

## **Tecendo histórias: a condição social moderna em “A moça tecelã”**

Ana Paula Cabrera

Anselmo Peres Alós

Submetido em 18 de julho de 2015.

Aceito para publicação em 27 de novembro de 2015.

*Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 51, dezembro de 2015. p. 221-233

---

### **POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL**

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

---

### **POLÍTICA DE ACESSO LIVRE**

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Segunda-feira, 18 de janeiro de 2016

23:59:59

## TECENDO HISTÓRIAS: A CONDIÇÃO SOCIAL MODERNA EM “A MOÇA TECELÃ” WEAVING STORIES: THE MODERN SOCIAL CONDITION IN “THE GIRL WEAVER”

Ana Paula Cabrera\*<sup>1</sup>  
Anselmo Peres Alós\*\*

**RESUMO:** *A proposta deste artigo é analisar as reflexões inseridas no conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti, relacionando-o com os conceitos de dominação masculina e violência simbólica, propostos por Pierre Bourdieu. Por fim, observar-se-á as relações da submissão feminina e autossuficiência tal como representadas pela autora na diegese da narrativa. Para tanto, mobilizar-se-á como referencial crítico, ademais das discussões de Pierre Bourdieu, as discussões propostas por Elódia Xavier, Nelly Novaes Coelho, Roland Barthes, Simone Beauvoir, Zygmunt Bauman entre outros.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Ficção infanto-juvenil; Marina Colasanti; dominação masculina.*

**ABSTRACT:** *The purpose of this text is to demonstrate the considerations inserted in the short story A Moça Tecelã, by Marina Colasanti, relating it to the concept of male domination and symbolic violence, as proposed by Pierre Bourdieu. Finally, the relationships of female submission and self-sufficiency as represented by the author in the diegesis of the narrative will be observed. To do so, will be mobilized as a critical benchmark, apart from discussions the Pierre Bourdieu, Elódia Xavier, Nelly Novaes Coelho, Roland Barthes, Simone Beauvoir Zigmund Bauman and others.*

**KEYWORDS:** *Juvenile fiction; Marina Colasanti; male domination.*

*Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar: a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é meu esforço humano. Por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.*

*Clarice Lispector, A paixão segundo G. H. (1968, p. 105).*

### Introdução

Marina Colasanti nasceu em Asmara (à época, uma cidade pertencente à Etiópia e colonizada pela Itália), em 1937. Emigrou para o Brasil em 1948, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Escrito por Marina Colasanti, “A moça tecelã” foi publicado no livro *Um espinho de marfim e outras histórias*. No conto, a autora mostra uma reflexão sobre o cotidiano, a situação feminina, o amor, a arte de tecer e o casamento. A narrativa

---

\* Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

\*\* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do Departamento de Letras Vernáculas e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordenador do Projeto de Pesquisa *Poéticas da masculinidade em ruínas, ou: o amor em tempos de AIDS*, que conta com financiamento do CNPq.

apresenta traços de uma escrita tradicional, de entendimento direto, influenciada pelo modelo clássico dos contos de fada, tecida através de uma situação social moderna, na qual questiona a submissão feminina e a dominação masculina. O conto explora uma forma de narrativa que registra a dominação masculina, a violência simbólica estabelecida pelas relações patriarcais, bem como questões de submissão e autossuficiência feminina. A autora apresenta-nos o que podemos chamar de *conto de fadas às avessas*.

Colasanti inova ao colocar no centro do conto uma personagem autossuficiente, que não se deixa dominar pelo sistema social que a cerca, da mesma maneira que mostra aspectos gerais da vida da personagem, caracterizando-a como uma jovem que tece sua própria história. Em seu refúgio, ela tece a vida, dia após dia, sem pressa. Com o passar do tempo, sente-se só e imagina uma companhia. Imediatamente tece um marido, um homem nos padrões exigidos pela sociedade. O marido chega tomando espaço em sua vida e ela, a princípio, não se dá conta. Logo nota que não era esse o destino que queria, então destece sua trajetória.

A moça tecelã é apresentada como uma personagem que possui uma vida simples e solitária. Em sua busca por um processo de individualização e pelo desejo de liberdade, demonstra sua determinação e entrelaça na teia da vida sua visão do mundo. O conto é permeado pelo maravilhoso que, na interpretação de Nelly Novaes Coelho (1987, p. 8), é um “novo maravilhoso, aberto pela ciência”, uma *abertura científica* na qual surgem forças que permitem que realizemos a volta da *visão mágica do mundo*, uma visão que deixou de ser privativa das crianças, para ser assumida pelos adultos: o denominado mundo do “faz-de-conta”, uma literatura que carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para nossa vida. O conto apresenta uma estética própria que parte da pretensão à naturalidade, observação da natureza e sentimentos da protagonista, que tece elementos naturais como o dia, a noite, o sol e a chuva.

Coelho explica que os contos maravilhosos enfatizam a parte material, sensorial e ética do ser humano e demonstram suas necessidades básicas, suas “paixões do corpo” (1987, p. 14). O maravilhoso corresponde ao que explica Todorov (2007, p. 49), “um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir: logo, a um futuro”. Para o crítico, a partir do instante que examinamos isoladamente partes da obra, pode-se colocar provisoriamente entre parêntese o fim da narrativa, o que nos permitiria ligar ao fantástico um enorme número de textos (TODOROV, 2007, p. 49). Todorov ainda conceitua subgêneros transitórios que podem surgir, e explica que entre o fantástico e o estranho de um lado e o fantástico e maravilhoso do outro, estão compreendidas as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam no maravilhoso ou estranho. Colasanti explora a necessidade de sobrevivência física, o amor, e a problemática social. A autora demonstra pela via de uma perspectiva feminina a situação da mulher, que neste conto representa o espaço não corrompido pelo homem.

Inicialmente, demonstraremos como a virada cultural no âmbito dos estudos de literatura comparada também refletiu sobre os estudos sobre a literatura infantil, e apresentaremos uma breve discussão sobre a literatura infantil e os contos de fadas. Após, exemplificaremos como o conto mistura o real e o mágico através do tear da personagem. A seguir, analisaremos as relações que são estabelecidas no conto, como o casamento, a quebra da harmonia e a dominação masculina. Observaremos a violência simbólica e a forma através da qual a protagonista da narrativa desconstrói o sistema patriarcal ao seu redor, alcançando novamente sua liberdade. Por fim, trataremos da relação com o conto de fadas às avessas, sua autossuficiência, e a mudança de seu destino a partir da iniciativa da própria protagonista.

## 1 A literatura infantil e os contos de fada

Novas abordagens passam a articular a investigação sobre a literatura infantil a partir de miradas históricas, sociológicas e ideológicas, que são articuladas através de esquemas teóricos e preocupações de natureza psicológica, que tentam entender a evolução e formação dos leitores jovens. Anselmo Peres Alós (2014) explica que os estudos de gênero e a crítica pós-estruturalista também devem ser consideradas:

Os estudos de contato e transferência, herdeiros revitalizados das pesquisas de “fontes e influências” dos primórdios da literatura comparada, dedicam-se às investigações dos diferentes pontos de contato entre literaturas nacionais distintas, seja através da leitura, assimilação e disseminação de um autor em outro contexto linguístico que não o de sua origem, bem como aos estudos com relação à recepção de obras literárias estrangeiras em contextos que não aqueles nos quais foram produzidas (ALÓS, 2014, p. 206).

Alós (2014, p. 206) afirma que “outra possibilidade instigante para investigação no campo da literatura infantil é o das influências e efeitos que uma determinada obra traduzida produz no trabalho de escritores individuais”. Assim passamos a notar um maior espaço para os fluxos literários. Observamos que a atividade de recontar histórias pode remeter à questão da produtividade do texto. Sobre este aspecto, Alós (2014, p. 208) cita as “teorizações de Julia Kristeva em torno da questão da intertextualidade”. Para Alós (2014, p. 208), o “principal elemento diferenciador do funcionamento da intertextualidade na literatura escrita para adultos e na literatura infantil reside no tipo de retomada realizada pelo intertexto e no grau de evidência desse tipo de alusão textual”. Assim, a criança que não dispõe do mesmo “manancial de referências literárias advindas de leituras prévias que o leitor adulto” (ALÓS, 2014, p. 209), vê comprometida “a profundidade e o refinamento nas alusões a obras literárias anteriores” (ALÓS, 2014, p. 209).

Algo “familiar ao universo do leitor implícito emerge na superfície textual em um contexto não familiar, provocando o efeito de inadequação, de incongruência e de surpresa” (ALÓS, 2014, p. 209). Alós (2014) explica que os contos de fada, originários de uma tradição oral ancestral europeia, têm atraído a atenção de muitos escritores que se dedicaram a escrever para crianças e jovens leitores:

A cada novo registro, a cada nova reescrita, alguns dos sentidos das versões anteriores são esvaziados, enquanto novas significações vão acumulando-se uma sobre a outra, por vezes silenciando completamente aqueles sentidos originais articulados pelos contadores de histórias do passado (ALÓS, 2014, p. 209).

Observamos que os contos de fada têm se reinventado. Alós (2014, p. 209) explica que “Chapeuzinho Vermelho foi transcrita em letra impressa pela primeira vez por Charles Perrault, em 1697. Nesta versão, o aspecto cruel e terrível que caracterizava os contos folclóricos da tradição oral é mantido, e tanto Chapeuzinho quanto sua avó são devoradas ao final da história”. O autor afirma ainda que “Wilhelm e Jacob Grimm, por sua vez, ao retomarem esses (e outros) contos folclóricos, apagaram os aspectos cruéis e imorais, com a finalidade de destiná-los a um público especificamente infantil” (ALÓS, 2014, p. 209). Na versão de Wilhelm e Jacob Grimm, “a avó e Chapeuzinho são salvas por caçadores que vagavam na floresta e, depois de ouvirem os gritos das duas e se depararem com o Lobo, rasgam a barriga da fera, retirando as duas, vivas, de lá de dentro” (ALÓS, 2014, p. 209).

Para Alós (2014), as investigações em torno dos contos de fadas e das tradições orais que possuem vínculos estreitos com o desenvolvimento da literatura para crianças e jovens “ultrapassam os limites disciplinares da literatura, colocando em confronto as tradições orais (objeto de interesse da antropologia e do folclore) e o livro escrito” (ALÓS, 2014, p. 209). Talvez os contos de fada devessem ser contados, e não lidos. Assim, atingiriam seus significados simbólicos e interpessoais.

Bruno Bettelheim (2002) relata que os contos de fadas ensinam pouco sobre a vida nas sociedades modernas. Os contos de fada foram inventados muito antes e através deles pode-se

[...] aprender mais sobre os problemas interiores dos seres humanos, e sobre as soluções corretas para seus predicamentos em qualquer sociedade, do que com qualquer outro tipo de estória dentro de uma compreensão infantil. Como a criança em cada momento de sua vida está exposta à sociedade em que vive, certamente aprenderá a enfrentar as condições que lhe são próprias, desde que seus recursos interiores o permitam. Exatamente porque a vida é frequentemente desconcertante para a criança, ela precisa ainda mais ter a possibilidade de se entender neste mundo complexo com o qual deve aprender a lidar (BETTELHEIM, 2002, p. 5).

Bettelheim (2002, p. 5) diz que: “[...] a criança deve receber ajuda para que possa dar algum sentido coerente ao seu turbilhão de sentimentos”. Uma vez que a criança necessita de ideias para ordenar seu interior, e com essa base ser capaz de organizar sua vida, “ela necessita neste momento de nossa história - de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral” (BETTELHEIM, 2002, p. 5), não através de “conceitos éticos abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e portanto significativo. A criança encontra este tipo de significado nos contos de fadas” (BETTELHEIM, 2002, p. 5).

Os contos de fada oferecem novas dimensões à imaginação das crianças e, por isso, têm sido muito valorizados. Sem essa dimensão imaginativa, a criança não conseguiria compreender por si só a habilidade de lidar com as coisas. Bettelheim (2002, p. 8) explica que, através dos contos de fada, a criança vai familiarizando-se e “através de devaneios prolongados - ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes”. Com isto, a criança “adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo” (BETTELHEIM, 2002, p. 8).

Por exemplo, estórias que não mencionam a morte, o envelhecimento, ou desejo da vida eterna, não mostram os limites da vida humana, em contraste com o conto de fadas, que demonstra às crianças os elementos básicos da vida. Quando uma estória começa com questões como morte do pai e da mãe, o surgimento de uma madrasta ou padrasto na vida da criança, ela cria problemas que podem surgir no cotidiano da criança.

Bettelheim (2002, p. 8) exemplifica esta situação como a estória dos Irmãos Grimm intitulada “As Três Plumas”, que começa da seguinte forma: “Era uma vez um rei que tinha três filhos... Quando o rei ficou velho e fraco, e estava pensando no seu fim, não sabia qual de seus filhos deveria herdar o reinado depois dele”. Para decidir quem seria seu sucessor, o rei instituiu para todos os seus filhos uma difícil tarefa: o filho que a enfrentasse melhor seria o rei. Geralmente, os contos de fadas apresentam um “dilema existencial de forma breve e categórica. Isto permite a criança apreender o problema em sua forma mais essencial, onde uma trama mais complexa confundiria o assunto” (BETTELHEIM, 2002, p. 7).

Observamos que o conto de fadas simplifica as situações, apresentando figuras claras e poucos detalhes. Bettelheim (2002) explica que todos os personagens são mais típicos do que únicos: “ao contrário do que acontece em muitas estórias infantis modernas, nos contos de fadas o mal é tão onipresente quanto a virtude” (BETTELHEIM, 2002, p. 7). Praticamente todo conto de fadas demonstra o bem e o mal que “[...] recebem corpo na forma de algumas figuras e de suas ações, já que bem e mal são onipresentes na vida e as propensões para ambos estão presentes em todo homem” (BETTELHEIM, 2002, p. 7). Esta dualidade apresenta o problema moral, e demanda uma luta para resolvê-lo. Em alguns contos de fada como “A Gata Borralheira”, a madrasta e as irmãs se apoderam temporariamente do lugar da heroína.

Bettelheim (2002, p. 7) explica que não é o “fato do malfeitor ser punido no final da estória que torna nossa imersão nos contos de fadas uma experiência em educação moral”.

Embora isto também aconteça nos contos de fadas, Bettelheim diz que:

como na vida, a punição ou o temor dela é apenas um fator limitado de intimidação do crime. A convicção de que o crime não compensa é um meio de intimidação muito mais efetivo, e esta é a razão pela qual nas estórias de fadas a pessoa má sempre perde. Não é o fato de a virtude vencer no final que promove a moralidade, mas de o herói ser mais atraente para a criança, que se identifica com ele em todas as suas lutas. Devido a esta identificação a criança imagina que sofre com o herói suas provas e tribulações, e triunfa com ele quando a virtude sai vitoriosa. A criança faz tais identificações por conta própria, e as lutas interiores e exteriores do herói imprimem moralidade sobre ela (BETTELHEIM, 2002, p. 7-8).

Alguns pais acreditam que as crianças só deveriam ser expostas ao que é agradável, o que mostraria à criança uma visão que só levaria em conta as razões de uma parte. Essa visão nutriria a mente de modo unilateral, pois a vida real não é só agradável, ela tem insucessos, e nós geralmente nos recusamos a expor uma criança ao lado negro da humanidade. Queremos que nossas crianças acreditem que todos os homens são bons. Bettelheim (2002) considera que as crianças sabem que elas não são sempre boas, e com frequência, mesmo quando são, prefeririam não sê-lo. Para ele, isto contradiz o que os pais dizem. Bettelheim explica que:

A psicanálise foi criada para capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo. A prescrição de Freud é de que só lutando corajosamente contra o que parecem probabilidades sobrepujantes o homem pode ter sucesso em extrair um sentido da sua existência. As figuras nos contos de fadas não são ambivalentes - não são boas e más ao mesmo tempo, como somos todos na realidade. Mas dado que a polarização domina a mente da criança, também domina os contos de fadas. Uma pessoa é ou boa ou má, sem meio termo. Um irmão é tolo, o outro esperto. Uma irmã é virtuosa e trabalhadora, as outras são vis e preguiçosas. Uma é linda, as outras são feias. Um dos pais é todo bondade, o outro é malvado. A justaposição de personagens opostos não tem o propósito de frisar o comportamento correto, como seria verdade para contos admonitórios. (Há alguns contos de fada amorais onde a bondade ou a apresentação das polarizações de caráter permite à criança compreender facilmente a diferença entre as duas, o que ela não poderia fazer tão prontamente se as figuras fossem retratadas com mais semelhança à vida, com todas as complexidades que caracterizam as pessoas reais. As ambigüidades devem esperar até que esteja estabelecida uma personalidade relativamente firme na base das identificações positivas (BETTELHEIM, 2002, p. 9-10).

Dessa maneira, a criança teria uma base para compreender que existem grandes diferenças entre as pessoas. Entendendo as opções que cada um tem que fazer. As crianças escolhem com base não só no certo ou errado, mas pela simpatia ou antipatia que sentem pelo personagem. Quanto mais simples e direto, mais fácil para a criança se identificar ou rejeitar este personagem. A criança identifica-se com o herói não por sua bondade, mas pelo apelo positivo que a condição de herói lhe proporciona. Para a criança, a questão não é “será que quero ser bom?”, mas “com quem quero parecer?”. A criança decide isto na base de se projetar calorosamente em um personagem (BETTELHEIM, 2002, p. 11).

Ao que tudo indica, a estória de fadas possui uma grande capacidade de comunicar à criança um conhecimento intuitivo e subconsciente de sua própria natureza e do que o futuro pode lhe reservar se ela ampliar e desenvolver valores positivos. Através dos contos de fadas a criança sente que um ser humano no nosso mundo deve aceitar os mais diversos desafios, sem abrir mão de encontrar maravilhosas aventuras.

## **2 A moça tecelã e a harmonia da vida**

No conto de Marina Colasanti, o tear capaz de tecer vidas e sonhos representa o objeto mágico. O maravilhoso representa fenômenos que não obedecem às leis naturais que regem o planeta. A moça passava os dias tecendo, acordava ainda no escuro e usava “linha clara” para começar o dia. Tecia a claridade, a comida, tudo o que precisava. Tecendo e tecendo, sentiu-se sozinha e começou a pensar em como seria bom ter um companheiro, alguém para dividir com ela os seus dias e noites.

Nelly Novaes Coelho (1987, p. 9) ensina que “o maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico [...] deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira para serem tratados como portas de determinadas verdades humanas”. As narrativas fantásticas apresentam como ponto central a luta do eu, a realização interior profunda, ao nível existencial e a realização exterior. A moça é uma espécie de heroína que luta contra um homem dominador e ambicioso. Existe uma “legítima relação de dominação” que vem de uma “natureza biológica, uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2012, p. 18). A solidão abateu-se sobre a moça tecelã e a levou a criar um companheiro. Ela teceu um marido, de acordo com os padrões sociais, e iniciou um novo percurso na sua vida. Bourdieu (2012) explica que estamos incluídos na sociedade, como homem ou mulher, e incorporamos inconscientemente as estruturas históricas da ordem masculina.

A jovem tecelã é caprichosa, e o capricho da tecelã impede que seu objeto-valor (esposo) tenha forma humana. O sujeito do seu capricho imerge na vida da jovem tecelã, mas não preenche seu desejo: “com o capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado” (COLASANTI, 2012, p. 12). Observamos que a toda ação corresponde uma reação: a paixão da jovem tecelã contaminou os afetos e desequilibrou a paixão de seu objeto-valor, de forma que o indivíduo que ela teceu na ordem de seus excessivos correspondeu, rigorosamente, à paixão da tecelã, sendo um sujeito ganancioso por tudo, impulsivo e inquieto. Figurativamente, a impulsividade do esposo já estava ali: “não esperou o dia seguinte” (COLASANTI, 2012, p. 12).

Mas logo na sua primeira aparição, este homem deixa visível sua atitude dominadora: “o moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida” (COLASANTI, 2012, p. 12). Aqui é possível vislumbrar a quebra da harmonia

e o início da dominação masculina. O domínio masculino ocorre quando o moço chega à vida da jovem e passa a ocupar um espaço na casa. O homem, antes de entrar na vida da moça, “mete a mão na maçaneta” (COLASANTI, 2012, p. 12), adentrando a vida e o espaço pessoal da protagonista sem pedir licença. Ele toma para si o poder de decisão dentro do relacionamento, oferecendo um retrato da dominação masculina que se mostra com naturalidade. As relações de poder são estabelecidas pela sociedade, bem como as realidades sociais são construídas e determinam o social, o cultural e o espaço íntimo do indivíduo, definindo o que é ser homem e o que é ser mulher.

A moça deixa-se absorver por essa ordem masculina do mundo, passando a tecer as vontades do marido. Primeiro tece uma casa maior pensando nos filhos que terão, mas logo o sonho cede lugar aos caprichos do marido. Simone de Beauvoir (1980, p. 223) destaca que “o casamento incita o homem a um imperialismo caprichoso: a tentação de dominar é a mais universal, a mais irresistível que existe”.

Marca presença no conto um discurso autoritário de dominação, um poder que se encontra inscrito no corpo dos dominados sob a forma de admiração, respeito, amor, e torna-se sensível a certas manifestações simbólicas (BOURDIEU, 2012, p. 53). A voz narrativa tece a vida da personagem com sensibilidade, a partir do cotidiano de emoções em torno do amor, parece desejar que o leitor identifique-se com atitudes e ações do personagem, como se cada palavra tocasse fundo e levasse o leitor a se reconhecer na teia textual.

### **3 A submissão e a ironia**

Em um universo onde o sexo masculino é considerado como o mais importante, pode-se deduzir que a primeira experiência de um bebê do sexo feminino é a desvantagem, uma vez que ele já nasce na condição de sujeito dominado, iniciando com o mundo uma relação de forças reproduzidas pela sociedade e pelo meio no qual será criado. Bourdieu (2012, p. 22-23) diz que as mulheres absorvem passivamente a “ordem masculina do mundo”, na qual estão inseridas como que em uma conspiração com seus próprios dominadores. No conto, a protagonista vivia sozinha em uma casa modesta, sem esbanjar sua arte de tecer, tecendo de acordo como as suas necessidades; não devia explicações ou obediência a ninguém: “tecer era tudo o que fazia, tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2012, p. 12). Entretanto, o fato de decidir seguir os passos de uma cultura já existente em sua volta e tecer um marido, quebra este estado de plenitude. Ela passa a ser subordinada aos caprichos do marido. Ele lhe violenta simbolicamente a subjetividade. Pierre Bourdieu (2012, p. 47) afirma que “a violência simbólica institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante”.

Ao descobrir o poder do seu tear, o marido não se contenta com o que tem. O poder do capitalismo faz com que os desejos dele e dela não se entrelacem mais. A influência do capitalismo se dá através de um choque entre civilização e natureza. O moço sonha com bens materiais, e ordena que ela teça um palácio. O capitalismo e o individualismo do moço são apresentados através de seus desejos.

A moça passa a ser explorada pelo marido: os “dias passavam, a neve caía e ela não tinha tempo de chamar o sol. Tecendo, tetos e portas, pátios e escadas, salas e poços” (COLASANTI, 2000, p. 12). Aqui se torna presente o tema da exploração e da submissão da moça tecelã. Essa submissão resulta em uma ironia. Quando ela termina de tecer o castelo, o marido a aprisiona na torre como nos contos de fadas nos quais a princesa é



aprisionada para que não lhe vejam a beleza ou para que ela não veja o mundo. No conto, o marido a tranca para que ninguém saiba do “poder do tear” (COLASANTI, 2012, p. 13). Mas não deixa de ordenar que ela continue cedendo aos seus caprichos, tecendo a “estrebaria e os cavalos” (COLASANTI, 2012, p. 13). Bourdieu (2012) explica que à mulher cabe o espaço privado e ao homem, o espaço público. O fato do marido colocá-la no lugar mais alto do castelo, isolada dos demais espaços, confirma a divisão da qual nos fala Bourdieu. Diferente da princesa dos contos de fada, a moça tecelã tece sua própria história, e não espera que o príncipe a salve.

### 3.1 Violência simbólica no sistema patriarcal

Pierre Bourdieu (2012) aborda dois pontos fundamentais acerca da dominação masculina: a *violência simbólica* e a *estrutura da dominação* como práticas fundamentadas no *sistema patriarcal*. Afirmada na objetividade das estruturas sociais e das atividades produtivas e reprodutivas, e baseada na divisão sexual de trabalho, a incorporação da dominação é resultante daquilo que ele entende por violência simbólica. Bourdieu (2012, p. 54) explica que “o fundamento da violência simbólica reside nas disposições modeladas pelas estruturas de dominação que a produzem”. Assim, a base da violência simbólica está nas estruturas que a produzem e a mantêm viva, estruturas estas que defendem o papel do homem como superior, para o que podemos destacar a sociedade, a família, a escola e a Igreja. Esta violência simbólica está intrinsecamente ligada tanto ao homem como à mulher. Esses já nem percebem mais quando estão praticando esta violência, devido à incorporação do que chamamos do *habitus*. De acordo com Bourdieu:

as disposições (*habitus*) são inseparáveis das estruturas (*habitudines*, no sentido de Leibniz) que as produzem e as reproduzem, tanto nos homens como nas mulheres, e em particular de toda a estrutura das atividades técnico-rituais, que encontra seu fundamento último na estrutura do mercado de bens simbólicos (BOURDIEU, 2012, p. 55).

Assinalando uma postura crítica sob os aspectos irredutíveis do discurso patriarcal, pode-se observar, a partir da análise do conto, a constituição da ordem de um discurso dominante. Um poder que, segundo Bourdieu (2012), encontra-se inscrito no corpo dos dominados. A relação de poder estabelecida pode refletir a força da dominação masculina. A violência simbólica sobre as mulheres encontra terreno em diversas esferas institucionais como, por exemplo, no casamento. A dominação masculina e a violência simbólica encontram na sociedade as condições para que haja a sua disseminação, visto que algumas mulheres ainda se posicionam como dependentes e submissas aos homens, tanto no que se refere ao plano econômico, social e cultural. A visão de liberdade do universo feminino é sempre cerceada pela imagem do sujeito masculino.

O fato de a jovem decidir seguir os passos de uma cultura já existente à sua volta (tecendo um marido) constitui a quebra do seu estado de plenitude. O marido “tecido” pela cultura na qual ela se encontra inserida violenta-lhe simbolicamente a subjetividade. A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, como se fosse mágica; não existe coação física. A magia atua devido à predisposição instaurada nos corpos, como se a mensagem transmitida impregnasse seu universo. As atitudes dos dominados são mecânicas, e um imenso trabalho é necessário para que a transformação ocorra.

Para Pierre Bourdieu,

a violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante [...] quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais do que instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado\baixo, masculino, feminino, branco\negro etc.) resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2012, p. 47).

A violência simbólica faz-se presente perante as mulheres que se mostram mais submissas ao modelo tradicional, inseridas em uma categoria onde o casamento ainda figura como um meio privilegiado de obter uma posição social. Bourdieu (2012, p. 49) explica que “a inclinação amorosa não está isenta de uma forma de racionalidade que é muitas vezes, de certo modo, *amor fati*, amor ao destino social”. A lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina é, ao mesmo tempo, espontânea e extorquida. Seus efeitos duradouros são estabelecidos pela ordem social sobre as mulheres e sobre os homens. É a ordem social que impõe a condição de submissão ou não, e as predisposições que assumimos em nosso meio social determinam nossa posição. “O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder” (BOURDIEU, 2012, p. 50).

#### 4 Autossuficiência e a relação com os contos de fada

A moça passa por um período de conflito interno, no qual a solidão a impossibilita a visão de sua verdadeira identidade. Observa-se no conto, de acordo com o que ensina Zygmunt Bauman (2007, p. 16), a existência do que ele diz ser a “reciclagem identitária”, que ocorre, na possibilidade de alguém “deixar de ser o que é para se transformar em alguém que não é”. Assim o faz a moça tecelã por um período. A fluidez do “mundo líquido” do qual nos fala Bauman significa a liberdade de escolha, mas torna, também, as pessoas mais inseguras. A moça tecelã tornou-se insegura e assombrada pelo medo da solidão. De acordo com Bauman (2007, p. 44), “o caminho que leva à identidade é uma batalha em curso e uma luta interminável entre o desejo de liberdade e a necessidade de segurança assombrada pelo medo da solidão e o pavor da incapacidade”.

A personagem rompe com o sistema através do seu tear. Campello (2008, p. 43) explica que todos os mitos que envolvem a tecelã ou a fiandeira “demonstram que o poder recai justamente no fato de a mulher lidar com o fio e, por meio de sua ação, determinar o destino da humanidade”. A autora ainda afirma que a noção de ser a tecelagem uma arte menor ajudou a construir as bases de uma sociedade patriarcal, em que à mulher foi designado o espaço doméstico. Para Campello (2008, p. 43), de certa forma, “a história da tecelagem está vinculada à evolução das sociedades”.

Platão (2001, p. 149), na *República*, reforça a naturalização de determinadas profissões para a mulher, relacionadas ao espaço privado do lar, ao citar que existem “ocupações humanas em que o sexo masculino não supera o feminino”. Relata que seria uma perda de tempo falar da “tecelagem ou da arte da doçaria e da culinária, nas quais parece que o sexo feminino deve prevalecer” (PLATÃO, 2001, p. 149).

Para Campello (2008), ao observarmos a associação entre trabalho e arte em uma perspectiva histórica, verificamos que as duas atividades não são percebidas em separado. Isso ocorre porque “o que se refere ao ambiente doméstico pertence ao âmbito das obrigações e das tarefas femininas” (CAMPELLO, 2008, p. 44). Ela ainda acrescenta que, em segundo lugar, “uma sociedade fundada e fundamentada em concepções e valores patriarcais refuta aprioristicamente qualquer expectativa de produção intelectual originada pela mulher” (CAMPELLO, 2008, p. 44).

A pretensão à naturalidade é mostrada desde o início: a moça tece o que é natural, “a claridade da manhã, a chuva, o sol” (COLASANTI, 2012, p. 11), deixando subtendido que as mulheres podem perceber as relações de dominação como parte de uma cultura patriarcal. Porém, elas possuem autonomia para realizar suas escolhas. Bourdieu (2012, p. 85) explica que a estrutura impõe pressões aos dois termos da relação de dominação, aos próprios dominantes que se beneficiam por serem, como já dizia Marx, “dominados por sua dominação”.

Bourdieu (2012, p. 99) afirma que “a dominação masculina está inscrita em toda ordem social e opera na obscuridade dos corpos, que são lugares de investimento e princípio de eficácia”. A mudança consiste no fato de que a dominação masculina não se impõe mais com a evidência de algo que é indiscutível. O homem tranca a jovem na torre, mas o poder de transformar as coisas está no tear da moça. No mundo moderno, as mulheres ganham espaço e autossuficiência através do movimento feminista, do acesso ao ensino, do trabalho remunerado e de outros fatores que cada vez mais as distanciam das tarefas domésticas. A moça tecelã exorciza o passado, reduto de sofrimento, sem “escolher linha” nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para outro, começou a desfazer o seu tecido. Constrói uma nova postura diante da vida, “desteceu os criados, 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, 2012, p. 14). A voz narrativa construída por Colasanti mostra que o narrar e o tecer fazem parte do mesmo processo de libertação. Esta questão pode ser relacionada com o corpo liberado de que nos fala Elódia Xavier (2008), um corpo que, apesar da insegurança e do “perigo de viver” – parafraseando Clarice Lispector – esta liberdade representa. As escritoras constroem protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento (XAVIER, 2008). Colasanti inverte a relação do conto de fadas tradicional, onde a princesa espera que o príncipe a salve. Nos contos de fadas tradicionais, a paixão amorosa é ressaltada como parte do problema, e sempre se revela como uma realização do ser humano ou como destruição. Neste conto, a liberdade é tecida pelas mãos da própria moça tecelã.

Esta moça tecelã do conto de Colasanti pode ser vista como análoga à Penélope, personagem da *Odisséia*, referida por Homero em todo poema como “a mais cordata das mulheres”:

[...] tua própria mãe, a qual mais do que ninguém é versada em artimanhas [...] desde que ela ilude o coração que pulsa no peito dos Aqueus [...] afinal diferentes são os planos que tem em mente. Eis o último ardid, que seu espírito concebeu: ergue em seus aposentos um enorme tear, para nele tecer leve e comprido véu (HOMERO, 1978, p. 22).

A personagem da *Odisséia* cria uma estratégia para não obedecer ao sistema imposto pelo período, que exigia que ela casasse novamente. Penélope fala aos pretendentes que “o divino Ulisses morreu; mas, apesar do desejo que tendes de apressar

meu matrimônio, aguardai que termine este véu, para que não quedem inutilizados todos estes fios: será a mortalha do herói Laerte” (HOMERO, 1978, p. 22). Assim, tecendo e destecendo, Penélope estabelece a condição de que um novo casamento só aconteceria depois que terminasse de tecer o sudário para Laerte, pai de seu marido, Ulisses. Com esse stratagem, durante o dia “ocupava-se em tecer enorme tela; mas de noite, desfazia-a, à luz dos archotes. Três anos conseguiu dissimular sua artimanha e lograr os Aqueus” (HOMERO, 1978, p. 22). Mesmo após ser descoberta, consegue impor uma nova condição para que o casamento imposto pela sociedade não se realize, e essa nova condição transforma seu destino.

A jovem tecelã também pode ser observada como a filha do moleiro no conto “Rumpelstichen”, dos irmãos Grimm. A jovem filha do moleiro tece seu destino escolhendo transformar palha em ouro, mesmo sabendo que isso lhe custará a entrega de seu primeiro filho. Assim como a moça tecelã, ela é sua heroína e constrói uma história em que a mulher possui o poder de se desvencilhar das amarras patriarcais.

O conto de Colasanti distancia-se dos contos de fadas tradicionais. Não existe na história um final como “foram felizes para sempre”. Ao contrário, o casamento é o conflito a ser problematizado ao longo da narrativa. A moça começa a obedecer a ordens e a realizar tarefas para servir o marido, que coloca em primeiro lugar o sentimento de posse. Quando ela tece o marido de cima para baixo, ela demonstra uma condição de submissão: seu desejo vai aparecendo, e ela entremeia “o chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado” (COLASANTI, 2012, p. 12).

“Só esperou anoitecer levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. [...] Desta vez não precisou escolher linha nenhuma” (COLASANTI, 2012, p. 13). Zolin (2007) esclarece que o ato de tecer pela manhã e destecer pela noite, assim como o fez Penélope, demonstra que tudo que incomodava a jovem tecelã ficou na simbologia da noite e, por fim, sua vida se clareia novamente ao amanhecer. Ao despertar de um novo e derradeiro amanhecer, a tecelã está livre do esposo dominador, sua vida volta a lhe pertencer, e seu desejo de tecer apenas aquilo que necessita pode ser novamente realizado. A tecelã tem uma nova expectativa e uma nova história para viver, sem a sombra masculina limitando seu espaço, ou seja, instaura-se uma Nova Mulher (ZOLIN *et al*, 2007, p. 91).

O “final feliz” ocorre apenas quando a protagonista se dá conta de que antes do casamento é que ela era feliz, e desconstrói tudo que teceu durante o matrimônio. Ela inverte a situação, destece o marido de baixo para cima: ela já “desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas” (COLASANTI, 2012, p. 14). A moça mostra, assim, sua nova condição de mulher independente, seu corpo liberado: retorna à sua vida simples e estável, tecendo aquilo que a faz feliz.

### **Considerações finais**

Pierre Bourdieu esforça-se para compreender a lógica da dominação masculina, partindo do pressuposto de que a ordem do cosmos é masculina e encontra-se inscrita nos corpos de ambos os sexos, não havendo possibilidade de escapar dela, porque a mesma evidencia-se na natureza biológica, mostrando-se como natural, quando na realidade também é construto social naturalizado. De um modo geral, essa ideia da mulher como sujeito sempre disposto a servir, a perdoar e a completar-se na maternidade, a coloca sempre em segundo plano, transformando-a em serva submissa do seu destino (BOURDIEU, 2012, p. 33).

O conto mostra-nos também uma abertura ao desconhecido, ao imprevisto e ao indefinido; remete-nos ao “líquido mundo moderno” de que nos fala Bauman (2007, p. 33). Só pela ruptura dos vínculos sociais da modernidade “sólida” é possível descortinar o caminho que conduz à libertação social. É preciso não perder de vista a condição precária e inconclusa das identidades, que o autor chama de “identidades em movimento” (BAUMAN, 2007, p. 33), uma vez que “no admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (BAUMAN, 2007, p. 33).

A relação entre o real e o ficcional mostra o mundo novo de que nos fala Bauman (2007): observamos a independência e a liberdade da moça em ter-se a si própria, sem pertencer a alguém, rejeitando a condição de exploração a qual se submeteu durante o casamento. Construir identidades e quebrar paradigmas é como construir um quebra-cabeças: sempre ficam faltando peças. Essa tarefa exige a “libertação da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas preestabelecidas e das verdades inquestionáveis” (BAUMAN, 2007, p. 56). O futuro sempre será incerto, mas seu caráter inconstante e volátil nunca pareceu tão indissolúvel como no líquido mundo moderno, dos humores fluídos, das ameaças flutuantes e do incontrolável “cortejo de perigos camaleônicos” (BAUMAN, 2007, p. 74). A moça tecelã mostra-nos que podemos nos libertar das amarras dos sistemas que nos cercam, construindo nossa condição com autonomia, enxergando a ganância e o capitalismo selvagem que nos rodeia, lutando por igualdade de direitos, buscando ao seu tempo o que se faz necessário na busca por uma identidade para uma vida independente. Em nosso mundo fluído, tecido através das mãos femininas ou masculinas, fixar-se em uma identidade única para toda vida é insensato. E como nos mostra a moça tecelã, é melhor deixar as portas sempre abertas, possibilitando a confecção de novas tapeçarias, novos caminhos tecidos pela nossa teia textual. Nunca é demais lembrar as primeiras palavras que abrem aquela que é uma das obras fundadoras da filosofia emancipatória feminista: “uma mulher não nasce mulher: transforma-se em mulher” (BEAUVOIR, 1980b, p. 9).

## REFERÊNCIAS

- ALÓS, Anselmo Peres. Percursos de investigação literária: o lugar da literatura infantil nos estudos da literatura comparada. *Aletria*, v. 24, n. 1, p. 201-218, jan. 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/405209>. Acesso em: 22 ago. 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.
- \_\_\_\_\_. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. 16. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CAMPELLO, Eliane. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. *Interdisciplinar*, v. 7, n. 7. p. 43-57, jul./dez. 2008. Disponível em: [http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ\\_INTER\\_7/INTER7](http://200.17.141.110/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_7/INTER7). Acesso em: 23 ago. 2015.
- COELHO, Nelly N. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1991.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. In: \_\_\_\_\_. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 11-14.
- GRIMM. Rumpelstichen. In: \_\_\_\_\_. *Contos dos irmãos Grimm*. Disponível em: [http://children.logoslibrary.eu/document.php?document\\_id=8190&code\\_language](http://children.logoslibrary.eu/document.php?document_id=8190&code_language). Acesso em: 12 out. 2014.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Antônio Pinto Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco: 1968.
- PLATÃO. *República*. São Paulo: Martim Claret, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- XAVIER, Elódia. As múltiplas identidades do corpo liberado. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Xavier.pdf>. Acesso em: 18 dez. 2015.
- ZOLIN, L. O; JACOMEL, M. C.; PAGOTO, C. e MOLINARI, S. Violência simbólica e estrutura de dominação em “A moça tecelã”, de Marina Colasanti. *Graphos* v. 9, n. 2, 2007, p. 81-93. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/4657/3521>. Acesso em: 12 ago. 2015.