

O Tao da teia – sobre textos e têxteis

ANA MARIA MACHADO

*Para Ruth Rocha e Marisa Lajolo,
mestras de entrelinhas,
irmãs nas linhas de escrever e de bordar.*

HÁ ALGUNS ANOS – e posso precisar a data em 1992, não apenas porque registrei o fato em meu diário, mas porque sei que estava convalescendo, num processo de tratamento de uma doença grave que dividiu minha vida em antes e depois – eu estava numa manhã de julho em casa em Manguinhos, sozinha com Luísa, minha filha, então com nove anos. Era um dia frio, nublado e com muito vento. Estávamos na beira do mar, mas era impossível ir à praia. Diante do computador, eu trabalhava. Mas a Luísa, restava o jardim. De repente, ela me chamou com voz vibrante para ver alguma coisa. Aquele tom de voz inconfundível, de maravilhamento, com que nossos filhos tantas vezes nos presenteiam. Parei o que estava fazendo e fui até o quintal encontrá-la.

Num dos canteiros, entre uma longa folha lanceolada de um lírio rajado e um galho fino e espinhento de uma buganvília, esticava-se um único fio, tênue, transparente, quase invisível. Por ele andava uma aranha.

Luísa me explicou:

– Mãe, eu vi a hora em que ela começou. Pensei que ela estava caindo, porque aranha não voa. Mas ela estava presa no fio e pulou até bem longe, como se estivesse voando, pendurada...

Nesse momento, não caía mais. Subia pelo fio. Até certo ponto, apenas. De repente parou e se jogou de novo no espaço, agora para cima, mais uma vez deixando um fio no seu rastro, mas numa direção completamente diferente. Até alcançar outra folha. Depois voltou novamente pelo fio e retomou o processo. Percorria uma certa distância, mudava de direção, lançava-se no vazio secretando das entranhas o fiapo que a sustentava, fixava-o em algum ponto de apoio, retomava parcialmente o caminho percorrido... Seguia com firmeza um plano matemático rigoroso, como quem não tem dúvida alguma sobre o que está fazendo.

Luísa e eu ficamos assistindo, maravilhadas. De início, manifestávamos nossa admiração com alguns comentários exclamativos. Mas logo nos sentamos no chão e apenas ficamos lado a lado em silêncio, como quem reza ou medita. Durante quase uma hora. Até termos diante dos olhos a geometria exata e rigorosa de uma teia de aranha completa.

Sáimos dali encantadas, de mãos dadas. Luísa cantarolou um trecho de *Oriente*, de Gilberto Gil, canção que não era da sua geração mas ela conhecia, por fazer parte do repertório do pai, músico:

A aranha vive do que tece
Vê se não esquece...

Mas em geral não precisávamos falar. Acabávamos de compartilhar uma experiência intensa, muito maior do que qualquer palavra. Íamos falar do quê? Apenas exercer nossa necessidade de controle sobre a natureza, nomeando e atribuindo significados? De minha parte, eu não tinha vontade de dizer nada. Embora imaginasse que Luísa fosse perguntar algo. E soubesse que então eu teria que responder, talvez falar em instinto e introduzir alguma tentativa científica de explicação para o inexplicável.

No entanto, minha filha foi mais sábia que eu. Não pediu explicações. Não estragou o momento com isso. Viveu-o intensamente como uma participação, um fazer parte. Um contato com algo vago e indefinível, irreduzível a palavras. Algo simples e raro: a vivência de uma sensação de pertencer a uma totalidade, uma percepção próxima daquilo que os orientais chamam de Tao. Algo indefinível e que não pode ser posto em palavras. No máximo, alude-se ao Tao em pequenos poemas dos livros filosóficos, como o *Tao Te Ching*. Um deles, o do capítulo seis, pode ilustrar vagamente de que se trata:

O Tao
É o sopro que nunca morre.
É a Mãe de Toda Criação.
É a raiz e o chão de toda alma
– a fonte do Céu e da Terra, minando.
Fonte sem fim, rio sem fim
Rio sem forma, rio sem água
Fluindo invisível de um lugar a outro
...nunca termina
e nunca falha.

De alguma forma, Luísa e eu sabíamos que, diante do inefável, não precisávamos dizer nada. Deitamos na rede com um cobertor e ficamos algum tempo aconchegadas em silêncio.

Talvez por causa dessa experiência, o livro que eu estava escrevendo nessa ocasião (um romance chamado *Aos quatro ventos*) tenha incorporado também a busca de uma estrutura que não existe, mesmo, em torno da qual se organiza a criação. Ou, mais provável, talvez eu estivesse tão atenta à manifestação do projeto da teia justamente porque estava preocupada com essa questão no livro. Isso eu não sei. Quando estou escrevendo alguma obra de ficção mais complexa, sempre fico assim, me sentindo muito ligada a tudo que está se criando na natureza em volta de mim. Além disso, a noção de que existe uma estrutura subjacente, um projeto inconsciente segundo o qual se ordena a criação, é uma velha obses-

são de quem escreve. Nem chega a haver novidade alguma em associar essa força regente a elementos de tecelagem e tapeçaria. Para citar apenas o exemplo mais evidente, fiquemos com Henry James em seu conto “O desenho do tapete”¹.

Por outro lado, também é bem possível que nesse momento tenha começado a nascer minha história “Fio a fio”, que depois acabou saindo em livro com o título de *Ponto a ponto*.

Mas evidentemente, como todo texto, ele foi feito de vários fios. Alguns eu posso retrair, outros não.

O primeiro deles talvez seja bem antigo em minha vida. Mais de vinte anos antes, em 1970 e 1971, eu estava fazendo meu curso de pós-graduação e discutindo minha tese com Roland Barthes, meu orientador. Lembro perfeitamente de termos conversado muito sobre a linguagem pouco acadêmica que eu insistia em usar no meu trabalho, completamente fora do jargão profissional que sempre se espera numa tese. Com seu rigor crítico característico, Barthes observou o uso de metáforas culinárias em meu trabalho (eu falava em camadas de significado como mil-folhas ou em um texto feito de níveis distintos em torno de um eixo inexistente, como uma cebola). Mencionou que isso era muito interessante, porque várias das palavras que se usam para designar o texto e a escrita derivam de outro conjunto de atividades tradicionalmente femininas, a fiação e a tecelagem – que haviam chamado sua atenção nos últimos tempos, por ele ter se ocupado especialmente da moda como sistema de significação. Deu como exemplo a própria palavra *texto* (variante de *tecido*). Comentei com ele que, realmente, em português, ao tratarmos da narrativa, falamos em *trama*, em *enredo*, em *fio da meada*... Dizemos que “quem conta um conto aumenta um ponto”. E temos as palavras *novelo* e *novela*.

Enfim, essas idéias de relacionar a escrita e o tecer, fiar e bordar já vinham girando havia muito tempo em meu espírito, e não havia nada demais nisso. Eu apenas estava tendo consciência de algo já perfeitamente assimilado e registrado por nossa linguagem de todos os dias, criação anônima e coletiva da nossa cultura pelos séculos afora. Mais que isso, uma noção recorrente na tradição literária.

Já em 1885, por exemplo, Robert Louis Stevenson publicava um brilhante artigo de crítica literária intitulado “Web, Texture and the Juggling of Oranges”² – ou seja, “Teia, textura e malabarismo com laranjas”, em que discute a necessidade imperativa de que a arte literária obedeça a um padrão, uma estrutura que amarre em nós bem firmes as frases sucessivas, como “um ponto dado com elegância”, ainda que o texto também deva transmitir sempre a impressão deliciosa de que apenas brinca de jogar laranjas para o alto, “dançando com graça inimitável”.

Em outra ocasião, em 1988, surgiu outro fio. Estive em Copenhague para fazer uma palestra e participar de outras atividades de divulgação do lançamento de *De olho nas penas*, um de meus primeiros livros traduzidos para uma língua estrangeira (por coincidência, um texto que também celebra as qualidades tecelãs da aranha Ananse). No escritório da editora, meu amigo e editor Vagn Plenge

me mostrou sobre sua mesa de trabalho um livro que desejava traduzir e editar. Era uma coletânea de poemas de Ernesto Cardenal, ilustrados com aplicações têxteis e bordados de artesanato popular, obra coletiva das índias de uma região da Nicarágua – trabalho que eu já conhecia por meio de uma outra coleção, também reunida em livro, que meu pai trouxera de Manágua, pouco antes. Belíssimos e fascinantes.

Fiquei com vontade de me chegar um pouco a esse universo. Meter minha colher naquele caldeirão. Segurar um pedacinho da toalha e bordar também um pouco, ouvindo conversa e contando história.

Cada vez mais, essa idéia foi me tentando. A noção de que eu queria fazer um livro sobre fiar, tecer e bordar, que fosse ao mesmo tempo um trabalho individual meu, mas que se inserisse numa linhagem, linhas entrelaçadas sobre linho. Algo que trouxesse contribuições passadas e variadas, que somasse experiências diversas, que reunisse muitas histórias sobre teares e bastidores, sobre rocas e fusos, que tecesse fios diferentes – e que, na certa, embora não fugindo de meus riscos pessoais, como qualquer boa criadora, ou seja, apesar de seguir meu próprio risco do bordado (e agradeço a Autran Dourado pela bela imagem), fosse também capaz de incorporar ao livro uma comunidade anônima e esquecida, integrar a ele um trabalho coletivo predominantemente feminino e quase arcaico em sua antigüidade. Em minhas diversas viagens, da mesma forma que sempre trouxe histórias, comecei também a colecionar bordados e tecelagens produzidos em culturas distintas.

Acho que o fio seguinte apareceu em Brasília, creio que em 1994. Fui fazer uma palestra e conheci a Sávía Dumont, que me mostrou um livro que tinha feito com a família, de modo artesanal, ilustrado com fotos de seus bordados coletivos. Achei que era um encontro promissor. Conversamos, ela me falou muito na mãe, que me pareceu uma mulher admirável. Voltei para casa achando que talvez tivesse encontrado meus ilustradores. Mas segura de que estava encontrando minha protagonista, na personagem que fui imaginando a partir daquele modelo, uma mulher brasileira humilde, do interior, dona-de-casa e mãe de família, que ao tecer e bordar vai criando a si mesma, fazendo sua própria história, criando seu próprio sentido. Alguém que me fazia lembrar muito a minha avó Ritinha, criada na roça, à margem do rio São Mateus, analfabeta mas a mais fecunda biblioteca de minha vida com seu riquíssimo repertório de histórias populares que me marcaram para sempre. E, além disso, exímia bordadeira, mestra de linhas e agulhas, de rendas e bilros, de bastidores e *navettes*, artista do crochê e do frivolitê...

Algum tempo depois, na Feira de Bologna, reencontrei a Sávía, tornamos a falar na possibilidade do livro, apresentei-a a outra criadora quase artesanal de beleza, a editora Donatella Berlendis, outro fio nesta história.

Resolvemos partir para a obra concreta. Em tempo recorde o texto estava em mãos de Donatella, porque a essa altura já estava escrito, só precisava de uns

retoques. Como havia tanto tempo eu queria, incluía histórias de outras tecelãs e bordadeiras, da Grécia antiga ao interior de Minas, passando pela Europa medieval. Ou seja, ia das Três Parcas à *Velha a fiar*, passando por Penélope (esperta tecelã que eu já revisitara como personagem aludido em meu romance *Alice e Ulisses*), por Ariadne e seu novelo que ajuda a sair de labirintos, pela bruxa da Bela Adormecida, e por outras mais.

Infelizmente, por um lado, a editora e as bordadeiras não conseguiram chegar a um acordo quanto às condições de publicação e não foi possível fazer o livro como pensávamos. Mas felizmente, por outro lado, isso me permitiu voltar à minha idéia inicial e recuperar o projeto tal como ele me fascinava desde o início, me acenando com a possibilidade de ilustrar um eventual livro que daí resultasse, com fotos de bordados de diferentes culturas e origens diversas, dando maior ênfase ao artesanato latino-americano, mas incluindo também bordados europeus.

Outro momento, outro lugar, outro fio.

No primeiro semestre de 1999, fui convidada a dar dois cursos sobre cultura brasileira na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos. Procurei examinar algumas questões que me parecem essenciais em nossa identidade, eixos em torno dos quais gira nossa sociedade.

Por um lado, focalizei o patriarcado e suas transformações, a forma como se exerce a autoridade e se manifesta a obediência ou desobediência, a maneira pela qual nosso imaginário literário apresenta o papel da família e a situação da mulher.

Por outro lado, tratei de me debruçar com os alunos sobre o paradoxo de sermos uma sociedade tão excludente em termos socioeconômicos e, ao mesmo tempo, criarmos uma cultura tão includente, capaz de manter nossa unidade nacional e identidade – das artes “antropofágicas” à língua brasileira tão maleável, do sincretismo religioso à miscigenação racial. Com todas as ressalvas que se possam fazer à nossa “democracia” racial na prática, evidentemente. Mas, ao mesmo tempo, entendendo que quando se fala de expressão artística estamos lidando com a construção do imaginário coletivo e que, além de *nos vemos* como um país mestiço, *gostamos de nos imaginar* como uma sociedade que aceita a mestiçagem e não segrega as raças.

Enfim, a menção a essa experiência na universidade americana foi só para dizer que, como o curso abrangia diversas manifestações culturais (cinema, televisão, artes plásticas, música, culinária, literatura) e como não acho que literatura infantil seja menor que literatura não-infantil, incluí também sua discussão nos cursos, ao focalizar obras que trouxeram à baila esses temas que queríamos debater. Assim, para falar de mulher e patriarcado, falei também em *A bolsa amarela* de Lígia Bojunga Nunes, em *Procurando firme* de Ruth Rocha, em *Bisa Bia, Bisa Bel* de Ana Maria Machado, em *Mudanças no galinheiro mudam as coisas por inteiro* de Sylvia Orthof, nos contos de Marina Colassanti. E de repente me vi discutindo tecelãs e bordadeiras, por causa de “A moça tecelã” da Marina e de meu *Ponto a ponto*.

Desta vez, olhando os textos meio de fora, com olhos de quem faz crítica e dá aulas, acabei relacionando lendas, mitos, histórias infantis e confronto com autoritarismo, já que um dos eixos que nos guiava era justamente o exame do patriarcado, da submissão, da obediência e da rebeldia – sobretudo femininas.

Daí, foi um passo natural ir buscar na mitologia grega a lenda de Aracne³. Um mito fascinante, de uma tecelã que confia tanto em sua habilidade que se sente capaz de desafiar a divindade para um concurso de tecelagem no qual, não apenas tece melhor do que Atena, mas tem a suprema ousadia de usar sua tapeçaria para ilustrar os crimes cometidos, pelos deuses, contra mulheres. Em consequência desse ato, é castigada e transformada em aranha.

Talvez só nesse momento eu tenha finalmente saído daquela contemplação extasiada com Luísa diante da aranha construindo sua teia, e tenha conseguido aprofundar um pouco as reflexões sobre escrita e fiação, mulher e texto. Senti que o tema me chamava, e aproveitei que estava numa universidade com excelente biblioteca. Nos dias frios de inverno, com vento e neblina, fui cada vez mais me enrolando e aquecendo no tecido daqueles textos.

Tinha que partir de algum ponto. E eu sabia qual seria. Ia dar um ponto com outro fio. Também desde 1992, o ano de minha experiência com o Tao da Teia. No meio do meu tratamento, eu tinha ido a Nova York. Lá, estive num lugar chamado Regenesis. Aparentemente, apenas uma loja numa sala no andar alto de um prédio. Especializada em próteses e roupas especiais para mulheres que fizeram mastectomia⁴. Criada e administrada por mulheres que tiveram a mesma experiência. Na verdade, é também um centro de apoio. Na saída, após completar a ficha com minhas medidas, a vendedora me disse:

– Estou vendo que é a primeira vez que você vem aqui. Temos gente que vem há mais de vinte anos...

Eu sabia perfeitamente o que ela estava dizendo: tem gente que sobrevive. Dei um sorrisinho.

Então ela me estendeu um livro e disse:

– É um presente que damos às clientes de primeira vez.

Era um livro escrito por uma mulher que teve câncer de mama e fez uma mastectomia. O título era *Spinning Straw into Gold* (Tecendo palha para que vire ouro). Não lembro a autora, porque pouco depois o passei adiante, a uma amiga que precisava, uma grande escritora argentina que viveu a mesma experiência. Mas eu sabia a que a expressão se referia. A um conto de fadas, ou conto popular, coligido pelos irmãos Grimm, chamado “Rumpelstiltskin”.

A imagem era poderosa. Será que eu conseguiria o que parecia impossível? Tecer aqueles fios ásperos, duros e tão, tão frágeis, até que se convertessem num tesouro precioso?

A metáfora ficou comigo. Então, agora, quando resolvi olhar mais de perto essa questão de textos e têxteis, decidi começar pelo exame desse conto.

A primeira coisa que descobri é absolutamente fascinante. Havia uma versão literária francesa dessa história, escrita por uma mulher, *Mademoiselle L’Heritier*, em 1798, com o nome de “Ricdin-Ricdon”. Dez anos depois, uma versão oral do conto foi recolhida por Jacob Grimm em 1808 em Hessa e incluída no manuscrito de Ölenberg de 1810, com o nome de “Rumpenstünzchen”. Quando os irmãos Grimm publicaram o primeiro volume de seus contos em 1812, já o publicaram de forma um pouco diferente, combinando-o com mais duas versões – uma oral e outra literária. E quando, finalmente, em 1857, se estabeleceu a versão definitiva de “Rumpelstiltskin” que hoje conhecemos, já estávamos diante da elaboração de um amálgama de contos orais e literários (inclusive a história de *Mademoiselle L’Heritier*, a quem os irmãos Grimm dão crédito em uma nota). A comparação entre as duas versões dos Grimm – a de 1808 e a de 1857 – nos revela algumas coisas muito significativas acontecidas nesse meio século. Com o texto e os têxteis. E com as mulheres narradoras tecelãs.

A versão recolhida em 1808 e publicada em 1810, e que passaremos a mencionar por seu título “Rumpenstünzchen” é a seguinte⁵:

Era uma vez uma moça a quem foi entregue um fardo de linho cru para fiar, mas ela só conseguia fazer fios de ouro a partir dele, por mais que tentasse produzir linho. Ela ficou muito triste. Sentou-se no terraço e começou a fiar, durante três dias, mas por mais que tentasse só obtinha fios de ouro. Então apareceu um homenzinho e disse: “Vou ajudar a acabar com seus problemas. O seu jovem príncipe vai chegar, casar com você, e levá-la embora daqui. Mas você tem que me prometer que seu primeiro filho vai ser meu.” A moça lhe prometeu tudo. Pouco depois, um belo príncipe passou por ali, levou-a com ele e fez dela sua noiva. Um ano mais tarde, ela deu à luz um belo menino. Então o homenzinho apareceu ao lado de sua cama e exigiu o bebê. Ela lhe ofereceu tudo o que quisesse, no lugar da criança, mas ele não aceitou nada.

Deu-lhe um prazo de três dias e, se no final, ela não adivinhasse o nome dele, teria que lhe entregar o filho. A princesa pensou durante muito tempo. Pensou durante dois dias, mas mesmo assim não conseguia descobrir o nome. No terceiro, mandou que uma de suas criadas fiéis percorresse a floresta de onde tinha vindo o homenzinho. De noite, a criada viu o homenzinho montado no cabo de uma concha de cozinha, em volta de uma grande fogueira, gritando: “Ah, se a princesa soubesse que eu me chamo Rumpenstünzchen...” A criada correu para contar a novidade à princesa, que ficou muito feliz. À meia-noite, o homenzinho veio e disse: “Se você não sabe meu nome, vou levar a criança.”

Ela ficou adivinhando vários nomes, até que finalmente disse: “Será que por acaso seu nome é Rumpenstünzchen?”

Quando o homenzinho ouviu isso, ficou horrorizado e disse: “O diabo deve ter te dito”; e saiu voando pela janela montado no cabo de concha da cozinha.

A história que conhecemos hoje é um pouco diferente. Pouca coisa, mas muito significativa. Recordemos. A versão que ficou como definitiva, de 1857, de “Rumpelstiltskin”, começa quando um camponês se vangloria de que sua filha é capaz de tecer palha e transformá-la em ouro. Sabendo disso, o rei a leva para trancá-la num salão, a fim de que teça para ele. Se for verdade, casa com ela. Mas, se não for, manda matá-la. A moça se desespera, porque o pai estava mentindo. O homenzinho aparece etc., como na outra versão. Depois que a criança nasce, a moça (então, rainha) manda um mensageiro (homem) percorrer o reino para tentar descobrir o nome. Após um processo semelhante ao da outra versão, ela decifra o enigma. Enganado, o homenzinho se rasga em dois e entra terra adentro.

A principal mudança que ocorreu entre as duas versões é que se abandonou a perspectiva feminina, de uma mulher camponesa e tecelã – transformação crucial numa época em que tecer e fiar já não tinham as mesmas funções sociais e econômicas.

Na primeira versão, a moça se desespera porque só consegue fazer ouro. Na segunda, porque não consegue. Na primeira, ela sabe que só vale alguma coisa se conseguir tecer e fabricar seu próprio tecido – e a ajuda do homenzinho lhe garante que, mesmo sem conseguir, pode se casar com um príncipe. Na segunda, os tempos são outros: saber tecer já não vale mais nada, ela precisa fazer o impossível para seguir as regras que os homens (o pai e o rei) inventaram. Mesmo que para isso tenha que se submeter às condições impostas por outro homem – o que a “ajuda”. Não que a moça da primeira versão não soubesse que ouro era valioso. Mas, realisticamente, sabia que suas chances de viver bem estavam ligadas ao que conseguisse criar com seu trabalho – e não a um milagre ou magia.

Era um momento em que a tecelagem ainda assegurava algum poder à mulher. Aos olhos de uma tecelã, fiar e tecer são atividades de transformação da natureza em cultura, de criação – ou, como afirma Jack Zipes em sua brilhante análise desse conto⁶, são ligadas à regeneração e à narração (tanto assim que, permito-me acrescentar, depois de começar o conto tendo que fiar para viver, ela acaba a história tendo que encontrar a palavra exata para sobreviver emocionalmente, sem que lhe arranquem para sempre sua cria).

Para os gregos, o fuso e a roca eram uma imagem do cosmos que continha o fuso de Platão, rodeado por um círculo de fogo e água. Água do Letos, o rio do Esquecimento. Situados fora do espaço, no mundo ideal, excluídos da realidade. Uma máquina partenogenética, um mecanismo que faz nascer e renascer, pois a mulher segurava na mão esquerda o chumaço que ia desaparecer e na direita o fio que ia surgindo. Os destinos das almas que iam renascer eram trazidos e preparados pelo fuso e pela roca – que não davam existência às almas, mas as preparavam para existir.

Citando os estudos de Treusch-Dieter sobre a fiação, a tecelagem e a mulher, Jack Zipes lembra que essa atividade pode ser considerada o paradigma da

produtividade feminina. Recorda ainda que é um fato histórico que fiar e tecer estiveram em mãos de mulheres até o aparecimento do tear mecânico (em 1764, mas só se difundiu na primeira metade do século XIX, o tempo entre as duas versões que estamos examinando). Aliás, uma máquina a quem foi dado o nome, feminino, de Jenny.

De qualquer modo, Treusch-Dieter assinala que tecer e fiar acabaram também servindo para determinar três aspectos básicos da produtividade feminina tradicional:

1. É um fazer contínuo, em permanente rotação. O que se produz logo desaparece e se transforma em outra coisa.
2. Parece não ter importância alguma no tempo, nenhuma relevância histórica, é um “agora contínuo”, sem nenhuma noção de presente, nenhuma raiz no passado, nenhuma construção de futuro.
3. Aparentemente, é um fenômeno natural. Tudo parece mover-se sozinho, sem exigir muita assistência da pessoa ocupada. Como se o produto gerasse a si mesmo.

O mito misterioso dos gregos acabou assim se transformando num símbolo, porque a sociedade dependia demais da fiação e da tecelagem como atividades femininas. Elas não constituíram apenas o modo de produção básico da casa ou da corte, mas também forneceram os primeiros produtos para os antigos mercados de troca de mercadorias. Ou seja, ainda segundo Treusch-Dieter:

Isso significava que, para as mulheres, a demanda de um excedente da produção foi posta sobre seus ombros na fase mais remota do desenvolvimento da civilização. Os produtos feitos de fios são fáceis de obter e duram muito. Como se fossem criados de propósito para serem trocados, comercializados. Já que produzir a matéria-prima para a fiação era uma questão humana e uma ocupação, não havia limites para a criação de ovelhas ou o plantio de linho. Como resultado, essa matéria-prima (lã ou linho cru) passou a ser a encarnação da riqueza natural, o símbolo absoluto do “material de vida”. E passou a ser uma fonte inesgotável de trabalho para a mulher.

Mais que isso. Permitiu a domesticação feminina, o confinamento da mulher no espaço doméstico. Ao mesmo tempo, possibilitou também que o aproveitamento desse excedente de produção levasse a formas primitivas de acumulação de riqueza que geralmente se acompanhavam pelo aumento das casas (ou pela construção de novos espaços) onde a fiação e a tecelagem se faziam lá dentro, longe das vistas, permitindo que os homens que comerciavam ocultassem essa evidência e pudessem negar sua dependência da produtividade feminina.

Por outro lado, esse processo reforçou também as comunidades femininas, de mulheres que passavam o dia reunidas, tecendo juntas, separadas dos homens, contando histórias, propondo adivinhas⁷, brincando com a linguagem, narrando e explorando as palavras, com poder sobre sua própria produtividade e autonomia de criação.

A carga simbólica de tudo isso era poderosa, associando útero e tecelagem, cordão umbilical e fio da vida, trama e coletividade na produção de excedentes econômicos. E também não podemos esquecer um aspecto importantíssimo do que criavam. Os produtos finais eram roupas – justamente uma das marcas mais antigas e visíveis da civilização, distinguindo os homens dos outros animais. Juntamente com a linguagem narrativa. Na verdade, hoje em dia, depois dos estudos da arqueóloga Elizabeth Wayland Barber⁸, a partir do cotejo de línguas indo-européias e de análise de figurinhas primitivas de cerâmica, já se comprovou que formas rudimentares de fiação e tecelagem de fibras surgiram desde a pré-história, no período paleolítico, e são contemporâneas das pinturas rupestres de Lascaux, na França. Mas vão florescer é nos tempos históricos, juntamente com a escrita.

Esses espaços de fiação e tecelagem, predominantemente femininos, onde muitas vezes os homens vinham também se reunir no fim do dia para ouvir histórias, constituíam, portanto, um recinto que associava a criação de têxteis e de textos, os dois signos mais evidentes da condição humana frente aos animais. Marcas de cultura e civilização.

Num livrinho delicioso sobre roupas, memória e dor, intitulado *O casaco de Marx*⁹, Peter Stallybrass afirma que “pensar sobre a roupa, sobre roupas, significa pensar sobre a memória, mas também sobre poder e posse”. Ao examinar a Inglaterra renascentista, o autor a classifica como “uma sociedade da roupa [...] Não apenas porque sua base industrial era a roupa e, em particular, a manufatura da lã, mas também porque a roupa era moeda corrente, muito mais do que o ouro ou a moeda”. Examina como os têxteis eram incluídos nos testamentos, mostra como um simples colete do conde de Leicester custou mais do que a casa de Shakespeare em Stratford, demonstra como os tecidos e as vestimentas estavam entre os objetos mais freqüentemente penhorados, por serem tão valiosos.

Ampliando sua análise, Stallybrass examina como esse processo se desenvolvia de forma paralela também entre outras sociedades. Várias delas cobravam impostos em forma de têxteis. Em Florença, no século XV, os dotes das noivas eram dados em tecidos e roupas (o enxoval, cuja sobrevivência entre nós ainda é bastante forte, ainda que hoje em dia consiga disfarçar o aspecto de dote ou pagamento do pai ao noivo). E na América, lembra Stallybrass, “quando os incas incorporavam novas áreas a seu reino, concediam-se aos novos cidadãos roupas para vestir”, que eram altamente valorizadas.

Esse presente não era desinteressado, mas representava, segundo John Murra, uma reiteração coerciva e, portanto, simbólica, das obrigações dos camponeses para com o Estado, bem como de seu novo *status*. Em troca desse suposto presente, os camponeses eram obrigados, por lei, a tecer roupas para a coroa e para as necessidades da Igreja. Para surpresa dos invasores europeus, enquanto apenas alguns poucos armazéns do Estado continham comida, armas e ferramentas, havia um grande número que armazenava lã e algodão, roupas e vestimentas¹⁰.

E, como acentua Stallybrass, em todas as sociedades

a generificação das roupas e das atitudes para elas têm sido materialmente inscritas através de relações sociais: fora do mercado capitalista, onde o tecedor masculino e o alfaiate masculino tornaram-se, crescentemente, a norma, as mulheres é que eram, tanto material como ideologicamente, associadas com a confecção, o conserto e a limpeza das roupas. É difícil recapturar plenamente a densidade e a complexa transformação dessa relação entre as mulheres das diferentes classes e a roupa. Mas durante a maior parte do período inicial da Europa moderna e das Américas, a vida social das mulheres esteve profundamente conectada à vida social da roupa.

Não é de admirar que a linguagem reflita toda essa riqueza de relações nas palavras ligadas a essa área de produção. É só parar para pensar e os caminhos que se abrem são inúmeros e variados. Por exemplo, basta considerarmos uma premissa: essa atividade é que constituía o verdadeiro *fazer*, aquilo que caracteriza o *Homo faber*, transformador da natureza e criador da cultura. Não é surpreendente, pois, que um dos nomes para designar pano ou tecido em inglês seja *fabric* – palavra que em português foi dar *fábrica*, que em inglês é chamada de *factory*. Para nós, *feitória*, palavra mais associada ao começo da colonização brasileira e a *feitor*, aquele que controlava o trabalho escravo e os *feitos* alheios. Mas, em compensação, chamamos tecido de *fazenda*, palavra que também evoca os núcleos de poder e produção rural das grandes propriedades sobre as quais se estruturou nossa sociedade colonial. Mais ainda, o cargo que em outros países é chamado de secretário do Tesouro ou ministro das Finanças entre nós é *ministro da Fazenda*. Assim, de boca cheia e com letra maiúscula, a gente até esquece que é a mesma coisa que o ministro do Pano ou do Tecido, ou, explicando melhor, da soma (o plural latino do neutro acabava em *-a-*) de tudo aquilo que se foi *fazendo* com o trabalho para criar um tesouro, e que muito antigamente era, sobretudo, riqueza gerada pela manufatura de tecidos.

No entanto, nem só os tecidos eram o resultado direto do trabalho feminino com os fios. Também os bordados, as rendas, o crochê, o tricô, o frivolidê, o macramê e tantos outros termos que herdamos do francês para designar finos labores... Trabalhosíssimos e preciosos. Basta lembrar a imensa linhagem econômica das palavras da família de *renda*: *render*, *rendimento* e outras... Podíamos ainda recordar que *lavor* (bordado, elaboração de fios) tem a ver com *trabalho* e é primo de *lavar* e *lavoura*, de *lavra* e *laboratório*, diferentes instâncias em que o trabalho transforma a natureza e gera riqueza. Ou lembrar que a essência, o *estofa* de que somos feitos é irmão de *étouffe*, em francês (palavra que designa *tecido*).

Mas também a língua nos mostra que, se toda essa atividade era tão valorizada durante tantos séculos, assim que surgiu a máquina que substituiu a prática artesanal da fição, as mulheres que se dedicavam a essa atividade foram desvalorizadas e sua imagem tão positiva foi rapidamente destruída. Em inglês, a palavra

que designa solteirona é *spinster*, originalmente *fiandeira*. A mesma idéia, de mulher que trabalhou muito fiando e não casou, é designada em francês como *vieille fille*, mas para alguns estudiosos (como Zipes) esse termo não tem a ver com “filha”, mas vem de uma corruptela de *filer*, “fiar”, como ocorreu em alemão com a expressão equivalente, *eine alte Spinne*.

Não vamos ficar aqui multiplicando exemplos. Só dei esses pontinhos porque eram irresistíveis, e o risco do bordado é meu. Autonomia de quem faz. Mas voltemos às bordadeiras, tecelãs, fiandeiras... e narradoras. Para não perder o fio da meada. Desenrolo o novelo da minha história, novamente.

Tenho em minha memória pessoal uma permanente tensão entre os livros e os trabalhos de agulha. Em pequena, gostava de ler e lia bem (e muito). Aprendi a bordar e gostava. Fiz crochê e tricô, alguma coisa de costura. Mas não fazia bem, estava muito longe da perfeição. E várias vezes era criticada – como se criticavam as crianças, ou seja, com veemência e sem paciência – porque meus “trabalhos manuais” eram matados, mal rematados, de avesso feio. Precisei de muito tempo para reconciliar esses opostos e não deixar que as acusações de falta de capricho (o que talvez fosse mais justo debitar à pouca experiência e ainda escassa intimidade com a agulha) impedissem meu prazer de bordar. Já escrevi ficcionalmente sobre essa tensão, em *Bisa Bia, Bisa Bel*. E também precisei de tempo para concluir que eu não era a única vítima desse alto padrão de exigência, pois várias amigas relatavam ter enfrentado rigores semelhantes. Mas, de qualquer modo, era evidente que a culpa de o bordado não ser perfeito não era dos livros. Não havia motivos reais para que a cultura dominante tentasse apresentar o estudo e os trabalhos de agulhas como incompatíveis, a leitura como um obstáculo à feminilidade. A não ser o mecanismo para manter a mulher ignorante – e, portanto, obediente, reclusa, sem iniciativa própria, confinada ao âmbito doméstico.

Muito mais tarde, fui percebendo que essa dicotomia não era só minha, nem apenas de minha geração. Em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, Capitu resolve aprender a fazer renda com dona Glória – quando não consegue que lhe ensinem latim, que tanto desejava saber, mas que lhe negam porque não é coisa de meninas. Algumas décadas depois, do outro lado do Atlântico, a romancista inglesa Virginia Woolf reclamava porque não lhe permitiram estudar grego clássico, conhecimento que era privilégio dos homens, garantindo-lhes assim o monopólio da leitura dos clássicos, raramente traduzidos para o vernáculo. Também já escrevi sobre isso em outro romance, *A audácia dessa mulher*.

Um olhar histórico nos mostra coisas interessantes. No Renascimento, quando a Europa redescobria a antiguidade clássica e toda a sabedoria da arte e da filosofia greco-romana, as mulheres teciam como nunca. A riqueza assim gerada permitiu que as nações do Norte equipassem navios para explorar o Novo Mundo e concorrer com os descobrimentos marítimos ibéricos. As Companhias

das Índias, Ocidentais e Orientais, holandesas, se constituíram basicamente com o fruto da manufatura e do comércio têxtil. E foram elas que financiaram as invasões holandesas no Brasil e todo o governo de Maurício de Nassau... No principal pólo de fabricação de tecidos na Europa, ou seja, justamente em Flandres, o humanista Erasmo de Rotterdam (afinal de contas, um sábio) comentava¹¹:

O fuso e a roca são, na verdade, as ferramentas de toda mulher, e são muito apropriados para que se evite a ociosidade... Mesmo as pessoas de posses e de alto nascimento treinam as filhas para que teçam tapeçarias ou tecidos de seda. Mas seria bem melhor se as ensinassem a estudar, porque o estudo ocupa a alma inteira.

Quando, no século seguinte, na França, algumas delas começam a estudar e a ler, a discutir filosofia e arte em seus salões e até mesmo, pasmem!, a escrever – como fizeram tantas maravilhosas autoras de contos de fadas, muitas vezes depois apropriados em antologias masculinas, ou como fizeram *Madame* de Staël, *Madame* Lafayette, *Madame* de Sevigné e tantas outras, elas não apenas foram ridicularizadas (como nas comédias de Molière), mas também eram abertamente criticadas por iluministas considerados progressistas e revolucionários, pais do pensamento democrático.

Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, considerava as mulheres com pretensões letradas uma ameaça àquilo que definia como o domínio “natural” dos homens. Criticando os salões, chamando-os de “prisões” em que os homens se sujeitavam às regras das mulheres, Rousseau caricaturou as mulheres que estudavam, chegando ao ponto de dizer em sua *Carta a D’Alembert* (1759) que quando a dona da casa quer aparecer em público “seu lar parece um corpo sem vida que logo se corrompe”. Em seu livro *Emílio* (1762), rejeitou com veemência a possibilidade de que as mulheres usassem a linguagem em público para defender seus pontos de vista, acusando-as de usurpar a autoridade, e querer exercer o controle por meio da fala, em vez de empregar o que chamava de sua “linguagem natural” dos deveres familiares. E completava, afirmando que os trabalhos de agulha é que são verdadeiramente naturais para a mulher: “A costura, o bordado, as rendas, isso tudo vem por si mesmo. Fazer tapeçaria pode não ser tão do gosto de uma jovem, porque o mobiliário é tão distante de suas pessoas...” (mas é o natural para a mulher).

Em outras palavras, a circulação da matéria têxtil criada por mulheres era incentivada, mas a circulação do texto e da palavra da mulher encontrava todos os obstáculos.

Poucos anos depois, na hora da Revolução Francesa, Olympe de Gouges percebe com clareza a importância da palavra pública feminina, ao proclamar: “Se a mulher tem o direito de subir ao cadafalso, ela também tem o direito de subir à tribuna!”

Mas ainda não foi dessa vez, embora as mulheres francesas da época tenham ficado na história com a imagem de testemunhas sanguinárias, quando a

Revolução que derrubou os privilégios da aristocracia acabou implantando o período conhecido como Terror. As cidadãs que se reuniam para assistir às execuções pela guilhotina, pedindo mais sangue e clamando por mais vidas, novamente ecoavam as *Parcas fiandeiras* da antiga Grécia, agora cortando os fios das vidas humanas. Ficaram conhecidas como *tricoteuses*, porque riam, conversavam e faziam tricô enquanto as cabeças rolavam. Mas os textos históricos revelam que, muito mais do que essa caricatura, as *tricoteuses* na verdade participaram foi do período ligeiramente anterior, o da Convenção, aonde iam interpelar os oradores, interrompê-los, e tentar tomar parte nos debates que se travavam, a tal ponto que sua “sede de assembléias” foi condenada pelo poder público que as proibiu de continuar freqüentando os clubes onde se discutia política. Mas, enquanto pleiteavam novos direitos da palavra, ocupavam as mãos fazendo tricô. Não sei se por isso Rousseau as consideraria mais femininas do que as que liam, escreviam e discutiam.

De qualquer modo, a idéia de que livro demais estraga a feminilidade não é privilégio de Rousseau, nem dos franceses, nem ficou para trás com o século XVIII. Mas, aos poucos, as modificações econômicas da sociedade foram fazendo com que essa opinião dominante começasse a encontrar fortes reações.

Com a Revolução Industrial, as mulheres se libertaram do tear. Podem ter passado momentos duros, com a desvalorização de sua atividade tradicional e com a perda de um trabalho que rendia – algo semelhante à situação de desemprego, ainda que sem vínculos formais. Mas trataram de reagir.

Foram, pouco a pouco, prosseguindo na consolidação do espaço para se fazerem ouvir, indo progressivamente da conversação para a correspondência, das cartas para a literatura (como leitoras e autoras) e dos livros para a imprensa. Porém, ainda por muito tempo, continuaram (em muitos casos, ainda continuam) sendo cortadas da oratória e da retórica – ou seja, da tribuna, da cátedra, do púlpito, do palanque. De todas as formas de discurso público em que a função de apelo veemente pudesse provocar admiração, atrair seguidores, influir no convencimento de mentes, na constituição de modelos e na modificação maciça de comportamentos¹². Mesmo como espectadoras e platéia, elas só eram francamente aceitas nas igrejas.

Flora Tristan teve que se disfarçar de homem na Inglaterra para entrar na Câmara dos Comuns¹³, onde queria fazer uma pesquisa. George Sand fez o mesmo para satisfazer sua curiosidade e entrar na Câmara dos Deputados em Paris. Já no começo do século XX, a operária austríaca Adelheid Popp conta que só conseguiu ser aceita em uma reunião do partido socialista porque o irmão a levou¹⁴. E quando fez seus primeiros discursos – significativamente, para tecelões – estes ficaram convencidos de que ela era um homem vestido de mulher, porque “só um homem pode falar assim”.

Num livro sobre as roupas e a experiência humana¹⁵, publicado pela editora do Instituto Smithsonian em Washington, provavelmente o mais fascinante

museu de antropologia do mundo, Jane Schneider tem um estudo muito interessante, intitulado “A barganha de Rumpelstiltskin”. Assinala que mercantilistas e manufactureiros do século XVII ao XIX encorajaram conscientemente o desenvolvimento da fição e tecelagem do linho na Europa com o objetivo de estabelecer mercados locais, promover empregos femininos e masculinos, e incentivar os casamentos para haver um aumento da população – e do número de consumidores. Mas a intensificação da produção do linho foi esgotando o solo e, em fins do século XVIII, isso se somou à concorrência do algodão mais barato. Claro, graças às colônias européias na América e aos baixíssimos custos da mão-de-obra escrava, podemos lembrar – é a parte que nos toca nessa história.

De qualquer modo, na primeira metade do século XIX, a crise se instalava nos centros camponeses europeus de produção do linho. Schneider assinala que os comerciantes que pressionavam por maior produtividade e preços mais competitivos eram vistos pelos camponeses e pelas tecelãs como gente de fora e algo demoníaca, associada a forças externas sinistras. Como a visão que passa a ter Rumpelstiltskin na segunda versão do conto. A chegada da mecanização têxtil foi o golpe de misericórdia.

É esse o processo que captamos na comparação das duas versões do conto popular, a que nos referíamos. Um ponto de vista narrativo predominantemente feminino e bastante realista na valorização do trabalho manual é substituído por outro ângulo que apresenta a mulher como alguém incapaz de criar a única riqueza desejada, que é o ouro. No primeiro, o elemento que desencadeava a história era o obstáculo que a moça estava encontrando para realizar seu trabalho direito. No segundo, tudo acontece porque o pai dela faz propaganda enganosa e a tarefa então se torna impossível, colocando-a à mercê das pressões masculinas que representam o mercado.

No entanto, a heroína do conto quer trabalhar, constituir família, defender o filho. Para isso tem que descobrir a palavra exata, que a fará dona de sua história. Como tantas vezes, a mulher fiando, tecendo e bordando faz do trabalho sua narrativa. Desde os tempos mais antigos – com Helena de Tróia, que bordava uma tapeçaria para fazer a mortalha do sogro, registrando a própria guerra a que assistia, segundo nos conta Homero. Ou, ainda na antigüidade clássica, como relata Ovídio nas *Metamorfoses*, podemos lembrar as filhas de Mínias, que eram devotas de Minerva, que se recusam a participar dos cultos orgiásticos e decidem continuar a tecer durante os festivais de Baco, contando histórias para se entreter e aliviar o trabalho pesado. Dessa forma, ao mesmo tempo que evitam a dissipação, utilizam a aliança entre tecelagem e narrativa como uma forma de resistência, em defesa de seu espaço próprio e de sua liberdade de culto e opinião.

Em seu prefácio às *Metamorfoses*, Ítalo Calvino relembra esse episódio, associa tecer e narrar e, finalmente, comenta: “É certo que a arte de contar histórias, tão cara aos corações das tecelãs, está ligada ao culto de Atena-Minerva”¹⁶. A deusa da sabedoria, nunca é demais recordar.

Ainda na mitologia grega, outro comovente exemplo da atividade têxtil feminina como substituta do texto está na história de Filomena, raptada e violada por seu cunhado Tereus que, em seguida, inventa que ela morreu, tranca-a numa torre e lhe corta a língua para impedir que testemunhe contra ele. Mesmo prisioneira, a moça consegue tecer a narrativa de sua história e faz com que a tapeçaria chegue às mãos de sua irmã – boa leitora, que, imediatamente, decodifica a mensagem e entende o que aconteceu, podendo assim encontrar a irmã e buscar justiça.

E sempre vale a pena lembrar que existe mais de uma leitura para a eterna atividade de Penélope, fiando de dia e desmanchando de noite, para adiar a escolha de um novo marido. A associação entre texto e têxtil no trabalho dela não é novidade. Até mesmo um belo poema de Ezra Pound faz essa comparação e afirma que a sua verdadeira Penélope como escritor foi Flaubert (“*His true Penelope was Fleubert*” é o verso), que era até capaz de tecer os fios de cabelo de Circe e configura o modelo absoluto de romancista e narrador, ao qual um autor sempre retorna como marido fiel.

Tradicionalmente, Penélope tem sido vista como um modelo de fidelidade conjugal, esperando Ulisses por dezoito anos sem admitir substituí-lo. Entretanto, mesmo sem que se aceite a hipótese defendida por Samuel Butler e encampada por especialistas como Robert Graves¹⁷, de que sob o nome de Homero na verdade se esconde uma autora, mulher, é muito interessante mudar de ângulo e examinar a leitura contemporânea feita pela crítica Carolyn Heilbrun, da Universidade de Columbia, em um ensaio premiado¹⁸.

Nesse estudo, a autora examina a situação dessa tecelã tão famosa, que ficou mais célebre por desmanchar o que fazia do que propriamente pelo tecido que criava. A primeira coisa que chama a atenção é que Penélope, na *Odisséia*, vive “uma situação única para uma mulher de sua cultura: ela tem uma escolha”. Ou seja, se ela resolvesse casar com um dos inúmeros pretendentes, essa opção teria sido socialmente aceitável, diante do fato de que o marido partira para a guerra havia quase vinte anos e não tinha voltado, e ela tinha um filho que ainda não acabara totalmente de criar. Se ela escolhe não casar, a decisão é moralmente significativa. Mas não significa necessariamente que estivesse escolhendo se guardar para Ulisses, dado como morto. Ela podia apenas estar desejando manter sua autonomia – optando por uma fidelidade, sim, mas a si mesma.

Tal como Ulisses, Penélope também se caracterizava por “independência de mente e espírito”, e estava tendo que enfrentar sérios problemas com uma centena de “intrusos insolentes que freqüentam sua casa e devoram sua despesa, tinha que administrar criados desleais, tinha que controlar um filho vigoroso e nada solidário em meio às incertezas do fim da adolescência”, como acentua o comentarista da *Odisséia* W.B. Stanford. Um adolescente, aliás, que vivia dizendo a ela para ir lá para dentro, cuidar do seu tear, e deixar a conversa no salão para os homens, chegando a afirmar:

[...] porque os homens precisam tratar de discutir.

Todos os homens, e eu mais que todos. Porque é meu o poder nesta casa¹⁹.

E ela se recolhe, para tecer. Como assinala Carolyn Heilbrun, Penélope fica tão recolhida que nem mesmo é vista entre os Livros quatro e dezesseis. Durante esse tempo, entre o fim da guerra de Tróia e o momento em que os pretendentes descobrem que ela os enganava, desmanchando de noite o que tecia de dia, o que acontece é que ela está experimentando criar sua própria história no tear, de cada vez tecendo uma coisa diferente, ensaiando, fazendo várias versões, re-tecendo, re-escrevendo, porque é uma história que nunca tinha sido escrita antes. A história de uma mulher que tem uma escolha.

Aliás, a mulher de Ulisses se destaca de todas as outras heroínas da época justamente porque pode optar, desde a sua juventude – época com a qual ela sonha, com saudade da irmã, enquanto espera e tece. É que nesse passado, ocorrera um episódio curioso. Quando o pai de Penélope, Ikarios, a deu em casamento a Ulisses, ele hesitava, porque não queria separar-se da filha. Assim, quando a moça partiu para Ítaca, o pai a seguiu numa carruagem, implorando que ela voltasse. Ulisses, numa atitude inédita e inteiramente inesperada para os costumes da época, disse a Penélope que ela era livre para escolher: podia seguir com ele ou voltar com o pai. A decisão ficou inteiramente nas mãos da mulher. Ela vai com ele porque quer, não porque seu pai a deu ao marido.

Esse é o aspecto que Carolyn Heilbrun enfatiza: Penélope é a primeira mulher na história da literatura que está numa posição de livre escolha quanto à história que quer para sua vida. Nenhuma narrativa anterior lhe serve de guia, apresentando outra mulher na mesma situação. Por isso ela precisava testar, desmanchar, experimentar hipóteses diferentes. E fica tão afiada nisso, que, quando Ulisses volta, a narrativa sofre uma reviravolta em termos estruturais. Ela é que assume o controle da história – é ela quem imagina uma maneira de testá-lo, é ela quem sugere a competição com o arco para que ele se revele, é ela quem tem tanta certeza da identidade do recém-chegado que determina o momento apropriado para a escolha do novo marido.

Sua história não aparece iluminada em primeiro plano, mas está nos bastidores – ela a delineou reiteradamente no tear, para uso próprio, em substituição às tantas histórias que teve de ouvir a vida toda. De Ulisses, hábil com as palavras, as desculpas, as versões. Dos inúmeros viajantes que tantas vezes apareceram em sua casa contando mirabolantes histórias sobre ele. De tantos impostores que em todos aqueles anos se apresentaram como sendo seu marido.

A todas essas narrativas Penélope teve que resistir, acostumando-se a testar-lhes as entrelinhas, até se tornar excelente leitora de todos esses relatos e ficar especialista em desmascarar ficções alheias, sendo capaz de contrapor a elas uma ficção em que passa a ser mestra – sua própria história, que ela repete sem parar e nunca termina, tecendo e desmanchando o tecido que prepara. Até chegar o

instante de apresentá-la. O momento privilegiado que Homero nos conta, quando Ulisses volta, e eles se reencontram. Aí, na cama, eles começam a contar suas histórias e ele faz questão de ouvir a dela, antes de contar a sua. Como diz Carolyn Heilbrun:

Mas a história de Penélope é nova, uma história sobre uma escolha de mulher, sua ansiedade e seu terror, e precisa ser ouvida pelo homem que, apesar de todas as tentações, voltou para ela, e para as decisões que ele podia confiar que ela tomaria. E ele, que tinha viajado tão longe, visto tantas coisas maravilhosas, foi o primeiro a ouvir a história nova, da mulher que ficou em casa mas viajou a um lugar novo de experiência, e criou uma narrativa nova. Da mulher que, finalmente, tinha condições de parar de desmanchar o que fazia e inventar uma nova história.

Na Bíblia, outra obra fundadora da nossa civilização, ao definir o que é uma mulher forte e virtuosa, o autor do *Livro dos provérbios* reconhece nela as qualidades fundamentais de uma tecelã capaz de criar patrimônio a partir de seu trabalho e, com isso, garantir a prosperidade e conquistar a sabedoria de seu texto original, composto com palavras próprias:

Uma mulher virtuosa, quem pode encontrá-la? Superior ao das pérolas é o seu valor. Confia nela o coração de seu marido, e jamais lhe faltará coisa alguma. Ela lhe proporciona o bem, nunca o mal, em todos os dias de sua vida. Ela procura lã e linho e trabalha com a mão alegre. Semelhante ao navio do mercador, manda vir seus víveres de longe. Levanta-se, ainda de noite, distribui a comida à sua casa e a tarefa às suas servas. Ela encontra uma terra e adquire-a. Planta uma vinha com o ganho de suas mãos. [...] Alegra-se com o seu lucro, sua lâmpada não se apaga durante a noite. Põe a mão na roca, seus dedos manejam o fuso. Estende os braços ao infeliz e abre a mão ao indigente. Não teme a neve em sua casa porque a sua família tem vestes duplas. Faz para si cobertas, suas vestes são de linho fino e púrpura. [...] Tece linho fino e o vende, fornece cintos ao mercador. Abre a boca com sabedoria, amáveis instruções surgem de sua língua.

Tais qualidades de tecelã, negociante, administradora são também amplamente associadas e valorizadas em textos igualmente antigos, mas não-literários – as tablitas de cerâmica dos assírios e babilônios, escritas em caracteres cuneiformes, que guardam o registro das vendas, das caravanas e da economia do tempo de Hamurabi (ou seja, cerca de 1820 a.C.), bem como da correspondência trocada entre as mulheres que cuidavam da tecelagem e administravam fornecedores e encomendas, e os maridos que partiam em caravanas e se ocupavam das vendas²⁰. Muitas dessas cartas eram escritas por mulheres e são um precioso documento sobre a vida cotidiana e doméstica da época, registrando a história miúda do dia-a-dia.

Outras vezes, como na Idade Média, essas vozes femininas não vinham escritas, mas ficavam na memória sob a forma de canções. O autor francês Chrétien

de Troyes, ao contar as aventuras do Cavaleiro do Leão, nos faz ouvir um Lamento das Tecelãs de Seda, escravizadas ao trabalho nas oficinas de teares da região de Champagne ou de Artois. Dolorosamente, na primeira pessoa do plural, elas cantam para o cavaleiro e protestam coletivamente, com veemência. Assim começa seu lamento:

Sempre a seda teceremos
Jamais dela bem vestidas.
Pobres e quase despidas,
Fome e sede só teremos;
Nunca o tanto ganharemos
Para melhores comidas²¹.

Dando um salto no tempo, mais modernamente, no século XIX, tornamos a ter um exemplo dessa aliança entre tecer e contar histórias (eventualmente queixosas ou francamente reivindicativas) com as mulheres que fizeram *quilts* narrativos em toda a tradição colonial norte-americana.

Um *quilt* é muito mais que uma simples colcha de retalhos, pois nesse tipo de cobertor, os pedacinhos de tecidos são costurados como num mosaico de pano, mas nada é feito ao acaso. Pelo contrário, todas as emendas seguem padrões predefinidos. Numa cultura que em geral não costuma ser muito integradora, caracterizando-se muito mais pela afirmação das diferenças que a compõem, o *patchwork quilt* é uma exceção, como o *jazz*. Talvez porque, como o *jazz*, também seja uma criação coletiva, neste caso de mulheres, que se reuniam para costurar juntas, cada uma seu pedacinho, seguindo o plano predeterminado.

Nessa reunião, a experiência europeia de bordados de agulha se somou à tradição indígena de arte têxtil com motivos geométricos (sobretudo dos índios Navajo e outros povos do Meio-oeste) e à contribuição africana trazida pelas técnicas de aplicação de tecidos do Oriente Médio ou pelas raízes tradicionais da tapeçaria de cores e formas fortes de alguns povos da África, sobretudo da nação Fon, do Daomé.

No século XIX, com frequência, esses *quilts* começaram a ser narrativos – quase como histórias em quadrinhos. E libertários. Há vários casos de escravas que compraram liberdade com a venda de *quilts* em que contavam a sua experiência da escravidão. Um dos mais famosos, o de Harriet Powers, alterna em quadrados de cores contrastantes, como num tabuleiro de xadrez, cenas cotidianas da escravidão com sonhos de liberdade. Como se não bastasse, ela ainda deixou uma descrição detalhada de todo o simbolismo criado em sua iconografia, explicando cada cena à compradora de seu trabalho, hoje um material valiosíssimo para pesquisa.

O impacto desse tipo de obra foi tão forte que já em 1848 outros grupos de mulheres começaram a fazer *quilts* também sobre outros anseios. Um deles, de 1850, mostra nos quadrados, entre outras, as seguintes cenas, todas feitas em

tecidos aplicados: uma mulher dirigindo uma charrete com uma faixa pedindo “Direitos da Mulher”, o marido em casa de avental, e até mesmo uma mulher falando em público diante de uma platéia atenta²².

Aliadas da narrativa, a fiação e a tecelagem tinham sentido para as mulheres que as criavam. Ao serem contrapostas ao livro e ao estudo, foram sendo rejeitadas. Na Inglaterra vitoriana, o local e a época da Revolução Industrial, cada vez mais as mulheres, transformadas em operárias têxteis, passaram a dirigir sua luta não apenas para melhores condições de trabalho (lutavam por um limite de apenas seis dias de trabalho semanais e apenas dez horas diárias) mas também por melhores condições de educação. Estudando, escapavam ao tear. Mesmo que ainda fossem trabalhar no âmbito doméstico, podiam ser preceptoras/governantas – o que era sinônimo de professora particular dos filhos de famílias abastadas, morando no emprego, fazendo as refeições com a família, e viajando com ela. Em 1851, havia 25 mil preceptoras na Inglaterra.

Nos Estados Unidos, o caminho que se abriu para escapar ao tear graças aos estudos prontamente tomou outro rumo, com a engenhosíssima invenção da máquina de escrever. Novidade tecnológica que, em pouco tempo, se constituiu numa alternativa concreta de trabalho remunerado para um número cada vez maior de mulheres. Aproveitando o fato de que no final do século XIX havia naquele país mais mulheres alfabetizadas do que homens, recebendo o diploma do *college*, elas se dispuseram rapidamente a suprir a nova demanda de mão-de-obra criada pela máquina de escrever. Alguns dados são bem eloqüentes²³. Em 1870, 98% dos escreventes norte-americanos eram homens. Em 1920, mais da metade da categoria já era composta por mulheres. A nova invenção deu a elas uma nova opção, além do magistério. Esses empregos podem ter se tornado opressivos mais tarde, mas no momento em que surgiram foram libertadores – até mesmo porque eram tão indispensáveis ao desenvolvimento e tão exigentes quanto ao nível de qualificação da mão-de-obra, que podiam remunerar bem. Basta comparar: em 1890, um trabalhador industrial nos Estados Unidos recebia entre 1,5 e oito dólares semanais, enquanto o salário de uma datilógrafa se situava entre seis e quinze dólares por semana.

Também no Brasil, desde o período entre as duas grandes guerras mundiais, a proliferação dos cursos de datilografia atestava a ocupação do setor pela mão-de-obra feminina, capaz de nele buscar um sustento um tanto mais concreto do que aquele tradicional “dinheirinho para os seus alfinetes” a que se referiam, com condescendência, os patriarcas das famílias.

Enfim, as mulheres que teciam ou bordavam foram tomando a palavra e contando sua história, textualmente ou textilmente²⁴. Em memória de minha avó, que contava histórias enquanto fazia crochê, e que deu em mim os primeiros pontos de meu texto, prolongados nos fios tecidos por minha mãe e minhas tias, eu quis homenagear em meu livro *Ponto a ponto* todos esses fiapos de voz feminina que vão com firmeza tecendo a si mesmas. Mulheres brasileiras que de

alguma forma vão tomando a palavra para contar também o avesso da História – com frequência, muito revelador daquilo que se passa do lado direito do bordado, como em todo labor caprichoso.

Todas elas são, de alguma forma, herdeiras das mulheres rendeiras de que falam as canções folclóricas tradicionais e que tanto chamaram a atenção dos viajantes que nos séculos XVIII e XIX estiveram no Brasil e deixaram seus relatos de viagem (como Auguste de Saint-Hilaire, por exemplo, que a elas dedica vários parágrafos). Ou de figuras fundadoras da nossa cultura, carregadas de simbolismo, como Ana Terra, que aprendeu com a mãe Henriqueta, e ensinou a filha Bibiana a “ficar horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando, suspirando e cantando cantigas tristes de sua mocidade”²⁵, deixando para sempre o som de sua roca a assombrar as mulheres da família nas noites de vento.

De qualquer modo, tudo isso ocorria apenas e sempre no âmbito doméstico e quase clandestino, já que a Coroa fez questão de mandar destruir os teares e proibir a tecelagem na colônia em 1785, depois que o governador da capitania de Minas Gerais escreveu uma carta criticando:

[...] a independência que os povos de Minas se tinham posto do gênero da Europa, estabelecendo a maior parte dos particulares, nas suas próprias fazendas, fábricas e teares com que se vestiam a si e a sua família e escravatura, fazendo panos e estopas, e diferentes outras drogas de linho e algodão e ainda de lã²⁶.

Em outras palavras, a autoridade colonial compreendia que tecer era se aproximar da independência. Algo quase tão perigoso como ler livros e se reunir para discuti-los, como farão, alguns anos depois, os chamados inconfidentes, ali mesmo em Minas.

Entre os exemplos brasileiros de associação entre trabalhos de agulha, palavra escrita e expressão libertária, um é particularmente comovente. Diferente da maioria dos citados, não se trata de um exemplo nascido de mãos femininas. Mas a exclusão a que ele se associa é tão absoluta que se torna eloqüente até mesmo a escolha desse caminho de expressão tradicionalmente associado à mulher. Vinda dos labirintos da loucura, a obra do artista Artur Bispo do Rosário reúne séries de mantos e tecidos obsessivamente recobertos de palavras bordadas. De maneira inequívoca, seu trabalho atesta ao mesmo tempo o imenso poder da palavra e do bordado no inconsciente, de onde brotam e tentam ordenar e classificar um caos excludente.

Textos e têxteis são também examinados em um livro muito interessante que trata de um importante autor brasileiro. Eliane Vasconcelos dá a seu estudo sobre a mulher na obra de Lima Barreto o título de *Entre a agulha e a caneta*²⁷. É um resumo do elenco de personagens femininas do autor fluminense, num universo em que os trabalhos de costura, o bordado, o crochê e o tricô ainda dominavam completamente a cena, encarnando à perfeição o ideal de “prendas

domésticas” quando mal se começava a tolerar a profissão de professora como uma alternativa aos trabalhos de agulha nas camadas mais abastadas da população.

Mas como mostrou Maria Helena Vicente Werneck na sua dissertação *Mestre entre agulhas e amores*, já desde o século XIX o livro começava a ter seu lugar, escondido entre os romances da cestinha de costura. Várias personagens femininas de Machado de Assis liam, de Capitu a Sofia, e também diversas heroínas de Lima Barreto (como Olga, Eduarda e Efigênia). No entanto, essa atividade não chegava ainda a obter respeito intelectual, era encarada mais como uma distração, considerada algo no mesmo nível dos bordados. Uma atividade de ociosas, para matar o tempo.

Nesse quadro, como lembra Luís Filipe Ribeiro em *Mulheres de papel*²⁸, a Aurélia de José de Alencar, em *Senhora*, fiel à etimologia de seu nome, vale ouro e é uma absoluta exceção, pois nela “não havia nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças que, tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo”. Ela, pelo contrário, ousa atuar, assumir o controle do capital e um certo poder. É também diferente de outras trabalhadoras da costura e do bordado, como as da família de Fernando onde “as três senhoras supriam o resto com seus trabalhos de agulha e engomado, no que ajudavam as duas pretas do serviço doméstico”. Aurélia, não. Deixa para trás as atividades têxteis. Faz seu texto, toma a palavra, elabora contratos. Age como uma cidadã. Por isso está destinada necessariamente, no universo do romance, a pagar o preço da infelicidade.

Todas elas, porém, personagens de ficção ou mulheres reais, desde as mais remotas épocas, de mãe para filha e de avó para neta, vieram nos bastidores tecendo seus fios, emendando carreiras, dando pontos e fazendo nós numa espécie de grande texto coletivo: o tecido da História composto pelas linhas entremeadas das histórias.

Apesar de vivermos hoje numa cultura da palavra escrita, a padroeira de textos e têxteis bem podia ser uma contadora oral, como tantos homens e mulheres pelos séculos afora, cuja palavra conseguiu nos chegar. Alguém como Ananse, a aranha narradora que aparece na tradição dos mais diversos povos africanos e a quem, em *De olho nas penas*, eu já dei a palavra para que se apresentasse:

Há muito tempo atrás, quando os deuses ainda eram os únicos donos de tudo, até das histórias, eu resolvi ir buscar todas elas para contar ao povo. Foi muito difícil. Levei dias e noites, sem parar, tecendo fios para fazer uma escada até o céu. Depois, quando cheguei lá, tive que passar por uma porção de provas de esperteza, porque eles não queriam me dar as histórias, que viviam guardadas numa grande cabaça. [...]

Consegui vencer e ganhei a cabaça com todas as histórias do mundo. Na volta, enquanto eu descia a escada, a cabaça caiu e quebrou, e muitas histórias se espalharam por aí, mas quando eu conto, vou desenrolando o fio da história de dentro de mim, e por isso sai melhor do que quando os outros

contam. Por isso, todo mundo pode contar, mas toda aldeia tem alguém como eu, algum Ananse que também conta melhor essas histórias. E quem ouve também sai contando, e fazendo novas, e trazendo de volta um pouco diferente, sempre com fios novos, e eu vou ouvindo e tecendo, até ficar uma teia bem completa e bem forte. Só com uma teia assim, toda bonita e resistente, é que dá para agüentar todo o peso de um povo, de uma aldeia, de uma nação, de uma terra²⁹.

Herdeiras de Ananse, de alguma forma essas mulheres criadoras de textos e têxteis fazem uma síntese entre Aracne e Ariadne, formando o embrião de uma nova personagem. Talvez a possamos chamar de Ariadne – aquela que tece com perfeição os fios que irão um dia orientar sua própria saída do labirinto, desafiando o patriarca e derrotando o tirano. E criar um novo tecido.

Uma trama, talvez. Uma linhagem, certamente.

Notas

- 1 Incluído na coletânea *A morte do leão: histórias de artistas e escritores*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- 2 Parte de “Sobre alguns elementos técnicos do estilo em literatura”, inicialmente publicado em *The Contemporary Review*, de abril de 1885, depois incluído no volume 22 das Obras Completas, New York, 1898.
- 3 Publicado inicialmente na revista *Nova Escola* e depois incluído na antologia *O tesouro das virtudes para crianças*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
- 4 Espero que nenhuma leitora jamais precise, mas dou o endereço, para o caso de eventualmente poder ser útil a alguém. Nunca poderei retribuir plenamente o que a rede invisível de solidariedade de amigos, conhecidos e desconhecidos fez por mim durante todo o processo de enfrentamento do câncer. Regenesis: 18 East, 53rd Street.
- 5 Da edição crítica de Heinz Rölleke, incluindo as versões mais antigas e abandonadas – *Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm*, Cologny-Genève, Fondation MartinBodmer, 1975.
- 6 *Fairy Tale as Myth*, Editora da Universidade de Kentucky, 1994.
- 7 Muitas delas, tradicionalmente, consistindo em descobrir o nome de alguém. Do tipo: “Como se chama o homem que ao escalar uma montanha levou um tombo? R: Caio Rolando da Rocha...” Nesse contexto, propor a adivinha de um nome era corriqueiro e “Rumpelstiltskin” se insere numa linhagem de brincadeiras verbais que vinha de longe.
- 8 *Women’s Work, the First 20,000 Years: Women, Cloth and Society in Early Times*, New York, W.W. Norton & Company, 1994.
- 9 Autêntica, Belo Horizonte, 1999.
- 10 Murra, “Cloth and its Function in the Inka State”, citado por Stallybrass.
- 11 Em *Christiani matrimoni institutio*.
- 12 Ver Michelle Perrot, *Mulheres públicas*, São Paulo, Unesp, 1998.

- 13 *Promenade dans Londres*, 1840.
- 14 *Les Années de jeunesse d'une ouvrière*, 1909.
- 15 Intitulado *Cloth and the Human Experience*, de 1989.
- 16 Ítalo Calvino, "Ovídio e a contigüidade universal", em *The Uses of Literature*, New York, Harcourt Brace, 1986.
- 17 Robert Graves, *The Greek Myths*, London, Penguin, 1955.
- 18 "What Was Penelope Unweaving?", em *Hamlet's Mother and Other Women*, London, The Women's Press, 1990.
- 19 *Odisséia*, Livro 1:358-359.
- 20 Documentos coletados e publicados por Stephanie Dalley, e também por Klaas R. Veenhof, citados pela arqueóloga Elizabeth Wayland Barber em *Women's Works – The First 20,000 Years: Women, Cloth and Society in Early Times*, New York, W.W. Norton & Company, 1994.
- 21 Tradução livre do original em francês arcaico: "*Tos jors dras de soie tistrans/ ne já n'nan serons miauz vestues./ Tos jorz serons povres et nues / Et tos jorz fain et soif avrons;/ Ja tant gaeignier ne savrons, / Que miausz en aiiens a mangier.*"
- 22 Para maiores detalhes, ver Gladys-Marie Fry, *Stiched from the Soul: Slave Quilts from the Ante-Bellum South* (New York, 1990) e Eva Undar Grudin, *Stiching Memories: African-American Quilts* (Massachusetts, Williamstown, 1990), e ainda Whitney Chadwick, *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1996. Os quilts podem ser vistos no Museu de Belas Artes de Boston ou no Smithsonian.
- 23 Várias dessas informações preciosas foram pinçadas de um artigo de Robert J. Samuelson, reproduzido na revista *Exame*, em agosto de 1995.
- 24 Numa visita ao Museu Freud, na casa em que ele morou em Londres, foi comovente descobrir um tear montado no escritório de sua filha Anna, entre o divã e os livros. Os fios da narrativa que cura se teciam nesse ambiente, no alvorecer da presença feminina na psicanálise.
- 25 Erico Veríssimo, *O tempo e o vento*.
- 26 *Apud* Francisco Alencar e outros, *História da sociedade brasileira*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico.
- 27 Lacerda Editores, 1999.
- 28 Niterói, EDUFF, 1996.
- 29 *De olho nas penas*, Rio de Janeiro, Editora Salamandra, 1981.

Ana Maria Machado, escritora, tem mais de cem livros publicados no Brasil e em mais de dezessete países, somando cerca de 14 milhões de exemplares vendidos. Em 2000 ganhou o prêmio Hans Christian Andersen, considerado o prêmio Nobel da literatura infantil mundial. Em 2001 ganhou o prêmio Machado de Assis pelo conjunto de sua obra, oferecido pela Academia Brasileira de Letras, para a qual foi eleita em 24 de abril de 2003.

Texto publicado originalmente pela autora em seu livro *Texturas*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, pp. 11-51.

Texto recebido e aceito para publicação em 25 de setembro de 2003.

