

“A moça tecelã”, de Marina Colasanti: mitos, silêncio e o feminino no conto de fadas contemporâneo

Sandra Trabucco Valenzuela¹

Resumo: O presente trabalho analisa o conto de fadas contemporâneo, intitulado “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (2006), refletindo sobre o texto e sua escrita voltada para o feminino, sustentada pelas metáforas propostas pela escritora. Nessa perspectiva, emergem na análise narrativas advindas da tradição oral, vinculadas à mitologia grega, que tomam corpo nas personagens de Aracne, Filomela e das Moiras/Parcas, bem como em textos fundadores, como *Odisseia*, de Homero, e a personagem Penélope, e *Metamorfoses*, de Ovídio, que reconta o episódio mítico de Filomela e de sua irmã Procne. Para estudo do texto, oferecerão o aporte teórico necessário: sobre teoria da literatura, construção polifônica, dialogismo e intertextualidade, Bakhtin (2013), Brik (2013), Candido (2011), Kristeva (2012), Samoyault (2008) e Todorov (2012); sobre os contos de fadas, jornada da heroína e escrita feminina, Jolles (1976), Murdock (2022), Tatar (2022), Valenzuela (2022; 2024), entre outros. Textos e entrevistas da própria Marina Colasanti contribuirão para a sustentação das proposições decorrentes da análise textual.

Palavras-chave: Conto de fadas. A moça tecelã. Marina Colasanti. Jornada da heroína. Mitos femininos.

“The Weaver Girl” (“A Moça Tecelã”) by Marina Colasanti: Myths, Silence, and the Feminine in the Contemporary Fairy Tale

Abstract: This paper undertakes an analytical examination of the contemporary fairy tale “A moça tecelã” (“The Weaver Girl”) by Marina Colasanti (2006), with a focus on its narrative construction and its articulation of feminine subjectivity through metaphorical language. The study explores how the text engages with elements of oral tradition and classical mythology, particularly through intertextual resonances with figures such as Arachne, Philomela, and the Moirai/Parcae. These mythological references are further contextualized through foundational literary works, including Homer’s *Odyssey* — notably the character of Penelope — and Ovid’s *Metamorphoses*, which recounts the myth of Philomela and her sister Procne. The theoretical framework draws upon key concepts from literary theory, including polyphony, dialogism, and

¹ Docente da Faculdade de Tecnologia – Fatec Carapicuíba e Fatec Jundiaí; Docente do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Estudos Comparados de Língua Portuguesa da Universidade de São Paulo. Doutorado em Letras (Literatura Hispano-Americana) pela Universidade de São Paulo (USP); Mestrado em Letras (Literatura Hispano-Americana) pela USP; Pós-Doutorado em Literatura pela Universidade do Minho; Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo; Bacharelado em Letras (Português e Espanhol) pela USP e em Inglês pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM); Licenciatura em Letras (Espanhol) pela USP e (Inglês e Português) pela UPM; Bacharelado em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário das Américas (FAM); Graduação Tecnológica em Produção Audiovisual (FAM); Graduação Tecnológica em Comunicação Institucional (FAM). Pesquisadora Colaboradora na Universidade de São Paulo. Escritora premiada; tradutora em editoras no Brasil e no exterior. OrcidID: <https://orcid.org/0000-0003-2495-9112>. E-mail: sandratrabucco@uol.com.br.

intertextuality, as articulated by Bakhtin (2013), Brik (2013), Candido (2011), Kristeva (2012), Samoyault (2008), and Todorov (2012). In addition, the study incorporates perspectives on fairy tale structures, the heroine’s journey, and feminist literary discourse, referencing the works of Jolles (1976), Murdock (2022), Tatar (2022), and Valenzuela (2022; 2024), among others. Primary texts and interviews by Marina Colasanti herself are also employed to substantiate the interpretative claims and deepen the textual analysis.

Keywords: Fairy tale. The weaver girl (A moça tecelã). Marina Colasanti. Heroine’s Journey. Feminine myths.

Apresentação

O conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, abre o livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, composto por treze narrativas da autora. Lançado em 2005, pela editora Global, a obra oferece o que Colasanti considera como a busca por “aquela coisa intemporal chamada inconsciente” (Colasanti, 2017, p. 95). “A moça tecelã” é um conto de fadas que metaforiza a vida cotidiana de uma mulher comum, transformando-a numa tecelã com propriedades mágicas, capaz de alinhar simbolicamente seu próprio destino.

A interpretação da existência, a geração da vida, as etapas de crescimento, a chegada da morte, o destino implacável, os fenômenos da natureza, o medo e os perigos que estão à espreita, a luz e as sombras, o sono, a crueldade, a vingança, a mentira, vilanias de toda sorte, injustiças, mas também a boa fortuna e os acontecimentos que movem a experiência do cotidiano dentro de um contexto social, de alguma forma, lançam as sementes para a criação de narrativas primordiais, compostas por mitos e lendas, que se multiplicam através dos contos populares e contos maravilhosos.

Os contos maravilhosos (ou contos de encantamento), originados nas narrativas orais de cunho popular, constituem histórias “compostas por fatos extraordinários, inclusive inverossímeis, com a intervenção de fórmulas mágicas, talismãs e objetos com propriedades inusitadas [...]” cujo enredo varia conforme seu conteúdo, “podendo ser: miraculosos, contos de costumes e contos sobre animais” (Valenzuela, 2024, p. 122). “A moça tecelã” insere-se nessa tradição do maravilhoso, ao romper com as leis da natureza, inserindo “elementos do sobrenatural e que são aceitos sem qualquer hesitação, por parte dos personagens ou do leitor implícito” (Valenzuela, 2024, p. 122). Assim, seguindo Todorov (2012, p. 60), o que caracteriza o maravilhoso é “própria natureza dos

acontecimentos” narrados, caracterizado pela construção narrativa e não pelo sobrenatural propriamente dito. O encantamento pode ser empreendido por seres mágicos, porém, muitas vezes, é o uso de instrumentos que determina a intervenção do maravilhoso na realidade física: portais, varinhas, caldeirões, vassouras e tantos outros objetos, como o tear da moça tecelã.

Marina Colasanti (1937–2025) é uma voz marcante da literatura brasileira contemporânea. Nascida na Eritreia e radicada no Brasil desde a infância, construiu uma carreira multifacetada como escritora, artista plástica, jornalista e tradutora. Ao longo de sua trajetória, recebeu inúmeros prêmios, incluindo nove edições do Prêmio Jabuti, além de reconhecimento internacional por sua contribuição à literatura infantil e juvenil e à literatura de expressão poética e simbólica. Sua obra é marcada por uma linguagem refinada, sensível e profundamente comprometida com questões humanas e sociais, consolidando seu legado como uma das grandes autoras da língua portuguesa. Em entrevista ao *Diário do Nordeste*, Marina Colasanti proclama-se feminista, aliando seu processo de escrita à sua militância: “Eu militei com a palavra durante vinte anos, período muito intenso da minha vida e espero que isso tenha ajudado mulheres a se repensarem, a se recolocarem” (Colasanti *apud* Iguma, 2019, p. 193). É esse feminismo transformado em metáfora que se insere no texto “A moça tecelã” (Colasanti, 2017). Quanto ao processo criativo, Colasanti declara:

Meu processo de criação é um para contos, minicontos, poesia, contos infantis, e é outro quando escrevo contos maravilhosos, mais conhecidos como contos de fadas. No primeiro sou crítica, sou política, faço muita pesquisa. No segundo trabalho só com a emoção, me entrego à história como se descesse um rio em um barco. E obedeco ao que a história me sussurra, sem questioná-la. (Colasanti, 2023).

“A moça tecelã”, de Colasanti, é uma narrativa que desperta o interesse tanto de adultos, como de crianças e, portanto, é possível considerá-lo um exemplo de literatura *crossover* (Beckett, 2008). De acordo com o conceito proposto por Beckett (2008), a literatura *crossover* é aquela que circula entre adultos e crianças indistintamente. Dentre os principais exemplos, encontram-se os contos de fadas e narrativas do maravilhoso, formas literárias que, voltadas inicialmente para o público adulto, passaram, especialmente a partir do século XIX, a constituir textos dirigidos à infância e juventude.

Mitos e alegorias do feminino na “A moça tecelã”

“A moça tecelã” é um conto de fadas que metaforiza o dia a dia de uma mulher, que sonha e anseia por amor e companhia, mas que se frustra, sofre e, por fim, supera a dor, reconstituindo-se em sua plenitude. Tomando a forma de tantas mulheres, a moça tecelã tece seu próprio destino, simbolicamente, com suas mãos ao tear, resgatando a imagem das fiandeiras dos mitos primordiais:

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite e logo sentava-se ao tear. (...)
Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava. (Colasanti, 2017, p. 10)

Trata-se de uma mulher sem nome e sem rosto, uma espécie de mulher primordial que vive na atemporalidade, num espaço mítico, mas que dialoga com a realidade cotidiana das mulheres comuns. Ao despertar, logo cedo, põe-se a trabalhar no tear, tecendo sua história de vida, que retrata a vida de tantas outras mulheres reais.

Logo no início do conto, as imagens das moiras da mitologia grega ou das parcas romanas vêm à memória, pois elas também se apresentam como tecelãs, responsáveis por fiar a vida dos seres humanos, determinando seu destino. Cloto (ou Nona, seu nome romano) é responsável pela fiação do fio da vida, gerando a existência de cada ser vivo, simbolizando o nascimento; Láquesis (ou Décima) decide quanto tempo cada pessoa viverá, pois mede o fio da vida; e Átropos (ou Morta) tem a missão de cortar o fio da vida no momento da morte. As três personagens representam o nascimento, o percurso e o destino inevitável dos seres humanos. A moça tecelã simboliza, no conto, a tríade das Moiras/Parcas, isto é, ela, sozinha, detém em suas mãos o poder de gerar, atribuir o destino e extinguir a vida.

No conto, essa mulher tecelã evidencia reminiscências polifônicas (Bakhtin, 2011, p. 359-366) referentes a Penélope, a fiel esposa de Odisseu, e seu infundável tecido, às Moiras e Parcas, a Filomela e a Aracne.

Retomando o Canto II, da *Odisseia* de Homero, é o tecer da mortalha de Laertes que garante a Penélope a manutenção de seu *status* de mulher capaz de tomar uma decisão:

“Moços, pretendentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, pacientai em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aqueias do país se indigne comigo por jazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres.” Assim disse ela e nosso altivo coração deixou-se persuadir. Daí, de dia ia tecendo a sua trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem (Homero, 1979, p. 21)

O ato de tecer estipula o acordo de autopreservação, ou seja, enquanto a mortalha não for concluída, Penélope preserva, intimamente, a esperança de que o marido retornará, não necessitando, portanto, escolher um novo cônjuge, como era o costume na lendária Ítaca presente na *Odisseia*, de Homero. Penélope decide, por si mesma, esperar pelo marido, recusando-se a aceitar seu papel de viúva.

A moça tecelã do conto de Colasanti estabelece uma relação de dialogismo cronotópico, nos moldes bakhtinianos, ao resgatar e tornar presentes no discurso a tradição cultural clássica e seus mitos, na constituição de sentido da obra em sua leitura contemporânea. Se — como declara Bakhtin — para compreender a obra de Rabelais é preciso buscar e analisar suas fontes populares (Bakhtin, 2013, p. 2-3), para analisar o conto “A moça tecelã”, também se faz necessário conhecer as narrativas primordiais e as obras literárias que alinham ideias recorrentes sobre o feminino.

Seguindo uma estrutura que remonta às formas simples — segundo a perspectiva de Jolles (1976, p. 192-4), o conto “A moça tecelã” marca a passagem do tempo, ao construir o movimento para frente e para trás do tear, reproduzindo o ritmo do tic-tac do relógio: “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” (Colasanti, 2006, p. 10). Ao refletir sobre o ritmo e sua presença no texto, o formalista russo Ossip Brik (apud Todorov, 2013) define o conceito da seguinte forma:

Chamamos geralmente de ritmo toda alternância regular e somo completamente indiferentes à natureza do que se alterna. O ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético, a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância

dos movimentos no tempo [...] Em suma, falamos do ritmo sempre que podemos encontrar uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço. (Brik apud Todorov, 2013, p. 163)

Em *Metamorfoses*, Livro VI, Ovídio (2016, p. 164-199) relata a história de outra tecelã, chamada Filomela, que fora estuprada por seu cunhado, Tereu. Filomela ameaça denunciar publicamente o ocorrido e Tereu, em vingança, decide cortar-lhe a língua. Ao reencontrar sua irmã, Procne, e sem poder articular verbalmente o que o marido desta lhe fizera, Filomela decidiu tecer um tapete e contar nele toda a violência sofrida. Procne e Filomela vingam-se, juntas, de Tereu, dando-lhe de comer a carne e o sangue do próprio filho. Sobre essa narrativa, Tatar (2022) comenta mitos e textos que abordam o estupro e o ato de silenciar as mulheres através do corte de línguas:

O corte de línguas tem uma longa história de tortura, assim como a mutilação dos corpos das mulheres. O corte da língua foi um suplício instigado por aqueles que se dedicavam à perseguição religiosa (em particular, como forma de punição por blasfêmia) [...] No panteão folclórico, há muitos exemplos de mulheres submetidas a mutilações corporais, entre elas podemos citar a “Menina sem Mãos”, [...] “Os Sapatinhos Vermelhos”, de Hans Christian Andersen [...]. A mutilação do órgão da fala vive como uma forma de silenciamento em sua forma mais devastadora no conto “A Pequena Sereia”, de Andersen. (Tatar, 2022, p. 121)

Aracne é outra história sobre tecelãs pertencente à mitologia clássica. No mito, Aracne, inventora do tecido de linho, desafia Atena em um concurso de tecelagem. Ao finalizar a tapeçaria, Atena expõe os deuses em todo o seu esplendor, participando de um concurso em que, num autorretrato, Atena derrota Poseidon; nos cantos da peça, mortais são castigados por ousarem desafiar os deuses. Por sua vez, Aracne tece cenas de assédio sexual empreendidas por Zeus (pai de Atena) contra mulheres, tanto deusas como mortais: Europa, Astéria, Leda e Alcmena. Aracne denuncia também o comportamento de Poseidon e Apolo. Como deusa, Atena sente-se ofendida tanto com as representações, como com a habilidade de Aracne ao tear. Enfurecida, Atena destrói o tecido e agride Aracne com um fuso. Para escapar dos castigos de Atena, Aracne enforca-se. Tomada pela ira, Atena condena Aracne a se transformar em aranha e tecer teias por toda a eternidade. Como metáfora, o ato de tecer passou a ser compreendido como o ato de contar histórias com a mesma maestria que Aracne demonstrou em seu tecido.

No conto de Colasanti, a tecelã revela-se um ente do maravilhoso, capaz de gerar para si mesma alimento e água, o que garantem a sua própria sobrevivência: senhora de seu destino, cabia à tecelã construir inclusive o véu da escuridão, permitindo-se o descanso.

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, 2006, p. 10).

Harmonia e fluidez da natureza: a tecelã e os humores

A tecelã atua em sintonia com a fluidez da natureza. As cores e as texturas das lãs variam de acordo com a *phýsis* visível através de sua janela, como numa tomada cinematográfica que se projeta diante de seus olhos. É como se a natureza e a tecelã intercambiassem humores, expressos através das cores e texturas das lãs do tear.

Essa ligação com a natureza remete à teoria dos humores, cujas bases remontam ao século III a.C., com o filósofo Empédocles. (Martins et al., 2008). Segundo ele, há quatro elementos fundamentais que compõem a estrutura do mundo: terra, água, ar e fogo. Tais fundamentos mesclados em proporções específicas seriam responsáveis pela criação de substâncias diferentes. Esses elementos seriam, para ele, eternos, simples e imutáveis; sua constante separação e junção seriam determinados pelos poderes divinos: o Amor e o Ódio (*Philia* e *Neikos*), os quais estariam em permanente variação, refletindo seu equilíbrio e harmonia (Pereira Hanchuck, 2022). Por sua vez, Hipócrates concebeu a “teoria dos quatro humores fundamentais relacionados às quatro qualidades (a terra é fria; o ar é seco, a água é úmida e o fogo é quente), a partir do tratado *Sobre a Natureza do Homem*, de Empédocles (Martins et al., 2008, p. 11). Hipócrates considerou a existência de quatro fluidos básicos, os “humores” nos organismos. São eles sangue, catarro, bile amarela e bile negra. Quando os humores se encontram em desequilíbrio, o indivíduo adoce. O desequilíbrio físico acarretaria uma variação de humor no temperamento. A

melancolia e a tristeza, por exemplo, seriam dominadas pela bile negra. Nos termos de Hipócrates:

o sangue, que é quente e úmido, podia ser associado ao ar; a fleuma que é fria e úmida, podia ser associada à água; a bilis negra, que é fria podia ser associada à terra, enquanto que (sic) a bilis amarela que é “ardente”, podia ser associada ao fogo (Martins et al., 2008, p. 12).

As estações do ano, os animais e os aspectos naturais que marcam cada uma são com frequência reiterados. O trecho: “Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as filhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados para que o sol voltasse a acalmar a natureza” (Colasanti, 2006, p. 10), a moça tecelã revela-se como aquela que é capaz de recuperar o equilíbrio entre a luta entre “o vento e o frio”, trazendo de volta o sol e o seu calor. Portanto, a moça é capaz de restaurar, pela magia de suas mãos sobre o tear, a harmonia e equilíbrio na natureza, reequilibrando os humores da *phýsis*.

Construção do conto, suas vozes e silêncios

No conto “A moça tecelã”, nenhum dos dois personagens recebe nome próprio. Introduzidos ao leitor como a “moça tecelã” e “moço”, que passam depois a serem nomeados pela instância narrativa de “marido” e “mulher” — nunca esposa —, esse recurso permite uma generalização ou bem uma associação metafórica com a realidade de leitores e leitoras. É possível pensar na criação desses personagens a partir de Candido (2011, p. 72), que aponta a construção de personagens

em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo. (Candido, 2011, p. 72)

Apesar da aparente felicidade e independência inicial, um dia, a moça sentiu-se só e pensou em ter um “marido ao seu lado” (Colasanti, 2006, p. 12). A ansiedade fez com ela sentisse pressa em esboçar e tecer o seu desejo. Como um demiurgo, a tecelã assume o papel da divindade que é capaz de gerar vida, a exemplo de Prometeu — titã da mitologia grega, que cria o primeiro homem do barro —, e da narrativa bíblica em que Deus moldou o homem com o pó da terra e, logo depois, soprou-lhe no nariz o hálito de vida, tornando-o um ser vivente (Gênesis 2:7). No conto, a moça decide, então, tecer a sua criação:

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 aprumado, 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, 2006, p. 12).

Mais uma vez, como um ser divino, a tecelã expressa seu desejo através dos movimentos do tear, que vai compondo o novo personagem, representado com chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado e sapato engraxado. Ele foi logo “entrando em sua vida”: essa imagem pode ser compreendida como uma metáfora do ato sexual, pois, nos termos da instância narrativa, aquele personagem era o seu “desejo”. A respeito, há um reforço dessa ideia no momento em que a tecelã começa a pensar na possibilidade de ter “lindos filhos”, os quais “teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade”. Desse modo, a moça encarrega-se de tecer o seu próprio destino, o que nos leva, mais uma vez, à figura das Moiras e Parcas.

Contudo, a felicidade ao lado do marido estende-se, na estrutura do conto, por apenas dois breves parágrafos. Na sequência, a instância narrativa sugere que o moço se esqueceu da possibilidade de ter filhos, sendo tomado pela ganância, ao descobrir como a mulher poderia torná-lo mais e abastado através do tear. O tom de decepção começa a se desenvolver a partir de um discurso direto proferido pelo homem, que passa, pouco a pouco, a fazer cada vez mais exigências: trata-se da exploração do trabalho da tecelã:

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? (Colasanti, 2006, p. 12)

O conto assume uma estrutura acumulativa: mais e mais objetos são tecidos, enquanto, na mesma medida, a alegria inicial trazida pela presença do marido se perde e, com ela, se esvai também a alegria de tecer. A sobrecarga de trabalho para atender às exigências do marido lança-a a uma profunda solidão.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. (Colasanti, 2006, p. 13)

Em ritmo acelerado, marcado pela lançadeira, a moça passa a ser vítima de seu algoz, aquele que inicialmente desejou como parceiro para sua felicidade. A tecelã não reagia aos desmandos do marido, pois parecia entorpecida e submetida à sua própria infelicidade. Por fim, o marido a trancou num quarto do palácio, na mais alta torre, para que ninguém mais soubesse de seu tear, guardando-a apenas para si. Enclausurada, submissa, distante do mundo, muda em face da tirania que o marido lhe impôs, a moça tecelã seguia tecendo, obedecendo ao tirano que antes era sua promessa de felicidade.

O “mais alto quarto da mais alta torre” funciona como uma metáfora de isolamento, inacessibilidade, mas também de vulnerabilidade e de uma privação de liberdade, tanto de agir, sentir e pensar. Se, no conto dos Irmãos Grimm (Grimm; Grimm, 2012, p. 73-76), Rapunzel é trancafiada numa torre inacessível (em consequência da vingança da Bruxa, que viu os pais da menina roubando rapônzicos do jardim; Rapunzel recebia a visita da Bruxa — e posteriormente do Príncipe —, lançando suas longas tranças desde alto da torre as quais serviam de escadas), a moça tecelã também se torna refém, porém, neste caso, do próprio marido. Sua única salvação é despertar desse entorpecimento, o qual a impede de analisar a realidade, seja pelo medo da solidão, seja pelo simples hábito da convivência. É o retrato de muitas mulheres que se submetem, sem reagir, aos desmandos do marido. No Brasil, de acordo com o art. 5º da Lei Maria da

Penha (2006), violência doméstica e familiar contra a mulher define-se como “configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial”.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo. 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. (Colasanti, 2006, p. 13-14).

Quanto à voz das personagens, é a instância narrativa que toma para si o discurso indireto, revelando pensamentos da moça tecelã. Entretanto, em três momentos do conto, o marido assume suas exigências, valendo-se do discurso direto:

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher.
[...]
Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Para que ter casa, se podemos ter palácio — perguntou.
[...]
— É para que ninguém saiba do tapete — disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos! (Colasanti, 2006, p. 12-13)

A tecelã não tem voz própria, não se expressa pelo discurso direto; a mediação entre a tecelã e o leitor é feita por meio da instância narrativa. Desde o início do conto, a instância narrativa interpreta as emoções da tecelã, as quais são tecidas com suas mãos sobre o tear. Os “não-ditos” marcam suas ações e pensamentos. Ao definir a ideia de texto, Kristeva (2012, p. 109) afirma: “O texto é [...] uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam”. A tecelã reproduz o silêncio e os não-ditos de Aracne e Filomela, fiando este conto de fadas como um texto construído a partir de múltiplos enunciados, numa malha de intertextualidades.

A instância narrativa é onisciente, no entanto, permite que o leitor apenas ouça um discurso direto do marido, e não da tecelã. Toda a estrutura da narrativa resgata a tradição

dos contos de fada, estabelecendo “essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual [implicando] o dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas” (Samoyault, 2008, p. 19).

Enquanto o homem é descrito com base em aspectos visuais que reforçam atributos masculinos, e que foram idealizados e logo constituídos pela tecelã (“rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado”), a mulher é encoberta pelo véu da imaginação. Nos termos de Bajour (2020),

Se hipotetizamos que a imaginação se sustenta em grande medida na construção do não dito, conhecer algumas das manifestações do silêncio na literatura infantil — e não só nela — é um caminho para possibilitar encontros enriquecedores entre leitores e leitoras. (Bajour, 2020, p. 13, tradução nossa)

Tomada pela melancolia, a personagem deseja retornar ao ponto de partida, no início da narrativa, e deseja estar novamente sozinha. A moça tecelã assume então a atitude de Penélope e, como num filme em retrocesso, começa a destecer tudo o que havia concebido, em ordem cronológica. Cavalos, carruagens estrebarias, jardins, palácio e tudo dentro dele foi desaparecendo juntamente com os pontos desfeitos do tecido.

Quando o marido sentiu a ausência da mulher a seu lado, na cama, já era tarde, pois seus pés já tinham sido destecidos e, em seguida, todo o seu corpo desfez-se ponto a ponto. A sensação de recomeço surgiu em meio ao silêncio que se impôs.

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

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte. (Colasanti, 2006, p. 14).

São dois processos acontecendo ao mesmo tempo: desconstrução e reconstrução do eu. A tecelã se liberta do opressor, daquele que pratica assédio moral, violência psicológica, cárcere privado e a exploração da mão de obra. A tecelã descobre-se poderosa e dona de si, capaz de decidir o que quer tecer, se quiser tecer. A tecelã apropria-se de seu livre arbítrio e entende que o destecer também é uma possibilidade que dá espaço

para um novo tecido, para um recomeço. A personagem opta por destecer e não por matar o marido.

O conto apresenta uma narrativa circular, que remonta à jornada heroica feminina:

A jornada da heroína nasce da busca da mulher por sua totalidade, dentro de uma cultura que há séculos tem como base um mundo organizado e liderado por e para o masculino, em detrimento do feminino. A cultura estabelecida define-se através de valores masculinos que, desse modo, costumam ser apontados como os padrões aceitos e revalidados por toda a sociedade (Valenzuela, 2022, p. 9)

A moça tecelã dá início à sua jornada heroica assimilando o papel de um demiurgo capaz de criar um homem por meio de seu tear, provando sua grande habilidade. Segue-se um caminho de provas e dificuldades enfrentadas a partir do momento em que o marido começa a solicitar benfeitorias e objetos para a mulher. Ao ser aprisionada na torre, a tecelã adentra no que Murdock (2022, p. 25) chama de “aridez espiritual: morte”. Segue-se o momento de introspecção, a chamada “descida para a Deusa”. Na sequência, a necessidade da mulher de reconexão com o feminino, ou seja, com os atributos de seu próprio eu, faz com que a tecelã tome a decisão de destecer o marido. Ela compreende que o desequilíbrio entre o masculino e o feminino provocaram sua infelicidade. Por fim, vem a superação, pois a tecelã retorna à situação inicial, porém, refeita e plena, pronta para tecer uma nova história: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (Colasanti, 2006, p. 14). Vale recordar que o primeiro parágrafo do conto apresenta cena semelhante: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando” (Colasanti, 2006, p. 10).

A moça “ouve” a chegada do sol, estabelecendo um jogo entre o ver e o ouvir. No último parágrafo, mais uma vez, a intertextualidade com o mito da castração de Urano e a constituição da linha do horizonte reverberam no enunciado, pois, como afirma o texto, a linha clara foi passando entre os fios e, como se fosse um “traço de luz”, desenhou a linha do horizonte. No mito, cansada da crueldade de Urano (o Céu), Gaia (representação da Terra) conspirou com Cronos — filho mais novo de Gaia e Urano — para extinguir seu poder. Para tanto, valendo-se de uma foice, Cronos castrou Urano, assumindo o comando dos deuses (Kury, 1994, p. 396-397). A linha de corte da foice teria produzido a separação entre o céu e a terra, gerando a linha do horizonte.

A circularidade do conto retoma, por sua vez, o mito do eterno retorno, o qual, por si só, constitui um elemento constitutivo próprio do mito, que é reiterado e reatualizado indefinidamente (Samoyault, 2008, p. 115). “A moça tecelã” não se propõe a recontar ou recriar mitos, mas sim permite a identificação de memórias culturais e reminiscências de figuras, personagens, percepções e elocuições que se espelham de modo esparsos sobre a trama.

Considerações finais

O conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, constitui um exemplo da chamada literatura *crossover*, cristalizando-se pela capacidade de transitar e despertar o interesse de públicos de todas as idades. De acordo com Beckett (2008), essas obras não se restringem a uma faixa etária específica, pois suas camadas de significado são capazes de dialogar tanto com leitores infantis, como juvenis e adultos. Em entrevista, Marina Colasanti, ao comentar a respeito do significado dos contos de fadas, apresenta um discurso que vai ao encontro do conceito de literatura *crossover*:

Hoje em dia, os etnólogos e antropólogos estudam os contos, e a permanência deles se deve a vários fatores. Primeiro, [...] eles vêm da oralidade. Quando o narrador conta, indo de boca em boca, ele transita muito amplamente, não tem fronteiras, não tem barreiras, vai se adaptando à língua do país onde está. Segundo, o narrador adapta o conto a sua humanidade, e isso dá uma aderência, um reconhecimento imediato e, ao mesmo tempo, transfere pra dentro da narrativa características culturais locais que enriquecem o conto. [...] São narrativas de sentimentos, falam de amor, de ódio, de inveja, de medo, da morte, da solidão, do abandono. A ciência e a tecnologia têm mudado com uma rapidez fenomenal. As estruturas políticas mais ou menos mudam. Mas o ser humano não tá (*sic*) mudando nada, as mudanças nos sentimentos humanos são quase nulas. Além disso, os contos possuem uma multiplicidade de leituras possíveis. Não há uma obviedade, tanto é que Freud analisou os contos de fadas dentro das normas da escola freudiana. Eles têm muitas portas de entrada, muitas interpretações, e isso faz com que eles se adaptem a qualquer tipo de leitor, de qualquer idade. Qualquer um encontra ali um material que serve pra suas emoções. (Colasanti, 09/11/2015).

“A moça tecelã” apresenta uma mulher e seus não ditos, seu silêncio. Sua voz emudecida é transferida para a instância narrativa que, onisciente, revela os pensamentos e sentimentos que invadem aquela mulher. Assim como Filomena e Aracne, a tecelã é

silenciosa, mas conta com sua habilidade e inteligência para contar histórias e traçar seu destino.

O conto é um libelo em favor da voz feminina, da liberdade de expressão e do livre-arbítrio. A personagem feminina sonha, submete-se à força de uma voz que a constrange e se avoluma, a ponto de fazer com que a tecelã perca (momentaneamente) a consciência sobre quem ela é, entendendo-se dependente numa relação em desequilíbrio. A mulher se desilude e se cala.

Ao retornar ao espaço inicial, a sensação de solidão já não era a mesma, pois a tecelã já assumira para si o protagonismo de suas escolhas: ela empreendeu a jornada heroica feminina, seja pela visão de Murdock (2022) ou de Friedan (1963), com a

discussão sobre o papel da mulher e sua submissão ao modelo restrito de “dona de casa”, tolhida no desenvolvimento de suas capacidades por processos educacionais que visam à manutenção do status da mulher como um ser dependente e inapto numa sociedade regrada por valores masculinos (Valenzuela apud Murdock, 2022, p. 11)

“A moça tecelã”, de Marina Colasanti, aborda uma temática profundamente ligada à experiência feminina: trata da opressão exercida por uma estrutura patriarcal e machista que restringe a liberdade e a autonomia da mulher, reduzindo-a a um instrumento de satisfação dos desejos do marido. A violência — tanto física quanto psicológica — imposta à moça tecelã não é um problema isolado, mas uma questão humana e social que se impõe ao longo da história.

Por meio do conto, em consonância com os pressupostos feministas defendidos por Marina Colasanti, a personagem desconstrói fio a fio o constringimento, a repressão, o silenciamento e o cerceamento sofridos pela moça tecelã nas mãos de seu algoz — aquele que, no início, representava a sua esperança de felicidade. Nesse processo, a autora concede à personagem sua autonomia, o poder de escolha, a coragem e a consciência de sua própria situação, dando-lhe a oportunidade de um recomeço. Como metáfora de tantas mulheres que sofrem a truculência e a ferocidade de seu companheiro ou de pessoas em seu entorno, Marina Colasanti propõe, a partir da ação empreendida pela moça tecelã, a superação do estado de coibição para alcançar e assumir o resgate do protagonismo de sua vida, tornando-se heroína de sua própria jornada.

Referências

BAJOUR, Cecilia. *Literatura, imaginación y silencio*. Desafíos actuales en mediación de lectura. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BECKETT, Sandra L. *Crossover Fiction*. Global and historical Perspectives. New York/London: Routledge, 2009.

BRIK, Ossip. Ritmo e Sintaxe. In: TODOROV, T. *Teoria da literatura*. Textos dos formalistas russos. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

CANDIDO, Antonio. *A personagem do romance*. In: CANDIDO et al. *A personagem de ficção*. 12ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 12ed. São Paulo: Global, 2006.

COLASANTI, Marina. Entrevista com Marina Colasanti. “Sou uma profissional, não uma babá”. *Jornal de Hoje*, 09/11/2015. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2015/11/09/noticiasjornalpaginasazuis,3530992/entrevista-com-marina-colasanti-sou-uma-profissional-nao-uma-baba.shtml> Acesso em 09/05/2025.

COLASANTI, Marina. Marina Colasanti: “Eu uso o fantástico como metáfora de sentimentos e inquietações que povoam a realidade. São Paulo: Editora Global, 29/05/2023. Disponível em: <https://grupoeditorialglobal.com.br/blog-novo/marina-colasanti-eu-uso-o-fantastico-como-metafora-de-sentimentos-e-inquietacoes-que-povoam-a-realidade/> Acesso em 09/05/2025.

FRIEDAN, Betty. *A segunda etapa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

GRIMM, J.; GRIMM, W. Rapunzel. *Contos completos (1812-1815)*. Tomo I. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 73-76.

HOMERO. *Odisseia*. Trad., notas e introdução de Jaime Bruna. 9ed. São Paulo: Cultrix, 1979.

IGUMA, Andréia de Oliveira Alencar. *De quais jovens fala a literatura juvenil brasileira premiada pela FNLIJ de 200 a 2017*. Tese de doutorado. Pós-Graduação em Estudos Literários. Universidade Federal de Uberlândia. Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil. UFU, 2019.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia*. 3ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

LEI MARIA DA PENHA. Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm Acesso em: 20/05/2025.

MARTINS, Lilian Al-Chueyer P.; SILVA, Paulo J. C.; MUTARELLI, Sandra R. Kuka. A teoria dos temperamentos: do *corpus hippocraticum* ao século XIX. *Memorandum* 14, abril/2008. Belo Horizonte: UFMG; Ribeirão Preto: USP. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a14/martisilmuta01.pdf> Acesso em: 10/05/2025.

MICHELLI, Regina. Contos fantásticos e maravilhosos. In: GREGORIN FILHO, José Nicolau. (org.) *Literatura infantil em gêneros*. São Paulo: Mundo Mirim, 2012.

MURDOCK, Maureen. *A jornada da heroína*. Trad. Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PEREIRA HANCHUCK, Alexandre; MIRANDA DE ALMEIDA, R. Empédocles e a luta entre Philia Neikos. *Helleniká – Revista Cultural*, Curitiba, FASBAM, v. 4, p. 25-42, 2022. Disponível em: <https://fasbam.edu.br/pesquisa/periodicos/index.php/hellenika/article/view/386/196> Acesso em 10/05/2025.

TATAR, Maria. *A heroína de 1001 faces*. Tradução e prefácio: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Cultrix, 2022.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. Conto de fadas: origens, conceitos e reflexões sobre o gênero. *Revista USP*, n. 140, Universidade de São Paulo, 2024, p. 119-134. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/223195> Acesso em 21/05/2025.

VALENZUELA, Sandra Trabucco. Prefácio à edição brasileira de *A jornada da heroína*. In: MURDOCK, Maureen. *A jornada da heroína*. Trad. Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

Recebido em: 28 de maio de 2025.

Aceito em: 29 de agosto de 2025.