

Mulheres ao tear: Tradição grega em Marina Colasanti

Women weavers: Greek tradition in Marina Colasanti

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Palavras-chave: conto, mito grego, Aracne, Meras, Penélope.
Keywords: short stories, Greek myth, Aracne, Moirai, Penelope.

Introdução

A imagem de ‘mulheres ao tear’ tem, no mito grego, uma dimensão inspiradora. São inúmeras as figuras da tradição, mortais ou deusas, cuja história de alguma forma se associa com essa insígnia feminina. Assim recordemos, por exemplo, Aracne que representa a *arete* máxima na arte de tecer, mas também a *hybris* de ter desafiado a deusa Atena, patrocinadora das artes, para uma competição, o que lhe valeu, como castigo, ser transformada em aranha (cf. Ovídio, *Metamorfoses* 6. 5-145). Por seu lado Filomela, assediada por seu cunhado Tereu da Trácia que, para ganhar o seu silêncio, lhe cortou a língua, denunciou a sua irmã Procne, a esposa do ofensor, a violência sofrida através das linhas de um bordado (cf. *Odisseia* 19. 518-523, Hesíodo, *Trabalhos e dias* 568, Tucídides 2. 29, Aristófanes, *Aves passim*, Sófocles, *Tereu* 100 sqq.)¹. Por fim, as Meras / Parcas – Cloto (“a que fia”), Láquesis (“a que sorteia”) e Átropos (“a irreversível”) – têm na roca e no fio o emblema da sua competência de controladoras da existência dos mortais: são elas que, diante da roda da fortuna, tecem e cortam, a seu bel prazer, o fio da vida (cf., e. g., *Odisseia* 7. 197-198, Hesíodo, *Teogonia* 217-220, 900-906, Calino, fr. 1. 8-9 West, Eurípides, *Ifigénia entre os Tauros* 205-207). A distensão da tarefa pelas três corresponde à repartição da vida por diferentes momentos: a parte do fio já completa, a que está ainda a ser fiada e a interrupção irreversível do processo em momento sempre inesperado.

¹ Cf. Barbosa (2008, pp. 51-81).

Tomando ainda o espaço épico como referência literária para este tema, os quadros mais expressivos relacionam-se com duas célebres figuras femininas, à primeira vista contrastantes pelo destino que cercou as suas vidas, Helena e Penélope. É verdade que a situação em que se encontram é diversa, Penélope assaltada na sua própria casa pelo assédio dos pretendentes a que obstinadamente resiste, na ausência do marido; e Helena abrigada em casa alheia, para onde a levou um pretendente bem sucedido, enquanto o marido reivindica, com uma expedição armada, o seu regresso ao lar. O que quer dizer que o dia-a-dia de ambas prossegue com alguma afinidade dentro da inversão de situações: a ambas ameaça a insegurança, a incerteza do futuro, face a um conjunto de pretensões pessoais e sentimentais de que são objecto, mas que se não confinam à sua pessoa; através delas, é também o mundo que as cerca que se vê afetado. O quadro que protagonizam é de isolamento e nostalgia, embora a elegância aristocrática lhes confira distinção. E se, em muitos outros aspectos, a relação entre as duas é oposta, no que às tarefas que executam diz respeito vigora a coincidência, decerto porque ambas obedecem a um paradigma comum: fiar e tecer é, também no caso de ambas, insígnia feminina.

Um certo isolamento doméstico a que se vê confinada Helena em Troia faz do seu tecer uma espécie de ato de consciência, solitário e introspetivo; no tecido que lhe sai das mãos, a rainha de Esparta traça “as provas sem fim que por ela sofreram, sob os golpes de Ares, os Troianos criadores de cavalos e os Aqueus de armas de bronze” (*Il.* 3. 125-128)². De alguma forma a discricção que lhe é exigida, como mulher e na condição falsa em que se encontra, obtém desafogo neste desenho, que é o espelho de uma alma sofrida e de uma inteligência atenta ao mundo de atores masculinos que a cerca. É expressiva, no quadro faustoso da corte troiana, a menção do “tecido enorme, um manto duplo de púrpura” (*Il.* 3. 125-126), que Helena confeciona. Numa atitude que tem sido comparada à própria criação poética³, aí regista os acontecimentos à medida que vão sendo construídos pelo quotidiano dos heróis⁴, o de uma guerra sombria onde tantas vidas estão em risco.

De regresso à Grécia e à sua casa, anos mais tarde, a *Odisseia* (4. 121-135) repõe a senhora de Esparta no requinte pleno de uma grande dama, que recupera todas as suas prerrogativas. Fiar e tecer são, no novo contexto, uma marca de *status* e uma exibição de elegância. A soberana desfila, vinda da grandeza perfumada dos aposentos e rodeada de servas, com o aparato de uma verdadeira deusa, que não despreza aquela que é uma espécie de logótipo da condição feminina, a roca de ouro (4. 122). Em sua volta, multiplicam-se os elementos de um cenário de luxo, que um serviço bem coordenado vai montando: a cadeira embutida, o tapete de lã macia e o cesto de prata. Da passagem do casal pelo Egito, no regresso de Troia, a

² Kennedy (1986, p. 8) especula sobre os motivos do bordado de Helena: uma representação de Ares? Visível também na tela a própria Helena?

³ Kennedy (1986, *passim*). Sobre a Helena homérica, *vide* ainda Reckford (1964, pp. 5-20).

⁴ Este é, talvez pela necessidade de justificar Helena, o único exemplo em Homero de referência a um desenho simbólico expresso no labor feminino.

soberana trouxe os presentes de hospitalidade devidos à sua condição, de mulher e de rainha: “uma roca dourada e um cesto provido de rodas, prateado, com os rebordos embutidos com ouro”. A seu lado, como penhor de uma aristocracia que se impõe através de elementos decorativos, o cesto precioso “vem repleto de fio bem fiado; e sobre ele estava deitada a roca, com lã cor de escura violeta”⁵. Mas se alguns dos objetos que cercam a régia fiadora são “presentes de Estado”, símbolos de uma *xenia* política, os tecidos por suas mãos confeccionados completam a mesma cadeia social, como presentes de hospitalidade com que a rainha agracia os visitantes no seu palácio. Assim Telémaco, que o visitara em busca de seu pai, é cumulado de ofertas pelo casal régio de Esparta (*Od.* 15. 104-128); das arcas, Helena retira um tecido luxuoso, “recamado de bordado, belíssimo, enorme, brilhante como um astro”, mas sobretudo confeccionado por suas próprias mãos (15. 107-108); com a oferta, vai o objetivo, de uma utilidade exclusiva, ao nível do próprio requinte da prenda; o tecido destina-o Helena à noiva do príncipe de Ítaca, para que o use no dia do casamento. Fausto e generosidade de uma corte elegante, eis o que justifica o célebre episódio.

Por seu lado Ítaca foi sem dúvida a morada da mais famosa tecedeira da antiguidade, Penélope⁶. E, também neste caso, o trabalho feminino é, antes de mais, um instrumento político que uma rainha regente, na ausência do marido, usa com mestria para proteger o trono do assalto ilegítimo dos pretendentes. Assim o reconhece Antínoo, um dos visados (*Od.* 2. 93, 105), e a própria Penélope, que o considera um recurso de inspiração divina (19. 137). Dolo, a palavra que consagra a estratégia da senhora de Ítaca, é, por isso, também um sinal de inteligência de uma mulher que faz do símbolo da sua frágil condição uma arma de resistência eficaz. No *mégaron*, Penélope instalou um tear e ‘simulou’ confeccionar um tecido “delicado e enorme”. Ao contrário de Helena, cobriu as suas tarefas de razões de utilidade e de pragmatismo: a preocupação em preservar o fio para que se não desperdiçasse, o objetivo de tecer a mortalha de Laertes, conferindo ao produto do seu trabalho o sentido de um dever doméstico⁷. E durante quatro anos manteve incólume o trono de Ulisses, no eterno fazer e desfazer da sua teia, que só a denúncia traiçoeira de uma escrava desmontou (2. 93-110, 19. 137-156, 24. 127-146). Apesar deste desfecho, que teria sido infeliz não fosse a chegada salvadora do senhor legítimo do reino, Penélope pode exibir o fruto do seu trabalho que, mesmo se pensado para servir as necessidades da família, nem por isso desmerece do aparato natural do produto de umas mãos de rainha. Perante os pretendentes, Penélope expõe, com orgulho, um tecido acabado, lavado, rival do sol e da lua pelo

⁵ Tradução de F. Lourenço, 2003.

⁶ Sobre as nuances de sentido que o verbo “tecer” (*hyphainein*) exprime em Homero, vide Thomas (1988, p. 261).

⁷ À teia de Penélope está também associado um profundo simbolismo sobre o destino da sua vida e da sua casa. Sobre este assunto, vide Lowenstam (2000, pp. 333-348), que salienta como o estrogama forjado pela soberana a põe ao nível do herói dos mil artifícios; ao rumo incerto da viagem do herói, que ora o aproxima, ora o afasta da saudosa Ítaca, corresponde esse eterno fazer e desfazer da teia, que é, no gineceu, a prova correspondente da existência da rainha. Vide ainda Bacry (1991, pp. 11-25); Rocha Pereira (2003, pp. 11-24).

brilho (24. 147-148). Além da teia que a tornou famosa, Penélope partilha com as suas iguais o espetáculo requintado da sua condição: em plena sala de recepções, durante o banquete, reclinada no leito, ela fia (17. 96-97); acompanha-a o séquito das servas que, enquanto a imitam na tarefa, partilham da sua intimidade e a distraem (18. 313-316), no que é um toque de humanização que Helena não parece praticar. Este mundo feminino, que se concentra em torno da tecelagem como símbolo da sua condição, é por Telémaco oposto ao universo masculino, o da gestão política e das armas. Na hora da matança dos pretendentes, o príncipe sugere à mãe que se refugie no seu círculo de vida, agora que o momento da normalização do poder masculino chegou (21. 350-353): “Regressa aos aposentos e retoma as tuas tarefas, a teia e a roca; ordena às tuas servas que regressem ao trabalho. O arco é assunto para homens”.

A imaginação homérica projeta ainda para fora do universo grego práticas semelhantes. Na corte dos Feaces, Arete imita o requinte das suas iguais helênicas; como Penélope, ela fia, em companhia das servas, um fio de púrpura (6. 52-53, 305-307)⁸, no que é referido como um comportamento de rotina. O afastamento para um universo de fantasia, como as ilhas onde habitam Calipso e Circe, não escapa à uniformidade de um mesmo protocolo. Num cenário que é de vida selvagem, o palácio substituído por uma caverna, a ninfa Calipso tecia, manobrando com agilidade “a lançadeira dourada” (5. 61-62); ao mesmo tempo, liberta da etiqueta palaciana e emoldurada por um quadro bucólico, a ninfa cantava, para entreter a solidão e alegrar o trabalho. Por fim Circe, a feiticeira, imitava-lhe a atitude, também ela cantando enquanto fabricava um tecido lustroso e perfeito, como só mãos de deusa podem produzir (10. 221-223, 226-228, 254-255). Em conclusão, o retrato homérico faz da tecelagem o símbolo por excelência da condição feminina, o único que as damas de corte consideram digno e expressivo de uma etiqueta aristocrática, e da roca o paradigma universal da atividade da mulher. Ao mesmo tempo que associa estes episódios à ideia do talento feminino, capaz de exprimir, por uma estratégia à sua medida, inteligência, sensibilidade, opinião e domínio.

O tema da teia nos contos de Marina Colasanti: regresso aos motivos clássicos

Esta é uma tradição que interfere de modo sugestivo nos contos pretensamente infantis de Marina Colasanti. Nascida em Asmara, na Eritreia, quando esta era colónia italiana (1937-) e radicada desde muito cedo no Brasil, Colasanti dividiu a sua atividade entre as artes plásticas, a literatura e o jornalismo. Foi em revistas e suplementos que os seus contos primeiro se divulgaram, antes de constituírem diversas coletâneas. Ora não deixa de ser patente a insistência, nestas narrativas curtas, de títulos que se ligam com o nosso interesse do momento:

⁸ As próprias fórmulas usadas são denunciadoras da semelhança das tarefas; cf., sobre Penélope, 17. 96-97, e sobre Arete, 6. 53, 306.

na antologia *Uma idéia toda azul*⁹, os contos “Além do bastidor” (7-9) e “Fio após fio” (23-25), e na coletânea *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, “A moça tecelã” (2013, pp. 12-16).

Em algumas considerações introdutórias ao livro *Uma idéia toda azul*, a autora adianta propósitos e modelos. Sob uma temática de “fadas, cisnes, unicórnios e princesas”, pode denunciar: “Meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente”. Para de seguida reconhecer que “não há, para as emoções, idade ou história”, e mais ainda, “muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada”. Embora qualquer relação com o mundo da Antiguidade clássica não esteja referida neste preâmbulo, o projeto de exprimir, por símbolos referenciais, o que há de mais permanente na alma humana tem, sem dúvida, tudo de comum com aquilo a que os Gregos chamaram mito e com o qual a autora se confessa familiarizada¹⁰. Algo da velha épica subsiste também nos contos de Colasanti, nos seus palácios mágicos e soberanas prisioneiras, protagonistas do “tema da solidão, do vazio, do sem lugar” (Costa, 2016, p. 13), que as torna, como as Helenas ou Penélopes, paradigmas da condição humana. É, portanto, nessa perspectiva que nos propomos encarar a projeção que o velho tema da ‘mulher ao tear’ – representativo da eterna polémica sobre a natureza e estatuto da componente feminina da Humanidade –, tal como os Gregos o conceberam, tem na autora brasileira.

Assente este ponto de partida, vários níveis de coincidência se nos tornam patentes. Em primeiro lugar, a tarefa centrada numa figura que faz do seu trabalho um ato de introspeção. Solitária, isolada do mundo, a fiadeira encontra no bordado o canal de expressão da sua inteligência e sensibilidade na leitura de tudo o que a cerca. O anonimato, apenas compensado por vagas alusões a “a menina” (“Além do bastidor”, 7, 8, 9), “a moça” (“A moça tecelã”), é decisivo para a universalização do episódio, dispensando os nomes também convencionais que a tradição mítica consagrou, como quaisquer outros elementos identificativos. Com o tecido a mulher vai contraindo uma cumplicidade diária, construída sobre um jogo de real e de fantástico. O traço que a princípio não domina vai-se tornando cada vez mais nítido, dando forma ao que pode ser a expressão de um projeto de vida, ou mesmo ao delinear complexo da própria criação literária. O fio ou linha domina como instrumento essencial o romper de um caminho, de

⁹ Esta antologia mereceu, em 1979, o Grande Prémio da Crítica destinado a Literatura Infantil da Associação Paulista de Críticos de Artes e, ainda no mesmo ano, a distinção de “O Melhor para o Jovem”, atribuído pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

¹⁰ A familiaridade com o mito e a literatura grega é declarada pela escritora num depoimento em que recordava as suas leituras de infância: “Acredito que meus 6, 7 anos foram a idade de maior fascínio para a leitura. Quando morávamos em Roma, ganhamos uma coleção chamada *Scala d’Oro*, que em português seria *Escala de Ouro*. Eram adaptações dos clássicos para crianças dos 12 anos em diante. Tinha *D. Quixote*, *A Ilíada*, *A Odisséia*, *Orlando Furioso*, mitologia grega. Uma paixão” (Garcia, Dauster, 2000, p. 96). Outros contos de Colasanti dão testemunho expresso do recurso às fontes antigas: “Castor e Pólux sequer pressentidos” e “Ela era sua tarefa”, em *Contos de amor rasgados*, e “Lacoonte em negra água”, em *O leopardo é um animal delicado*.

uma rota de vida ou de realização artística¹¹. E porque se trata de algo profundo e essencial – a arte e a vida –, o tecido é precioso em matizes e brilho, requintado na perfeição das linhas, mas sobretudo nítido no rigor progressivo da mensagem. A natureza impõe-se como moldura de base, em toda a sua pureza e acolhimento das aspirações humanas, generosa na capacidade de prover a todas as necessidades e de satisfazer todos os sonhos. Mas o tempo se encarregará de perturbar o quadro de tão excelsa perfeição. Alguém virá alterar o curso feliz e luminoso do projeto inicial, bloquear o sorriso descuidado e feliz da tecedeira. A quem talvez reste, mesmo assim, um último refúgio: o de desmanchar a teia, ou desfazer algum ponto errado que, por insensata *hybris*, tenha produzido...

“Além do bastidor”: as Parcas que regem a vida

Em vez da teia, este conto limita o espaço à estreiteza do bastidor, apenas para que o “além” que o ultrapassa ganhe maior visibilidade¹². O tecido em branco é, antes de mais, a imagem da indefinição de uma vida que começa e procura ainda o seu rumo, numa busca decidida de realização e felicidade: “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (“Além do bastidor”, 1979, p. 7)¹³. No que se anuncia como um ato criativo, o traço do bordado pode sugerir a própria criação poética, que surge bruta, essencial, imprevisível, até afinar esteticamente as suas linhas (p. 7): “Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa”¹⁴. Quando se trata de lançar, sobre o esboço verde, uma primeira tinta forte, do acaso passamos ao desígnio, do espontâneo ao elaborado (p. 7): “Olha para as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha”. Em vez do “capim”, “aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor” (p. 7). O acaso parece dominar esta fase do projeto. “Risco” é a palavra poderosa neste contexto, quer se trate de um desenho ou do perigo de cometer um erro que, não existindo, deixa plena liberdade à imaginação por não temer desviar-se de algo pré-estabelecido. É o arranque para a vida, ou para a obra, aquele em que Cloto, a primeira das Parcas, exerce o seu domínio. “No conto, a linha é ‘ponte’ entre os dois mundos: natural e imaginário” (Medeiros, 2009, p. 95), por onde a menina penetra na fantasia para regressar depois ao real.

Impõe-se depois Láquesis, “a que sorteia” cada caminho, e a fiadeira ganha independência e vontade. No bastidor, o bordado “obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito”, arredada a indeterminação inicial, agora que uma

¹¹ Nas palavras oportunas de Costa (2016, p. 18): “O fio mostra-se como a linha da vida, o ponto de início, a matéria da construção, as palavras que representam as ideias que envolvem o homem”.

¹² Comenta Costa (2016, p. 54): “Nesse conto, o tear é o bastidor, em que nasce a enunciação, sendo a coerência do texto tudo o que vai além da estrutura textual. [...] O bastidor é o tear, o tecido é o texto e o bordado é a linguagem transformada em discurso literário”.

¹³ Medeiros (2009, p. 95) chama a atenção para a ausência do sujeito, como do objeto iniciado; toda a atenção se concentra no “como” do processo criativo.

¹⁴ Barzotto (2006, p. 3) estabelece uma relação direta entre as descrições da natureza em Colasanti e o seu deslumbramento pela exuberância da paisagem brasileira.

personalidade e um projeto ganhavam forma. Apoderou-se da criadora o frenesi da concretização: “Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro... O sol brilhava no bordado da menina” (p. 7). Foi então que, num progresso inconsciente, no bordado surgiu uma árvore, e nela a tecedeira “bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto”. A hora climática da autonomia criativa tinha chegado e com ela a autora estabeleceu uma convivência inusitada, quando a imagem lhe despertou “o desejo daquela fruta nunca provada” (p. 8). Um tom bíblico parece estabelecer um anacronismo com a tradição helénica visível no conto; o jardim que a menina vai criando é como um novo Éden, uma utopia onde todos os desejos encontram satisfação, em que uma inesperada árvore da sabedoria, com os seus frutos tentadores, desafia os sentidos humanos e lhes dita excessos e desobediência às superiores determinações divinas. Foi então que a fantasia se sobrepôs à realidade (p. 8): “A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo no galho da árvore catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca”. As fronteiras diluíram-se entre casa e bordado, realidade e fantasia, limite e excesso, e a autora passou a transitar livre e espontaneamente entre os dois: “Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado”, acrescentar, com alegria, um traço mais ao grande quadro da sua vida, “e ria, brincava e deitava na grama” (p. 8).

Foi então a vez de Átropos, “a irreversível”, intervir (p. 8): “O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos. Breve, estaria terminado”. Chegou a vez da garça, a última imagem que faltava. Depois do colorido vibrante dos verdes e vermelhos, veio a hora de um branco discreto, matizado de rosa. À euforia da cor e da imaginação, sucedeu-se a manipulação ponderada e experiente (p. 8), “teceu seus pontos com cuidado”. Operava-se na menina a última etapa de um roteiro: “um sujeito dotado apenas de querer, aos poucos se torna sujeito de poder”, para por fim adquirir “também o saber” (Medeiros, 2009, p. 96), no que configura uma espécie de ritual de passagem, da infância à plenitude, do ensaio à concretização.

Interveio então “a irmã mais velha”, consciente de que a teia estava a chegar ao fim. Desta vez a nova bordadeira não pôde deixar de seguir um “risco”, que agora se lhe impunha: porque o que faltava para completar o bordado estava definido e comportava perigo, o de aprisionar a própria menina que lhe tinha dado forma. À simples linha, a irmã juntou a materialidade da agulha e do cesto de bordar. Nas mãos desta outra Átropos, o conto põe, antes da tesoura – que Marina Colasanti valoriza em mais uma gravura com que vai decorando a sua antologia –, uma agulha, em vez de estimulante, paralisadora. Sem conseguir distinguir a menina do desenho, de tal forma a identificação se tinha consumado, a irmã mais velha resolve ‘terminar’ o bordado (p. 9): “Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos pela grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha”. Com esse propósito, pôs fim ao bordado, ao texto e à menina, cativa do seu mundo imaginário.

“Fio após fio”: as teias de Aracne

Tal como Aracne, uma jovem lídia, na tradição disputava com Atena o galardão da melhor ao tear, em “Fio após fio”¹⁵ são duas as fadas bordadeiras, tão diversas no seu fiar. O troféu é, desta vez, “o manto de seda branca que as duas fadas floresciam e que uma haveria de usar” (1979, p. 23), ou seja, o tecido em branco em que cada uma irá definir um esboço de vida. Mas o plano é semelhante, o da ‘procura da perfeição’¹⁶, ao qual duas fadas, agora de igual para igual, concorriam. O tecido era o mesmo, simplesmente ‘o destino’ onde cada uma das fadas projeta um *ego* contrastante. Porque era bem diverso o seu talento, “Gloxínia, nunca satisfeita com o seu trabalho, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito, para recomençar no dia seguinte”, enquanto “Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante” (p. 23)¹⁷. Os próprios dedos, a marca do talento de cada uma, davam conta da diferença, sujos de sangue os de Gloxínia, tranquilos e limpos os de Nemésia. A separação, que as condições da natureza de cada uma garantem, acentua-se com o silêncio e a incomunicabilidade, nenhuma delas atenta a conhecer os seus limites e diferenças.

Foi então que *phthónos*, a inveja, fez a sua intervenção. Não para salvaguardar a superioridade inacessível de uma deusa, como no mito, mas para dar voz ao ressentimento condenável da vencida, que via chegado o fim da linha sem ter conseguido qualquer resultado. A vitória da irmã talentosa estava à vista (p. 24), o manto iria coroar o seu sucesso. Foi então que, em vez de uma última tentativa de produzir ainda uma flor, Gloxínia, à beira da derrota, aproveitou o pouco fio que restava para desencadear, com o traçado de uma só palavra mágica, a metamorfose: e a irmã transformou-se em aranha. O habitual silêncio prolongava-se ainda nesta palavra derradeira, sem forma ou som, possivelmente lacónica, mas portentosa, que coroava a distância irreconciliável a separá-las. Era também a palavra literária, que tem a magia de produzir todas as transformações por mais estranhas e fantasiosas que pareçam.

E como aranha, produzindo agora o fio, Nemésia pareceu patrocinar o êxito da ressentida Gloxínia (p. 24): “Pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar”. A euforia do sucesso apoderou-se da fada, que passou, com encanto sôfrego e entrecortado de um cantar de alegria inconsciente, a mergulhar no trabalho. Chegou mesmo a esquecer-se da irmã, toda entregue à volúpia de um êxito que se

¹⁵ Costa (2016, p. 19) comenta a propósito as implicações simbólicas deste título: “O fio a fio significa passos reprimidos: reprimindo e reprimindo-se. É a partir desses fios de significados que se compreende a possibilidade de linguagem híbrida – uma linguagem que se relaciona com leitores diversificados e a cada um oferece imagens construídas com recursos textual e visual”.

¹⁶ A que, em Ovídio, *Metamorfoses* 6. 30-31, corresponde a recomendação de Atena a uma talentosa Aracne: “busca-te o máximo renome / possível entre os seres mortais na arte de trabalhar a lã” (trad. de Alberto, 2007).

¹⁷ Uma vaga ressonância existe, na descrição da arte de Nemésia, dos versos que Ovídio, *Metamorfoses* 6. 17-20, dedica a Aracne: “E não era só um prazer contemplar as vestes por ela tecidas, / mas também vê-la trabalhar (tal encanto presidia à sua arte!), / ora a formar primeiramente em estregas a lã em bruto, / ora a trabalhá-la com os dedos e a amaciar a lã, ...” (trad. de Alberto, 2007).

apoiava na injustiça e na insensatez. Mas “chegou o dia do último ponto” (p. 24), o manto estava pronto, a hora de o exibir tinha chegado. Vestiu-o, ufana, imaginou a surpresa que causaria na corte, voltou-se para a porta. E só então percebeu como as teias de Nemésia – “a Vingança”, sempre paciente e atenta na sua tarefa de tecer manto e desforra – a tinham enredado, como tudo o que constituía o seu sonho estava apertado por uma rede atrofiadora (p. 25): “Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata”. O desfecho, depois da punição da inveja pela vingança, deixa mesmo assim em aberto a frustração humana; afinal a perfeição, mesmo se roçada pelo talento, deixa inacessível a plenitude, naquela incapacidade que iguala as duas fadas de exibirem o fruto do seu trabalho. Talvez o incorrigível egoísmo humano seja o grande vitorioso no episódio.

Uma outra Penélope: *A moça tecelã*

É bem conectado com Penélope, aquela que com o seu trabalho controlava o tempo, o tópicos com que este conto se inicia. Também “a moça” determina, com a tarefa que executa ao tear, o fluir das horas, a sequência noite e dia, a eternidade dos anos (2013, p. 12): “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, um longo tapete que nunca acabava”. Mais do que o tempo universal, o próprio tempo físico – o clima – parecia dialogar com a sua teia. Na solidão do quarto, ei-la que estabelecia com o exterior um contraponto, qual deusa empenhada em estranho jogo com a natureza (pp. 12-13): “Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela. Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza”. No fio encontrava uma espécie de magia que contrapunha aos poderes da natureza: aos excessos do sol respondia com fios cinzentos, às nuvens oferecia, como antídoto, o brilho da prata e à obscuridade dos dias de inverno, os tons dourados do seu fio. E assim geria as estações, como se o fluir do ano natural e o da sua própria vida decorressem a destempo. Mas no jogo vencida sempre o equilíbrio e bem-estar; o “rebordava” garantia a infinitude do processo.

Para além do tempo, o tear geria também um bem-estar utópico no seu dia-a-dia. Quase automaticamente – bastava afinal que a qualquer desejo se sucedesse o movimento dos braços – a teia garantia-lhe abundância. Fome e sede obtinham resposta num “lindo peixe [...] pronto para ser comido”, ou numa “lã cor de leite que entremeava o tapete” (pp. 13-14). Com o tear garantia, como Penélope, a tranquilidade, que no seu caso era, a princípio, completa (p. 14): “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”.

O assédio dos muitos pretendentes que trouxe angústia a uma Penélope despojada de afetos pela ausência do marido, estimulando-a a um tecer defensivo, para a “moça tecelã” seguiu uma outra trajetória, a da solidão causada por uma lacuna de vida, pela falta de alguém com quem compartilhar os seus dias (p. 14): “e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado”. O contrato de felicidade que vigorava com a natureza generosamente utópica rompeu-se no dia em que o sentimento de necessidade se instalou, como se *nomos*, a pressão social, tivesse vindo exigir os seus direitos. Desta vez a moça rompeu com o tempo, “não esperou o dia seguinte” (p. 14). Bastou traçar na teia o príncipe encantado para que, como sempre, o sonho se realizasse (p. 14): “Com capricho¹⁸ 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”. O que se configurava como um retrato de perfeição e de harmonia – tida em conta a cadência rimada de cada adjetivo – já lhe batia à porta, com aquela prontidão mágica da utopia (p. 14): “Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida”. O pretendente, agora desejado, respondia de imediato, mas com alguma arrogância, ao seu apelo; mal esboçado, já ele parecia tomar o domínio da situação. Talvez ela se tivesse esquecido de lhe tecer a alma...

Começou então, sob a capa de um sonho lindo – o dos filhos que ela teceria para ambos e em que ele ‘talvez’ tivesse também pensado –, uma rutura que a moça não tinha podido prever. Mas com o príncipe, a ambição entrava, de forma inesperada, no curso perfeito dos seus dias. A justa medida com que respondia a todas as necessidades – as da fome e da sede, e de um legítimo direito à ventura – viu-se atropelada por projetos de grandeza e de excesso. Uma casa melhor – reclamava o príncipe –, logo um palácio, que substituísse, às belas lãs cor de tijolo e aos fios verdes para os batentes, a pedra com arremates de prata. Tão ocupada estava a construir os espaços labirínticos da mansão – “tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços” (p. 15), num cúmulo expressivamente copulativo –, que a moça omitiu o seu diálogo habitual com a natureza e com a vida (p. 15): “A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia”. Além de que qualquer diálogo com o marido continuava inexistente. Submersa sob a pressão da tarefa, “tecia e entristecia” (p. 15), num frenesi de atingir tão exigente objetivo.

Consciente da magia que a esposa representava, mesmo pronto o palácio, o príncipe continuou a impor-lhe os seus desejos. Aprisionou-a neles, simbolicamente trancando-a “no quarto mais alto da mais alta torre” (p. 15), onde ela continuou a tecer o supérfluo, “os luxos, os cofres de moedas, as salas dos criados”. O domínio do marido era agora absoluto. Como num estribilho que traduzia o seu destino (p. 15), “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”. E foi tecendo sempre que “ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros”. Mas foi também ao

¹⁸ O “capricho” é no contexto uma palavra feliz pela sua dupla significação: ou sublinha a perfeição do trabalho, ou o voluntarismo da tecedeira; cf. Maia (2008, p. 6).

tear que encontrou a revolta redentora, porque esta não é uma história de fidelidade conjugal. Como a antiga Penélope congeminou uma estratégia salvadora para os desejos intoleráveis dos seus múltiplos pretendentes, a moça tecelã, de modo a refrear as obsessões imparáveis do marido, seguiu-lhe as pisadas: deixou-o entregue aos sonhos de novas exigências, e durante a noite, em total sigilo, “descalça, para não fazer barulho” (p. 15), dirigiu-se ao segredo da torre e iniciou a tarefa inversa: em vez de fiar, desfiou. Era chegada a hora da revolta. A cadência do texto compete com o próprio ritmo da função de suspender primeiro, e fazer retroceder depois o curso da sua vida: “segurou a lançadeira”, “começou a desfazer”, “desteceu” (p. 16), tudo o que estava a mais e deturpava a sua felicidade. “E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela”¹⁹ (p. 16). Depois do palácio, chegou a vez do príncipe, apanhado de surpresa e incompreensão perante a ausência da mulher (p. 16): “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”. Pouco a pouco a moça recuperava a sua liberdade.

Mas o tecido continuava. Agora com linhas claras, “como se ouvisse a chegada do sol” (p. 16). Com a experiência, a moça atingia o conhecimento, e esse eliminou a sua persistente dissidência com o tempo que fazia lá fora, e também com o tempo de vida que os astros lhe tinham destinado (p. 16): “...a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte”. Se o tecer de Penélope se justifica como tempo de espera de Ulisses, o da moça tecelã garante-lhe a solidão, mas com ela a desejável autonomia.

Conclusão

Se o tear foi, na épica grega, símbolo de distinção e de elegância e insígnia de grandes damas, portador, portanto, de uma conotação social e ‘política’, o reconhecimento da sua capacidade de expressão cultural espelha-se das mais antigas referências ao motivo. Como instrumento exclusivamente feminino, o tear sugeria alguma subserviência a que o chamado ‘segundo sexo’ parecia condenado; mas, em contrapartida, testemunhava a finura e capacidade intelectual que uma tarefa, à primeira vista apenas manual, comportava. Nos desenhos traçados na tela, como no tempo envolvido na execução da tecelagem, a mulher encontrava um meio de dar voz aos seus anseios mais profundos e de exercer um controle efetivo sobre as pressões que a penalizavam. Já para não falar do poder mágico ou divino que o tear adquiria em mãos de deusas, capazes essas de decidir sobre o destino universal.

Marina Colasanti reinventou, nos seus contos, todas estas cambiantes tradicionais da mulher ao tear, para exprimir, no fio que vai traçando um desenho

¹⁹ Este “além” é uma espécie de código literário com que Colasanti rasga os limites da vida, circunscrita ao tear ou bastidor, para a abrir a horizontes mais amplos.

no tecido, o próprio curso da vida. E porque a protagonista do quadro é sempre feminina, a autora não descurou o potencial de sentido, que o motivo oferecia à causa da libertação e autonomia da mulher contemporânea, ela mesma traçando a linha de um bordado a que ainda não chegou a hora de apor o nó final.

Referências bibliográficas

- Alberto, P. F. (2007). *Ovídio. Metamorfoses*. Lisboa: Cotovia.
- Bacry, P. (1991). Trois fois Penélope ou le métier poétique. *Revue des Études Anciennes*, 93 (1-2), 11-25.
- Barbosa, T. V. (2008). Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, *ΤΗΣ ΚΕΡΚΙΑΟΣ ΦΩΝΗ, Letras clássicas*, 12, 51-81.
- Barzotto, L. A. (2006). A intervenção da memória nas crônicas de Marina Colasanti. *Terra roxa e outras terras. Revista literária*, 8, 2-10.
- Batista, E. (2011). Rosa e Colasanti: dois autores, dois momentos, mas o mesmo caminho mítico. *Anais do SILEL*, 2 (2), 1-14.
- Colasanti, M. (1979). *Uma ideia toda azul* (6ª ed.). São Paulo: Editora Nórdica.
- Colasanti, M. (1978, 2013). *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global Editora.
- Costa, I. F. (2016). *Intertextualização na obra de Marina Colasanti: o tear e o tecido* (Tese de Mestrado). Goiânia.
- Garcia, P. B., Dauster, T. (Eds.) (2000). *Teia de autores*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Kennedy, G. A. (1986). Helen's web unravelled. *Arethusa*, 19 (1), 5-14.
- Lourenço, F. (2003). *Homero. Odisseia*. Lisboa: Cotovia.
- Lowenstam, S. (2000). The shroud of Laertes and Penelope's guile. *Classical Journal*, 95 (4), 333-348.
- Maia, M. J. (2008). O universo passional de Marina Colasanti, em "A moça tecelã". *Cadernos de Semiótica Aplicada*, 6 (2), 1-13.
- Medeiros, N. M. (2009). *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti* (Tese de Mestrado). Araraquara.
- Reckford, K. J. (1964). Helen in the *Iliad*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 5 (1), 5-20.
- Rocha Pereira, M. H. (2003). A teia de Penélope. In F. Oliveira (Ed.), *Penélope e Ulisses* (pp. 11-24). Coimbra: APEC, IEC, CECH.
- Simões, M. C. (2011). Desfiando as amarras patriarcais: a subversão do mito de Penélope em "A moça tecelã", de Marina Colasanti. *Revista Garrafa*, 24, s/p.
- Thomas, C. G. (1988). Penelope's worth: looming large in Early Greece. *Hermes*, 116 (3), 257-264.

Resumo

Seguindo a tradição mítica das mulheres tecedeiras com toda a sua simbologia, a escritora brasileira Marina Colasanti insiste, nos seus contos, no mesmo motivo. Sob o aspeto de uma narrativa infantil, o que está em causa – segundo a própria autora – é a revelação do inconsciente e dos mais profundos impulsos e emoções humanos. Como é próprio de Colasanti, o ritmo usado é aparentemente simples e linear, e o estilo extremamente plástico e cromático.

Abstract

Following a mythical and symbolical tradition of women weavers, the Brazilian writer Marina Colasanti insists, in her short narratives, in the same motive. Presented as stories for children, the main focus of her texts – the author recognises – is the revelation of the unconscious and of the deepest human impulses and emotions. As it is common in Colasanti, the rhythm used is apparently simple and linear, and her style is extremely plastic and colourful.