



Vol. 23, nº 2 (2022)

DOI: 10.30681/issn22379304v23n02/2022p45-68

**TEAR, BASTIDOR E AGULHAS: PARA ALÉM DA ESPOSA  
SUBMISSA E DA MADRASTA MÁ, DA VESTAL ENCLAUSURADA  
E DA SÚCUBO DEMONÍACA**

\*\*\*

**LOOM, FRAME AND NEEDLES: BEYOND THE SUBMISSIVE  
WIFE AND THE WICKED STEPMOTHER, THE CLOISTERED  
VESTAL AND THE DEMONIC SUCCUBUS**

Maria da Glória Oliveira do Rosário<sup>1</sup>  
Renilda do Rosário Moreira Rodrigues Bastos<sup>2</sup>

**Recebimento do Texto:** 24/08/2022

**Data de Aceite:** 21/09/2022

**RESUMO:** Este estudo tem como problemática motivadora a percepção de que os contos de fadas de Colasanti (2004, 2015) divergem dos escritos por outros autores e dos mitos versificados por Hesíodo (1995) em *Teogonia* quanto ao feminino. Por isso, objetiva-se demonstrar o que a poética de Colasanti agrega à essa questão dentro da literatura. Este artigo contém, portanto, um capítulo que trata sobre o feminino (BEAUVOIR, 1970; BUTLER, 2003; WARNER, 1999), um que explica o método da Literatura Comparada (BAKHTIN; 2011; KRISTEVA, 2005; FIORIN, 2017; CARVALHAL, 1996, 1998; SANT'ANNA, 2004) e um que analisa a intertextualidade e o feminino nos contos de Colasanti (2004, 2015). A conclusão obtida com este estudo foi a de que os textos da autora divergem dos outros analisados, sobretudo pelo caráter feminista de seus escritos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminino. Literatura Comparada. Maridos Abusivos.

**ABSTRACT:** This study is motivated by the perception that the fairy tales of Colasanti (2004, 2015) differ from the writings of other authors and the myths versed by Hesiod (1995) in *Theogony* regarding the feminine. Consequently, the objective is to demonstrate what Colasanti's poetics adds to this issue within the literature. This article therefore contains a chapter that deals with the feminine (BEAUVOIR, 1970; BUTLER, 2003; WARNER, 1999), one that explains the method of Comparative Literature (BAKHTIN; 2011; KRISTEVA, 2005; FIORIN, 2017; CARVALHAL, 1996, 1998; SANT'ANNA, 2004) and one that analyzes intertextuality and the feminine in Colasanti's tales (2004, 2015). The conclusion obtained from this study was that the author's texts differ from the others analyzed, mainly due to the feminist character of her writings.

**KEYWORDS:** Feminine. Comparative literature. Abusive Husbands.

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Pará – UEPa. E-mail: oliveira.mgor@gmail.com

<sup>2</sup> Doutora em Ciências Sociais, área de Antropologia, pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestre em Teoria Literária também pela Universidade Federal do Pará (UFPA), especialista em Literatura Infante Juvenil pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/MG) e graduada em Letras e Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA).



## Alinhavo

Aqui apresento um estudo sobre a poética de Colasanti que teve início no ano de 2018 para a elaboração de uma monografia que apresentei em 2019 como Trabalho de Conclusão de Curso. Sob o título “O destecer de Urano em *A moça tecelã*”, realizei a análise das intertextualidades existentes entre o conto *A moça tecelã*, de Colasanti (2004), e o mito da criação de Urano versificado por Hesíodo (1995) em *Teogonia*.

A partir disso pude não apenas fazer uma leitura da questão comum aos textos de Hesíodo (1995) e Colasanti (2004) — a criação de algo idealizado e a quebra de expectativa em relação a essa criação —, como também mostrar o que a poética de Colasanti (2004, 2015) tem de recorrente na relação entre mulheres e atividades como costurar, bordar, fiar e tecer. É nesse segundo ponto que se concentra este artigo.

Pretendo demonstrar o que os escritos de Colasanti (2004, 2015) têm de novo no tratar do poder criador e descriador da mulher e em que isso contribui em relação a contos de outras autorias que atribuem ao feminino sobretudo a vilania e a submissão. Ao lado, portanto, de figuras como a esposa submissa e a madrasta má, a vestal enclausurada e a súcubo demoníaca, se apresentam as costureiras, as fiadeiras, as tecelãs e as bordadeiras de Colasanti (2004, 2015).

Este trabalho está, conseqüentemente, costurado a começar pela discussão do feminino feita sobretudo a partir das leituras de Beauvoir (1970), Butler (2003) e Warner (1999). Depois há a exposição dos conceitos de intertextualidade, intratextualidade, paródia, paráfrase e pastiche dentro da Literatura Comparada de acordo com Kristeva (2005), Fiorin (2017),



Carvalho (1996, 1998) e Sant'Anna (2004) — além de Bakhtin (1997) uma vez que os estudos sobre dialogismo nortearam a concepção de intertextualidade para Kristeva (2005).

Por fim, apresento a análise das intertextualidades existentes entre *A moça tecelã* (COLASANTI, 2004) e *Teogonia* (HESÍODO, 1995) e das relações intertextuais ou mesmo apenas interdiscursivas com outros textos que oferecem uma leitura sobre maridos abusivos, casamento enquanto sinônimo de salvação e submissão feminina. Dentre os textos selecionados estão *A pequena sereia* (ANDERSEN, 1985), *Rapunzel* (GRIMM, 2010), *Rumpelstiltskin* (GRIMM, 2004), *Cinderela ou O sapatinho de vidro* (PERRAULT, 2010) e *Pele de Asno* (PERRAULT, 2010). Também são trabalhados os contos de Colasanti (2015) *Além do bastidor*, *Com sua voz de mulher*, *Entre a espada e a rosa* e *Fio após fio* que possibilitam a compreensão da figura recorrente da costureira.

### **Ponto-cruz: por que essas narrativas perduram?**

Tanto os contos de fadas quanto os mitos foram em sua maioria grafados por homens, contudo, antes eram narrados oralmente também por mulheres. Em *Da fera à loira*, Warner (1999, p. 242, grifo da autora) questiona, então, sobre o porquê de as mulheres concordarem com a vilania atribuída a elas, propagando tais narrativas:

quando e se as mulheres narram, por que as personagens femininas são tão cruéis e a mãe morre com tanta frequência [sic] no início da história? E por que as mulheres continuaram a falar dentro desse *corpus* de histórias que as difamam tão profundamente?



Beauvoir (1970) em *O segundo sexo* parece responder a esses questionamentos ao escrever sobre as mulheres se encontrarem em um círculo vicioso de inferioridade, entretanto, atenta para o fato de que para se *ser* inferior é preciso “ter sido feito tal qual se manifesta” (BEAUVOIR, 1970, p. 18).

Também sobre a questão da submissão feminina, mas com o tratar específico da sociedade grega clássica, Santos (2010) supõe que o papel social adquirido pelas mulheres com o casamento fazia com que aceitassem a subordinação, uma vez que “era uma sociedade em que os homens possuíam maiores possibilidades de expressão e de representação do que as mulheres” (SANTOS, 2010, p. 111). De acordo com Beauvoir (1970), ao tomarmos o casamento como unidade fundamental as partes que a compõem serão indissociáveis e a mulher será colocada em posição análoga à vassalagem por ser caracterizada como o *outro* dessa relação.

Beauvoir (1970) também adverte sobre um dos mitos em relação aos seres humanos ser o fato de estarem divididos em pares. Tal pensamento reducionista anula as múltiplas possibilidades de ser mulher sob o epíteto Eterno Feminino e define as mulheres em tipos sociais:

geralmente por pares de termos opostos, a ambivalência parecerá uma propriedade intrínseca do Eterno Feminino. A mãe santa tem como correlativo a madrasta cruel; a moça angélica, a virgem perversa: por isso, ora se dirá que a Mãe é igual à Vida, ora que é igual à Morte, que toda virgem é puro espírito ou carne votada ao diabo (BEAUVOIR, 1970, p. 300).

Tais tipos sociais também refletem em tipos literários e se torna comum encontrar histórias em que a responsável por infligir sofrimento a uma heroína seja também uma mulher:

figuras malignas femininas desfilam pelos contos de fadas mais clássicos e estimados: neste mundo, são madrastas malvadas e irmãs feias; no reino encantado, são fadas más, feiticeiras, ogras. Nas histórias mais famosas,



monstros em forma de mulher suplantam em número gigantes e demônios (WARNER, 1999, p. 234).

O estudo de Warner (1999) sobre a maldade feminina nos contos de fadas também atenta para o fato de que, enquanto poucas são as narrativas em que a maldade advém da figura paterna, as mães cruéis aos poucos foram substituídas por madrastas. Para Jesus (2009-2010, p. 13), o feminino tende a estar ligado ao demoníaco “sem serem levados em conta outros aspectos que não sejam tomados da perspectiva patriarcal, pressupondo subordinação e obediência”.

Além disso, pensar nos seres humanos de maneira binária acarreta em excluir possibilidades de feminino em conformidade com o postulado em *Problemas de gênero* por Butler (2003, p. 34-35): “a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o aspecto concreto das ‘mulheres’”.

É preciso frisar que, no entanto, “a humanidade não é uma espécie animal: é uma realidade histórica” (BEAUVOIR, 1970, p. 71). As possibilidades para o feminino dentro da literatura, portanto, só podem ser ampliadas por escritos que apresentam outras maneiras de se ser mulher. Do contrário, serão perpetuados os tipos sociais que também são tipos literários.

### **As linhas e a lançadeira: o método da Literatura Comparada**

Ao ser tecido um novo texto a partir de textos anteriores, manchas tingem as linhas. Esses vestígios — que são marcas textuais — concedem a possibilidade de que, ao ler, escutar ou visualizar o novo texto, algo nele nos



remeta aos textos anteriores com os quais mantém uma relação intertextual. Relação essa que tanto pode ser de semelhança quanto de diferença.

O conceito de intertextualidade que referencia este artigo é aquele discutido em *Introdução à semanálise* (KRISTEVA, 2005) a partir da concepção de dialogismo em *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 2011). De acordo com Bakhtin (2011, p. 175, grifo do autor), “em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*” e, portanto, o dialogismo é uma relação entre vozes.

Uma vez que o discurso é, no mínimo, bivocal, a intertextualidade apresentada por Kristeva (2005) se trata de uma possibilidade do interdiscurso de manifestar outros textos. Ocorre “a inserção da história no texto [...]. Bakhtin tem em vista a escritura como leitura do *corpus* literário anterior, o texto como absorção e réplica de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 71-72). A relação intertextual não se dá, no entanto, apenas entre o novo texto e escritos anteriores de outros autores, pois a segunda possibilidade para a construção de um intertexto é a autotextualidade: “sinônimo de *intratextualidade*. É quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente” (SANT’ANNA, 2004, p. 62, grifo do autor).

Essa apropriação feita por um autor dos textos de outrem ou dos seus próprios é estudada pela Literatura Comparada, que, segundo Carvalhal (1998, p. 74), se configura como “forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos”. De acordo com a teórica, a Literatura Comparada se firmou na França sobretudo por conta da publicação das obras *Panorama da literatura francesa do século XVIII*, de Abel-François Villemain, e *Discurso sobre a história da poesia*, de J.-J. Ampère. Por sua vez, a formulação de alguns dos princípios básicos para o



método foi feita por Philarète Chasles em cursos ministrados em torno do ano 1841 no Collège de France e as primeiras cátedras de Literatura Comparada foram criadas também na França, primeiro em Lyon e depois em Sorbonne, nos anos 1887 e 1910 respectivamente.

O método comparativista foi difundido também em países como a Alemanha, a Inglaterra, os Estados Unidos e Portugal, além de ter sido reformulado muitas vezes, o que, segundo Carvalho (1998), contribuiu para que outras orientações se firmassem junto da francesa. Dentre essas noções que colaboraram para a reelaboração dos estudos na área de Literatura Comparada está a do dialogismo no discurso literário trabalhado por Bakhtin, que possibilitou o resgate da história nas análises de textos poéticos.

Segundo Fiorin (2017), as relações dialógicas entre dois textos

tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência [...]. A relação contratual com um enunciado, a adesão a ele, a aceitação de seu conteúdo faz-se no ponto de tensão dessa voz com outras vozes sociais (FIORIN, 2017, p. 28).

Em complemento, Brait (2005) afirma que além de os enunciados de alguém sempre estarem contaminados pelo olhar do outro, é apenas isso que lhe dá sentido e acabamento: “o acontecimento estético [...] pressupõe por natureza duas consciências que não coincidem” (BRAIT, 2005, p. 212).

Ao tratar da estilização ou paródia de um estilo, Bakhtin também permite a reformulação de conceitos trabalhados na Literatura Comparada, além da proposição de novos modelos de análise por Sant’Anna (2004). No primeiro modelo sugerido, a paráfrase pode ser entendida como *pró-estilo* enquanto a paródia é entendida como *contra-estilo* em que se “a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa



paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia” (SANT’ANNA, 2004, p. 36).

No segundo modelo, Sant’Anna (2004) insere a noção de desvio e classifica a paráfrase como desvio mínimo e a paródia como desvio total, além de acrescentar a esses o termo estilização e o considerar como desvio tolerável. Já no terceiro modelo, é trabalhada a noção de apropriação e a paráfrase passa a ser colocada em um conjunto que frisa similaridades e, por conseguinte, se trataria apenas de uma estilização, enquanto a paródia pertenceria a um conjunto de frisar das diferenças e, dessa forma, seria um exemplo de apropriação.

Dentre os modos que possibilitam a um autor a inserção do discurso do outro ou do seu próprio discurso em um novo enunciado estão, portanto, a paródia e a paráfrase, que serão trabalhadas na análise junto da noção de pastiche. A paródia será entendida como foi delineada por Sant’Anna (2004) e Carvalho (1996): gesto inaugural de autoria e individualidade que rompe com o texto-pai e reelabora o discurso ao qual se refere em um processo de inversão, de intertextualidade e intratextualidade das diferenças.

A paráfrase, por sua vez, será trabalhada como foi definida por Kristeva (2005) e Carvalho (1996): a palavra de outrem é explorada sem que se fira o sentido original em uma recuperação dócil de outro texto. Por fim, o pastiche será concebido como descrito por Carvalho (1996), uma forma de apropriação do texto original que insiste em sua estrutura ao ponto de a imitar até as últimas consequências e esvaziar seu sentido.

### **Esposas, madrastas, virgens e demônios, mas também costureiras**





“Acordava”, escreve Marina Colasanti (2004, p. 6), brasileira desde os onze, nascida em Asmara, antes Etiópia, agora Eritreia; artista plástica, tradutora, jornalista, redatora, escritora, ilustradora — e, é necessário que se diga, mulher. Ela, que em uma conferência intitulada *O navio fantasma atracou na terceira margem* (COLASANTI, 2015) afirmou bastarem apenas seis palavras para se costurar um conto, escolhe começar *A moça tecelã* (COLASANTI, 2004) justo por aquela que de acordo com o *Dicionário Houaiss* (VILLAR, 2011, p. 17) denota “recobrar os sentidos” e conota “provocar (emoção, sentimento)”.

A primeira paráfrase do texto de Hesíodo (1995) vem pouco depois com: “e logo sentava-se ao tear” (COLASANTI, 2004, p. 6); é o que nos diz a autora sobre a ação imediata da moça ao acordar. Em *Teogonia* (HESÍODO, 1995, p. 91), podemos ler que Gaia “primeiro pariu” e, de acordo com Carvalho (1996, p. 30), a paráfrase se dá “quando a recuperação de um texto por outro se faz de maneira dócil, isto é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido”.

Em “linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (COLASANTI, 2004, p. 6) tem-se um pastiche com “pariu [...] Céu constelado, para cercá-la toda ao redor e ser aos Deuses venturosos sede irresvalável sempre” (HESÍODO, 1995, p. 91). A intertextualidade se dá, ainda que com o contraste entre o dia e a noite, se considerarmos Céu como um duplo para Urano enquanto abóboda em que residem os deuses e Urano enquanto marido.

Carvalho (1996, p. 42) descreve o pastiche como uma forma de se apropriar da estrutura original do texto e imitá-la “às últimas consequências” de modo a atribuir para ela outro sentido e atrofiar o original. O que



Colasanti (2004) faz com a descrição das escolhas de fios que a moça coloca no tear porque deseja provocar o passar das horas pode ser posto como um paralelo aos versos em que Hesíodo (1995) narra toda a prole parida por Gaia no intuito de estruturar o mundo. Colasanti tem preferência por escrever primeiro sobre o tempo e Hesíodo sobre o espaço, mas ambas as personagens podem intervir na estrutura do ambiente.

Já em *Além do bastidor* (COLASANTI, 2015, p. 16), conto no qual uma menina tem o poder de se transferir para o jardim que ela idealizou e tornou possível por meio das linhas de seu bordado, a autora escreve: “aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação”. Em substituição da lançadeira, temos agora uma agulha e, no lugar do tecer, o bordar; a capacidade de criar, no entanto, é tema comum entre os contos e, tanto quanto o tecido da moça molda o mundo que a cerca, a menina se deixa cercar pelo mundo que moldou no bordado. Sobre a autotextualidade ou intratextualidade, Sant’Anna (2004, p. 62, grifo do autor) afirma: “é quando o poeta se reescreve a si mesmo. Ele se apropria de si mesmo, parafrasicamente”.

No fragmento “em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela” (COLASANTI, 2004, p. 6), podemos ler que a moça além de tecer no tear também sabe bordar. Tanto a tecelagem quanto o bordado são temáticas comuns a outros contos de Colasanti (2015) encontrados na coletânea *Mais de 100 histórias maravilhosas*, assim como a costura e o ato de fiar. A tecelagem está presente em *A moça tecelã*, *Onde os oceanos se encontram*, *De suave canto* e *Uma ponte entre dois reinos*. O bordado em *Além do bastidor*, *Fio após*



*fio, Sete anos e mais sete, Um amor sem palavras, A princesa mar a mar e O moço que não tinha nome. A costura em Um espinho de marfim, Entre leão e unicórnio, No rumo da estrela e Uma voz entre os arbustos. O fiar em Entre a espada e a rosa e Com sua voz de mulher. Em O homem que não parava de crescer* aparecem tanto a costura quanto o fiar. Quase sempre essas atividades são atribuídas a mulheres, com exceção de *Naquela cidade*, que faz menção a um tecelão.

Outro caso de intratextualidade em *A moça tecelã* (COLASANTI, 2004) ocorre com o conto *Fio após fio* (COLASANTI, 2015), em que duas fadas, irmãs, bordam um manto. Uma delas, Gloxínia, desmancha seus pontos sempre que se vê insatisfeita e essa insatisfação é frequente o suficiente para que ela acabe por esgotar as linhas em seu cesto. Amaldiçoa por isso sua irmã Nemésia e a transforma em aranha para poder ficar com suas linhas. Fica tão entretida em bordar que não percebe que a aranha a enredou em suas teias e que está presa para sempre.

Gloxínia “encantou-se com o trabalho. Já não dormia. Colhia o fio da teia mais próxima e logo mergulhava a agulha cantando na cadência dos pontos obedientes. Fio após fio esqueceu-se da irmã. Havia linha, o bordado enriquecia, e Gloxínia trabalhava feliz no passar dos anos” (COLASANTI, 2015, p. 27-28). De maneira semelhante à fada, a moça mantém-se entretida com seus fios: “assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias” (COLASANTI, 2004, p. 7).

Torna-se visível que Colasanti relaciona com maior frequência esse tipo de trabalho ao universo feminino propositalmente em *Com sua voz de mulher* (COLASANTI, 2015). No conto, deus se reconhece como responsável pela felicidade dos habitantes de uma cidade e decide ir ter com



eles para que assim possa descobrir o motivo de serem infelizes. Assume forma de mulher e ninguém acredita quando diz que é deus, por isso procura por

um trabalho. Mas a uma mulher não se dá trabalho de ferreiro, nem se põe na carroça a conduzir cavalos. Uma mulher não é aquela que comanda soldados. Uma mulher não é sequer aquela que conduz o arado. E depois de muita procura, o deus-mulher só conseguiu empregar-se em uma casa para ajudar nas tarefas domésticas (COLASANTI, 2015, p. 231).

A família com a qual deus vai morar em *Com sua voz de mulher* (COLASANTI, 2015) tem o hábito de se reunir à noite e, enquanto os homens fazem consertos em ferramentas, as mulheres fiam. Fiar é, então, trabalho para mulher. Assim como também o são tecer, costurar e bordar. Outro emprego, porém, deus encontra para sua condição de mulher — emprego esse que a própria Colasanti encontrou para si. Um dia, entediado, o deus-mulher decide contar histórias e, assim, torna os moradores e as moradoras da casa felizes.

Colasanti (2015) escreve em seguida que uma mulher ouviu as histórias contadas pelo deus e começou a repetir para o resto da cidade, com isso dá sua definição de uma contadora de histórias: “repetir exatamente, não. Aqui e ali, acrescentava e tirava coisas, de modo que cada história, sendo a mesma, era outra. Mais que contar, recontava” (COLASANTI, 2015, p. 233). Esse processo de re-contar histórias é percebido em *A moça tecelã* (COLASANTI, 2004), primeiro em sua intertextualidade com mitos gregos e contos de fadas, depois na intratextualidade do trabalho de Colasanti.

De acordo com Darnton (1996, p. 35), “na narrativa tradicional de histórias, as continuidades de forma e de estilo têm mais peso que as variações de detalhes” e a visão de mundo de um povo não pode ser descrita



do mesmo modo que um fato político. Ao posicionar-se enquanto feminista, Colasanti adota a forma dos contos de fadas em seus escritos e provoca o “distanciamento de uma visão opressora” (CONCEIÇÃO, 2016, p. 13). Seu discurso é historicamente marcado e por isso contesta fórmulas comuns a textos datados em um momento no qual a realização feminina só poderia ocorrer com o casamento e a formação de uma família. O que Colasanti faz é remodelar os contos de fadas “conforme os moldes da sociedade contemporânea” (CONCEIÇÃO, 2016, p. 15).

Outro ponto a se frisar na cena de contação de histórias tecida em *Com sua voz de mulher* (COLASANTI, 2015) é aquele destacado por Conceição (2016): os contos de fadas não foram originalmente destinados para crianças, ainda que elas os escutassem. As versões dos contos narradas pelos camponeses na França dos séculos XVII e XVIII — e aquelas que as antecederam e inspiraram — pertencem a um período em que “as crianças eram vistas como adultos em miniatura [...]”. Desta forma, os contos nada mais eram do que uma forma que as pessoas encontravam de falar de sua própria realidade” (CONCEIÇÃO, 2016, p. 16) e não tinham como objetivo primário educar.

Em *Entre a espada e a rosa* (COLASANTI, 2015), a autora tece a imagem de uma princesa que por não desejar casar implora a seu corpo e mente que encontre uma solução: “e na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo fiou” (COLASANTI, 2015, p. 99). Uma barba cresce em seu queixo para lhe salvar porque homem algum desejaria se casar com uma mulher com fios vermelhos emaranhados pelo rosto.

A princesa resiste a um casamento arranjado, mas é expulsa de casa e precisa encontrar um meio de se sustentar. “Porém ninguém quis aceitá-la porque, com aquela barba, parecia-lhes evidentemente um homem”



(COLASANTI, 2015, p. 100) e “com aquele corpo, tinham certeza de que era uma mulher” (COLASANTI, 2015, p. 100). Pensar nos seres humanos de maneira binária acarreta em excluir possibilidades de feminino como a colocada no conto em conformidade com o postulado em *Problemas de gênero* por Butler (2003, p. 34-35): “a insistência sobre a coerência e unidade da categoria das mulheres rejeitou efetivamente a multiplicidade das interseções culturais, sociais e políticas em que é construído o aspecto concreto das ‘mulheres’”.

A princesa de *Entre a espada e a rosa* (COLASANTI, 2015) conclui que não será mais homem ou mulher e sim guerreiro. Às mulheres que não condizem com o que Beauvoir (1970) aponta como Eterno Feminino é, portanto, vedada a possibilidade de serem mulheres. Algo semelhante sucede à Lilith, que de mulher criada à imagem e semelhança de Deus passa à súcubo; não pertencer à suposta ordem de submissão feminina faz dela um demônio.

Quando Deus criou o homem, o fez “à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou e os criou homem e mulher” (Gen 1:27). Essa primeira mulher teria sido gerada a partir do barro, durante a noite, toda coberta por saliva e sangue. Ela não é considerada canônica e “pertence à tradição rabínica de transmissão oral” (ALMEIDA; GOMES, 2007, p. 9). Seu casamento com Adão é desfeito porque ele se recusa a lhe tratar como uma igual, sobretudo durante as relações sexuais.

Por isso Eva é criada. Lilith fora feita da mesma matéria que Adão e desejara a igualdade então Deus faz Eva de uma das costelas do homem para que ela não cometa o mesmo erro, para que não deseje se equiparar à obra da criação que fora feita para dominar:



Javé Deus disse: ‘Não é bom que o homem esteja sozinho. Vou fazer para ele uma *auxiliar* que lhe seja *semelhante*’ [...].

Então Javé Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne.

Depois, da costela que tinha tirado do homem, Javé Deus modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem. Então o homem exclamou: ‘*Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem!*’ (Gen 1:18-23, grifos meus).

Adão não reconhece como companheira aquela que foi feita como sua igual, para exercer o mesmo domínio que ele. Ele aceita como esposa uma outra, feita apenas a sua semelhança e moldada para lhe dar auxílio; criada *a partir dele, depois dele*, e não no mesmo momento. Lilith é sua igual, mesmo que ele se recuse a reconhecer isso e com ela entre em conflito, já a natureza submissa de Eva permite que continuem casados. Sobre a hierarquia sexual, Bourdieu (2012, p. 18) atenta para a falta de mitos que justifiquem a posição superior do homem em relação à mulher:

a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça.

Como um exemplo de dominação masculina temos Urano que se assenhoreia das criações de Gaia e esconde tais criações — que são a prole dela — embaixo da terra. Alegria a Urano confinar filhos e filhas, mas a Gaia esse comportamento só incita ira e por isso ela trama contra o marido. A deusa forja uma foice e pergunta aos filhos qual deles aceitaria empunhar a arma e destronar o pai. Cronos, o titã do Tempo, é quem aceita a tarefa e com isso “exultou nas entranhas Terra prodigiosa, colocou-o oculto em tocaia, pôs-lhe nas mãos / a foice dentada e inculcou-lhe todo o ardil”



(HESÍODO, 1995, p. 93). É Gaia quem cria Urano, é Gaia quem sofre com suas ações, é Gaia quem trama sua morte, é Gaia quem fornece ferramenta e ocasião para que ele seja derrotado. Os tormentos infligidos a ela por seu marido abusivo só cessam, porém, quando um de seus filhos lhe escuta a agonia e a socorre.

Depois de ceifar o pênis do pai e atirá-lo ao mar, Cronos lhe tomou o lugar como soberano da criação de Gaia. Casou-se com uma de suas irmãs, a titânide Réia, e com ela teve a primeira geração de olimpianas e olimpianos. De acordo com a tradição, a primeira a nascer foi Héstitia e Cronos a engoliu ainda bebê. Cronos é também visto, portanto, como opressor e por isso sua esposa trama contra ele com a ajuda de Gaia.

A depender da versão, em seu último parto Réia tem gêmeos e entrega apenas a menina para ser devorada ou concebe unicamente a Zeus e no lugar dele oferece a Cronos uma pedra. Qualquer que seja a variante, Gaia e Réia asseguram que Zeus cresça em segredo na ilha de Creta. Novamente o mito volta a sofrer variações, mas todas concordam que Zeus consegue vencer Cronos e, após se tornar “*pai dos deuses e dos homens*” (BULFINCH, 2006, p. 14, grifos do autor), ele se casa com Métis, deusa da prudência, e a engravida.

Por ter sido advertido de que aquela esposa geraria um segundo filho, capaz de o destronar, Zeus a devora ainda grávida. Alimenta-se de sua própria esposa para impedir que um filho assuma seu lugar porque está ciente de que não deve arriscar esperar pelo nascimento da criança e ser enganado pelas mulheres de sua família. Ao lado da conduta do marido tirano está, portanto, a do hediondo pai. Comportamentos naturalizados dentro dos mitos versificados por Hesíodo (1995).





O enunciado em *Teogonia* (HESÍODO, 1995) ecoa como lembrança em *A moça tecelã* (COLASANTI, 2004) dentro de uma relação intertextual. Trata-se de um dialogismo composicional em que a voz de Hesíodo pode ser lida em Colasanti. Essas “relações dialógicas tanto podem ser contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência” (FIORIN, 2017, p. 28) e não se limitam ao mito de Gaia e Urano; Colasanti também dialoga com alguns contos de fadas.

Há, por exemplo, uma paródia de *Rumpelstiltskin* (GRIMM, 2004) no texto de Colasanti (2004) em relação ao poder feminino e a tecelagem, do mesmo modo que há uma paráfrase quanto à postura abusiva dos homens. Assim como o marido da tecelã enxerga em seu dom de dar vida a partir do tear a possibilidade de se assenhorear de um castelo (COLASANTI, 2004), o rei do conto dos Grimm (2004) aceita a filha do moleiro em seu palácio por acreditar que ela pode transformar palha em ouro.

*Rumpelstiltskin* é quem detém do poder de transfigurar algo sem valor em um metal precioso, a filha do moleiro não passa de um engodo, enquanto a tecelã não tem um auxiliar e nisso está a primeira divergência dos textos. As diferenças prosseguem com o fato de que a moça não permanece casada, mas a filha do moleiro sim — com o acréscimo de que na narrativa dos Grimm (2004) o foco é completamente dirigido para o drama de entregar ou não uma criança a *Rumpelstiltskin*; não há muita importância que o rei só tenha se interessado em casar por riquezas.

Além de um marido abusivo, outra temática recorrente nos contos de fadas também é questionada pelo texto de Colasanti (2004), a do casamento visto como sinônimo de salvação. A tecelã de Colasanti (2004) não deseja se casar porque está insatisfeita com sua condição. Ela não tem uma



madrasta que a atormente ou inveje sua beleza, não precisou se disfarçar de mendiga para fugir de um pai incestuoso e não está enclausurada em uma torre, assim como ter um marido também não lhe devolverá sua voz perdida em um acordo feito com a bruxa do mar. Ao contrário de outras protagonistas de contos de fadas, ela apenas quer ter companhia. O casamento para ela não significa liberdade como para Cinderela (PERRAULT, 2010), por exemplo.

No conto de Perrault, *Cinderela ou O sapatinho de vidro* (2010), o casamento significa não apenas deixar de ser tratada como serva e se tornar uma princesa, é também um meio de escapar do jugo da madrasta. Já em *Pele de Asno* (PERRAULT, 2010) a protagonista foge dos domínios do pai por outros meios e o casamento se configura como um modo de voltar a ascender socialmente. Seu casamento não cura seu pai, mas sua ausência sim: “ele com o tempo purgara o ardor que lhe consumia o coração. Dele banira todo desejo criminoso” (PERRAULT, 2010, p. 48).

Ser encontrada por um homem antes de escapar de um destino ruim é tema comum também a *Rapunzel* (GRIMM, 2010). Condenada a viver trancada em uma torre porque seu pai tentou roubar da horta de uma feiticeira para satisfazer à esposa grávida, Rapunzel recebe visitas frequentes de um príncipe que lhe pede em casamento. Ao descobrir sobre o príncipe, a feiticeira corta as tranças de Rapunzel e leva a moça para mendigar sozinha no deserto, depois usa as tranças para ajudar o príncipe a subir na torre e o faz despencar do alto. Ele machuca os olhos com a queda e passa a vagar por anos, mas acaba por encontrar Rapunzel e as lágrimas dela o curam da cegueira.

Em *A pequena sereia* (ANDERSEN, 1985), casar significa ter o amor do príncipe e obter uma alma imortal. O casamento apresenta-se como



a salvação de um fim indesejado: virar espuma do mar ao morrer. A sereia está disposta a trocar o amor de sua família pela possibilidade de ser amada pelo príncipe. Está disposta a trocar a certeza de trezentos anos de vida pela a incerteza de obter uma alma:

[...] se não conseguires conquistar o coração do príncipe, de modo que ele por ti esqueça pai e mãe, e se una a ti em corpo e alma, levando-te diante do sacerdote, para que ponha a sua mão sobre a tua, como marido e mulher, tampouco obterás uma alma imortal! E quando ele casar com outra, no dia seguinte ao casamento, teu coração não agüentará [sic] e te dissolverás em espuma sobre as ondas (ANDERSEN, 1985, p. 134).

O que os contos de fadas de Perrault (2010), Grimm (2004, 2010) e Andersen (1985) têm em comum é o fato de associarem o casamento à fórmula mágica *e eles* (elas também) *viveram felizes para sempre*. Casar é um desejo comum às personagens, embora por motivos distintos. O ponto em comum é a felicidade que o matrimônio supostamente encerra. No trecho “ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao seu lado” (COLASANTI, 2004, p. 7) de *A moça tecelã* há a mesma expectativa. No decorrer do conto, porém, estar casada passa a significar estar infeliz. Permanecer casada para a tecelã é escolher ser triste para sempre, renunciar a sua liberdade.

### Arremate

Construída a partir do posicionamento feminista de Colasanti, a identidade feminina ecoa nos contos da autora e se apresenta em inúmeras possibilidades de ser mulher. Suas personagens não se limitam aos tipos sociais femininos discutidos por Beauvoir (1970) e seus escritos não pensam os seres humanos de maneira binária como alerta Butler (2003). Assim, A



*moça tecelã* (COLASANTI, 2004) é um texto sobre casamento como os contos escritos por Perrault (2010), Grimm (2004, 2010) e Andersen (1985) e os mitos versificados por Hesíodo (1995), mas também trata da emancipação feminina e questiona a felicidade supostamente intrínseca ao matrimônio.

No mito da criação de Urano (HESÍODO, 1995), Gaia apesar de seu poder criador assume em relação ao marido o que Beauvoir (1970) chama de posição análoga à vassalagem. Isso porque seu texto foi escrito em um contexto que reserva à mulher a condição de o *outro* no matrimônio. O mesmo não se impõe ao conto de Colasanti (2004) a partir do mostrado pela aplicação de conceitos da área de Literatura Comparada como paráfrase, paródia, pastiche e autotextualidade encontrados, sobretudo, em teóricos como Sant'Anna (2004) e Carvalhal (1998, 1996).

A problemática comum às obras em contraponto com as dissimilaridades detectadas revelam sobre a literatura ocidental — e o próprio povo do ocidente — a sua não imutabilidade, como discutido por Beauvoir (1970). Desse modo, o enunciado pelos textos sobre a submissão feminina e maridos abusivos depende da compreensão de quem os escreveu quanto ao casamento.

Por fim, ao retomar o discutido por Darnton (1986) e Conceição (2016) sobre a finalidade primária dos contos de fadas não ser a de educar e sobre eles se tratarem de um modo pelo qual os seres humanos podem veicular seus pensamentos acerca de sua realidade, o que os configura como documentos históricos, o modo como Colasanti escreve sobre o feminino se mostra como o rompimento do que Beauvoir (1970) definiu como círculo vicioso de inferioridade.



A mudança da condição feminina dentro da literatura, portanto, só se faz possível a partir de escritos como *A moça tecelã* (COLASANTI, 2004), que pensam novas possibilidades de ser mulher para além da esposa submissa e da madrasta má, da vestal enclausurada e da súcubo demoníaca. Ao rejeitar a suposta unidade da categoria das mulheres e construir personagens que não se limitam a um padrão binário de gêneros, Colasanti discute a condição feminina e denuncia problemáticas comuns a seu tempo.

### Referências

ALMEIDA, Vanessa Ponstinnicoff de; GOMES, Antonio Maspoli de Araújo. O Mito de Lilith e a Integração do Feminino na Sociedade Contemporânea. *Âncora* – revista digital de estudos em religião. São Paulo, Junho de 2007.

ANDERSEN, Hans Christian. A pequena sereia. In: ANDERSEN, Hans Christian. **Contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: WMF Martins, 2011.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. São Paulo: Editora Unicamp, 2005.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis**. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.



Vol. 23, nº 2 (2022)

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. Editora Ática: São Paulo 1998.

CARVALHAL, Tânia Franco. A literatura comparada na confluência dos séculos. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. **Literatura Comparada**. Salvador: EDUFBA, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. A intertextualidade na produção literária. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. **Literatura Comparada**. Salvador: EDUFBA, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. Relações entre textos verbais e não verbais. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. **Literatura Comparada**. Salvador: EDUFBA, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade na recepção. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. **Literatura Comparada**. Salvador: EDUFBA, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade na história literária. In: CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de. **Literatura Comparada**. Salvador: EDUFBA, 1996.

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

COLASANTI, Marina. Além do bastidor. In: COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

COLASANTI, Marina. Com sua voz de mulher. In: COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

COLASANTI, Marina. Entre a espada e a rosa. In: COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

COLASANTI, Marina. Fio após fio. In: COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

COLASANTI, Marina. O navio fantasma atracou na terceira margem. In: COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.



Vol. 23, nº 2 (2022)

CONCEIÇÃO, Evellin Natasha Figueiredo da. **Entre a Espada e a Rosa**: o Reconto sob a perspectiva de Marina Colasanti. 2016. 51 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras – Língua Portuguesa). Universidade do Estado do Pará, Belém: 2016.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos**: e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FIORIN, José Luiz. Dialogismo. In: FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

Gênesis. In: STARNIOLO, Ivo (Trad.). **Bíblia Sagrada**: edição pastoral. São Paulo: PAULUS, 1991.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Rapunzel. In: MACHADO, Ana Maria. **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Rumpelstiltskin. In: GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Grimm's Fairy Stories**. Project Gutenberg Online – University of Florida, 2004.

HESÍODO. Teogonia: a origem dos deuses. In: TORRANO, Jaa. **Teogonia, a origem dos deuses**: estudo e tradução. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 1995.

JESUS, Ester Zuzu de. O possível entrelaçar do eterno mito feminino: Eva e Lilith em Pandora. São Paulo: **Revista Anagramas** - Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, 2009-2010.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERRAULT, Charles. Cinderela ou O sapatinho de vidro. In: MACHADO, Ana Maria. **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

PERRAULT, Charles. Pele de Asno. In: MACHADO, Ana Maria. **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen & outros. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.



Vol. 23, nº 2 (2022)

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & CIA.** São Paulo: Editora Ática, 2004.

SANTOS, Sandra Ferreira. Eros e Thânatos: o casamento como violência simbólica e estratégia de representação feminina na Atenas Clássica. In: **6º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero: redações, artigos científicos e projetos pedagógicos vencedores.** Brasília: Presidência da República, Secretaria de Políticas para Mulheres, 2010.

VILLAR, Mauro de Salles (Ed.). **Dicionário Houaiss Conciso.** Rio de Janeiro: Moderna, 2011. p. 17.

WARNER, Marina. **Da fera à loira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.