fora: Macondo, 2020.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Trad. Thelma Médici Nóbrega; Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

- \_\_\_\_\_. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. Trad. Ivo Korytowski; Renata Telles. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- BONNICI, Thomas. O cânone e a crítica literária. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. (orgs.) *Margens instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: Eduem, 2011.
- BORBA, Francisco da Silva. *Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 3.ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*. São Paulo: Pioneira, 1989. (Manuais de estudo).
- COELHO, Nely Novaes. Prefácio: o desafio do cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente. *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. (org.). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 9-14.
- COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- COSTA NETO, Patrícia Eizabeth 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.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2.ed.
- FERNANDES, Francisco. *Dicionário de sinônimos e antônimos da Língua Portuguesa*. 29. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Globo, 1989
- GENETTE, Gerard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do Livro; 7).
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Frederico Lourenço. 1.ed. 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. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 370-384.

LIMA, Luiz Costa. Acerca de Bandeira e Cabral. In: LIMA, Luiz Costa. *A ousadia do poema*. São Paulo: Editora Unesp, 2022, p. 43-56.

MAGALHÃES, Ana Lúcia. Pathos: uma compreensão dos paralelismos e das intersecções. In: FERREIRA, Luiz Antonio (org.). *Inteligência retórica: o pathos*. São Paulo: Blucher, 2020. Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/openaccess/9786555500301/completo.pdf#page=8>. Acesso em: 5 nov. 2023.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Trad. Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MIELIETINSKI, Eleazar. A poética do mito. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: \_\_\_\_\_. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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/> Acesso: em 5 nov. 2023.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *O Banquete*. Petrópolis: Vozes, 2017.

ROCHA, Carlos Eduardo Penna de Macedo. *Dicionário de locuções e expressões da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

YARZA, Florêncio I. Sebastián. *Diccionario Griego-Español*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, 1998.



**Recebido em:** 03/03/2024.

**Aceito em:** 02/05/2024.