

URDIDURA LITERÁRIA: UMA ANÁLISE DO LIVRO *A MOÇA TECELÃ*

Patricia Aparecida Beraldo Romano¹

Juliana Pádua Silva Medeiros²

RESUMO: À luz das contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin, este artigo apresenta discussões acerca do livro *A moça tecelã*, de Marina Colasanti, com desenhos de Demóstenes Vargas e bordados das Irmãs Dumont, publicado em 2004 pela Editora Global, com o objetivo de tecer reflexões sobre a obra como um rico tecido literário entrelaçado por fios de outros textos.

Palavras-chave: Dialogismo. Interdiscursividade. Literatura para infância.

LITERARY WARP: AN ANALYSIS OF THE BOOK *A MOÇA TECELÃ*

ABSTRACT: In light of Mikhail Bakhtin's theoretical contributions, this article unravels the book *A moça tecelã*, by Marina Colasanti, with drawings by Demosthenes Vargas and embroidery by the Dumont Sisters, published in 2004 by Editora Global, with the aim of weaving reflections on the work as a rich literary fabric interwoven with threads from other texts.

Keywords: Dialogism. Interdiscursivity. Childhood literature.

Introdução

[...] a vida é um processo em contínuo fazer-se. Cada conquista deve corresponder a um fim e a um novo começo. É essa analogia existente entre as variantes do universo literário e as do universo humano que explica a fascinação que, através dos séculos, essas narrativas fantasiosas continuam a exercer sobre os povos e sobre as crianças, em particular.

Nelly Novaes Coelho

A literatura brasileira para infância, a partir das últimas décadas do século XX, é marcada por um experimentalismo que valoriza, na construção dos sentidos, não só o diálogo

¹ Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2017). Professora Adjunta na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. E-mail: paberaldo@yahoo.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0550-8490>.

² Doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). E-mail: julianapadua81@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0287-978X>.

entre palavra e imagem, mas também os suportes e os paratextos. Segundo Corrêa, Pinheiro e Souza (2019, p. 74), esse tipo de livro, com apelo para a materialidade, figura-se como:

[...] um objeto com muitas camadas de linguagem. Uma dessas camadas é o seu projeto gráfico-editorial e nele podemos identificar, além dos elementos textuais (verbais e visuais), elementos pré-textuais, como capa, folha de guarda, ficha catalográfica, folha de rosto, e elementos pós-textuais, como índice e quarta capa.

Além de explorar as potencialidades criativas dos projetos gráficos, os livros infantis – antes impregnados por uma lógica didático-moralizante – passam a incorporar valores reformulados em sua tessitura, assumindo um viés mais questionador, como destaca Coelho (2000).

Para a referida pesquisadora, ao enlaçar sensibilidade estética e consciência crítica, as obras apresentam uma espécie de "fio de Ariadne" capaz de indicar múltiplos caminhos, não para que o leitor saia do labirinto, mas para que consiga transformá-lo em vias comunicantes, as quais a concepção de mundo atual exige.

Esses imbricamentos de forma e conteúdo, presentes nas tessituras literárias contemporâneas, potencializam o exercício da leitura e, conseqüentemente, suas camadas de significação, pois – além da palavra falada, lida ou ouvida – a literatura tem explorado, cada vez mais, a “palavra ilustrada”: jogo entre as imagens mentais construídas a partir do texto verbal e a discursividade do texto imagético, um casamento muitas vezes indissociável.

Nesse cenário, despontam vários nomes, como o de Marina Colasanti, artista plástica e escritora do livro que será analisado neste artigo. Em sua rica produção literária para infância e juventude, a autora costura a delicadeza do fazer artístico com uma abordagem de temas ásperos, pois acredita na importância de “utilizar uma história para lidar com o amor e com o ódio, com o medo, o ciúme, o desejo, a grandeza humana, sua pequenez e sua morte” (COLASANTI, 2004, p. 202). Em 1982, por exemplo, escreve “A moça tecelã”, o primeiro dos 13 contos de fadas que compõem a obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, publicada pela Editora Rio. Ilustrado em preto e branco por ela mesma, o exemplar literário recebe o selo de Altamente Recomendável para Jovens, pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ, 1982):



Figura 1. Ilustração feita por Marina Colasanti.

<https://www.marinacolasanti.com/2017/01/ilustracao-de-marina-para-o-conto-moca.html>

Em 2004, o conto “A moça tecelã”, repleto de elementos dotados de magia e encantamento, ganha outra identidade, transformando-se em livro para infância, e recebe o selo de Altamente Recomendável para Crianças (FNLIJ, 2004). Com desenhos de Demóstenes Vargas e bordados das Irmãs Dumont (Ângela, Antônia, Martha, Marilu, Sávvia e Zulma), a nova roupagem – publicada pela Editora Global – desmancha a linha divisória que muitos teimam ainda em traçar, ao limitar o que é e não é para infância. Como bem lembra Andrade (1994, p. 220), “Qual o bom livro de viagens ou aventuras destinado a adultos, em linguagem simples e isento de matéria de escândalo, que não agrade à criança?”.

Como uma espécie de contos de fadas moderno, que seduz leitores de todas as idades e possibilita diferentes camadas de significação, a narrativa inicia com uma moça, sozinha, em sua pequena casa, diante de um tear mágico, produzindo – a partir de lãs coloridas – tudo o que necessita para a sua existência. Com o poder de intervir no mundo, ela tece as estações do ano, o nascer e o pôr do sol, os alimentos e até o seu desejo mais íntimo: um companheiro.

Vale sublinhar que, com ou sem a presença de fadas (mas sempre no âmbito do maravilhoso), os contos de fadas têm como eixo gerador uma problemática existencial. É o que se nota em “A moça tecelã”. Coelho (2000, p. 109) pontua que:

Embora diferentes em sua problemática central, os contos de fada (problemática existencial, a busca de realização interior pelo amor) e os contos maravilhosos (problemática social, a busca de realização da personagem pela fortuna material) apresentam estruturas narrativas idênticas, cujo modelo foi definido por Vladimir Propp (Morfologia do conto). Do modelo estrutural de Propp, extraímos cinco invariantes sempre presentes nos contos em questão: aspiração (ou desígnio), viagem, obstáculo

(ou desafios), mediação auxiliar e conquista do objetivo (final feliz). Tais invariantes multiplicam-se por infinitas variantes que correspondem pela riqueza dessa produção arcaica (COELHO, 2000, p. 109).

Nessa história colasantiana, a protagonista aspira tanto a um companheiro que o acaba tecendo. Logo que o ser querido se materializa, a tecelã sai de sua modesta casa para viver em um castelo monumental, ambicionado por ele. Isso se dá porque o esposo não vê o mundo da mesma forma: para a jovem de costumes simples, o tear produz o essencial, que garante a sobrevivência (peixe e leite); para o marido ganancioso, o entendimento da arte de criar se dá apenas como instrumento de acúmulo de riquezas (castelo com torres, cofres e cavalos).

O grande obstáculo para um casamento feliz está, portanto, no modo como ele a trata: interessado apenas em bens materiais, tranca a moça tecelã no alto de uma torre para que teça sem parar. Não há uma ajuda externa para sair dessa situação, valendo-se somente da consciência de que aquele relacionamento nunca terá um *happy end*.

Por isso, com o passar do tempo, esgotada da mandonice masculina, a jovem personagem – como uma Penélope às avessas – revê a trama que ela mesma criou. Embora seja complexa a decisão que vai tomar, corta o fio que os une, salvando-se da exploração de seus dons. Ao contrário de Ulisses, o marido desta história não merece a devoção da companheira.

Finalmente, com o fio da vida de novo em suas mãos, a heroína conquista o almejado objetivo, o desejo da felicidade, que não representa mais um amor que vem de fora, mas o amor-próprio que passa a ser-lhe suficiente.

Como se observa, à moda das formas tradicionais, os contos de fadas contemporâneos trazem a autorrealização por meio de questões existenciais, porém imprimindo um olhar crítico sobre os valores sociais de agora (princípios estéticos e ideológicos). Por meio do simbólico, discutem, então, a mudança de atitudes na cultura, tanto é que, na obra analisada, a moça tecelã enfrenta e vence as adversidades através da liberdade, rompendo/questionando padrões.

Nessa história, o rompimento se dá já na primeira linha do texto verbal. O famoso *Era uma vez...*, no início da narrativa, que marca a entrada no mundo maravilhoso, dá lugar a um relato do cotidiano da moça ao tear (pretérito imperfeito do indicativo): “**Acordava** ainda

no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite” (COLASANTI, 2004, s/p, grifo nosso). No encerramento do livro-conto, ao invés de “feliz para sempre”, há indícios de um novo recomeço (pretérito perfeito do indicativo): “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 moça repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2004, s/p, grifos nossos).

Assim, ao atualizar e subverter a matriz tradicional dos contos de fadas, Marina Colasanti traz, no fio da discursividade, os interdiscursos e os intertextos, como se observa ao longo de sua narrativa e será analisado mais adiante neste texto.

1. Tecelagem

[...] enfim, as mulheres que teciam ou bordavam foram tomando a palavra e contando sua história, textualmente ou textilmente.

Ana Maria Machado

Segundo Coelho (2000, p. 176), “Longo, bem longo tem sido o caminho percorrido pela humanidade para compreender o binômio homem-mulher. Ou melhor, para dar à mulher o lugar que lhe é devido dentro de um mundo construído e sistematizado pelo poder do homem”. Nessa perspectiva, ao analisar a obra *A moça tecelã*, compreende-se o que Spengler, em *A decadência do ocidente*, pontua como “separação da natureza em dois sexos”:

O feminino está mais próximo ao elemento cósmico, mais fundamente aderido a terra, mais imediatamente incorporado aos grandes ciclos da natureza. O masculino é mais livre, mais animal, mais movediço, e no perceber e compreender, é mais desperto e mais tenso.

O homem vive o destino e concebe a causalidade, a lógica do produzido segundo causa e efeito. Porém a mulher é destino, é tempo, é a lógica orgânica do próprio futuro. [...] Sempre que o homem pretendeu tornar palpável o destino, recebeu a impressão de algo feminino: as moiras, as parcas... O Deus máximo não é o próprio destino, mas um deus que representa ou domina tal destino; como o homem à mulher. A mulher nas épocas primitivas é também a vidente, não porque conheça o futuro, mas porque é futuro. O sacerdote somente interpreta. A mulher é o oráculo, o próprio tempo fala nela (SPENGLER, 1952 *apud* COELHO, 2000, p. 176; 177).

Em “A moça tecelã”, como é observado, o homem não “salva” a protagonista, mas a prende numa torre e lhe retira a liberdade e a alegria de viver. Embora esteja presa por sua própria tessitura, a figura feminina é colocada como metáfora da vida – enquanto força criadora – e da resistência. Desde o início da narrativa, nota-se que a jovem, que não possui nome nem é descrita verbalmente, providencia o seu próprio sustento pelo ofício de tecer³. Depois de casada e sob as tramas do marido, reverte todo o poder criador para atender aos caprichos dele, até que decide mudar o rumo da própria história. Isso se dá porque – apesar de querer ter ao seu lado um homem que lhe faça companhia, que a ame e que lhe permita tecer novas vidas, os filhos – ela vive sufocada pela força opressora masculina e passa a preferir a liberdade.

A consciência de que esse relacionamento está fadado a não ter um final feliz vai surgindo aos poucos, efetivando-se quando ela fica encarcerada no quarto da mais alta torre. Ao longo da narrativa, a moça tecelã sofre também outros aprisionamentos simbólicos, que lhe fazem perder a identidade, o modo frugal de viver, os sonhos e as crenças.

Nesse matrimônio, que se figura mais como uma prisão, cabe à esposa – em uma hierarquia do gênero – apenas servir, tecendo os desejos masculinos. A conduta autoritária do homem e o papel submisso da mulher, apontando essas relações de poder em uma sociedade patriarcal, são retratados, muitas vezes, seja de forma sutil ou escancarada: o marido tecido de cima para baixo, a forma como ele entra na vida da tecelã, a censura à ideia da mulher de ter filhos, a clausura, o controle do tempo (mais em menos horas) etc.

A escolha lexical também indicia a atitude opressora da figura masculina que é representada de maneira violenta, possessiva, gananciosa e dominadora a partir dos verbos *ordenar*, *advertir* e *exigir*. O uso do substantivo *marido* em vez de *príncipe* também reforça a quebra do imaginário acerca do bravo e honroso resgatador de donzelas indefesas, comuns nas narrativas tradicionais. No mais, algumas marcas linguísticas dão ritmo ao texto, à guisa de exemplificação do verbo *tecer*.

A desconstrução se dá em outras instâncias, como, por exemplo, na apresentação da protagonista que, apesar de sensível, é forte e poderosa, capaz de interferir no mundo ao seu

³ A tecelagem é uma atividade doméstica comum à mulher do período medieval. Consoante Machado (2003), quando se refere aos estudos de Zipes, o fiar e o tecer estiveram em mãos de mulheres até o aparecimento do tear mecânico na primeira metade do século XIX. Sob essa perspectiva histórica e sociológica, pode-se inferir, na narrativa de Marina Colasanti, que o marido da protagonista descobrir o poder de feitura do tear e a prender remete ao auge da produção têxtil no século XVIII, quando as mulheres ficavam confinadas.

redor e modificá-lo. Nesse sentido, se por um lado, ela não sofre uma situação complicadora a partir de um antagonista, haja vista que ela própria teceu o marido, por outro, também não fica à mercê de uma fada madrinha para solucionar o seu problema, pois tem o poder, literalmente, nas mãos: é tecelã de vidas e se descobre – ao cortar o fio da existência do marido – também desfiadora de destinos.

Nessa esteira, é possível, então, compará-la a Penélope, personagem de *A Odisseia*, de Homero. De acordo com Fábio de Souza Lessa, em artigo intitulado “Expressões do Feminino e a Arte de Tecer Tramas na Atena Clássica”:

A tecelagem possibilita às mulheres um poder de controle sobre o tempo. O ato cíclico de tecer e de destecer permite que o tempo pare na *Odisseia* de Homero. A tecelagem era o modo de ação da personagem. Ela se servia dela para retardar os acontecimentos e constantemente adiando a sua decisão. Penélope é a única mulher, fora as deusas, que metaforiza bons trabalhos os colocando a serviço da arte do engano (FRONTISI-DUCROUX, 2009, p. 90-1 *apud* LESSA, 2011, p. 153).

E a moça tecelã parece também reter o tempo a fim de repensar em sua história tecida. Não teria chegado o momento de revê-la? De mudar seu ponto, de afrouxar suas amarras? Ou ainda de destecer o já tecido que lhe passa a causar tamanho sufoco e enorme descontentamento? Não teria ela o poder em suas mãos de destecer e retecer?

Consoante Barthes (1994, p. 1677), o texto literário é “o tecido das palavras”, que – como teatro com a língua – se desconstrói e se reconstrói. Nessa lógica, “Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (BARTHES, 1994, p. 1683), como se verá a seguir a partir dos apontamentos teóricos de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva.⁴

2. Dialogismo

Onde o poeta achou esse ponto? Onde ele se encontra e de onde observa?

Mikhail Bakhtin

⁴ Introduzidos por Julia Kristeva, no Ocidente, certos conceitos bakhtinianos são assimilados a partir dos apontamentos teóricos feitos por ela. Roland Barthes é um dos grandes influenciados pela noção de “intertextualidade”, com a qual, de algum modo, Kristeva traduz “dialogismo”.

Para Mikhail Bakhtin, dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem e, logo, é seu princípio constitutivo. É uma forma particular de composição do discurso, um modo de agir e estar no mundo⁵. Como bem lembra Fiorin (2008), além desse dialogismo que não se mostra no fio do discurso, há um outro que nele se exhibe: uma forma composicional quando as diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso. Existem duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: 1. o discurso do outro abertamente citado e nitidamente separado, como as aspas, a negação, o discurso direto e o discurso indireto e 2. o enunciado internamente dialogizado, a exemplo da paródia, da estilização e do discurso indireto livre.

De acordo com Bakhtin (2003, p. 300), “Até a mais leve alusão ao enunciado do outro imprime no discurso uma reviravolta dialógica, que nenhum tema centrado meramente no objeto pode imprimir”. Júlia Kristeva, a partir do conceito bakhtiniano de “dialogismo”, desenvolve a noção de “intertextualidade”, na qual “todo texto se constrói como mosaico de citações de outros textos, todo texto é abstração e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1967, p. 440).⁶ Segundo ela, para Bakhtin o discurso literário “não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras”. (KRISTEVA, 1967, p. 439).

Como lembra Fiorin (2008), no conjunto de obras de Mikhail Bakhtin, escritas em russo, não aparece os termos “interdiscurso” e “intertexto”. Entretanto, no Brasil, a palavra “intertextualidade” foi uma das primeiras a ser atribuída ao estudioso, antes mesmo de “dialogismo”. Isso se dá porque a tradução brasileira, feita a partir do francês, é impregnada das ressonâncias da obra de Kristeva, que introduziu Bakhtin na França, em publicação na revista *Critique*, em 1967.

A partir dos apontamentos teóricos dela, passa-se a chamar de “texto” o que Bakhtin trata por “enunciado”, o que faz com a expressão “intertextualidade” tome o lugar de “dialogismo”. Cabe destacar, como faz Fiorin (2008), que o enunciado – manifestado apenas verbalmente – representa uma posição do seu enunciador, a qual pode ser anunciada pelo tom da voz, pela escolha das palavras. Já o texto é a materialização, isto é, a manifestação do enunciado. Dessa forma, como há distinção entre discurso e texto, pode-se afirmar que há

⁵ Para Bakhtin (2003) não existe objeto que não seja envolto em discurso. Dessa forma, não há relação com as coisas, mas com os discursos que lhe dão sentido. No mais, o discurso não se constrói sobre ele mesmo, dando-se a sua construção em vista de outros.

⁶ Em 1974, Júlia Kristeva elabora uma proposição teórica de uma ciência do texto, denominada *Semanálise*.

relações dialógicas entre enunciados (interdiscursividade) e relações dialógicas entre textos (intertextualidade). Para ele, “[...] devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. [...] quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade” (FIORIN, 2006, p. 52). Nesse sentido, há interdiscursividade em todo discurso intertextual, porém não ocorre intertextualidade em todo interdiscurso. Em linhas gerais, Fiorin (2003, p. 30) compreende a intertextualidade como “processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”.

Em “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, aparece tanto a interdiscursividade quanto a intertextualidade, haja vista o cruzamento/encontro de discursos e também o abrigo de dois ou mais textos com existências independentes uma da outra. No que se refere à interdiscursividade, o diálogo acontece, portanto, a partir da incorporação e subversão das vozes presentes na memória cultural acerca da relação de poder, da união entre homem e mulher, do trabalho com o tear etc.⁷ Quanto à intertextualidade, o diálogo instaura-se a partir das narrativas míticas, dos contos de fadas e de poemas clássicos.



Quadro 1. Trama de discursos e textos presentes em *A moça tecelã* produzido pelas autoras.

⁷ O embate de muitas vozes (polifonia) é resultante do diálogo entre feminino e masculino, passado e presente, real e imaginário, oprimido e o opressor, entre outros. Nesse encontro de discursos, Marina Colasanti coloca em discussão a possibilidade de se desvencilhar de uma cultura de dominação e, assim, tentar construir uma história de igualdade na relação entre homens e mulheres.

Na obra em questão, a intertextualidade pode ser verificada no quadro abaixo:

TEXTO	INTERTEXTO
Aracne	Aracne é castigada tornando-se escrava da própria criação.
As parcas / As moiras	As fiandeiras determinam o destino humano.
Adão e Eva	Deus cria o dia, a noite, o sol, a chuva, o alimento e o homem.
Rumpelstiltskin	A filha do moleiro transforma fios de linho em ouro.
Odisseia	Penélope tece de dia e destece à noite.
Bela Adormecida	A velha senhora fia no alto da torre.
Rapunzel	A bruxa coloca a menina em uma torre para atender somente a ela.
A dama de Shalott	A jovem, que vive numa torre, imagina um cavaleiro encantado.

Quadro 2: Intertextualidades, produzido pelas autoras.

No mais, compreendendo o dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e condição de sentido do discurso, além de base para outros aportes teóricos, como os de Kristeva, é possível traçar – à luz das contribuições bakhtinianas – outros diálogos no livro *A moça tecelã*, como aqueles entre palavra e imagem⁸.

Na linguagem visual, o “ritmo” da narrativa é dado pelas cores, pelos traços e pelas linhas. O início e o fim (recomeço marcado pelo avesso), por exemplo, são representados pelos tons amarelados, que dão mais vivacidade à cena. O fio na mão da personagem, que não possui traços faciais, refere-se ao poder de qualquer mulher traçar a própria história (discurso feminista). Segundo Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 40), “[...] Sendo de essência divina, o amarelo-ouro se torna, na terra, o atributo do poder dos príncipes, reis, imperadores para proclamar a origem divina do seu poder”.

⁸ Não faz parte do recorte deste artigo, mas vale sublinhar que os diálogos entre texto verbal e visual são conhecidos por intersemiotividade.



**Figura 2: Primeiro e último pares de páginas.
Colasanti (2004)**

O tom avermelhado – representando a cor do fogo central, do ventre, da fêmea, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009) – está presente desde o segundo par de páginas até o momento do cárcere, o que ressalta a intensidade dos sentimentos femininos, quanto ao casamento e ao desejo de ter filhos.

Ao longo da obra, os elementos dos contos de fadas e do universo medieval aparecem iconizados/tramados nas ilustrações, destacando uma mentalidade de época, quanto ao lugar da mulher na sociedade.



**Figura 3: Terceiro e quarto pares de páginas.
Colasanti (2004)**

As cores – ora quentes, ora frias – demarcam as passagens entre os momentos de suposta alegria e de profunda tristeza. No ápice da infelicidade (tomada de consciência), quando as páginas do livro vão de um tom acinzentado/desbotado ao azulado, a moça tecelã decide retomar a situação inicial:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela (COLASANTI, 2004, s/p).

Nesse ato libertário de ir desfazendo o que já estava tecido, a mulher desfia não só os bens materiais, exigências do marido tirano, mas também as ilusões de um casamento de enredaduras felizes. As colorações das imagens, que ilustram esse momento da narrativa, acentuam os estados de ânimo da protagonista ao revisar seus infortúnios: cinza (perda do sentido da vida) e azul (anseio por libertação).

Convém ressaltar que a escolha dessas cores frias tem significado. Para Chevalier & Gheerbrant (2009, p. 247), cinza simboliza “a nulidade ligada à vida humana”, enquanto “o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.107).

O uso das rendas e a exposição do avesso também não são ao acaso. Respectivamente, um alude à recordação das coisas idas e vividas; o outro, ao interior da personagem, ao que se fez escondido e agora está exteriorizado:



**Figura 4: Quinto e sexto pares de páginas
Colasanti (2004)**

Tristemente perdida no cinza de suas angústias e no azul de suas decepções, a mulher "corta" o fio da vida do marido para que ela, assim, continue a viver:

V. 12 – 2021.2 – ROMANO, Patricia Aparecida Beraldo; MEDEIROS, Juliana Pádua Silva

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2004, s/p).

Em sua percepção de que ser realizada como mulher é muito mais do que estar casada, a moça tecelã escolhe uma linha clara e traça um horizonte iluminado, assim, (re)construindo sua tessitura existencial ao nascer de um novo dia:

A dualidade feminina da natureza e do logos liga-se diretamente à alternância do claro e do escuro, do dia e da noite, do fazer e desfazer. À mulher cabe gerar nas profundezas do seu ventre o filho que dará à luz. A ela cabe também a preparação da mortalha que envolverá, encobrirá o morto. São-lhe assim familiares os segredos da vida e da morte. Ela está, mais do que o homem, envolvida na natureza (SILVEIRA, 1991, p. 174).

Por ser uma história que carrega as marcas de um novo tempo em gestação, a dependência emocional e comportamental da moça tecelã dá lugar para novas formas de existir, rompendo com um discurso machista, evidenciando realidades assimétricas entre homens e mulheres.

Nas ilustrações do último par de páginas, a moça é bordada sem nenhuma vestimenta, demonstrando o recomeço/princípio. À semelhança de Eva⁹, a jovem sonhadora representa a força criadora e, como as fiandeiras, é responsável pelo destino de sua vida.

Considerações finais

Fenômeno visceralmente humano, a criação literária será sempre tão complexa, fascinante, misteriosa e essencial, quanto a própria condição humana.

Nelly Novaes Coelho

Em sua complexa urdidura, o livro “A moça tecelã” apresenta uma multiplicidade de vozes que, por muito tempo, foram silenciadas. Na figura de uma jovem simples, que assume o fio de seu próprio destino, como tantas outras tecelãs nas narrativas míticas e nos contos de

⁹ Em sentido inverso ao mito da criação, em que Eva nasce da costela de Adão, a moça tecelã é que dá vida ao homem. Pelo fato de também criar o alimento e intervir na natureza, figura-se como o próprio Deus.

fadas, o leitor de qualquer idade – através das tramas do universo maravilhoso – delicia-se com um “mundo às avessas”.

À luz das contribuições bakhtinianas, verifica-se, portanto, que atitude/postura ativa da personagem diante do mundo (discurso feminista empoderador), ao desfazer o marido (representação dos discursos opressores que ainda enxergam a mulher de modo serviçal), evidencia não só uma trajetória em busca de autorrealização existencial, mas também o dialogismo através de uma trama de discursos, textos, palavras e imagens. Por isso, o homem com “chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado” (COLASANTI, 2004, s/p), que foi tramado a partir do anseio de “ser mulher”, pode até ir ao encontro de um imaginário social, mas não corresponde às necessidades de ser da protagonista. Aliás, um ponto forte da narrativa é que a felicidade dela está nela mesma, haja vista que, para se sentir completa, ela não precisa de um casamento, como algumas posturas machistas ainda advogam.

Em linhas gerais, o que se percebe é que as mulheres tecelãs estabelecem uma espécie de “lugar de fala”, um espaço onde parece imperar uma voz feminina (LESSA, 2011, p.155), a qual é capaz de tomar decisões sobre o que lhe parece ser bom ou ruim, a partir da arte que lhe é destinada: a tecelagem/tessitura. Ainda, segundo Lessa (2011, p. 155), quem tece parece controlar o tempo que passa, como Penélope, na *Odisseia*, que tece de dia e destece durante a noite, acreditando com isso controlar o tempo para evitar novo casamento enquanto aguarda pelo retorno de seu Ulisses. A mulher, de “A moça tecelã”, com sua arte de tecer, passa a controlar o seu destino, pois desfaz o marido que a aprisiona. O esposo, tão desejado, tão felizmente tecido, mas tão, equivocadamente, egoísta e machista, se desfaz em restos de lã e linha.

Ao se ver aprisionada no alto de uma torre, a moça repensa sua história e foca sua realização nela mesma, não mais em um homem/casamento e destece sua desgraça. Numa metáfora da mulher contemporânea que, muitas vezes, iludida pela formação tradicional/patriarcal ainda imperante em boa parte dos lares brasileiros, a moça se livra dessas amarras históricas e se permite viver ao reconstruir, como tecedeira, sua tessitura existencial.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: América Editora, 1994.

BARTHES, Roland. Texte (théorie d). In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semánsise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Bakhtine, le mote, le dialogue et le roman. *Critique. Revue générale de publications*, Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967.

LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas Clássica. *Revista Humanitas* (63), 2011, p. 143-156.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia: sobre textos e têxteis. *Estudos Avançados*. v. 17, n. 17, n. 49 p. 173-196, dez. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300011. Acesso em: 15 de out. 2018.

SILVEIRA, Maria da Glória S. *Odisseia: narrativa e ambiguidade*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1991.

Recebido em: 19/03/2021.

Aceito em: 25/06/2021.