

TECENDO UMA NOVA PENÉLOPE

MARIA HELOÍSA MELO DE MORAES (UFAL)

I. A MOÇA TECELÃ

O livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, de Marina Colasanti (1992) é uma reunião de treze contos, todos com estrutura formal e elementos característicos dos contos-de-fadas. Em todos eles, reis, príncipes, princesas, unicórnios transitam num mundo onde a fantasia e a imaginação permitem a criação de situações inusitadas, inesperadas, mas sempre envoltas num clima de lirismo e beleza, concretizado através de uma linguagem cuidada, tradicional e sempre poética. Por tais motivos, incluindo a acessibilidade da linguagem, os editores e a crítica destinam-no ao público infanto-juvenil, embora ele possa agradar a leitores de qualquer faixa etária, em vista da condição que apresenta de leituras mais profundas.

Nas treze histórias do livro, o que se avulta é a abordagem de questões bem mais sérias do que a simplicidade e a linearidade das narrativas deixam transparecer. É essa questão que pretendemos discutir nesse artigo, destacando para isso o conto "A moça tecelã".

Conforme já dito no próprio título, ele narra a história de uma moça que vivia tecendo. Mas, ao sentar-se ao tear, era mais que tecidos e bordados o que ela fazia. Ela criava sua própria vida. Assim, ela usava "linha clara, para começar o dia" (p. 9).³³ Tecia peixes, que apareciam na mesa prontos para serem comidos, e "à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila" (p. 10). Dessa maneira,

³³As páginas do conto de Marina Colasanti a serem citadas em todo o trabalho referem-se à edição do *Círculo do Livro*, de 1992, referenciada na bibliografia desse trabalho. A primeira edição, porém, é da Editorial Nórdica, de 1982.

tudo que ela tecia concretizava-se: sol, chuva, leite, flores. Enfim, ela tecia, e vivia.

Inicialmente, chama-nos a atenção uso feito pela Autora de uma metáfora relativamente comum na nossa literatura: a tecelã, o ato de tecer usado no sentido ampliado de criar, seja algo concreto ou abstrato e, conseqüentemente, o uso de outras palavras do mesmo universo semântico.

João Cabral já tinha dito que “um galo sozinho não tece a manhã” (1979, p. 19); e, no mesmo poema, refere-se a fios, teias, tela, tecido, para falar do fazer poético (ou de outras coisas, se enveredamos pela leitura ideológica).

Com o mesmo sentido, Sylvia Orthof usou a metáfora que, inclusive, dá título a seu livro de poemas *Ponto de tecer poesia* (1989), no qual a Autora também tematiza o processo da criação literária.

Muitos outros exemplos poderíamos citar, inclusive do uso dessa terminologia por críticos e teóricos da literatura; mas, detenhamo-nos no conto em tela.

Na história de Marina Colasanti, o ato de tecer é o “leitmotiv” da narrativa e é, ao mesmo tempo, o elemento que lhe dá sentido enquanto enredo. A tecelã, protagonista da história, e a escritora, tecelã da palavra, seguem juntas e se confundem, ou se usam mutuamente, na busca de alcançar o objetivo do texto, só percebido em seu final.

No entrelaçamento personagem/autora/palavra vão emergindo do texto os seus sentidos subjacentes, e a palavra é instrumento da Autora, mas é também a metáfora do fazer feminino – da autora e da protagonista. E é esse “fazer feminino” que toma rumos inesperados no desenrolar da narrativa, através da linguagem.

Passando o dia a tecer, a atividade da tecelã, no entanto, não é passiva. Mais do que criar um bordado, ela cria sua própria vida, ao tecer a luz da manhã ou escolher um fio escuro para fazer chegar a noite.

A idéia da simultaneidade entre o bordar e o criar da tecelã é dada pela Autora de forma quase imperceptível:

Linha clara, para começar o dia [...] Enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte (p. 9).

Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete (p. 10).

Sem usar palavras que explicitem tal relação, usando a linguagem de forma a indicar sutilmente uma sucessão natural entre os fatos (ou atos) - linha clara/claridade da manhã; sede/linha cor de leite - Marina Colasanti dá uma feição de realidade e naturalidade a uma situação só possível em nível da fantasia.

No entanto, longe de ser simplesmente um ato mecânico, embora criador, tecer era para a moça tecelã um ato de vontade, era um ato de poder:

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer (p. 10).

Ela tecia sua vida como queria. E mais ainda: era um ato prazeroso.

A descoberta do sexo aparece no texto também como um ato consciente da personagem, e a metáfora do bordado, como uma escolha consciente da Autora, na interação já referida entre a tessitura (ação da escritora) e a tecedura (ação da personagem):

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo. chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida (pp. 10-1).

Poeticamente, a narradora fala da iniciação amorosa, da "coisa nunca conhecida". O que foi surgindo do bordado é "o seu desejo".

presentificado no “chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado” que, simultaneamente ao último fio bordado, vai “entrando na sua vida”, e não apenas na sua casa.

Vale salientar que, embora a linguagem seja poética, como já dissemos, as palavras não são as costumeiramente usadas nesse tipo de história. A narradora não fala no surgimento do amor, ou do marido (esse termo só aparece depois), mas do seu “desejo”; e a descrição dele não cita sentimentos ou qualidades abstratas, como costuma acontecer nesse tipo de narração: bondade, coragem, beleza, etc. O que é referido são suas características físicas.

E, contrariando os contos-de-fadas tradicionais, ela “feliz foi, por algum tempo” (p. 11).

Descobrimo o “poder do tear” (p. 11), o homem usa-o para conseguir bens materiais, sempre insatisfeito e querendo mais. E a moça “tecia e entristecia” (p. 11).

Finalmente, nova Rapunzel, a moça tecelã foi trancada pelo marido no “mais alto quarto da mais alta torre” (p. 12), para que continuasse seu infundável trabalho de tecer as vontades e caprichos dele.

E então, repetindo a mesma forma narrativa que introduziu o marido na história, a narradora inicia o seu desfêcho (do texto e do marido):

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo (p. 12).

Tendo tecido antes o tempo da percepção da solidão, tecendo agora o tempo de desejo da solidão, a moça tecelã controla seu destino. E assim, com o poder nas mãos através do seu bordado, ela “segurou a lançadeira ao contrário, e [...] começou a desfazer seu tecido” (p. 12).

Desteceu o palácio, com todo seu luxo e suas maravilhas, e novamente surge de suas mãos sua casinha pequena, com seu jardim. E o marido,

espantado olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (pp. 12-3).

2. A NOVA PENÉLOPE

Ao chegarmos ao final do conto, parece inevitável o confronto com outra história, que também apresenta uma mulher tecelã, embora em situação bem diversa dessa aqui focalizada: o mito de Penélope. E tudo nos leva a considerar a moça tecelã como o seu avesso.

Segundo a mitologia, Penélope era casada com Ulisses, que partiu para a guerra. Com sua ausência prolongada, começaram a aparecer pretendentes para casar com Penélope. Aqui começa a associação à moça tecelã de Colasanti:

Durante três anos, ela conseguiu esquivar-se a uma resposta, afirmando que só se decidiria por um dos candidatos quando terminasse de tecer uma mortalha para Laertes, pai de Ulisses. [...] Entretanto, Penélope tecia durante o dia, e à noite desmanchava o trabalho, nunca terminando-o³⁴.

Tendo-se mantido fiel a Ulisses através do artifício de tecer e destecer, Penélope é mencionada como um dos grandes exemplos de fidelidade conjugal, ou mesmo um símbolo da mulher fiel.

Comparando as duas histórias, que se unem pela relação entre o ato de tecer e a opção de vida das duas mulheres, temos duas situações opostas, desencadeadas, no entanto, pela mesma ação.

³⁴*Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural (s.d.), p. 147.

Ambas as personagens tecem com o objetivo de controlar seus destinos. Ou seja, o ato de tecer, para as duas, era uma forma de controle sobre sua vida e seu futuro. No entanto, os seus objetivos são opostos: Penélope visava à continuidade de sua situação, enquanto a moça tecelã criava sempre o que lhe convinha, na hora em que queria, e no desfecho da história toma uma atitude contrária à da personagem mitológica. Sua opção é por ficar sozinha e continuar tecendo. Quem sabe até teceria depois outro companheiro ou outro caminho para acabar a solidão voluntária?

Em resumo: as duas personagens tecem a vida que escolheram. Mas, enquanto no mito a opção é por uma situação convencional, cultural e socialmente aceitas (daí a sua transformação em exemplo de uma atitude sempre esperada em relação à mulher – a fidelidade conjugal), no conto de Marina Colasanti o mesmo poder de tecer o destino é usado pela personagem no sentido libertador, de transgressão dos valores mais culturalmente arraigados - a escolha por ser ou não ser sozinha.

É importante salientar que não se contrapõem nas duas narrativas a fidelidade e a infidelidade. A moça tecelã não é infiel, é apenas detentora do direito de escolha, e o usa.

Diferente de Penélope, sob o ponto de vista do objetivo a ser conseguido com o tecer, a moça tecelã se iguala a ela, no entanto, na proposta essencial desse ato: a possibilidade de escolha de tal objetivo. Assim sendo, melhor seria se a considerássemos não o avesso de Penélope, mas uma nova Penélope.

Essas reflexões sobre duas personagens tão distintas - uma da mitologia, outra da literatura; uma ligada a uma tradição secular, outra contemporânea - fazem-nos voltar a um questionamento básico já citado nessa análise: a linguagem como veículo para a construção de tais leituras.

Ao usar uma metáfora relativamente comum na literatura, como já dissemos anteriormente, a Autora a transforma, dando-lhe não um significado novo, mas um sentido inovador. Seria o que Ellen Douglass

(1990), num estudo sobre Clarice Lispector, diz a respeito das escritoras do século XX estarem "reescrevendo o mito [...] a partir de perspectivas antipatriarcais" (p. 72).

A reescritura estaria no uso da metáfora do *tecer*, usada de maneira a inverter seu significado no texto, sem alterar sua significação cultural e social adquirida ao longo do tempo. Em outras palavras: tecer, bordar são atividades ligadas à imagem feminina, ao universo das atividades associadas ao que se convencionou chamar "papal feminino". No entanto, no conto em questão, o ato de tecer, longe de manter e reforçar essa imagem, é o meio pelo qual a moça tecelã exerce seu poder, sua capacidade de escolha e busca da felicidade.

O mais relevante, porém, é a idéia que o texto transmite, de que para assumir o papel de sujeito da sua vida a moça tecelã (metaforicamente a mulher, lingüística e literariamente reforçada pela inominação da personagem) não precisou abdicar de seus hábitos tradicionalmente femininos, no caso, bordar, tecer. Ou seja, ser mulher-sujeito de seu destino, usar seu direito de escolha não significa adotar comportamentos ditos "masculinis", nem deixar de pensar e agir como mulher. E isso está explicitado mais de uma vez no texto: "Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer".

Pensamos que o uso de uma metáfora que poderíamos dizer "feminina", porque oriunda de uma atividade culturalmente ligada à mulher, faz com que a narrativa avance em termos literários, em relação ao que disse Lúcia Helena Carvalho (1990):

A história da cultura ocidental, ao consolidar-se segundo a tradição do saber feminino, destinou à mulher um *lugar marcado* feito de silêncio e estereótipos, introjetando no psiquismo feminino a expectativa de corresponder docilmente a esses modelos. É neste lugar que vamos encontrar a mulher representada, ao longo da tradição literária, como aquela que deve sempre viver a espera, a submissão, o sofrimento, a saudade, a resignação, tudo isso regado a lágrimas quando não sucedido de doença e morte (p. 36, grifo da Autora).

É exatamente isso que *não* faz a moça tecelã. É essa representação tradicional da mulher na literatura que Marina Colasanti contraria e, repetimos, usando uma terminologia “feminina”.

É a escrita feminina transformando a tradição em renovação ao usar uma metáfora comum, já carregada de significados, sob um novo enfoque.

Através da moça tecelã, personagem que tece com fios seu destino, Marina Colasanti é a narradora que tece com palavras uma metáfora da nova mulher, tecelã do seu destino. Uma nova Penélope, fiel prioritariamente a si mesma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARVALHO, Lúcia Helena. A ponta farpada ou o lugar marcado da mulher no discurso da tradição. In: GOTLIB, Nádia Battella (org.). *A mulher na literatura*. Vol. II. GT do 3º Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, maio/88. Imprensa da UFMG, 1990.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Ilust. da Autora. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.
- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo, Abril Cultural, s.d.
- DOUGLASS, Ellen. “A busca feminista em ‘Perto do coração selvagem’, de Clarice Lispector”. In: GOTLIB, Nádia Battella (org.). *A mulher na literatura*. Vol. II. GT do 3º Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, maio/88. Imprensa da UFMG, 1990.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*, 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ORTHOFF, Sylvia. *Ponto de tecer poesia*, 2ª ed. Ilustr. de Gê Orthof. Rio de Janeiro, Brasil-América, 1989.