

O tecer e o trajar metáforas do empoderamento feminino em dois contos de Marina Colasanti

Enedir Silva Santos¹
Kelcilene Grácia-Rodrigues²

RESUMO: Os contos de Marina Colasanti transitam entre o real e o fantástico alinhavando ações que conduzem as relações humanas e seus dilemas. Suas narrativas curtas são retiradas das experiências diárias para suscitar reflexões muito mais abrangentes, pois são entrelaçados de palavras e situações que desvelam o cotidiano e o comportamento exigido da mulher. A partir da análise dos contos "A moça tecelã", do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), e "Plano matrimonial", de *Contos do amor rasgado* (1982), evidenciamos de que forma a autora constrói, metaforicamente, na tessitura narrativa a roupa masculina e o trabalho da tecelã para refletir acerca do empoderamento da mulher. Os contos têm em comum a relação heterossexual das protagonistas intermediada pelos trajes masculinos, que se revestem de simbologia e revelam, no contexto literário, a explanação do lugar social da mulher e do homem, visto como uma das linhas que alinhavam a vivência humana. Desse modo, Marina Colasanti tece na trama discursiva as redes de significações reveladoras do fazer e do ser feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Autoria Feminina. Tecer Narrativo. Metáfora.

The weave and the costuming metaphors of female empowerment in two short stories by Marina Colasanti

ABSTRACT: The tales of Marina Colasanti seem to roam, at first glance, between the real and the fantastic, which match the actions that lead human relationships and their dilemmas. Inserted into the narrative meanders to raise much broader reflections, the tales of the writer are interlaced with words and situations that reveal daily life and the behavior required from women. From the analysis of short stories "A moça tecelã", of the book *Doze reais e a moça no labirinto do vento* (1982), and "Plano matrimonial", in *Contos de amor rasgado* (1982), we show how the author builds, metaphorically, on the narrative the men clothes and Weaver's work to reflect about the empowerment of women. The tales have in common the heterosexual relationship of the protagonists by male costumes, which brokered of symbology and reveal, in the literary context, the explanation of the social place of the woman and the man, seen as one of the lines that aligned the human experience. In this way, Marina Colasanti weaves, in discursive story, the networks of meanings and the feminine action.

KEYWORDS: Literature. Female Authorship. Weave Narrative. Metaphor.

¹ Doutoranda em Estudos Literários da UFMS/CPTL. E-mail: <enedirss@hotmail.com>.

² Professora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas. Email: <kelcilenegracia@uol.com.br>.

A palavra: início da trajetória temática dos contos colasantianos

O artefato de Marina Colasanti é a palavra, fruto bruto colhido no cotidiano das vivências femininas. O modo como manuseia tal artefato é um misto de rebeldia e delicadeza, improvavelmente unidas na construção de artigos, contos, poesias e crônicas. Essa constelação de gêneros textuais orbita ao redor do satélite mulher, desvendando-lhe o cotidiano numa busca constante de identificar-se, encontrar um lugar para chamar de seu.

Entre 1978 e 1989, Colasanti publicou onze obras, a maioria delas destinadas ao público infanto-juvenil, mas interessante perceber que em três delas a palavra “menina” evoca diretamente, desde o título, as personagens protagonistas e outros dois referem-se ao amor, palavra que também está inserida no título das obras. Tal apontamento corrobora para que percebamos a importância da representação do feminino nas obras da autora e como outros elementos se somam para constituir o pano de fundo de seus textos. A respeito da escrita de Marina Colasanti, Sharpe (1997, p. 47) considera que “No caso da escritora brasileira, a apropriação da linguagem e dos interesses específicos de gênero das mulheres serviu como um ímã que atraiu o público leitor não tradicional nos interstícios da complexa rede de forças sócio-históricas e políticas que marcam a Ditadura Militar brasileira”.

Desse modo, os dilemas histórico-sociais que assolam a existência da mulher não poderiam ficar à parte da escrita colasantiana, principalmente porque Marina tem uma gama imensa de leitoras que por meio de suas narrativas refletem sobre suas próprias experiências. Entretanto, poder-se-ia perguntar qual seria a matéria prima dos contos da autora? A resposta seria o olhar em volta, atentando-se para quantos símbolos de opressão e repressão o ser feminino traz arraigado ao seu comportamento e posicionamento social. Como nos reforça Brandão (1989, p. 23), a escrita de autoria feminina tem “Nascido da lacuna, enigma dessa lacuna, aí neste não-lugar do objeto perdido, vívida satisfação nunca experimentada, constitui-se o fantasma, o texto e a feminilidade.”

Dentro desse contexto, tudo aquilo que diz respeito à existência da mulher pode servir como material colhido nas vivências para se transformar em textos literários. Certamente, o entorno não motiva apenas a literatura de Colasanti, grandes autores também têm nele o material para suas obras, como o vestido utilizado por Drummond (1998) no poema “Caso do vestido”, e Adélia Prado (2011) no poema “O vestido”.

No poema de Drummond, na segunda estrofe, o eu-lírico enuncia “Minhas filhas, é o vestido / de uma dona que passou.” (ANDRADE, 1998, p. 155) a dona nunca passou e tornou-se uma sombra constante, que dia a dia é alimentada pelo vestido. Essa peça é uma presença física que dia e noite martiriza, no poema de Drummond, a esposa e a amante, numa mortificação ambígua que reafirma o lugar da mulher: se é esposa, é a imagem da submissão, da vergonha, da convivência muda; se é amante, encarna a sedutora, a má, a pecadora.

No poema de Adélia Prado, a peça do vestuário feminino é a representação do tempo e das experiências vividas com o outro. O eu-lírico se refere ao vestido como aquele que

preserva a lembrança individual e que só pode ser compartilhada nas entrelinhas, uma vez que a paixão enaltecida no poema não é um sentimento/comportamento socialmente aceito. O vestido guarda o eu-lírico do ranço social, preservando a pureza da recordação e a efemeridade do momento:

[...]
Eu o quis com paixão e o vesti como um rito,
meu vestido de amante.
Ficou meu cheiro nele, meu sonho, meu corpo ido.
É só tocá-lo, e volatiza-se a memória guardada:
eu estou no cinema e deixo que segurem a minha mão.
De tempo e traça meu vestido me guarda. (PRADO, 2011, p. 108)

Nesse sentido, os contos de Marina conseguem balançar as estruturas pré-estabelecidas acerca do comportamento social esperado da mulher, porque utilizam a palavra para semear a discórdia entre o papel socialmente aceito e esperado e aquele que rompe essas amarras. Para rompê-las, a autora utiliza habilmente elementos como animais, o sexo, a violência e a marginalidade.

As personagens não estão acomodadas em seus lares, fechadas em seus refúgios. Não temem as condenações bíblicas de que aquela que se vestir como homem se tornará abominável a Deus, muito menos a nudez associada ao pecado. Na verdade, as personagens femininas são envoltas pela realidade de suas vivências, mas delas são despertadas por situações inusitadas e repletas de poder.

Sim, poder feminino. Poder que não é dado por sua própria voz, é reconhecido pelo outro, pela voz narrativa heterodiegética que contempla de longe a definição do ser mulher se estabelecendo nos mínimos detalhes narrativos, que pode ser experienciada na sexualidade e no fantástico que povoa os conflitos, ora para solucioná-los, ora para modificar o rumo do que é narrado.

Marina Colasanti: alinhavando vivências com metáforas

A produção escrita de Marina Colasanti é uma trama de larga extensão que reúne o feminino, o erótico, o fantástico e outras características peculiares que se combinam para gerar o seu fazer literário. Na ativa desde a década de 1970, a escritora tem uma obra vasta que abarca de contos de fadas, destinados ao público infanto-juvenil, perpassados por poesia, até contos mais adultos, temperados com um erotismo que desperta reflexões profundas.

Nada na escrita de Marina Colasanti é o que parece ser ou se encerra na superficialidade. Seus contos possuem segundos, terceiros, enfim uma infinidade de desdobramentos que somente a literatura pode propor e esmiuçar nas reflexões quase impostas, na delicadeza da construção linguística. Aliás, muitas vezes, o que os contos colasantianos fazem é desconstruir ideias e comportamentos que estão sedimentados na existência social dos seres humanos. Geralmente, é essa a proposta dos contos escritos por Marina, incentivar

o questionamento acerca das estruturas sociais pré-concebidas. Sua linguagem acessível e fluída nos surpreende a cada parágrafo e conflito estabelecido, tornando-se um ponto de referência para as leitoras acerca de suas próprias experiências sociais.

A literatura produzida pela autora é abrangente, suas narrativas chegaram e chegam aos mais diversos tipos de público, devido à diversidade e à constância de sua produção, uma vez que além de continuar escrevendo, mantém um *blog* em que tem contato com o público de suas obras, divulga sua produção literária, eventos de que participa e crônicas semanais, ou seja, a produção literária de Marina Colasanti pode ser considerada atualizada.

Poderíamos acrescentar também o adjetivo recorrente à temática de Colasanti. Nesse processo em que aqui chamamos de empoderamento do feminino, encontramos algumas chaves para mergulhar em seus escritos. Uma dessas chaves é a relação heterossexual evidenciada em espaços fechados que vão denunciando a intimidade de modo gradativo: o castelo, a casa, a sala, o quarto, o corpo, o pensamento. O que essas metáforas nos revelam, por que e como o fazem?

Uma das respostas possíveis para o uso dessas metáforas seria o posicionamento crítico da autora diante do papel que a mulher ocupa na sociedade brasileira e os inúmeros impasses de existir entre a realidade – trabalho, maternidade e o que lhe é cobrado – passividade, submissão, devoção à família. Diante desse papel, a mulher representada pela escritora é aquela que ousa romper com o comportamento estabelecido histórica e socialmente, por isso, é capaz de conhecer-se, de alçar voos fora do alcance das situações cotidianas.

Nesse sentido, as metáforas são responsáveis por evidenciar os conflitos vividos pelas personagens colasantianas, pelas janelas inseridas nos cenários dos contos e que fazem o jogo do mostrar sem exatidão: vê-se o que está dentro, mas não se consegue perscrutar a ocasião. Se do lado de dentro as personagens são protegidas pelo jogo do esconde-revela, elas também usufruem desse jogo, ora se isolam para se proteger, ora para se abstrair da realidade, como podemos ver nos trechos dos contos apresentados, respectivamente: “Pequena fábula de Diamantina”, “Começou, ele disse” e “Entre a espada e a rosa”:

Tendo herdado a casa do avô na cidade distante, para lá mudou-se com toda a família, contente de retomar o contato com suas origens. Em poucos dias, já trocava dedos de prosa com o farmacêutico, o tabelião, o juiz. E por eles ficou sabendo, entre uma conversa e outra, que as casas daquela região eram construídas com areia de aluvião, onde não raro se encontravam pequenos diamantes. (COLASANTI, 1986, p. 55)

Entre vidro e cimento olhou para baixo. Acreditou ter visto sombras furtivas. Certamente defendiam-se atrás dos carros estacionados, protegiam-se nos portões, alguns haveriam de correr entre um anteparo e outro, armas nas mãos. Estão lá embaixo, disse para a mulher. Mas sabia que tinha visto o que queria ver, talvez não houvesse ninguém naquele rio negro que era a rua visualizada do alto e ainda por cima encoberta pelas copas das árvores, talvez estivessem mais para lá além do sinal luminoso que alheio como um farol continuava a trocar de cor. (COLASANTI, 1998, p. 90)

De volta ao quarto, a princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. Embotada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, a sua mente, que lhe fizesse achar uma solução para escapar da decisão do pai.

Afinal, esgotada, adormeceu. (COLASANTI, 2009, p. 10)

A menção aos espaços nos contos da autora também evidenciam uma metáfora de desconstrução da imagem primeira de intimidade, pois se o termo rainha do lar, forjado numa sociedade capitalista, delimita o fazer e o lugar da mulher, em Marina, temos o lar como uma vitrine dos dilemas ocasionados durante e na convivência mútua, desmistificando o ideal de perfeição tão valorizado em nossa sociedade e que deve ser mantido, a qualquer custo, pela mulher. Regina Dalcastagnè, acerca dos espaços nas narrativas contemporâneas brasileiras, nos afirma que:

A representação do espaço da mulher, portanto, dá-se, sobretudo, pelo seu enclausuramento no âmbito doméstico, a esfera privada. O que não significa que as dissonâncias e as hostilidades sociais desapareçam – em algumas narrativas elas chegam mesmo a ser ressaltadas pelo convívio forçado, os segredos cochichados, as mágoas acumuladas. Pode-se dizer que a casa acaba reproduzindo, em pequena escala, a cidade, como um conjunto de espaços sociais conflituosos, que envolve mães, sogras, pais, filhos, agregados, e empregadas num constante jogo de poder, onde o olhar feminino, muitas vezes, prevalece (DALCASTAGNÈ, 2012, p, 125).

A narrativa de Marina parece ser concomitantemente Pandora e sua caixa. Pandora porque em seu poder detém um misto de benesses e malefícios que atinge o universo feminino, mas também é caixa, porque é a personificação dos efeitos de ambos nos mais diversos contextos que englobam a mulher, como a própria autora nos diz em seu artigo “Por que nos perguntam se existimos” (1997), nas mulheres a transgressão é execrada, a heroína não é a transgressora, mas aquela que mesmo na norma social, se supera, enaltecendo-a.

Para superar a norma, na narrativa colasantiana, as personagens pertencem a linhagens: onde há uma princesa, há um rei; onde há uma esposa, há um marido e vice-versa.

Desse modo, a convivência também se torna uma metáfora das relações que podem ou não ser conjugais, mas que retomam a questão da intimidade, do conhecer-se, do situar-se num espaço, como podemos ver no conto “Cantata dividida”:

Desde os tempos de namoro, amavam-se numa língua que só os dois conheciam. Com ela trocaram juras, com ela inventaram uma canção. E mesmo depois de casados, embora falassem outras línguas na rua, ao fechar a porta de casa só em sua língua se entendiam.

Foi também em sua língua que se desentenderam e, depois de muitas brigas, resolveram separar suas vidas. (COLASANTI, 1986, p. 85)

A língua utilizada apenas pelo casal é a metáfora da relação fechada entre homem e mulher, proposta pelo casamento, uma das formas de regular a liberdade que cada um teria na sociedade. Nessa instituição civil e religiosa, tanto o homem quanto a mulher tem a missão de viver um para o outro, pelo menos é isso que o discurso religioso prega: na saúde e na doença, na riqueza e na pobreza, até que a morte os separe. Na verdade, nem sempre é a morte que separa o casal, mas a própria vida e seus desdobramentos, ou seja, os desconfortos, os despropósitos da convivência a dois.

Chegamos a mais um dos elementos necessários em grande parte dos contos de Marina Colasanti: a relação heterossexual. Homem e mulher, embora sob o mesmo teto, são dois estranhos, unindo suas mazelas existenciais. A autora, em seu artigo intitulado *Amor sem A maiúsculo*, compara o amor a um perigoso teorema:

O amor não é mensurável. A duras penas sabemos do nosso próprio amor, quanto mais do outro. O que costumamos fazer para resolver o impasse é medir o amor do outro usando o nosso próprio amor como metro. Ele diz "eu te amo". Nós respondemos "eu também te amo". E deduzimos que as duas coisas são idênticas e que aquele amor, como a vida e a morte, representa um todo, como elas indissolúvel e, portanto, como elas absoluto. Está demonstrado o teorema, como se queria.

Um perigoso teorema, na verdade. Porque em cima dele, e da sua inconsistência, começamos a construir justamente aquele castelo que queríamos mais sólido e mais seguro. (COLASANTI, 1984, p. 28-29)

Elementos essenciais e protagonistas desse perigoso teorema, os casais dos contos "Plano matrimonial" (1986) e "A moça tecelã" (1982) têm em comum a questão da roupa e do tecer que podem ser comparados às cortinas que ocultam os verdadeiros espetáculos narrativos. No primeiro conto, a roupa é metáfora do parceiro ideal, associada, na narrativa, ao suprimimento do anseio de relacionar-se, enquanto no segundo conto, o tecer é metáfora do produzir seu próprio destino, também atendendo ao desejo de satisfazer-se.

Nos contos, perceberemos que tanto o tecer quanto as roupas estão impregnadas de significações para o universo feminino que abrangem desde o tecer, tarefa feminina cercada de delicadeza e executada pela moça tecelã, até a farda, roupa com a qual a protagonista de *Plano matrimonial* identifica o homem sincero que procurava. Em ambos, as mulheres podem escolher seus destinos, costurando-os ao socialmente aceito ou surpreendendo-se com o poder de romper com o comportamento esperado. Conforme os apontamentos de Campello, no artigo "A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte" (2008), na associação entre o trabalho e a arte, há uma separação entre o que se refere ao ambiente doméstico, ligado às obrigações e tarefas femininas e o que conduz a sociedade, fundamentada pelos valores patriarcais, esta refuta a produção intelectual originada pela mulher, dessa forma, quando a autora utiliza o tecer como pano de fundo, há muito mais por se descobrir, porque o próprio tecer textual pode se configurar como uma rebeldia.

O diálogo entre a literatura e a costura/moda/tessitura já foi estabelecido por outras escritoras brasileiras como Rachel Jardim, em *O penhoar chinês* (1984), e Lya Luft, em *A sentinela* (1994). Nessas obras, assim como nos contos de Marina Colasanti, as atividades artesanais evidenciam muito mais que o fazer prático ou o produto em si, encerram um entrelaçamento de ações, sentimentos e reflexões, como nos apresenta Campello ao contextualizar a presença dessa temática na literatura de autoria feminina: “A mulher-artista não borda ou tece apenas para ocupar seu tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. A obra por ela produzida é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo”.

Podemos evidenciar que essa vontade de se comunicar com o mundo é também uma forma de romper com padrões de comportamento socialmente estabelecidos, pois numa breve retrospectiva, lembremo-nos de que as mocinhas deveriam escrever seus segredos em diários trancafiados, enquanto as senhoras casadas deveriam se contentar com os afazeres domésticos e o caderno de receitas, muitas vezes perpassado entre as gerações.

Todavia, o que na literatura a princípio pode parecer apenas uma perpetuação dessa divisão de tarefas, vai muito além, Almeida nos afirma que uma leitura apressada do texto de autoras que evocam esse universo de tarefas femininas pode aparentar apenas o confinamento aos estereótipos propagados, entretanto, numa leitura aprofundada, fica evidente que

[...] cozinhar é transformar, é poder criar, principalmente fazer literatura experimentando um novo fogo e ingredientes variados que têm a ver com a diversidade das experiências femininas, ainda não reveladas inteiramente. Tecer corresponde a uma ética do cuidado, feminina por excelência em que as mulheres, que historicamente cuidam da sobrevivência do mundo, unem-se a outras redes de mulheres reafirmando complicitades e genealogias fundamentais para suas vidas e suas histórias. (ALMEIDA, 2004).

Os contos que mais profundamente serão analisados neste trabalho parecem seguir à risca a questão da complicitade estabelecida entre as mulheres – leia-se, suas dúvidas, anseios e expectativas – e suas histórias, muitas vezes levando-as a encontrar-se nos caminhos labirínticos do cotidiano, que ora nos engana no prolongamento das vivências, ora na aparente simplicidade de execução das tarefas, fator que na escrita de Colasanti parece ser o poderoso ponto de apoio evocado por Bakhtin quando diz que “A objetivação ética e estética necessita de um poderoso ponto de apoio, situado fora de si mesmo, de alguma força evidentemente real, de cujo interior eu poderia ver-me como outro” (BAKHTIN, 2011, p. 29).

A farda fala por si

O conto “Plano matrimonial” é a octogésima quarta narrativa da obra *Contos de amor rasgados*, de 1986. A temática das noventa e nove narrativas dessa obra é as relações humanas envoltas pelo caleidoscópio da linguagem literária. São contos rasgados de amor, concomitantemente, amor rasgado contado.

“Plano matrimonial” transita entre as duas afirmações anteriores, em seu início, um conto que denuncia as peripécias de uma mulher em busca de seu amado e, posteriormente, como as incidências da expectativa se resumem apenas à imagem idealizada, ou seja, incapaz de se concretizar efetivamente.

Assim como no título da obra, em que o adjetivo “rasgados” reage com ambiguidade inquietante, pois se alternam as ideias de contos de amor rasgados, no sentido de destruídos ou contos de amor rasgados, no sentido de superexpostos, mas um fator relevante a se pensar é a carga semântica de agressividade que a palavra rasgados possui. No título do livro, rasgados não parece ser um ato voluntário, mas algo contra o qual não se consegue lutar ou serão expostos, ou serão extintos.

O título do conto “Plano matrimonial” parece denunciar, primariamente, uma situação ainda comum no ideário da mulher deste século, mesmo com todas as evoluções e revoluções propiciadas pelos movimentos feministas, haja vista os classificados dos jornais, os anúncios em sites de relacionamento, entre outros: a ideia de encontrar alguém bom o suficiente para casar e constituir família, ou seja, a partir da palavra plano, já podemos entender que não é uma empreitada fácil, nem ocasional. Exige planejamento, estratégia, ao mesmo tempo em que poderíamos pensar que tal empreitada também pode representar um insucesso, daquela que não conseguiu arquitetar um relacionamento envolto pela paixão propagada pelas revistas femininas.

A estratégia escolhida pela protagonista do conto é denunciada pela voz narrativa heterodiegética que não se compromete com a forma escolhida, ao contrário, se exime, para que fique claro que o homem sincero só chegaria a partir da iniciativa dela, que fora ela quem colocara o anúncio no jornal e o identificara assim. Desse modo, o sucesso ou o insucesso dessa relação só pesa sobre a protagonista. Neste caso, podemos ter a protagonista como uma representação das mulheres brasileiras como sujeito em formação, fator já destacado por Sharpe (1997), quando ao refletir acerca da escrita de Colasanti, a professora afirma que a consciência problematizada pela autora é uma série de experiências resultante da condição de opressão quanto ao gênero. Desse modo, numa primeira leitura nos parece que as expectativas da personagem feminina se coaduna às exigências sociais de que é alvo: ter um marido, casar, ter filhos, entre outros, porém, ao adensarmos no caminho do conto, percebemos que há uma sutil ruptura entre o que se é e o que se almeja.

Mas, quais são os parâmetros desse bom partido? Para a protagonista, a sinceridade. Entretanto, ela é alinhavada pela presença de um traje repleto de significações: a farda, como veremos nos primeiros parágrafos, “Botou o anúncio no jornal, procuro homem sincero. Pedia foto. / E a foto chegou, junto com a primeira carta. Preto e branco, corpo inteiro do quepe à botina, homem de farda. Gostou”. (COLASANTI, 1986, p. 177)

Embora o meio de contato seja a carta, as palavras assumem papel secundário na narrativa, o papel central é da foto, pois é ela quem apresenta a sinceridade esperada. Interessante perceber que a farda, símbolo de autoridade, sobrecarrega-se ainda mais por consolidar a seriedade do relacionamento que a protagonista procura urgentemente.

Essa personagem masculina, cunhada pela escritora a partir da roupagem, corrobora com as palavras de Candido (1976) acerca das personagens das narrativas contemporâneas, uma vez que ele considera ter havido uma crescente complicação da psicologia das personagens do romance moderno, em que puderam ser tratadas de dois modos diferentes, como seres íntegros e facilmente delimitados ou, como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.

No texto de Colasanti, não é possível mergulhar nos poços profundos do pretense companheiro, porque a voz narrativa ignora tudo o mais que possa estar por trás da roupagem. Entretanto, não encaremos a ignorância apenas negativamente, na verdade, se ignora porque a aparência, que não se resume apenas à pretensa parceira, mas alcança o social, é o que realmente importa. Nesse contexto, é a farda que faz a conexão entre a protagonista e o pretense companheiro. Ou seja, nesta narrativa, o exterior prevalece sobre o interior da personagem, uma vez que é a roupa quem alinhava os desejos da protagonista, vejamos o quanto às palavras, estas sim, talvez pudessem evidenciar certa sinceridade, são relegadas a segundo plano, "Escreveram-se mais. Foto só aquela, que ela admirava encaixada na moldura de espelhos, perguntando a si mesma se seria de fato tão garboso. E mais se escreveram" (COLASANTI, 1986, p. 77).

Outros aspectos saltam aos olhos mais atentos. No primeiro parágrafo, a protagonista coloca um anúncio no jornal à procura de um homem, percebemos que a resposta ao anúncio chega por carta, mas supondo um destinatário e um remetente, o narrador ignora quem sejam, quais seus nomes e classes sociais, aliás, o que salta aos olhos é apenas a superficialidade transmitida pela fotografia. Antonio Candido evidencia que mesmo diante de fotógrafo despretenso, a pessoa fotografada não está em seu estado natural, mas torna-se uma personagem, "de certa forma passa a ser a cópia antecipada da sua própria cópia" (CANDIDO, 1976, p. 18). Desse modo, o que fascina a mulher é muito mais superficial que a própria roupa, é a imagem construída para alimentar os famintos de sinceridade.

A necessidade de encontrar o parceiro ideal é parcialmente sanada com a visão da farda, porque "o outro indivíduo está todo no objeto para mim, e o seu eu é apenas objeto para mim" (BAKHTIN, 2011, p. 36, grifo no original). O outro passa a ser representado pela farda, identificação que remete às aspirações que a mulher tem, ou seja, lhe basta para encerrar seus desejos imediatos, suas apreensões sociais.

Dessa forma, a imagem do outro ocupa a moldura do espelho porque não é preciso ver-se, é preciso ver o outro, fazê-lo ocupar em mim o espaço que está vazio, mas socialmente não deveria estar. Alinhavada à vivência da protagonista, a sinceridade do homem fardado lhe desperta para a inquietação que sana qualquer sombra de dúvida e desfaz qualquer resquício de desapontamento:

Levantou-se ao toque da campainha. E diante da porta aberta percebeu que, sim, era um homem sincero.

Encarando sua perplexidade, ele lhe sorria emoldurado no umbral, exatamente idêntico à fotografia: preto e branco do quepe à botina, liso e brilhante. E numa única dimensão. (COLASANTI, 1986, p. 177)

Neste conto, percebemos que a definição das identidades (ou pelo menos a tentativa de definição) se constitui nas entrelinhas da narrativa, pois a mulher, para aparecer no contexto social parece buscar o homem sincero que tanto almeja, para isso, lança mão do anúncio, da foto, da carta e, mesmo que sintamos certo clima de dúvida, “Foto só aquela, que ela admirava encaixada na moldura de espelhos, perguntando a si mesma se seria de fato tão garboso” (COLASANTI, 1986, p. 177), continua na expectativa. Se por um lado é audaz, a ponto de propagar sua busca, por outro se decepciona quando se depara apenas com a “cópia antecipada da sua própria cópia”, remetendo-a uma única dimensão, em que talvez tenha percebido que uma farda é apenas a vestimenta e não a sinceridade que tanto almejava.

A moça tecelã: fio a fio construindo seu caminho

A personagem protagonista que dá título a este conto de Marina Colasanti parece ser a súpula das fiandeiras/tecelãs míticas, mas com uma pitada generosa de contemporaneidade, expressa pela postura decidida de fazer e desfazer os bordados que conduzem seu futuro, livrando-a da necessidade de ser esposa para sentir-se completa.

Toda a narrativa usa a metáfora do bordado e da protagonista como um meio de repensar o papel social da mulher, como primeira instância o próprio bordar remete à esfera dos trabalhos e tarefas femininas, estes por sua vez, recaem sob aspectos sociais do comportamento esperado da mulher: a delicadeza, a placidez, o recolhimento ao ambiente familiar. Desse modo, como o projeto literário de Marina Colasanti contempla protagonistas que não se coadunam com a visão patriarcalista da sociedade, suas personagens promovem uma postura transgressora, como foi apontado por Campello acerca da evocação dos mitos na literatura de autoria feminina:

No texto literário de autoria feminina, os mitos que se relacionam à mulher e o tecer podem explicar questões de poder no âmbito social. O procedimento hermenêutico, entretanto, torna-se fundamental, para demonstrar que a escritora ao fazer uso do mito, o transforma ou o recobre com capas significativas distintas da interpretação tradicional, na medida em que suas personagens assumem posicionamentos transgressores. (CAMPELLO, 2008, p. 46-47)

Desse modo, veremos como os mitos transitam na constituição da personagem colasantiana. De Aracne e Penélope, a moça tecelã herda a beleza e a vivacidade do trabalho manual, feito com devoção e esmero. A intimidade entre o tecer e a trama permitem a reflexão ante a ação da tecelã perante a vida em si, como aquela que dá a vida, direciona o que aparecerá ou não em seu bordado, isto porque, como afirma Campello, “todos os mitos que envolvem a tecelã ou a fiandeira demonstram que o poder recai justamente no fato de

a mulher lidar com o fio e, por meio de sua ação, determinar o destino da humanidade” (CAMPELLO, 2008, s/p) e no caso de nossa protagonista, trouxe seu próprio destino “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado”. (COLASANTI, 2001, p. 9)³

Como Ariadne, mais uma das fiandeiras míticas, a moça tecelã demonstra a mesma devoção por seu amado, satisfazendo-lhe seus desejos, compartilhando com ele os sonhos de uma vida conjunta e feliz:

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 em sua vida.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade (COLASANTI, 2001, p. 10).

Os bordados executados pela moça tecelã são metáforas da vivência feminina cotidiana, em que pouco a pouco vai relegando a mulher a certa nulidade social, por isso a proposta desse conto se une às narrativas míticas para evidenciar o quanto o papel da mulher vem se transformando na sociedade brasileira. Essa transgressão objetiva nos contos colasantianos direciona o posicionamento das protagonistas não como mocinhas indefesas, sequer as princesas de seus contos de fadas são criaturas alheias ou fúteis, na verdade são retratadas com direito à voz e à escolha.

Para tornar mais clara a afirmação do parágrafo anterior, retomemos o artigo “O direito de mudar de opinião”, publicado por Marina Colasanti em 1981 e que já expressava um posicionamento crítico da escritora frente à situação da mulher:

Preciso, eu sei, ter confiança em mim, na minha capacidade de ver, no meu discernimento. Sempre haverá quem queira me demover, e com belos argumentos, cantos de sereia. Ao contrário de Ulisses que botou cera nos ouvidos para não ouvi-los, eu deverei abrir bem os meus e deixar que entrem os cantos todos, para sopesá-los. A fé na minha balança, a mim cabe. (COLASANTI, 1981, p. 31)

A lição de autoconfiança se coaduna com um propósito de despertar a mulher para a amplidão de seu papel social, mesmo quando evocado a partir de uma tarefa doméstica, como o tecer. Em suas mãos, fios se entrelaçam para conferir vida e cores ao cotidiano, é ela quem determinava a luz ou a sombra ao seu redor, ou seja, tem a capacidade e a liberdade de escolher. Pensar tais metáforas também nos leva a compreender que nas decisões das

³ Nas citações do conto “A moça tecelã”, utilizamos a edição publicada em 2001, pela editora Global.

mulheres estão as chances de uma vida mais plena, livre (ou quase) das repressões sociais de que são vítimas.

Vejamos que a tecelã de Marina Colasanti não se mantém inerte diante da realidade criada por seu tear, isso porque a própria protagonista assume o lugar de criadora, por isso sua tarefa não lhe pesa e o discernimento guia suas decisões:

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.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila (COLASANTI, 2001, p. 12).

Mais uma vez é uma voz narrativa heterodiegética que vem contar a história e neste caso, as descrições coincidem com as minúcias e a extensão da produção que se renovava a cada manhã. Nesse ponto, temos a evocação de outras figuras míticas, as Parcas, deusas dos destinos que regem os três momentos da vida: o nascer, o casar e a morte. No texto da escritora, temos os três momentos bem marcados: a criação do dia/do marido, o casamento e o bordado desfeito, metáfora da morte.

Como já abordamos o nascer dos dias, tomemos o mote da protagonista “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2001, p. 9) e a partir dele podemos estabelecer a relação reflexiva que orienta o destino da personagem, esta por sua vez, consciente de seu papel criador, assume sua tarefa, mas não está ílesa ao meio, chegou o momento em que só o bordado não lhe bastou “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2001, p. 9).

A realização feminina por meio do casamento, entretanto, torna-se uma frustração anunciada, porque aquele com quem sonhou desde a chegada à vida da tecelã já denotava a agressividade da relação homem x mulher, ou melhor, dominador x dominada. Embora tecido por seus fios, tinha personalidade própria e começou a exigir muito mais do que ela poderia lhe dar, aliás, por isso, o que foi construído por suas mãos permaneceu de pé, mas o que julgou encontrar no companheiro, não suportou a realidade.

No conto, a voz narrativa cede a voz à personagem masculina que fala por si e expressa seus desejos, mas também sentencia a criadora:

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer. Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer (COLASANTI, 2001, p. 13).

Mesmo criado pela mulher, o marido passa a dominá-la de forma que a felicidade que contagiava o tecer dá lugar à tristeza e ao aprisionamento. Mas, é aí que a narrativa de Marina revela que a personagem, diferente das princesas dos contos de fadas tradicionais, não se torna refém de seu marido, ela transgredir o comportamento de submissão, nesse momento, percebemos o último momento da vida: a morte.

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e, 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 apumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2001, p. 14).

Ao desmanchar o bordado do marido, a tecelã extingue a fonte de sua tristeza e dominação, além de perceber que toda construção de nada adianta se a liberdade de realizar-se lhe for negada. Ela volta ao seu lugar de criadora e retoma seu trabalho com a mesma alegria de outrora, ou seja, a má experiência não foi capaz de extinguir seu papel, mas apenas de solidificar sua postura de tecelã, afinal “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2001, p. 9).

Considerações finais

Nos contos analisados neste artigo pudemos perceber que a roupa e o tecer são pontes utilizadas por Marina Colasanti para firmar um caminho entre as representações sociais do homem e da mulher no contexto contemporâneo.

Na primeira narrativa, a farda impõe e confirma um sentimento de sinceridade, mas os olhos veem e se concentram apenas no exterior, fator que elucida a insistência em observar o que a foto poderia transmitir, todavia, lembrando as palavras de Candido (1976), essa cópia da cópia propositalmente apreendida na imagem, não passa daquilo que a personagem absorveu: apenas a impressão e não o real.

Na segunda narrativa, o tecer é uma metáfora da construção da mulher diante da sociedade, mais do que isso, das inúmeras repressões de que é vítima: a do casamento, a do sucesso no casamento como encargo totalmente feminino, a da submissão da mulher, perpassando a agressividade do contato.

As vozes narrativas nos contos apresentam personagens sem rostos, apenas com sexo, farda, intenções e desejos, porque na verdade, as metáforas utilizadas estabelecem um diálogo entre o papel social exigido da mulher e quais os artifícios utilizados para atendê-los. Entretanto, como parte do projeto literário de Colasanti, as mulheres não apresentam um comportamento fragilizado, pelo contrário, ousam transgredir o esperado e romper com a opressão.

Por meio de seus textos literários, Marina consegue arrancar reflexões mais profundas, despertando um olhar crítico diante do comportamento exigido da mulher, mesmo hoje, em pleno século XXI.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, L. Cozinhar é igual a tecer que é igual a narrar. *Espéculo*. Madri, n. 28, nov. 2004. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/cozinhar.html>>. Acesso em: 15 jul. 2015.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BRANDÃO, R. S. "O lugar do texto sobre o feminino". In: CASTELLO BRANCO, L., BRANDÃO, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC, 1989. p. 21-24.
- CAMPELLO, E. A tessitura da escrita: Do mito à expressão pela arte. *Interdisciplinar*, Piauí, Ano 3, v. 7, nº. 7, p. 43-57, Jul/Dez de 2008. Disponível em: <seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1072> Acesso em: 15 jul 2015.
- CANDIDO, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.
- COLASANTI, M. *Mulher daqui pra frente*. São Paulo: Círculo do livro, 1981.
- COLASANTI, M. *E por falar em amor*. São Paulo: Círculo do livro, 1984.
- COLASANTI, M. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- COLASANTI, M. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COLASANTI, M. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, P. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 33-42.

COLASANTI, M. "A moça tecelã". In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 9-14.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. 31. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SHARPE, P. Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti. In: SHARPE, P. *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997. p. 43-56.

Recebido em: 15/08/2015 **Aceito em:** 06/11/2015

Referência eletrônica: SANTOS, Eneide Silva; GRÁCIA-RODRIGUES, Kelcilene. O tecer e o trajar: metáforas do empoderamento feminino em dois contos de Marina Colasanti. *Criação & Crítica*, n. 15, p.160-174, dez. 2015. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: dd mmm. aaaa.