

Algaravia: outros fios, outras vozes: Penélope de Mônica de Aquino e Jussara Salazar

Algaravia: outros fios, outras vozes: Penelope by Mônica de Aquino and Jussara Salazar

Sandro Adriano da Silva¹
sandro.silva@ies.unespar.edu.br

Resumo: O artigo analisa os poemas “O mapa que percorro” e “[Tece tua lavoura de pontos]”, das poetas Mônica de Aquino e Jussara Salazar, respectivamente. Primeiramente, descrevem-se a obra *Linha, labirinto* (1996), de primeira autora, e especialmente a seção “Algaravia: outros fios, outras vozes”, na qual os poemas a serem analisados se encontram. Em seguida, analisa-se o primeiro poema, à luz da figurativização do mito de Penélope, considerando-se aspectos poético-formais, semânticos e estilísticos. Na sequência, é analisado o segundo poema, considerando-se a metáfora do tecer como um dos elementos que aludem à mesma personagem da *Iliada*, bem como alguns componentes simbólicos. Nessa breve incursão sobre a recuperação da imagem de Penélope na obra em foco, conclui-se que as poetas lançam mão de uma tendência reconhecível na poesia contemporânea denominada “gênio não original” (Perloff, 2013), além da prática de citação (Compagnon, 1996). A proposta baseia-se também no arquétipo das fiandeiras (Liborel, 1997), na concepção de poesia de Paz (1982) e na noção de escrever de Blanchot (2011), entre outros aspectos. Com isso, intenta-se uma contribuição para o estudo da poesia de autoria feminina contemporânea brasileira, especialmente, acerca da obra de Mônica de Aquino e Jussara Salazar.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Mônica de Aquino; Jussara Salazar; Penelope.

Abstract: The article analyzes the poems "O mapa que percorro" and "[Tece tua lavoura de pontos]," by poets Mônica de Aquino and Jussara Salazar, respectively. First, the work *Linha, labirinto* (1996) by the first author is described, with a particular focus on the section "Algaravia: outros fios, outras vozes," in which the poems to be analyzed are found. Next, the first poem is analyzed in light of the figurativization of the myth of Penelope, considering poetic-formal, semantic, and stylistic aspects. Subsequently, the second poem is analyzed, taking into account the metaphor of weaving as one of the elements that allude to the same character from the *Iliad*, as well as some symbolic components. In this brief exploration of the recovery of Penelope's image in the work in focus, it is concluded that the poets make use of a recognizable trend in contemporary poetry called "unoriginal genius" (Perloff, 2013), as well as the practice of citation

¹ Professor Assistente de Introdução aos Estudos Literários e Literatura Brasileira - Universidade Estadual do Paraná (Unespar - Campus Campo Mourão - PR). Membro do Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação, Diversidade e Cultura - GEPEDIC (Unespar). Membro do Grupo de Pesquisa Poesia Brasileira Contemporânea - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do Grupo de Estudos Colunas Gregas - Universidade Estadual de Maringá (UEM).

(Compagnon, 1996). The proposal is also based on the archetype of the spinners (Liborel, 1997), Paz's conception of poetry (1982), and Blanchot's notion of writing (2011), among other aspects. With this, the aim is to contribute to the study of contemporary Brazilian poetry by female authors, particularly focusing on the work of Mônica de Aquino and Jussara Salazar.

Keywords: Brazilian Poetry; Mônica de Aquino; Jussara Salazar; Penelope.

ALINHAVANDO ALGUNS FIOS

Linha, labirinto (2020), de Mônica de Aquino, é um livro de reescrita de alguns poemas de *Fundo falso* (2019), também de autoria da poeta, em torno do mito de Penélope. A obra, que, aliás, a colocou entre os finalistas do prêmio *Jabuti* de 2019, também apresenta poemas inéditos da autora. Assim, de uma tessitura que já se mostrava acabada, uma nova trama poética é engendrada, como ocorre com a seção “Algaravia: outros fios, outras vozes”², uma tapeçaria de vinte e um poemas enucleados também por releituras do mesmo mito, dessa vez, rearranjados por outras vozes da cena poética brasileira contemporânea, convidados por Mônica de Aquino. Para compor essa “algaravia”, estão as/os rendeiras/os, Ana Martins Marques, Guilherme Gontijo Flores, Prisca Agustoni, Jussara Salazar, Leonora de Barros, Daniel Arelli, Edith Derdyk, Inês Campos, Ana Elisa Ribeiro, Ismar Tirelli Neto, Patrícia Lavelle, Júlia Panadés, Lu Meneses e André Vallias. Essa multiplicidade de tessituras se completa ainda, ao fim, na seção “O mar carmim às vezes como fogo”, com traduções de Haroldo de Campos e Antônio Houaiss, alinhavadas por Mônica de Aquino para recompor uma cena de Molly Bloom do romance *Ulysses* de James Joyce (Aquino, 2020, p. 97). Tal composição

desfaz o nó das certezas irretocáveis e deixa entrever a potência naturalmente criadora do imbricamento entre escrita e tempo. [...] E a leitora e o leitor de sua obra, mais que espectadores, têm, também eles, de alinhavar alguns fios (Rodrigues, 2020, n. p.).

² Doravante, grafada “Algaravia...”

Cada um/a das autoras/res da antologia apresenta ao leitor sua versão de uma das personagens femininas mais intensas da épica homérica – Penélope, rainha de Ítaca e fiel esposa de Ulisses –, mas que, nessas releituras, o fascínio que ela provoca certamente advém de motivos distintos daqueles pelos quais foi imortalizada no imaginário helênico. Os poemas que compõem a seção do livro de Mônica de Aquino guardam em comum a concepção do mito de Penélope como transgressora da simbologia da devoção matrimonial, para tornar-se uma espécie de duplo de Ulisses. Seu heroísmo e astúcia, seu sofrimento pelo retorno e, especialmente, sua predileção pela memória como elemento do *pathos* amoroso, constituem suas marcas indeléveis e atemporais. Como propõe Antunes (2020), em prefácio à obra, De fato, para que exista a Odisseia, é necessário que Odisseu se recorde constantemente de Penélope e do desejo do retorno tanto quanto é necessário que Penélope se recorde de Odisseu e do desejo de que ele retorne. Nesse nexos duplo, nessa trama que os dois tecem desde terras tão longínquas, um mundo que já não existe mais é recriado diariamente na imaginação do casal (p. 17).

De certo modo, esse é o procedimento adotado pela poeta, ao revisitar o mito de Penélope através de uma sequência de recordações da própria personagem lírica, que tenta dar sentido ao mundo, reescrevê-lo e tecer novamente a trama que sustenta a realidade, como a autora deixa entrever na introdução à obra: “Mais uma vez, retomo o fio, percorro o mito que aos poucos, ao acaso, esteve comigo nos últimos anos [...]” (Aquino, 2020, p. 15). Nessa perspectiva, a reconfiguração de Penélope coloca em relevo sua capacidade de ressignificar sua atribuição social, ao reinventá-la como mecanismo capaz de reorganizar o passado, pela reinvenção da memória e do desejo; e o futuro, pela consciência de como seus atos são capazes de direcionar e o protagonismo das escolhas. Tomados em seu conjunto, os poemas da seção “Algaravia...” indicam como

O acolhimento de outras e outros poetas neste livro reforça, pelo particular das diferentes vozes e diferentes visões, que se somam a da poeta-organizadora, algo de universal e fundamentalmente humano na figura de Penélope, no ato de tramar e na condição de quem espera (p. 19).

O resultado é uma sobreposição de tramas distintas, arranjadas como que em coro, “amálgama de vozes que segue sendo tecido, desfeito, feito” (Aquino, 2020, p. 16). Tomado em seu conjunto, *Linha, labirinto* reinterpreta a figura de Penélope da *Odisseia* de Homero, por um lado, preservando alguns de seus traços clássicos, como a manualidade da tecelagem, associada ao arquétipo das fiandeiras; de outro, introduz novas interpretações que deslocam o mito, matizando-o de uma postura transgressora. A análise dessas atribuições pode ser conduzida e focalizada, tomando-se dois poemas, em especial, “O mapa que percorro”, de Aquino, e “[Tece: tua lavoura de pontos]”, de Jussara Salazar, ao contrapor as dessemelhanças, por meio de recursos expressivos como intertextualidade, metáfora, éfrase, entre outros, instigando pontos nevrálgicos de determinados procedimentos de invenção que se entrecruzam.

Além disso, a abordagem dos poemas pode ser enriquecida tomando-se a teoria do *gênio não original* de Marjorie Perloff (2013), que desafia a ideia de que a genialidade está exclusivamente ligada à originalidade, defendendo que a *não originalidade* na poesia moderna e contemporânea, através de práticas como *citação* e *intertextualidade*, pode igualmente conferir um estatuto de complexidade à obra. No estudo dos mecanismos da intertextualidade, por exemplo, as análises dos poemas consideram a teoria do “ganho positivo” na poesia, conforme que explora como produções intertextuais podem criar novos efeitos de sentido. Compagnon (1996) põem em destaque a prática da *citação*, especialmente sua ideia de que todo recurso citacional pode funcionar como uma forma de metáfora. Como veremos na análise dos poemas elencados, esse *trabalho de citação* do mito de Penélope contribui para a construção de imagens que revelam facetas transgressoras de um feminino contemporâneo.

PENÉLOPE, UM NOME QUE TRAMA O PRÓPRIO CAMINHO

Malhadas, Dezotti e Neves (2022, p. 852) registram o nome “Penélope” como advindo de Πηνελόπη (Pēnelópē – “esposa de Odisseu), aproximando-o, na sequência, de

um complexo semântico que o aproxima dos termos πήνη, ης (ή) (“fio de tecelagem”, “trama”, “tecido”, “tela”); πήνισμα, αος (“trama”, “tecido”) e, ainda, πηνιτι, ιδος (ή) (“tecelã, epíteto de Atena). Brandão (2014, p. 497) fornece um sentido bastante diverso para o antropônimo “Penélope” e suas variantes gráficas, cuja raiz etimológica (πηνέφ – pēnélops) indicaria o sentido de “pato ou ganso selvagem”, já que em grego antigo, espécies de pássaros designam comumente nomes femininos, conforme o *Dictionaire Étimologique de la Langue Grecque* (1983, p. 897, *apud* Brandão, 2014, p. 497). Essa base onomástica parece rentável à análise do mito de Penélope na obra de Mônica de Aquino e de Jussara Salazar – e, aventamos, para os outros poemas que compõe a referida seção da *Linha, labirinto* –, uma vez que ela abre uma chave de interpretação, em face de uma dupla figurativização do mito. A primeira associação etimológica entre Penélope e a tecelagem assenta-se na própria narrativa da *Ilíada* de Homero, partilhando, assim, de todo um imaginário já sedimentado em torno da personagem. Por outro lado, a analogia que aproxima o nome “Penélope” e a imagem de pássaros mostra-se bastante instigante, uma vez que aponta para versões apócrifas do mito, posto que “tradições locais, todavia, e sem dúvida tardias, julgam que a rainha de Ítaca aparece muito idealizada e retocada no poema homérico (Brandão, 2014, p. 498). Narra-se, por exemplo, que Penélope teria se entregado a cada um dos pretendentes, sendo Anfínomo seu favorito - dessas uniões teria nascido o deus Pã. Ulisses, ao tomar conhecimento dos adultérios, teria castigado a mulher com a morte. Segundo ainda outra versão, Penélope teria sido exilada, primeiro se refugiando em Esparta e depois em Mantinéia, onde faleceu e foi honrada com um túmulo suntuoso. Ainda uma outra variante, que não consta na *Odisseia*, relata que Náuplio, vingando-se da morte de seu filho, Palamedes, havia difundido o falso boato da morte de Ulisses na Guerra de Troia. Inconsoláveis, a mãe do herói, Anticleia, se suicida; enquanto Penélope lança-se ao mar, tendo sido, contudo, salva por pássaros – o que, aliás, atestaria a etimologia de seu nome (Brandão, 2014, p. 498).

O poema “O mapa que percorro”, um dos inéditos da obra, pode ser tomado como sintomático desse processo de revisitação do mito sob novas roupagens:

Pela manhã, costurar o mapa.
Tecer o sudário dos dias
ensina-me a tecer a morte
e a vida.
Cloto me dá estes fios
Láquesis mostra os destinos
em novelo: escolha.
Se sua maior aventura
é a volta
sou eu quem trama o caminho
de casa
invento atrasos e riscos:
você ainda tem alguns anos para chegar
(e o retorno duplica a guerra)
veja, são mulheres que te guiam até aqui:
Circe, Calipso, as sereias, também Palas Atena
eu fio, invento a travessia:
reter-te em uma ilha
deixar que se torne porco
ou que sucumba ao canto, o fundo acena
que o ciclope te devore
ou que reste em andrajos. Ulisses
- decido a cada dia, hesito
penso na terceira moira
outra filha da noite, como eu
que confunde o mapa que percorre
testo hipóteses,
espero:
não por você, amor,
mas pelo meu próprio cansaço (Aquino, 2020, p. 26).

De saída, o poema apresenta uma apropriação semântica que poderíamos chamar, de um lado, “odisseica”, na medida em que o conjunto lexical remete a elementos temáticos, narrativos e descritivos da saga de Ulisses, localizáveis na *Ilíada* (2011): “mapa”, “destinos”, “aventura”, “volta”, “caminho”, “atrasos”, “riscos”, “chegar”, “retorno” (Canto I), “guerra”, “mulheres”, “Circe” (Cantos VIII, IX, X, XI, XII, XXIII); “Calipso” (Cantos I, IV, V, VI, VIII, IX, XII, XVII e XXIII); “sereias” (Cantos XII e XXIII); “Palas Atena” (Cantos I, II, III, IV, VI, VII, VIII, IX, XIII, XV, XVI, XIX, XX, XIII, XXIV); “travessia” (Canto I), “reter-lhe” (Canto I); “ilha” (Canto V); “porco”

(Canto X), “sucumba”, “canto” (Canto XII) “ciclope” (Canto IX), “devore” (Canto IX), “andrajos” (Cantos XIV, XVI e XIX). Por outro lado, justapõe-se aqui todo vocabulário de “penelopeico” e seu universo semântico na épica homérica: “costurar”, “tecer” “sudário” (apesar de mais atrelado ao léxico do cristianismo, por remeter-se ao *Sudário de Turim* ou *Santo Sudário*, lençol que teria sido usado para cobrir o corpo de Cristo, após sua morte, tendo-se tornado uma relíquia do catolicismo)³, em lugar de “mortalha”, “fios” (Canto II) “novelo”, “trama”, “casa” “invento”, “fio”, “decido”, “hesito”, “texto”, “hipóteses”, “espero”, “amor”, “cansaço”. O campo léxico-semântico é revelador da diferença de condições de gênero entre os dois personagens literários, no escopo da epopeia de Homero, ao mesmo tempo em que anuncia uma subversão de seus sentidos do poema de Aquino.

A iniciar pelo título, “O mapa que percorro”, o poema apresenta duas metáforas que subvertem a figuração da personagem clássica: a imagem do “mapa” estaria relacionada ao universo social e linguístico “masculino” e, portanto, remetendo a Ulisses. Na enunciação do eu lírico feminino, com efeito, a imagem aponta para uma apropriação, já que o sentido de “percurso”, “trajeto” ou “rota”, enfim, a noção de uma espacialidade aberta, reforçada pelo verbo “percorro”, na primeira pessoa, conota o sentido de autonomia, deslocamento e, portanto, negação da estaticidade que marca a personagem homérica na versão clássica. A metáfora do mapeamento fornece, ainda, uma visão geral, onisciente, sobre o espaço, as rotas, as fronteiras projetadas pelo desejo de Penélope, apagando o protagonismo de Ulisses, tal como narrado no poema épico.

Esse intento é reforçado através de outras metáforas, como “costurar o mapa”, no primeiro verso, e “tecer o sudário dos dias, no verso 2. Ambas as imagens endossam, concomitantemente, uma espécie de agenciamento do espaço e do tempo, marcado pelo

³ Não nos cabe, nos limites e perspectiva de abordagem desse artigo, discutirmos questões relativas a opções tradutórias, mas é importante considerar ao menos duas traduções para a palavra ταφῆιον (*taphêion* – “sepultura”) νήματ (*nēmat* – “fios/linhas) ολῆται (*olētai* – “destruir”) (Malhadas; Dezotti; Neves, 2022). Trajano Vieira opta por traduzir “sudário fino” (2011, p. 45), enquanto Frederico Lourenço escolhe “mortalha” (2011, p. 137).

afeto com que Penélope nutre a experiência tátil. Doravante, eu lírico, sob o signo da melancolia explicitada pela metáfora do sudário, matizará um movimento contínuo, intenso e nomádico, ao logo do poema, como que “desterritorializando” a condição da voz feminina de Penélope, historicamente cantada no masculino, assim como seus desejos, para um além-fronteiras. Exercício poético que produz uma forma de consciência sobre a vida e a morte, o poema também indicia uma hipervalorização das marcas da subjetividade lírica, como se pode constatar na própria materialidade linguística e seus efeitos de sentido, acima arrolados.

Mas há ainda outros recursos que conjugam as costuras (e descosturas) da audácia de Penélope, acentuando sua habilidade de manusear tensões, ritmicas, que permitem hibridar, amalgamar discursivamente sua imagem entre duas personas líricas, a do passado e a do presente, em duas enunciações distintas, dois timbres diferentes, uma duplicidade deslizando ininterruptamente. Em relação à primeira imagem, destaca-se a recuperação de um léxico clássico, em parte, já delineado anteriormente, mas que parece rentável considerar outros matizes. De fato, os poemas de Mônica de Aquino dirigidos à Penélope compõem e reiteram um “dicionário poético” que demarca o tom classicizante do léxico homérico e sua dicção compulsória: “tecer”, “sudário”, “Cloto”, “fios”, “Láquesis”, “destinos”, “aventura”, “guerra”, “Circe”, “Calipso”, “sereias”, “Palas Atena”, “travessia”, “ilha”, “porco”, “andrajos”, “Ulisses”, “moira”, “filha da noite” (metáfora de “Nix”).⁴

Os *topoi* poéticos revelam a habilidade de Mônica de Aquino de recriar uma imagem de Ulisses de acordo com a interpretação contemporânea, a partir da qual o eu lírico assume a voz de Penélope, trata da ausência e a demora de Ulisses após sua partida

⁴ Diríamos que há uma espécie de estilística do reaproveitamento semântico, que reverbera de forma endógena os poemas de Mônica de Aquino, em *Linha, labirinto*, relacionados ao mito de Penélope. Uma sondagem panorâmica, aponta a recorrência de um léxico que justifica essa predileção da poeta: *agulha, amor, andarilho, andrajo, aurora, aventura, caminho, cão, carne, colcha, costura, costurar, desenho, desfazer, desfiar, destino, destruir, escolha, esperar, fazer, fio, guerra, herói, ilha, inventar, Laertes, linhas, mar, moira, mortalha, noite, novelo, pano, parcas, partida, pele, Penélope, rede, regresso, renda, retorno, sudário, tapete, tecer, tecido, tela, Telêmaco, tesoura, trama, travessia, Ulisses/Odisseu, urdidura, véu, são*.

para a guerra de Tróia, agora, todavia, a partir do protagonismo feminino. A primeira metáfora que refaz o estatuto de Penélope se dá no caráter antecipatório do título “O mapa que percorro”, expriada nos versos do poema, tecendo o fio da intertextualidade explícita. O uso do artigo definido (“O”) indica que o eu lírico feminino detém o conhecimento anterior do objeto (no caso da ideia de “mapa”), remetendo os sentidos de deslocamento *in progress*, reforçado pelo verbo “percorrer” no presente do indicativo. O título, portanto, recobre e sintetiza o conteúdo geral do poema, fazendo-se o objeto do texto, a partir de um conjunto de recuperações lexicais e semânticas (“sudário”, “destinos”, “caminho”, “travessia”, “ilha” “percorre” (r)). Antes de “percorrer”, o eu lírico afirma “costurar” o mapa, dar a ele a coesão necessária para o percurso. A metáfora configura a manualidade feminina de elaborar novos destinos; o mapa, nesse sentido, é uma construção assumidamente intencional, expõe seu mecanismo e mostra sua “cartografia” transgressora em processo de construção.

A composição monoestrófica formada por 30 versos é um elemento importante na produção de sentidos, uma vez que conota uma cisão imagens e sua ritmicidade em três movimentos. A primeira corresponde aos versos 1 e 7; neles eu lírico penelopeico descreve a elaboração do mapa, metaforizando-a na imagem do sudário, e apresentando duas figuras mitológicas, Cloto e Láquesis, que colaboram na tessitura. Surpreende que não há distância entre a coisa representada e sua representação, ou ainda, a coisa representada e sua representação, a palavra e a imagem, no poema, caminham para uma mesma direção. À medida que o poema vai sendo elaborado, o mapa se constrói, metaforizando o próprio fazer poético. A partir do verso 8, o eu lírico insere a figura de Ulisses, ainda que por alusão: “Se sua maior ventura/ é a volta/ sou eu quem trama o caminho”. Esse verso costura ao primeiro, “Pela manhã, costurar o mapa”, indiciando o protagonismo o eu lírico em tramar o destino do herói e sua estratégia, através da metáfora da manhã, que pode ser lida na chave da racionalidade diante da relação entre vida e morte (“ensina-me a tecer a morte/ e a vida”).

As paisagens conhecidas na *Ilíada* são revisitadas por esse princípio racional, posto que “É a razão que vê, não o olho”, como afirma Cauquelin, 2007, p. 81). No poema de Aquino, é como se toda a representação do itinerário de Ulisses chamasse a atenção para seus artifícios, seu modo de compor a si mesmo. Toda essa primeira parte é remarcada por versos com um ritmo mais lento: o primeiro verso, apesar o verbo “costurar” indicar movimento, tem um sentido integral que encerra na cesura final; o *enjambement* entre os versos 2 e 4 e 6 e 7 e a dupla cesura no verso 7, marcada pelos dois pontos e ponto final, acentuam a metáfora do gesto de tecer e acomodar os elementos da feitura do mapa. Na sequência do poema, a partir do verso 8, um segundo e diferente movimento é composto que dará forma sensível à viagem por meio do *enjambent* entre os versos 8 e 12; 13 e 14; 15 e 16; 18 e 22; 22 e 30, como índice de dinamicidade e acúmulo de imagens.

Dos versos 12 à cesura do verso 22, a relação suscitada entre paisagem e poesia parece ter menos a ver com a intenção descritiva e mais com a potencialidade, por analogia, de diálogo com o texto homérico. O eu lírico se vale de uma ironia sutil para aludir às peripécias de Ulisses (“atrasos e riscos”), como sendo resultados do gesto intencional (“escolha”) de Penélope e das mulheres e seres míticos femininos que ela representa (Cloto, Láquesis, Circe, Calipso, Palas Atena, sereias – por alusão), como indicam os versos 5, 6, 10 15 a 22. Além disso, o eu poético não trata mais contemplativamente, mas de uma memória ativa e expectante, em outras palavras, um percurso pelo passado (que conhecemos pela leitura da *Ilíada*) que se transforma em projeção do destino a se cumprir (“você ainda tem alguns anos para chegar”). O uso do travessão no verso 23 aponta para uma sinalização ambígua: introduz uma fala do eu lírico direcionada a Ulisses ou destaca um sentido enfático de posicionamento. Trata-se também do terceiro e último movimento do poema, entre o vocativo “Ulisses”, do verso 22, ao verso 30, conotando uma postura reflexiva e inferencialmente metapoética.

A construção de metáforas em torno da reinterpretção de Penélope a liga o arquétipo das fiandeiras. Na *Odisseia* (2011), o Canto II, descreve-se Penélope colocando

um grande tear em seus aposentos, trabalhando durante o dia e desfazendo seu trabalho à noite, sob a luz das tochas (p. 137-138). Assim, o léxico compõe um campo semântico que evoca o gesto das mãos; este gesto é habilmente explorado pela linguagem poética na obra lírica de Mônica de Aquino. A imagem dos objetos mencionados no título “O mapa que percorro” retoma metonimicamente Penélope e seu tear, assim como a imagem das Moiras e o primado feminino associado ao mito das fiandeiras, que envolve o cuidado e o poder sobre o fio do destino. Em relação ao gesto e aos utensílios utilizados pelas fiandeiras, Liborel (1997) afirma:

O gesto e o utensílio da fiandeira-artesã se situariam no prolongamento espacial do corpo desta última, tal como a tradição nos deixa entrever. Gesto e utensílio trabalham no sentido de uma corporificação do espaço. Engendram-se mutuamente. Com o mito, eles se fazem presentes desde a origem: objetos escolhidos, mostrados com precisão e em definitivo. Objetos fixos que se deslocam em círculos repetidos, sempre os mesmos ao longo do tempo. Objetos do trabalho que anulam o que há de fugaz e de aleatório em todos os outros gestos (p. 371).

Assim, a intertextualidade se manifesta ao metaforizar o foco temático de resgatar o primado feminino da mitologia clássica. O mito de Penélope se amplia para o arquétipo das fiandeiras, uma das representações mais marcantes do feminino na mitologia e na literatura (Bezerra, 2006). Compagnon (1996, p. 14), por seu turno, argumenta que a citação “coloca em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor”. Mônica de Aquino desloca cada um dos poemas de seus colegas poetas de seus contextos específicos e os reúne em torno de um objeto de valor compartilhado: a revisitação do clássico e do arquétipo das fiandeiras. Dessa forma, cria-se um todo cujo significado emerge como um suplemento do trabalho da citação, pois “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação” (Compagnon, 1996, p. 46), e os leitores percebem essa interação.

A poeta, em virtude dessa predileção poética, pode ser categorizada como o que Marjorie Perloff (2013) define como "autor citacional". Segundo essa crítica, um autor citacional seria comparável a grandes nomes da literatura como Walter Benjamin, Ezra

Pound, T. S. Eliot, James Joyce, entre outros, que revolucionaram seus textos convocando a dupla função da citação: “Na citação, os dois reinos - o da origem e o da destruição - justificam-se diante da linguagem. E, reciprocamente, somente quando se interpenetram - na citação - é que a linguagem se completa” (Kraus, 1931, p. 454 *apud* Perloff, 2013, p. 27).

Em *Linha, labirinto* (2020), Aquino realiza a essência de ser um autor citacional, pois através da linguagem poética e do diálogo intertextual e interartístico, promove a fusão entre a origem, que compreendemos aqui como: i) a fonte da imagem clássica de Penélope; ii) a fonte do arquétipo das fiandeiras; iii) a fonte das produções de outros artistas; e a destruição que ocorre na junção de todas as peças artísticas, incluindo as suas próprias, não apenas na seção “Penélope: presságio”, mas em toda a obra. O trabalho da citação, se pudermos fazer uma metáfora, é o que estimula as mãos que escrevem, assim como o tear estimula as mãos que tecem.

Compreende-se, portanto, que Mônica de Aquino dedicou-se a destacar como a temática que evoca o clássico, especialmente a personagem Penélope, pode ser resgatada de maneira diversificada, revelando um desenvolvimento contínuo e contemporâneo. O trabalho realizado em sua obra relaciona-se intimamente com a teoria do “gênio não original”, também defendida por Perloff (2013). Antes de explorar essa teoria, é importante explicitar o que seria uma produção original:

A originalidade é muitas vezes definida por aquilo que ela não é – não derivativa, não originária de ou dependente de qualquer outra coisa do tipo, não derivada. E, além disso: a originalidade, seja nas artes ou nas ciências, é sinônimo de novidade, invenção, criatividade e independência da mente (Perloff, 2013, p. 55).

A produção original, portanto, está diretamente ligada à ideia de criar algo nunca antes dito ou visto, o que pode ser comparado a um labirinto sem saídas. Considerando a poesia, criar um tema totalmente original exigiria um esforço mental para buscar o novo,

algo praticamente inatingível. Na poesia de Mônica de Aquino, portanto, não se trata de originalidade nesses termos, mas sim do processo de invenção envolvido em seu trabalho.

A invenção ou descoberta de um tema na literatura já foi muito associada à ideia de originalidade, como explica Perloff (2013). No entanto, especialmente após os movimentos modernistas, entende-se que a invenção não está necessariamente ligada à criação do original, do nunca antes visto ou lido, mas sim às relações estabelecidas entre o tema e a forma como é expressado. Uma obra pode ser inovadora por suas atribuições conceituais, por exemplo.

É evidente que o trabalho inventivo resulta em uma nova percepção do resgate do clássico, sob a ótica da autoria feminina e contemporânea. Mônica de Aquino não busca a originalidade pura, mas sua obra é inédita devido à maneira como aborda o tema. Essas características de sua poesia revelam que a poesia contemporânea não depende necessariamente de novidades, mas sim de uma abordagem que reinterpreta o que já foi dito, expressando-o por meio de novos artifícios, conforme afirmado por Perloff (2013, p. 41): “A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade”. Dessa forma, para a autora,

[...] os processos intertextuais empreendidos pela poesia brasileira contemporânea acabam por acrescentar camadas de leitura e de sentido que expandem os lugares possíveis de circulação da poesia e contribuem para que o discurso poético se mantenha vivo e difundindo-se pelo mundo. Dessa forma, entendo que se instaure uma dimensão de transitividade que converte em ganho, isto é, uma categoria poria positiva, em detrimento das concepções comuns que recorrentemente julgam a produção de nosso tempo como fraca, ruim ou mesmo indigna de qualquer trabalho de crítica, principalmente, ao observar-se esses mecanismos de intertextualidade (p. 243).

Ao conferir esse avanço à poesia, Mônica de Aquino pode ser vista como um exemplo da tendência na poesia brasileira de *gênio não original*. Segundo Perloff (2013), referindo-se a John Milton, ser um gênio no sentido moderno é possuir uma “habilidade

ou capacidade; qualidade da mente, o dote especial que se adéqua a um homem por seu trabalho peculiar”. Portanto, ser um “gênio”, alguém que possui uma habilidade ou qualidade singular em seu trabalho, se aplica à poeta conforme observado até aqui em sua poesia; o “não original” se refere ao trabalho diversificado que ela realizou ao resgatar o clássico.

Na seção “Penélope: presságio”, a revisitação do clássico através da intertextualidade que referência diretamente imagens do mito, cria metáforas ou cita outros autores e artistas representa um trabalho de mão dupla: por um lado, destaca a permanência de aspectos do clássico, como afirmado por Calvino (1993), que “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual” (p. 10-11); por outro lado, revoluciona o tema e adiciona novos significados a ele. Quanto à revolução na poesia contemporânea, há o que Paz (1982) descreve como uma das características centrais da poesia atual ao movimentar-se entre dois polos: “de um lado, ela é uma profunda afirmação dos valores mágicos; de outro, uma vocação revolucionária” (p. 43-44), e essa vocação revolucionária se manifesta em obras como *Linha, labirinto* (2020).

Penélope, conforme explicado por Brandão (2014, p. 498), é retratada na *Odisseia* como o símbolo perfeito da fidelidade conjugal. Durante os vinte anos de ausência de Ulisses, seu esposo, que partiu para a guerra de Tróia, Penélope permaneceu fiel e leal, aguardando seu retorno. Em Ítaca, muitos acreditavam que Ulisses estava morto, o que levou pretendentes a se reunirem em seu palácio, disputando sua mão em casamento. No entanto, Penélope não desejava se casar novamente e, enquanto aguardava o retorno do herói, desenvolveu um estratagema para adiar o casamento com qualquer um dos cento e oito pretendentes que a cortejavam.

Ao tecer e destecer diariamente uma suposta mortalha para seu sogro Laertes, Penélope conseguiu enganar os pretendentes por anos, tornando-se um símbolo que remete ao arquétipo das fiandeiras. As características clássicas dessa personagem

homérica são parciais ou totalmente transformadas e revisionadas na seção “Penélope: presságio”, como veremos a seguir. Acerca dessa relação, entre o texto e o têxtil, Costa Neto (2018) afirma:

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 [...]. 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. [...] texto e têxtil se entrelaçam neste fio arquetípico cuja ponta seguramos nas mãos (p. 118).

Nesse poema, viu-se que as figurações clássicas de Penélope são revisionadas. O clássico é revisitado, mas a personagem ganha novas atribuições: a personagem é colocada como uma mulher mais humana que se rende aos próprios desejos, diferente da imagem clássica que coloca Penélope como grande símbolo da fidelidade, no poema, põe-se a carga da mulher real. Quebrou-se o fio arquetípico da Penélope clássica e instauraram-se figurações das características mais contemporâneas de um feminino transgressor: a conquista da liberdade e independência. O mito passou, portanto, pela ação revolucionária da criação contemporânea e pela reinvenção de sentidos ocasionados, principalmente, pela carga ideológica que o signo linguístico tem atualmente, como afirma Paz (1982) afirma:

A palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem é homem graças à linguagem, graças à metáfora original que o fez ser outro e o separou do mundo natural. O homem é um ser que se criou ao criar uma linguagem. Pela palavra, o homem é uma metáfora de si mesmo (p. 41-42).

Dessa perspectiva, a lírica de Mônica de Aquino pode ser vista como dotada de elemento “citacional” e trazendo as marcas de um “gênio não original” (Perloff, 2013, p. 45) por resgatar Penélope e o arquétipo das fiandeiras, em *Linha, labirinto* (2020), trabalhar com a reescrita de seus próprios poemas presentes antes em *Fundo falso* (2018),

e citar outros poetas e artistas a trabalhar com as figurações do feminino. Seu trabalho permite que seja julgada de tal forma, pois promove a constante construção do palimpsesto que é Penélope.

Assim como o encargo simbólico de Penélope no tear, a tecer e destecer, ciclicamente, a manipulação da temática clássica, por Aquino, tece e destece, destrói e recria, constantemente as figurações desse feminino, proporcionando, portanto, um olhar sobre a poesia de autoria feminina brasileira contemporânea que estabelece um diálogo com a tradição, ao passo que contraria certas representações dela advinda, a fim de evidenciar novas linhas de força poéticas, revigoradas por expedientes já sobejamente utilizados, como os vistos aqui, especialmente os que concernem ao intertexto e à citação; bem como a consideração do poema como um território de transitividade para a experiência literária de poetas mulheres, em face de suas demandas de subjetividade e gênero.

TECER UMA OUTRA LAVOURA DE PONTOS: JUSSARA SALAZAR

Começemos por “[Tece: tua lavoura de pontos]”, de Jussara Salazar, poema que abre a seção “Algaravia: outros fios, outras vozes”:

Tece: tua lavoura de pontos
desde o vazio faz-se
rede no tempo

Teu fado: atravessar a noite
a noite e o dia talvez
um século até a aurora

A gárgula: ri de ti sob o teto antigo
na hora que dorme
a tua romaria de pontos

A terra pergunta: como te nutres
saltando sobre a flores áridas
deste chão? (Salazar, 2020, p. 51).

O poema, publicado em *Fia* (2016), apresenta uma tessitura de quatro estrofes em tercetos, organizada em torno de quatro imagens-enunciados que as abrem: “Tece”, na primeira estrofe; “Teu fado”, na segunda; “A gárgula”, na terceira; e, finalmente, “A terra pergunta”, na quarta estrofe. A predileção por esse recurso estrófico indicia a intencionalidade de simetria, como metáfora do trabalho de tear do mito de Penélope, constituindo um todo orgânico.

A metáfora “lavoura de pontos” criando um sentido de trabalho, quando tomada a etimologia de “lavoura” (do latim, *labor* – trabalho, labor, obra, tentativa, plano) (Leite, 1956, p. 260). Imagem adensada pela metáfora abstrata do “vazio”, o gesto de tecer remete igualmente a um sentido metapoético: o eu lírico é aconselhado a tomar a escrita como uma entrega fascinante à ausência do tempo: quando o presente é suspenso, passado e futuro se revelam e retornam sempre entrelaçados. Escrever/tecer, para Penélope, é transformar algo em uma imagem que, em vez de representá-la, retrata sua ausência, sua impossibilidade de ser sempre a mesma, sua instabilidade no tempo e sua falta de significação. Escrever, portanto, é expor o vazio que se esconde por trás de cada palavra e sua suspensão, reforçada pela ausência de ponto final. No mito original, a espera de Penélope deu-se por vinte anos, recolhida no ateliê onde tecida de dia e destecia à noite a mortalha de Laerte, como estratégia. Aqui, de outro modo, o tempo é cerzido em “rede”, metáfora da espera.

A segunda estrofe anuncia/profetiza, à maneira do mito atualizado, o destino de Penélope: percorrer a noite e o dia, um século. Pode-se ler em chave feminista? Um século (o XX) de bandeiras e conquistas, criando uma “rede” de sororiedade? O eu poético parece deixar no ar uma ambiguidade: “fado” também guarda um sentido de tristeza e melancolia, enfatizada pela imagem da noite. O tecer penelopeico, visto pelo olhar do outro, atravessa o poema. “Escrever é o interminável, o incessante”, afirma Blanchot (2011, p.17), gesto marcado de solidão. Para Blanchot, o escritor “pertence a uma

linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela” (p.25).

Na terceira estrofe, uma imagem adentra abruptamente: a gárgula. Gárgulas, especialmente na Idade Média, eram ornamentos com figuras monstruosas, humanas ou animais, comumente encontrados na arquitetura gótica. O termo “gárgula” vem do francês *gargouille*, que se origina de “gargalo” ou “garganta”; em latim *gurgulio* ou *gula* (Larousse, 2003, p. 663; Leite, 1956, p. 208). Koch (2009, p. 154) aponta o sentido grotesco e obscuro que a gárgula recebe na arquitetura gótica do medievo. Trata-se de estátuas em forma de pássaro monstruoso, que ornamenta o alto de edifícios góticos, especialmente, igrejas e catedrais, na Europa do século XII, cujo exemplo mais conhecido talvez seja Notre-Dame, em Paris. Figuras demoníacas, com aspecto teatral, as gárgulas, em alguma medida, inspiram os pesadelos humanos.

O sentido difuso da imagem, no poema, poderia aludir ao Canto II da *Odisseia*, ao assédio dos pretendentes (Homero, 2011). Meneses (2002, p. 52), ao discutir a base etimológica do nome “Penélope”, afirma que ele remete ao sentido de “aquela que tece”, apontando, portanto, já em seu nome a vocação feminina do tecer, em que “pene” em grego significa “fio de tecelagem” e, por extensão trama, tecido, já o substantivo grego “penelopeia” significa “dor”. O nome de Penélope, portanto, indicia uma metáfora da personagem em si, já que esta vivencia um sentido de *nostalgia* – dor do retorno – causada pela ausência de Ulisses, e transforma a tecelagem em ardil sub-reptício.

É sabido que a ardilosa Penélope se dedicava a tecer a mortalha do sogro, Laerte, apenas durante o dia e, quando chegava à noite, sob a luz das tochas, desfazia parte da trama. Dessa forma, a cada aurora nascia um recomeço. Penélope subverte astuciosamente a finalidade essencial da tecelagem, pois, em vez de produzir um bem durável, transforma-a em uma atividade fecunda e mágica; a rainha de Ítaca tece enganos. O pano por ela tecido era a garantia de sua fidelidade a Ulisses, vedava o acesso à sua sexualidade e encobria sua indecisão. Na tessitura da mortalha de Laertes, articulam-se sedução e fidelidade. Sem poder abrir mão nem do saudoso esposo, nem dos pretendentes

que dilapidavam seus bens, manteve suspensa a situação. Para si, sustentava a promessa do retorno de Ulisses, enquanto para os pretendentes, conservava a promessa de um futuro compartilhamento de seu leito (Homero, 2011).

Na última estrofe, o verso “A terra pergunta: como te nutres” pode lido na chave de uma metáfora das leituras e sobretudo releituras que a tradição realizou do mito de Penélope. A interrogação é formulada em torno de uma segunda metáfora, qual seja, a das “flores áridas”, que podem ser interpretadas na perspectiva da configuração das relações de gênero, remetendo, especialmente, às estratégias de Penélope em se esquivar dos pretendentes. Dessa forma, o mito revisitado estampa uma prospecção contemporânea em torno do feminino, como interpreta Antunes (2020):

Nesse sentido, aliás, creio que o melhor que poderia dizer sobre Linha, Labirinto é que o livro parece resolver de maneira muito natural um dilema antigo, elaborado de modo contundente por Alice Notley no ensaio “Women and Poetry”, de seu livro *On coming after*. Nele, Notley propõe, entre outras, as seguintes questões: O que é uma poesia de mulheres? É possível se valer de temas, fórmulas e técnicas há milênios ditas como masculinas? É preciso tomá-las para si ou recusá-las em busca de algo outro? O mesmo, aliás, também não vale para o mundo? (p. 20).

Como propõe Efraim (2012, p. 143), a rainha fiandeira demonstra novamente, com esta atitude, uma postura ativa, de quem toma a vida nas próprias mãos e não aceita passivamente o destino que lhe é imposto. Ela não acata o sonho autointerpretado, mas busca um significado próprio, motivada pelo seu estado emocional. Há outra interpretação possível para a resistência de Penélope em aceitar a volta de Ulisses; isso pode refletir uma ambiguidade do desejo da rainha. O retorno de Ulisses trará a Penélope diversas implicações, incluindo a perda de poder, pois ela governa não apenas Ítaca, mas também sua própria vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Linha, labirinto (2020), de Mônica de Aquino, configura-se um livro de reescrita de alguns poemas de *Fundo falso* (2019), também de autoria da poeta, em torno do mito de Penélope, reúne poemas inéditos de Aquino e a seção “Algaravia: outros fios, outras vozes”, um conjunto de vinte e um poemas que reverberam releituras do mesmo mito, dessa vez, rearranjados por outras vozes da cena poética brasileira contemporânea, convidados por Mônica de Aquino). Dentre esses, o poema de Jussara Salazar, “[Tece tua lavoura de pontos]”, oferece um compósito de elementos poético-formais e estilísticos rentáveis na aproximação com os poemas de Mônica de Aquino, especialmente, com “O mapa que percorro”, objeto de análise.

A interpretação de ambos os poemas, consideradas suas especificidades no que concerne aos procedimentos metafóricos, à dicção poética e ao tratamento dado à figura de Penélope (no caso de Aquino, em sua explicitude; no caso de Salazar, em sua alusão), resultou em confirmar a revisitação (e revisão) da personagem clássica, colocando em questão, concomitantemente, aspectos como o fenômeno da citação (no caso, de uma imagem revigorada), o aspecto da originalidade no tratamento desse topos literário. Por fim, pretendeu-se, na delimitação do recorte, aventar como essa nova figuração de um feminino transgressivo e protagonista enseja uma reflexão sobre a poesia de ambas as poetisas, do estatuto do eu lírico feminino para se pensar a poesia como procedimento (delicado como uma tecelagem) e uma poética interventiva de sobrevivência.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Leonardo. Prefácio. In: AQUINO, Mônica de. **Linha, labirinto**. Juiz de Fora, MG: Edições Macondo, 2020, p. 17- 21.

AQUINO, Mônica de. **Linha, labirinto**. Juiz de Fora, MG: Edições Macondo, 2020.

BEZERRA, L. S. O Mito das Parcas: Fiandeiras do Destim”. *In*: BEZERRA, L. S. **Penélopes do contemporâneo na escrita de Juana Ruas e Lidya Jorge**, Rio de Janeiro, DM, Faculdade de Letras, UFRJ, 2006.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Maconilo. São Paulo: Martins, 2007.

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

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

COSTA NETO, P. E. W. **A trama em atitude simbólica: um olhar sobre a psicologia analítica de Jung sobre mãos que costuram, bordam e tecem**. 2018. 161f. Tese (Doutorado em Psicologia escolar e desenvolvimento humano) – Programa de Pós-graduação em Psicologia escolar e desenvolvimento humano). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2018.

EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. **Kínesis**, vol. IV, n. 8, dezembro 2012, p. 135-146.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2011.

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

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Trajano Vieira. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

KOCH, Wilfred. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. Trad. Neide Luzia de Rezende. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LAROUSSE PRATIQUE. **Dictionnaire du français au quotidien**. Paris: Larousse, 2003.

LEITE, José Florentino Marques Leite; JORDÃO, Antonio Novaes. **Dicionário latino-vernáculo**. Rio de Janeiro: Lux, 1956.

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

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário grego-português**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra, SP: Editora Mnema, 2022.

MENESES, Adélia Bezerra de. **As portas do sonho**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. (Humanitas).

RODRIGUES, Fabrícia Wallace. Orelha do livro Linha, labirinto. *In*: AQUINO, Mônica. **Linha, labirinto**. Juiz de Fora, MG: Edições Macondo, 2020.

Data de recebimento:01/11/2024

Data de aprovação:10/12/14