



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALESSANDRA MARINHO BOUTY

**LETRAS POR UM FIO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO A MOÇA
TECELÃ, DE MARINA COLASANTI, NOS BORDADOS DE MATIZES DUMONT**

FORTALEZA
2018

ALESSANDRA MARINHO BOUTY

**LETRAS POR UM FIO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO A MOÇA
TECELÃ, DE MARINA COLASANTI, NOS BORDADOS DE MATIZES DUMONT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação - PPGCOM da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens.

Orientador: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B78l Bouty, Alessandra Marinho.

Letras por um Fio: A tradução intersemiótica do conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti, nos bordados de Matizes Dumont / Alessandra Marinho Bouty. – 2018.
173 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

1. Imagem. 2. Tradução Intersemiótica. 3. Bordado. 4. Matizes Dumont. 5. Conto Literário. I. Título.
CDD 302.23

ALESSANDRA MARINHO BOUTY

**LETRAS POR UM FIO: A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO CONTO A MOÇA
TECELÃ, DE MARINA COLASANTI, NOS BORDADOS DE MATIZES DUMONT**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação - PPGCOM da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof^ª. Dr^ª. Carmem Luiza Chaves Cavalcante
Universidade de Fortaleza - Unifor

Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará - UFC

Para a minha Marina, meu infindável
novelo de amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Pai Supremo, pelos fios de Luz com os quais tece meus caminhos.

À minha mãe, Mires Bouty, traçado inspirador de todos os meus percursos, os quais preencho com um bordado livre, embora ancorado firmemente ao ponto seguro de partida.

À minha orientadora Prof.^a Dr.^a Gabriela Frota Reinaldo, pela orientação exemplar, pelo carinho, apoio, pela inspiração, compreensão e pelos olhares poéticos sobre todas as histórias do dia-a-dia.

Aos professores participantes da banca de defesa da dissertação Prof. Dr. Osmar Gonçalves, Prof.^a Dr.^a Carmem Luiza Chaves e Prof. Dr. Gilmar de Carvalho, pela disponibilidade de leitura, pelas valiosas contribuições e pelo acompanhamento atencioso do meu trajeto no PPGCOM.

À minha doce filha Marina Bouty, que, na inocência de seus cinco aninhos e sem ter ideia do que é uma dissertação, marejou os olhinhos de alegria quando eu declarei, ao buscá-la hoje na escola, que havia terminado.

Aos meus amigos de vida e os que fiz no curso do mestrado, aos alunos, funcionários e colegas de profissão e de universidade, pela compreensão das ausências, pelas palavras de apoio e incentivo e, acima de tudo, por sempre trazerem muitas referências lindas sobre o trabalho aqui desenvolvido. Cada contribuição foi fundamental.

À Marina Colasanti e à Martha Dumont, pelas entrevistas, pela disponibilidade e pelo encantamento demonstrado pelo meu trabalho.

A todos que, direta e ou indiretamente, aumentaram um ponto a esse bordado.

“A vida pode ser comparada a um bordado que no começo da vida vemos pelo lado direito e, no final, pelo avesso. O avesso não é tão bonito, mas é mais esclarecedor, pois deixa ver como são dados os pontos.”

Arthur Schopenhauer

RESUMO

Desde que se percebe no mundo o homem narra, e pela narrativa se compreende como parte de um todo maior. Por meio de desenhos, gestos, pela oralidade e pela escrita, narrar é antes de tudo, exposição e troca de experiências que se manifestam em cores, sons, imagens, sensações e sentidos que envolvem tanto o objeto narrado, quanto o narrador e seu receptor. Quando uma narrativa migra de sua linguagem original para outra diferente ocorre um processo de tradução entre signos, rica em interpretações e significados. É o que se dá, por exemplo, quando uma narrativa literária é levada para o bordado, em que as linhas que preenchem o espaço do tecido ganham sentidos tão importantes quanto as letras e palavras que cosem um conto. Tomando como ponto de partida a tradução intersemiótica do conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, em bordados do grupo Matizes Dumont na publicação de 2004 da Editora Global, e dividida em duas partes, esta dissertação dialoga, em *O Direito*, sobre o que é visto no bordado do grupo Matizes, sua materialidade e os significados das imagens, como um corpo háptico para as palavras Colasanti e como narrativa visual permeada de referenciais míticos. Em *O Avesso*, é traçado um panorama das relações que fundamentam o objeto, intrínsecas à evolução e às transformações do bordado como prática feminina, como cultura e como resultado do gesto criativo das mãos.

Palavras-chave: Imagem. Tradução Intersemiótica. Bordado. Matizes Dumont. Conto Literário.

ABSTRACT

Man tell stories ever since he is aware of his presence in the world, and through narrative he understands himself as part of a greater whole. Above all things, narrating is an exposition and exchange of experiences through drawings, gestures, orality and writing that are manifested in colors, sounds, images, sensations and senses involving all together: narrated object, narrator and its receiver. When a narrative migrates from its original language to a different one, occurs a process of translation between signs, rich in interpretations and meanings. This is the case, for example, when a literary narrative is taken to embroidery, where lines that fill the space of the fabric gain meaning as important as the letters and words that make up for a tale. Taking as foundation the intersemiotic translation of the tale *A Moça Tecelã* by Marina Colasanti, embroidered by Matizes Dumont group to illustrations in the 2004 publication of Editora Global, this dissertation is divided in two parts. In *O Direito*, it brings to reflection what is seen in the embroidery of Matizes Group, its materiality and the meanings of the images, as a haptic body for the words written by Colasanti and as a visual narrative permeated by mythical references. In *O Avesso*, it's drawn an overview of the relations that ground the object, intrinsic to the evolution and the transformations of the embroidery as a feminine practice, as culture and as a result of the creative gesture of the hands.

Keywords: Image. Intersemiotic Translation. Embroidery. Matizes Dumont. Literary Tale.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO - O AJUSTE DOS BASTIDORES	5
2.	O DIREITO	
2.1	As Tessituras da Imagem	17
2.2	Os Sentidos da Trama: um corpo sensível para as imagens	29
2.3	O Fio das Palavras	42
2.3.1	<i>Quem borda um conto: fadas, fios e o feminino</i>	44
2.3.2	<i>As tecelãs do mundo: as mulheres, os mitos e o tear da Moça</i>	62
3.	O AVESSO	
3.1	As Tramas da História - tecelagem, tapeçaria e bordado	80
3.2	Bordado, gênero feminino	89
3.3	O Tecido Social e Cultural do Bordado	96
3.3.1	<i>Bordado e expressão artística</i>	96
3.3.2	<i>Linhas de resgate</i>	103
3.3.3	<i>Pontos de resistência</i>	107
3.4	Bordado e (Re)encontro: os tecidos da contemporaneidade	113
3.4.1	<i>Homens que bordam</i>	119
3.4.2	<i>Pontos redescobertos</i>	123
3.5	O Círculo Sagrado das Linhas: bordado, ritual e cultura	125
3.5.1	<i>O bordado livre e as novas rodas</i>	130
3.6	O Gesto de Bordar	133
3.6.1	<i>As mãos que bordam as mãos que tecem</i>	136
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS – PONTOS DE ARREMATE	143
	REFERÊNCIAS	146
	APÊNDICE A - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR MARTHA DUMONT	153
	APÊNDICE B - TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA	

CONCEDIDA POR MARINA COLASANTI	157
ANEXO A - A MOÇA TECELÃ, DE MARINA COLASANTI, ILUSTRADA EM BORDADOS DO GRUPO MATIZES DUMONT	160

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – A Moça Tecelã por Marina Colasanti	18
Figura 2 – A Moça Tecelã por Matizes Dumont	19
Figura 3 – A Pesquisa e o Resultado	25
Figura 4 – Endógeno e exógeno se fundem nas linhas bordadas	25
Figura 5 – A Mesa Posta	26
Figura 6 – A Moça Tece as Árvores do Cerrado	27
Figura 7 – Quali-signos	32
Figura 8 – A Qualidade Sígnica de Matizes	33
Figura 9 – Imagens Hápticas	36
Figura 10 – O Tátil nos Bordados de Matizes	38
Figura 11 - O Háptico em A Moça Tecelã	40
Figura 12 – As águas fluem nos bordados	54
Figura 13 – Mesmo o que não é água se derrama	55
Figura 14 – As metamorfoses das coisas tecidas 1	56
Figura 15 - As metamorfoses das coisas tecidas 2	56
Figura 16 – Pontos de um desencanto 1	57
Figura 17 – Pontos de um desencanto 2	58
Figura 18 - Pontos de um desencanto 3	59
Figura 19 - Pontos de um desencanto 4	60
Figura 20 - Desfaz-se o desencanto	61
Figura 21 – A fada tecelã renasce com o raiar do dia	62
Figura 22 – Tecendo a Vida Bordadeira	69
Figura 23 – Capas de <i>A Moça Tecelã</i>	70
Figura 24 – A Moça, a roca e a Roda	71
Figura 25 – A Moça na caverna	72
Figura 26 – Protetores das matas	74
Figura 27 – A Moça renascida	75
Figura 28 – A Moça Mãe D’água	76
Figura 29 - Tear Manual	81
Figura 30 - A Tapeçaria do Apocalipse	83
Figura 31 – Ciclo de Tapeçarias <i>La dame à la licorne</i>	84
Figura 32 - O Bordado	86

Figura 33 - Bastidores e gabaritos de bordado	86
Figura 34 - Tapeçaria de Bayeux.....	87
Figura 35- Abecedaires e Marquois	92
Figura 36 - Bordados de Leonilson	97
Figura 37 - As artes de Nice Firmeza.....	99
Figura 38 - Rosana Paulino	100
Figura 39 - Rosana Palazyan	101
Figura 40 - Marca Registrada.....	102
Figura 41 - Arthur Bispo do Rosário e a materialização das memórias.....	103
Figura 42 - Mariquinhas	105
Figura 43 - Arpilleras Chilenas	108
Figura 44 - Arpilleras brasileiras.....	110
Figura 45 - Um presente para Chico e os anjos de Zuzu.....	111
Figura 46 - Le Monde Diplomatique Brasil	112
Figura 47 – Bandeira do Salão de Abril Sequestrado.....	115
Figura 48 - Roda do Café com Bordado.....	116
Figura 49 – Peças da Exposição Núcleo em fase de produção.....	116
Figura 50 - Homens que bordam.....	121
Figura 51 - Chiachio e Giannone.....	122
Figura 52 - O bastidor liberta e se libera	131
Figura 53 – Prática do bordado livre	132
Figura 54 – A Moça e o gesto de investigar.....	139
Figura 55 – Gestos que criam o mundo.....	141

3.1 INTRODUÇÃO - O AJUSTE DOS BASTIDORES

Os trabalhos das mãos sempre foram encantadores para mim. Cresci vendo minha avó cortar tecidos e emendá-los até que se formasse uma infinidade de peças de guarda-roupa para toda a família. Uma tia-avó bordava tapeçarias de lã em telas gigantes e eu me entretinha em separar os fios por cores. Arrumava todos em novelos bem organizados em uma caixa de sapatos que ela usava como organizador. Minhas férias de dezembro eram passadas em lojas de tecido e armarinhos, os olhos se alimentando de cores e brilhos, as mãos afetadas pelas texturas e as narinas abertas, captando o cheiro que emanava dos enormes rolos estendidos para o corte das peças que vestiriam toda a família nas festas de fim de ano. Uma tia cozinhava com maestria e eu era sua ajudante nos cortes e mexidas de ingredientes. Meu padrinho escrevia poesia e pintava à óleo; meu avô e meu pai consertavam o mundo com suas ferramentas. As influências para o uso criativo das mãos foram muitas e aproveitei de bom grado um pouco de cada uma delas.

No colégio, na quinta série, fui presenteadada com uma disciplina chamada Práticas do Lar, exclusiva para meninas. Uma vez por semana, a turma mista se separava e cada grupo seguia para suas atividades e salas específicas: as mulheres para artesanato e prendas domésticas; os homens para a marcenaria, a mecânica e a elétrica. Os contemporâneos dirão que eram disciplinas sexistas, que estimulavam os estereótipos da sociedade machista e que tinham mesmo que ser extintas do currículo, como de fato foram. Compreendo como um estímulo válido ao desenvolvimento das habilidades práticas e um exercício de autonomia – particularmente, desejei muitas vezes ser menino, só para aprender o que eles aprendiam e acredito que, se as turmas permanecessem mistas nessas aulas, o ganho teria sido maior. Os tempos eram outros, contudo. Para além disso, as aulas de prendas domésticas eram momentos em que o feminino se reunia. E reuniões femininas tendem a exalar um acento de ritual, de comunhão, de gratos risos e partilhas.

Por dois anos, a saudosa professora Tia Detinha ensinou às meninas do meu colégio, como fez por seguidas gerações anteriores a nós, os princípios da culinária, o ofício da costura, das bonecas de pano, dos sabonetes pintados, das caixas cobertas de fitas e laços rococós, da pintura em tecido, dos artesanatos em cerâmica e madeira. Ensinava também o bordado. Foi nos bastidores e abafadores de bolo de Tia Detinha que aprendi o ponto de cruz, o ponto cheio, o ponto corrente e outros mais.

Cresci. Com as exigências da vida adulta e muitas outras atividades manuais desenvolvidas depois – desenho, escrita, pintura – as linhas caíram no esquecimento. Mas nunca a ação das mãos. Ao longo da vida e da minha profissão de Publicitária, todos os meus projetos tinham que passar, ainda que em parte do processo, pelo fazer manual. Sempre foi importante para mim a manipulação, o toque. Enxerguei com os dedos desde sempre.

Essa paixão pelo artesanal me levou a uma oficina de livros costurados: os Diários Gráficos de Renato Alarcão, designer, ilustrador e artista plástico carioca, criador de livros artesanais e diários ilustrados de viagem (os chamados *sketchbooks*). Inculcar nos alunos das instituições em que eu lecionava Publicidade e Design o hábito de rabiscar e modelar antes de chegar aos computadores já era objetivo cotidiano. A oficina com Alarcão, contudo, me instigou profundamente, e, em suas provocações, foi o ponto inicial para o projeto Diários Gráficos Conceituais: a confecção de livros analógicos e artesanais que recontavam narrativas literárias fundamentalmente por meio de imagens. Ao longo de cinco anos de projeto, seis obras literárias foram “traduzidas” – ou transcritas, para usar um termo caro a Haroldo de Campos – do texto para as imagens por equipes de alunos das disciplinas experimentais e em trabalhos de conclusão de curso¹. Um dos títulos, *O Pequeno Príncipe* de Antoine de Saint-Exupéry, rendeu em uma só turma onze livros artesanais completamente distintos. Outros títulos que se transformaram em diários gráficos tão marcantes quanto aqueles foram *A Casa*, de Natércia Campos; *O Caso da Borboleta Atíria*, de Lúcia Machado de Almeida; *Os Livros que Devoraram meu Pai*, de Afonso Cruz e *O Diário de Anne Frank*, por Otto H. Frank.

Foi a necessidade de compreender mais sobre a tradução² que se dá entre linguagens diversas como o texto e a imagem e de me aprofundar nos gestos do fazer e das mãos como produtoras de significados, que me levou às pesquisas de Tradução Intersemiótica no Mestrado em Comunicação. O mergulho nessa forma de tradução abriu novas perspectivas e, acatando as preciosas sugestões de minha orientadora, a Professora

¹ *O Diário de Kitty*, de autoria de Diego Pontes, sob minha orientação, é um diário gráfico completamente artesanal, produzido sobre o livro *O Diário de Anne Frank*, na conclusão do curso de Publicidade da Universidade de Fortaleza, em 2009. Em 2015, Pontes publicou a obra pela editora Armazém da Cultura, com o novo título *O Diário Gráfico de Kitty*, voltado para o público infanto-juvenil. O diário gráfico original foi entregue pelo autor em 2016 ao Museu Anne Frank, em Amsterdã, onde permanece em exibição.

² Ao longo deste trabalho usarei o termo tradução como interpretação, compreensão, pensamentos signíco, como tratado por diversos autores como Charles Sanders Peirce, Peter Torop, Julio Plaza e Haroldo de Campos. Esse tipo de tradução difere daquela realizada entre línguas, como é mais comum o uso do termo.

Gabriela Reinaldo, desliguei-me do projeto inicial de analisar a construção de livros artesanais e voltei minhas atenções ao universo do bordado e das narrativas construídas em linha. Foi assim, a partir de contatos com o Grupo Iluminuras – projeto de extensão ligado ao Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, coordenado pela Professora Neuma Cavalcante – e com vários outros grupos e coletivos de bordado; de conversas com o Professor Gilmar de Carvalho – cujas pesquisas sobre o artesanato e a cultura locais são de grande relevância para a memória de nosso povo –, e em um reconhecimento de minhas antigas referências de artes manuais, que os bordados e suas narrativas visuais tornaram-se o objeto de pesquisa desta dissertação.

O bordado é uma arte ancestral, relacionada desde a Antiguidade ao feminino e historicamente associada aos mitos e rituais de mulheres que se reúnem em rodas para coser o espaço e o tempo. Ao mesmo tempo definidor de papéis e meio livre de expressão, os pontos que percorrem tecidos de diferentes texturas criam e recontam narrativas, traduzindo, muitas vezes, textos literários para imagens feitas de linhas. Compreender as relações entre o texto literário e as imagens bordadas; ressaltar a materialidade e o háptico do bordado e propor interpretações acerca de sua construção, sob o aspecto do fazer manual e das associações com as narrativas mítico-femininas sobre a tecelagem, são objetivos deste trabalho, que se debruça sobre os bordados produzidos pelo grupo Matizes Dumont como traduções³ para o conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, nas ilustrações da edição de 2004 publicada pela Editora Global.

Embora não seja unicamente realizado por mulheres – sabe-se que, ao longo da História, sob vários aspectos e manifestações e a partir de tradições e culturas do Ocidente e do Oriente, homens também bordam –, o bordado tratado aqui é o que resulta de mãos femininas e que, remontando aos mitos antigos das deusas tecelãs, é manifesto no trabalho desenvolvido pelo Grupo Matizes Dumont e permeia as narrativas de Marina Colasanti. Assim é que o bordado, para a proposta dessa dissertação, é visto à luz da História Ocidental e considerado uma arte eminentemente feminina.

Na busca de resgatar a história dessa arte manual, evidenciou-se a pouca quantidade de publicações acadêmicas sobre o bordado em si. São escassas, no Brasil, as referências científicas sobre o surgimento, o desenvolvimento e a importância do ofício ao longo da

³ “Traduções”, no plural, porque considero que o objeto aqui tratado apresenta variados níveis de tradução intersemiótica ao longo da criação das imagens bordadas, como se discorrerá ao longo do trabalho.

História. São relativamente numerosos os artigos, dissertações e teses que se apropriam do bordado como instrumento de recuperação social, de expressão para movimentos de gênero, resgate de narrativas de vida e consolidação de identidades regionais. Também é possível encontrar algumas publicações acadêmicas sobre a tecelagem, prática têxtil que utiliza o tear como instrumento e da qual o bordado pode ser considerado uma extensão ou arte irmã. Entretanto, não há produções científicas voltadas especificamente ao assunto e sua relevância como materialização de imagens, como narrativa em si mesmo e, principalmente, como processo de tradução intersignica. Os artigos, dissertações e teses encontradas ao longo das pesquisas para o estado da arte tomam o bordado como base para diferentes olhares: artísticos, sociológicos, psicológicos, históricos, literários (bordado como tessitura) e econômicos. Em bases de pesquisas como os bancos de teses e dissertações da Capes e de universidades como UFRJ, USP, PUC, UFC; repositórios acadêmicos como Academia.edu, Researchgate e diversas revistas acadêmicas online e off-line, foram encontrados cerca de mil e novecentos títulos que abrangem os assuntos artesanato, tecelagem e bordado nas áreas de estudo e abordagens citadas, mas que tangenciam o pensamento sobre este último como meio em si.

Quanto aos estudos da Tradução Intersemiótica, foi ainda mais notável verificar nestas pesquisas a pouca ou inexistente produção de trabalhos que se ocupam especificamente da tradução entre texto e bordado. São bastante frequentes, por outro lado, as produções acadêmicas que tomam por objeto as traduções intersemióticas feitas entre Literatura e Cinema, Literatura e Teatro, Cinema e Teatro. Ainda, e principalmente, por conta dessas lacunas de referências, é pertinente – e persistente –, a proposta desta dissertação de suscitar interesses sobre um tema tão rico e que vem se tornando cada vez mais presente no cotidiano contemporâneo.

Ainda como realce da relevância do tema, especialmente no Ceará – terra de rendeiras e bordadeiras –, são importantes referências, por exemplo, os trabalhos da artista Nice Firmeza, que reunia em sua residência e espaço cultural (Minimuseu Firmeza) mulheres do entorno para grupos de bordado, sendo ela própria criadora de uma bela produção de mandalas feitas em linha, e a intensa expressividade de Leonilson, tornada visível em painéis bordados, em sua derradeira fase de produção artística. De maneira mais ampla, a presença do bordado é verificada na rede social Facebook, em que se comunicam diversos grupos cujos contatos virtuais provocam encontros presenciais, cursos e debates em torno do tema, a exemplo de *O Bordado vai Bem, Obrigada!, Café*

com *Bordado e Borda, Frida, Borda*⁴. Além das fronteiras cearenses, o bordado é o instrumento encontrado em diversas expressões como as de Arthur Bispo do Rosário, que, na clausura do manicômio, encontrou na tessitura de mantos e estandartes o silêncio para as vozes que lhe atormentavam a mente; dos grupos sociais em situação de vulnerabilidade que materializam nos tecidos as lutas e conquistas de suas comunidades (Mariquinhas, Arpilleras⁵, Movimento dos Atingidos por Barragens, entre outras); de posicionamento político: em dezembro de 2017, o grupo mineiro *Linhas do Horizonte* presenteou o compositor brasileiro Chico Buarque com uma colcha contendo várias de suas canções bordadas por cem homens e mulheres, em um manifesto de reação à situação política do Brasil. No momento em que recebia o presente, Buarque lembrou, como uma grande bordadeira, a estilista brasileira Zuzu Angel, reconhecida pela busca por justiça pelo desaparecimento do filho ativista de esquerda e morta em um suspeito acidente de carro no período da ditadura. Em sua grife de roupas, Angel bordava anjos que demarcavam sua luta. Em janeiro de 2018, toda a capa da revista *Le Monde Diplomatique Brasil*, desde imagens às tipografias usadas, foi bordada para apresentar a matéria *A revolução Será Feminista*.

Tão significativas quanto esses exemplos, várias outras manifestações do bordado surgem cotidianamente como traduções do que nos rodeia e nos preenche (ou nos carece) e atestam sua relevância como objeto de expressão social, cultural, política e comunicacional. Reforçam ainda a importância da pesquisa aqui desenvolvida, fundamentada, a partir do corpus definido, na construção e interrelação permanente de sentidos que se materializam em linhas bordadas pela ação de mãos femininas. Nestes dezesseis anos iniciais do século XXI, em que se reavivam as discussões sobre o feminino e o feminismo e em que as questões de gênero, direitos das mulheres e de uma denominada minoria (negros, indígenas, LGBTs e demais oprimidos) são a tônica das discussões cotidianas nas redes sociais, nos discursos políticos e nos trabalhos acadêmicos das mais diversas áreas, ganha importância resgatar a presença e a força

4

Disponíveis

em

<<https://www.facebook.com/search/top/?q=o%20bordado%20vai%20bem%2C%20obrigada>>;
<<https://www.facebook.com/cafecombordado/>>; <<https://www.facebook.com/bordafrida/>>

5 A técnica da *arpillera* foi criada em Isla Negra, no Chile, e usada pelas mães de desaparecidos na ditadura de Pinochet, nos anos 1970. As mulheres chilenas desfiavam as roupas dos filhos desaparecidos, bordavam sobre um pano rústico imagens de saudade e palavras de ordem contra o governo e os expunham em passeatas e encontros de protesto. Disponível em <<http://www.mabnacional.org.br/publicacao/exposi-arpilleras-bordando-resistencia-cat-logo>> Acesso em 05 de mar. 2017.

feminina nas narrativas míticas, especialmente no conto de Marina Colasanti que discutiremos aqui, que expressa nas entrelinhas – e nas ilustrações feitas em bordado – o potencial de criação da mulher e de suas relações com o mundo que a cerca. Embora as questões de gênero não sejam o tema deste trabalho, esse conto nos convida a falar de narrativa e de mitologia feminina, das mulheres que narram, das deusas e heroínas que se expressaram por meio dos fios. Importa trazer à luz dos nossos dias repletos de artefatos industriais e tecnologias a confecção ancestral das coisas do mundo pelas mãos femininas: as que escrevem e as que bordam.

Considero importante, para fins de compreensão da estrutura do trabalho e para uma maior fluidez na leitura, apresentar, ainda na introdução, o objeto e os sujeitos analisados nessa dissertação. O objeto, o conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, foi escrito e publicado pela primeira vez na década de 1980 e traduzido, em 2003, pelo grupo Matizes Dumont, de Pirapora-MG, em bordados que serviram de ilustrações para a publicação lançada no ano seguinte pela Editora Global. Nesta edição, a narrativa de Colasanti recebeu, a partir dos desenhos do artista plástico Demóstenes Dumont, o colorido de fios, linhas e retalhos das irmãs bordadeiras Martha, Ângela, Marilu e Sávia e da matriarca da família, Dona Antônia.

A narrativa, publicada originalmente como parte da coletânea *Os Doze Reis e a Moça do Labirinto de Vento* (1982), faz referências aos mitos gregos da tecelagem e aos contos de fada tradicionais, deixando transparecer ao longo de todo o texto uma das características mais referenciadas nos escritos de Colasanti: a expressão do poder feminino. Nessa obra, assim como as irmãs Cloto (a fiandeira), Láquesis (a que mede) e Átropos (a que corta o fio), as Moiras da mitologia grega, a Moça Tecelã possui o poder de criar pelos fios o dia, a noite, a natureza e tudo ao seu redor. E, mais importante que tudo, detém o poder de tecer – e destecer – o seu próprio destino. Poder esse compartilhado nos mitos gregos de Penélope e Aracne e base de várias narrativas de origem em diversas culturas orientais e ocidentais.

As imagens que serviram de ilustrações do Grupo Matizes Dumont para a obra de Colasanti são a reprodução de signos bordados com linha artesanal “sobre tecidos da Paraíba; teçumes de Pirenópolis, Goiás e panos de Minas”, que atendem ao desafio feito pela Moça de “bordar o próprio ato de tecer” (LACERDA *apud* COLASANTI, 2004, posfácio). Os bordados mostram *mixes* de tecidos, texturas, volumes, cores, diferentes

estilos, formatos de pontos e uma imensidão de significados costurados em linha que, amarrados às linhas impressas no papel, enriquecem os sentidos da narrativa.

Nascida na Etiópia e residente no Brasil desde os onze anos de idade, Marina Colasanti é graduada em Belas Artes, tendo ingressado na imprensa, em 1962, como ilustradora e colunista de revistas femininas. Escritora premiada, publicou seu primeiro livro *Eu, Sozinha* em 1968. A partir de então, tem escrito para o público adulto e infantil, mas é reconhecida principalmente pelas narrativas em que o feminino ganha destaque, se empodera e cujas heroínas encontram seu lugar no mundo, longe ou apesar da dominação masculina. Além do discurso amoroso, outra característica frequentemente encontrada em suas histórias e assumidamente preferida pela autora⁶ é o gênero contos de fada, em que, – na contramão das narrativas contumazes do “era uma vez” –, não existem soluções mágicas para as protagonistas, mas finais pautados na autorreflexão, na mudança interna e na luta contra os preconceitos e a baixa autoestima.

Assim como no conto aqui descrito, as heroínas de Colasanti são fortes, determinadas, travam batalhas com seus impulsos mais inconscientes e estão em busca de auto realização afetiva. O que não implica, entretanto, como verificado em várias das narrativas, que o final feliz seja ao lado do par ideal, mas realizada pelas conquistas e em paz consigo mesma.

Formado na quase totalidade por mulheres – a exceção é o irmão Demóstenes, artista plástico, que traça grande parte dos desenhos que receberão os pontos do bordado – Matizes Dumont é um grupo familiar de bordadeiras que tem na matriarca Dona Antônia a referência inicial para os bordados de cinco filhos (de uma prole de oito), cinco netas e a bisneta. Os bordados dos Dumont tornaram-se conhecidos no Brasil e no exterior por traduzirem as lendas, histórias e o cotidiano da região ribeirinha do Rio São Francisco. A relação da família com o rio é antiga: residindo há mais de cinquenta anos na sede do Grupo, uma casa avarandada situada na cidade às margens do rio, o casal Dumont – uma bordadeira que aprendeu o ofício de bordar com a mãe e a avó e um contador de “causos” – acostumou os filhos à observação constante das águas, das mudanças do tempo, das cores da vegetação e da vida dos habitantes do lugar⁷.

⁶ A autora cita essa predileção em várias entrevistas. Textos acadêmicos e de críticos literários reforçam essa preferência pelo que Colasanti denomina contos de fadas ou contos maravilhosos. A distinção entre os dois gêneros narrativos será melhor definida na primeira parte desse trabalho.

⁷ TRANSBORDANDO, Kiko Goifman, 26 minutos, Etnodoc, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OafJC8. Acesso em: 15 fev.2016.

Dos oito filhos, cinco resolveram seguir os pontos marcados pela mãe, mas, segundo a irmã Marilu, todos, de certa forma, são bordadeiros, ainda que apenas “organizando as linhas por cores”⁸. São frequentes em sua produção de bordados as imagens dos peixes, o rio e seus barranqueiros, a Iara, o Curupira, os pescadores, os barcos e as crianças ribeirinhas em seu ofício de serem livres.

Além da produção em roupas, telas e peças de decoração baseadas nas histórias do rio e dos habitantes de suas margens, o grupo bordou, a exemplo de *A Moça Tecelã*, capas para vários livros, de autores como Jorge Amado, Ziraldo, Manoel de Barros e Rubem Alves. Nas capas e no encarte do CD *Pirata*, a partir do projeto gráfico de Gringo Cardia, a sonoridade de Maria Bethânia foi traduzida em fios bordados⁹ e algumas obras do pintor Cândido Portinari também ganharam versões em bordado pelas mãos dos Dumont, na produção da série *Coração em Paz* (2010). Em 2009, Matizes bordou para a coleção de moda *O Rio São Francisco Navegado por Ronaldo Fraga*, desfilada pelo estilista no São Paulo Fashion Week¹⁰.

Foram as ilustrações dos livros que atraíram a atenção no Brasil e no exterior para o trabalho da família Dumont. Sávvia Dumont assinala que os bordados mineiros de cidades como Ibitinga, por exemplo, tinham mais tradição e, a partir dos bordados feitos para as ilustrações dos livros, a cidade de Pirapora e o Grupo ganharam projeção nacional, o que caracteriza, para a bordadeira, uma “linguagem de ilustração de livros”. O pensamento ganha o reforço da irmã Marilu: “o bordado é linguagem, é expressão”.¹¹

Tal linguagem e expressão do bordado são construídas por meio de inúmeras camadas de traduções e com base em uma tradição ancestral de processos, rituais e narrativas míticas. É fundamental ressaltar que a observação dessas diferentes camadas de tradução que aconteceram na produção de *A Moça Tecelã* de 2004, levou a uma necessária e criteriosa delimitação do objeto a ser estudado. As fronteiras – tão importantes para o processo, como se verá na segunda parte de *Letras por um Fio* –

⁸ CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS – SÁVIA E MARILU DUMONT. Programa produzido pelos alunos da Faculdade de Comunicação da Universidade de Juiz de Fora, exibido pela TVE e apresentado pelo jornalista João Paulo Soldati. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EcPSicNn9N0>. Acesso em 17 out. 2016.

⁹ Disponível em <http://institutotear.org.br/matizesdumont2/>. Acesso em: 10 ago. 2016.

¹⁰ Considerado o maior evento anual de moda no país e reconhecido internacionalmente, o São Paulo Fashion Week surgiu em 1996, pelas mãos de Paulo Borges e com o nome de Morumbi Fashion. Rebatizado em 2001 com o nome atual, em suas passarelas surgem as tendências que o universo da moda brasileiro seguirá ao longo do ano. Disponível em: <http://sp.fashionweek.com.br/post/65-a-origem-do-spfw/>. Acesso em 16 ago. 2016.

¹¹ Culto Circuito Bordadeiras, já referenciado.

definidas aqui, portanto, foram as do que se considera uma primeira camada de traduções do conto literário, que teve início quando o grupo de bordadeiras transcreveu o texto para os tecidos e desenvolveu os bordados. O livro ilustrado, embora de suma importância e citado ao longo do trabalho, já que foi o meio pelo qual tive contato com os bordados pela primeira vez, é considerado aqui apenas como um segundo agrupamento de traduções e como a “realidade existencial que se apresenta diante de nós” (SANTAELLA, 2004, p. 89).

Assim, ciente do desafio que se impunha no desenvolvimento de um trabalho que abarcasse mais níveis de tradução no tempo de um mestrado, centrei meus esforços no que delimito aqui como as primeiras etapas de tradução intersemiótica de *A Moça Tecelã* por Matizes Dumont, que puderam ser analisadas pela observação de duas telas originais de bordado e pelas imagens das seis demais telas disponibilizadas no site do próprio grupo.

Para além dos bordados específicos de *A Moça Tecelã*, no percurso da pesquisa e da escrita muitas provocações despontaram sobre o tema. Há uma imensidão de questões históricas, culturais e sociais que envolvem o bordado e que se encontram absorvidas no cotidiano e nas entrelinhas de sentidos comuns, situações e comportamentos recorrentes. São questões importantes ao processo de compreensão e de fundamentação do objeto da dissertação e que chamam a atenção para um necessário aprofundamento. Assim, na proposta de um desvelamento relevante tanto das camadas tradutórias dos bordados de *A Moça Tecelã*, quanto das bases que sustentam a sua elaboração, entrelacei a tessitura do trabalho aqui apresentado em duas partes que se subdividem em capítulos concomitantemente teóricos e analíticos, denominadas de O Direito e O Avesso.

Na primeira parte – O Direito – discorro sobre o que é aparente no bordado, o que é visto, sentido e sobre os processos que levaram à materialização dessa aparência, tomando como corpus de análise essencialmente os bordados de *A Moça Tecelã*. O direito, a frente do bordado, é a face de contato imediata com os olhos, com os dedos, com o que há de mais háptico no objeto. Nessa face, os nossos sentidos e repertórios de memórias e percepções do mundo são ativados e, nas imagens materializadas em diferentes texturas, cores e características, ressaltando as qualidades do signo bordado, promovem o (re)conhecimento da narrativa dos contos maravilhosos e das várias narrativas míticas ancestrais que permeiam aquilo que foi escrito e o que foi conhecido por tempos imemoriais. É quando os mitos antigos se atualizam na narrativa de Marina Colasanti e do grupo Matizes Dumont e se completam na interpretação de quem as recebe.

No Direito do bordado, as categorias de materialização e do sentido háptico das imagens, e das narrativas míticas e femininas sobre a tecelagem são tratadas à luz de autores como Hans Belting, Charles Sanders Peirce, Lúcia Santaella, Michel Serres, Mircea Eliade, Michelle Perrot, Walter Benjamin e Nelly Novaes Coelho, que guiarão o levantar dos primeiros véus d'*A Moça Tecelã*, escrita e bordada.

O avesso do bordado, dizem as bordadeiras tradicionais, tem que ser tão fiel ao direito que não seja possível saber qual face estamos vendo. O bordado contemporâneo, contudo, é livre, escapa do círculo fechado dos bastidores e se alimenta das experiências internas e externas das mãos que os conformam – coisas e ações que não estão à vista, mas compuseram, indubitável e ricamente, o produto final. Aqui, O Avesso é posto como o que está por trás do que é visto e não corresponde obrigatoriamente ao aparente, mas aquilo que o estrutura e o sustenta. Nesse sentido, e incitada pela já citada escassez de registros bibliográficos sobre a história e as interrelações do bordado com as diferentes áreas em que se insere, busquei compilar parte da trajetória e da evolução do bordado como arte manual surgida ainda na Antiguidade, suas manifestações e impactos contemporâneos em diferentes âmbitos, como forma de traçar exatamente o que a primeira parte de O Avesso propõe: um panorama do ambiente em que essa arte manual se insere, uma breve coletânea de parte das suas manifestações.

Assim é que esse panorama serve de contexto para o gesto de bordar, tomando como base as mãos do Grupo Matizes Dumont. Para que uma narrativa bordada se teça, as mãos são os instrumentos de confecção: estão n'O Avesso as manifestações contemporâneas do bordado no tecido social e cultural; reflexões sobre o bordado como um fazer feminino; sobre a roda de bordadeiras e seu processo ritualístico, comunicacional e simbólico, e, ainda, as considerações sobre o gesto das mãos como processo criativo que origina não somente artesanatos, mas também molda o conhecimento. Finalmente, não como um arremate, mas como um enlace das relações entre o passado e o presente, o bordado é analisado como a tradução de uma tradição, imerso no ambiente da cultura, fruto da transgeracionalidade e suscetível às salutares interferências do que está para além da fronteira. O Avesso dos bordados de *A Moça Tecelã* é trazido aos olhos pelas palavras de autores como Norval Baitello Jr., Vilém Flusser, Richard Sennet, Fayga Ostrower, Hans Belting, Jennifer Harris, Yuri Lotman e Jeruza Pires Ferreira.

Em todo o trabalho, outras importantes fontes que fundamentaram meus estudos sobre o bordado como forma de tradução sígnica incluem ainda entrevistas que realizei

com a escritora Marina Colasanti e a bordadeira Martha Dumont¹² (grupo Matizes Dumont) e extrações de vídeos e documentários sobre a escritora, sobre o grupo de bordadeiras e sobre o bordado, especificamente. No decorrer de *Letras por um Fio*, as citações em línguas estrangeiras tiveram a tradução para o português realizadas por mim e são destacadas em notas de rodapé ao longo de todo o trabalho.

E nessa dissertação, embora sejam dois, Direito e Avesso não se dividem. Impossível separar: são faces do mesmo tecido. Atravessados pela mesma agulha (ou por muitas), fundem-se em um diálogo permanente entre o que é e o que não aparenta, cosendo uma narrativa que se pretende relevante à memória dos que as tiverem ao alcance e às buscas acadêmicas futuras sobre as traduções entre diferentes linguagens. Mais que isso, são o anseio de que seja esse apenas o risco para bordados maiores na minha vida e nos gestos das minhas próprias mãos.

¹² O processo de produção das ilustrações em bordado foi descrito em entrevista que fiz presencialmente com Marina Colasanti, em 16 de abril de 2017, durante sua participação na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, ocorrida de 14 a 23 de abril de 2017, em Fortaleza. As conversas com a bordadeira Martha Dumont ocorreram por telefone, entre 29 e 30 de março de 2017 e permaneceram via Messenger do Facebook e aplicativo Whatsapp entre os meses de novembro e janeiro de 2018. As transcrições encontram-se disponíveis nas referências deste trabalho.

O DIREITO

2.1 As tessituras da imagem

A Moça Tecelã acordava todos os dias ainda no escuro, como se ouvisse o sol nascendo nas linhas do horizonte e sentava-se ao tear para tecer o dia que vinha raiando. Era ela, na verdade, que acordava o dia na tessitura dos fios no tear. Criava-o como a tudo mais que havia. Foi vivendo assim, confeccionando as coisas do mundo à sua volta, até o dia em que se sentiu sozinha e pensou que seria bom ter companhia. Teceu para si o companheiro desejado, que, antes mesmo de ser finalizado, foi metendo as mãos na maçaneta da porta e entrando, peito aprumado, rosto barbado, sapato engraxado e chapéu emplumado, vaidoso da cabeça aos pés, na casa e na vida da Moça.

Por um tempo foi feliz, mas logo percebeu que o marido egoísta, ao invés dos filhos com os quais a Moça chegara a sonhar, e ciente do poder do tear mágico, apenas a queria para suprir suas ambições. O homem passou a exigir a criação de um palácio, carros, gado, cavalos, criados e riquezas. Confinada no alto de uma torre confeccionada por ela própria, a Moça, escravizada pela cobiça do marido, já não podia tecer o sol nem arrematar o dia. Sem poder mais controlar as estações e a duração dos dias, foi tecendo a tristeza para si, até se dar conta de que seria muito bom estar sozinha de novo.

Esperando a noite chegar e aproveitando o sono do marido, a mulher subiu a torre e, segurando a lançadeira do tear ao contrário, começou a destecer tudo o que criara: riquezas, criados, cavalos, gado, carros e o palácio. Quando a madrugada já ia embora, o homem acordou somente para se ver desaparecer, dos pés à cabeça, sapato engraxado, peito aprumado, rosto barbado e chapéu emplumado, sem ter tempo sequer de levantar. Ao se ver sozinha, a Moça olhou satisfeita ao redor, escolheu linhas claras, traços de luz para chamar o dia, e entregou-se novamente ao exercício diário de criar o mundo e a vida.

O conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti foi publicado pela primeira vez em 1982, na coletânea intitulada *Doze Reis e a Moça do Labirinto de Vento*. Nessa obra, Colasanti, que também é ilustradora dos próprios contos – somente os de fada e em sua primeira edição, como ela mesma reforça – concebeu para o livro uma imagem única e monocromática, desenhada em preto (FIG. 1).

Figura 1 – A Moça Tecelã por Marina Colasanti



FONTE: <<http://www.marinacolasanti.com/2017/01/ilustracao-de-marina-para-o-conto-moca.html#more>> Acesso em 04 abr. 2017.

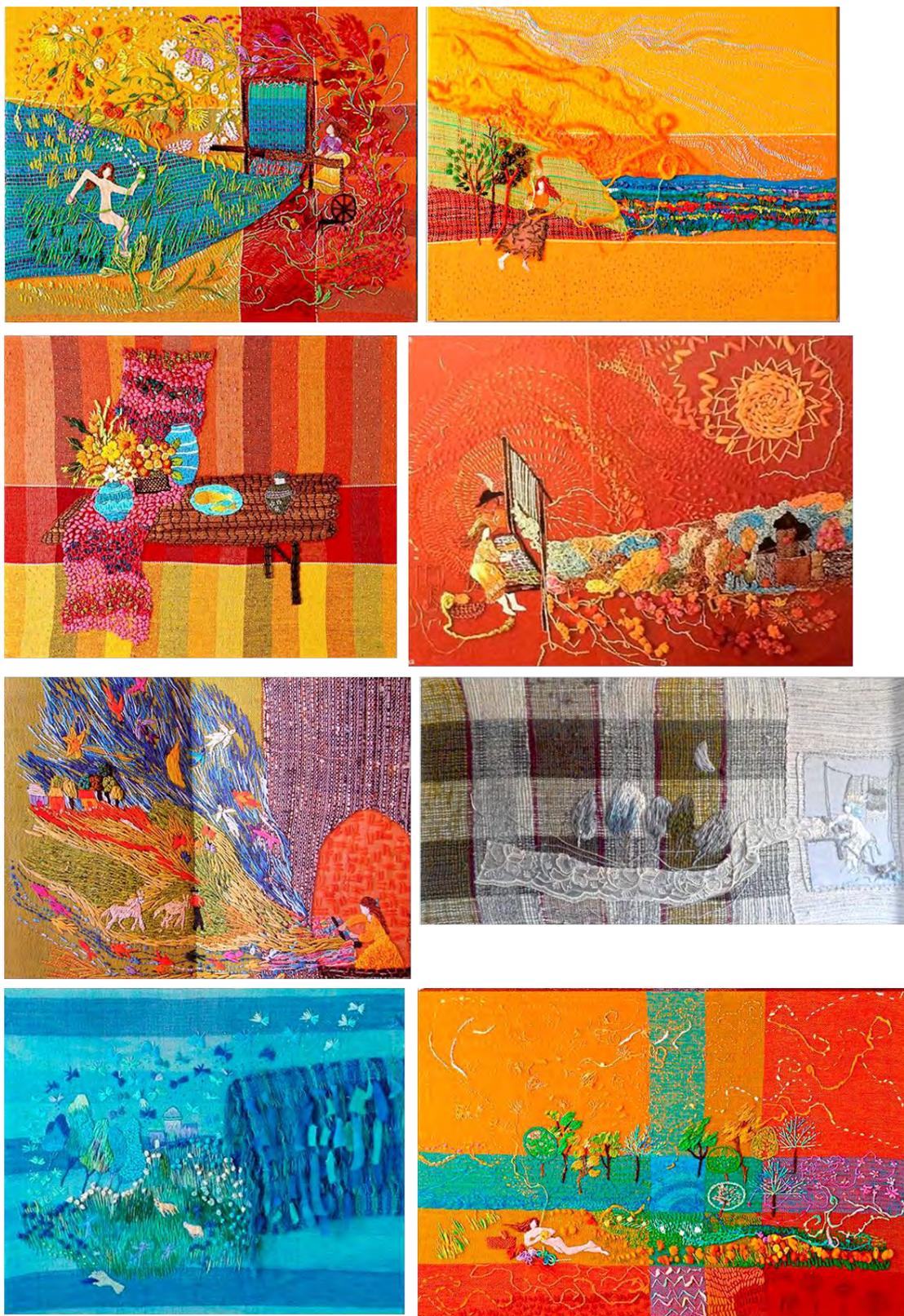
A primeira ilustração de *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti foi feita pela própria autora em nanquim lavado, técnica que se utiliza de hachuras de traço finíssimo e da diferença entre claro e escuro para obter semelhança à gravura em madeira. A imagem foi publicada na coletânea de contos *Doze Reis e a Moça do Labirinto de Vento*, de 1982 pela Editora Nórdica, no Rio de Janeiro.

Em 2003, o grupo mineiro de bordadeiras Matizes Dumont procurou Marina Colasanti para a encomenda de um texto que pudessem bordar. Tendo por costume não aceitar encomendas de seus escritos, a autora disponibilizou ao grupo a opção por qualquer um de seus contos já publicados. Os Dumont escolheram *A Moça Tecelã* e produziram para ele oito telas bordadas que traduzem as linhas do texto para as linhas em tecido¹³. Mais tarde, as telas bordadas foram fotografadas e editadas, e serviram de ilustrações para a edição de 2004 de *A Moça Tecelã*, publicada pela Editora Global (FIG. 2)¹⁴.

¹³ Informações obtidas de Marina Colasanti em entrevista concedida durante as pesquisas para esse trabalho, em 16 de abril de 2017, na sua participação na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, ocorrida de 14 a 23 de abril de 2017, em Fortaleza.

¹⁴ As imagens das telas bordadas por Matizes Dumont estão disponíveis para comercialização no site oficial do grupo (www.matizesdumont.com), de onde parte das imagens desta dissertação foi coletada, assim como seus títulos. É possível que todas tenham recebido uma nomeação, entretanto, como nem todas as telas do conto estão lá expostas, e não foi possível, até a conclusão desse trabalho, obter resposta ao e-mail de entrevista enviado para Sália Dumont, utiliza-se nesta dissertação os títulos dados pelo Grupo para as telas disponíveis online e, para os que se desconhece, a enumeração pela ordem de apresentação das ilustrações na publicação do livro que serviu de base, como visto na figura referenciada.

Figura 2 –A Moça Tecelã por Matizes Dumont



FONTE: Montagem realizada pela autora a partir de imagens coletadas em sites e de acervo pessoal.
 Na ordem do sentido de leitura, da capa à tela final do livro ilustrado: *Tecendo a Vida Bordadeira* (dividida em capa e contracapa); *Danças da Vida*; *Mesa Posta*; Tela 3 (sem título); Tela 4 (sem título); Tela 5 (sem título); *A Moça Tecelã*; *Mulher e o Vento* (tela final).

Os bordados originais, “comoventes”, em diferentes tamanhos e com uma textura “vital” (COLASANTI, 2017), materializam em signos visuais as palavras escritas. Nessa materialização, ocorre a chamada tradução intersemiótica ou, como Haroldo de Campos (2011) poeticamente definiu, uma transcrição. Essa forma de tradução, uma das três formas de operação tradutória definidas por Roman Jakobson (1995)¹⁵ é reconhecida com mais frequência nas adaptações de um texto literário para o cinema ou teatro e vice-versa, mas é possível de se manifestar sempre que uma mensagem gerada em uma linguagem é produzida por meio de outra diversa da original. Quem faz essa tradução se apropria da fonte original e a reconstrói a partir daquilo que interpreta, colocando nessa criação suas referências e, desse modo, recontando a narrativa. O texto fonte, aquele, nas palavras de Paul Ricoeur (2011), estrangeiro ou a traduzir, não deixa de existir, mas é reconfigurado, transcrito e ressignificado.

A passagem de um conto literário – linguagem verbal – para os fios bordados no tecido – linguagem não verbal – é uma transcrição na qual há o ganho de uma materialidade (cores, formas, volumes, texturas, dimensão, movimento); as linhas do texto adquirem um corpo e viram imagem.

Imagens são produzidas desde que o homem se compreende no mundo. Sinal de sua existência, passagem e presença nos espaços e ao longo dos tempos; expressão de sentimentos, receios, ideias, percepções, lembranças e dúvidas por meio de formas variadas, as imagens são manifestas por meio de cores, texturas, linhas e geometrias. Mesmo o espaço vazio entre manchas de texto pode suscitar a impressão de uma imagem.

É pelas imagens que o homem primeiramente se expressa e lê o que o cerca – em alguns métodos de alfabetização, as crianças são, no período prévio à leitura e à escrita formais, apresentadas às marcas comerciais, desenhos, fotografias e figuras do mundo. É por meio dessas visualizações que a linguagem se estrutura. Imagem é representação do mundo. Permeia nosso cotidiano, é informação, expressão, comunicação, arte e narrativa. E por estarem no mundo, alimentam-se de nossas experiências, de tudo o que já vimos, ouvimos e experimentamos, são parte de nossa vivência. Para Hans Belting (2012), historiador da arte e pesquisador da imagem, as imagens são o resultado de simbolizações pessoais e coletivas; são tudo aquilo que passa pelo olhar ou que esteja no interior da

¹⁵ As três formas de tradução definidas por Jakobson: tradução intralingual, ou reformulação; tradução interlingual, ou tradução propriamente dita entre línguas diferentes e tradução intersemiótica, ou transmutação, que engloba a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

mente e que, pela ação de algum tipo de meio, pode vir a ser exposta ao mundo. Para ser mostrada, fruída e compreendida, a imagem precisa de uma materialização, de um corpo, um *media* que a conforme. A forma materializa o conteúdo e o torna visível,

é apenas um artifício para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia. [...] Banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes da expressão. (BALZAC *apud* MANGUEL, 2001, p. 29)

É também desde o princípio dos tempos que as formas mais básicas como as linhas e cores compõem as imagens. São as mãos vermelhas de sangue ou barro espalmadas nas paredes das cavernas que primeiro registram a existência de um ser humano. Imagem, para Manguel (2001), é presença. As imagens das cavernas representam o momento em que somos “humanos” pela primeira vez. Tal presença é conferida pela materialidade e pela fisicalidade, pela ação dos meios, estruturas, mecanismos e técnicas de produção. Por materialidade, então, compreende-se toda e qualquer forma de tornar tangível uma imagem.

Desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, tecelagem e o bordado são algumas das formas de materialização de imagens. Ao longo da evolução humana, à exceção de culturas e períodos iconoclastas, as imagens manifestam-se independentemente da língua falada, do local, do povo ou de sua situação social, econômica e política, embora possam ser criadas também com objetivos específicos de estruturar tais categorias. Espalham-se pelo mundo como uma forma simbólica de comunicação, algumas criadas com a intenção de dominação, outras como manifestação de crenças, processos históricos, acontecimentos.

Intencionais ou espontâneas, as imagens são criadas para conectar, significar e expressar, por vezes, por elas próprias, outras vezes inseridas em um contexto que pode ser da linguagem oral ou escrita. São parte da chamada linguagem visual¹⁶, percebida de maneira distinta das demais linguagens e resultante de sequências ancestrais de camadas

¹⁶ Existem ainda outros tipos de imagem para além do olho que, tanto quanto as que integram a linguagem visual, são manifestações do que existe no mundo. Lucia Santaella (1993), no artigo *Palavra, imagem e enigmas*, discorre sobre as várias ramificações do termo imagem, que funcionam como figuras do conhecimento. A autora classifica as imagens em gráficas, formadas pelas estátuas, figuras e criações do design; ópticas, referentes aos espelhos e projeções; perceptivas, as captadas pelos cinco sentidos humanos e relacionadas às aparências; mentais, formadas pelos sonhos, ideias e memórias e as verbais, em que as metáforas e as descrições se enquadram. Entre as perceptivas, ressaltam-se as imagens acústicas e as táteis. O artigo está referenciado na bibliografia desta dissertação.

de experiências, expressões, crenças, mitos, conhecimentos, memórias, tradições e convenções.

A imagem, para ser percebida, ou lida, recebe da mente humana um tratamento diferente do que é dado à leitura das linhas de um texto. As imagens, segundo Vilém Flusser (2007, p. 131), são superfícies que permitem, por meio de seus símbolos, cores e signos, uma leitura de significados que “pode ser abarcada num único relance de olhar”. O texto, em contrapartida, é uma linha que pretende descrever a superfície das imagens. Nesse, a leitura é linear, progressiva e em corrente, ao passo que, na imagem, a leitura acontece de forma circular e “reversível” (FLUSSER, 2007, p. 141), propicia a fazer com que os leitores a decodifiquem a partir de seus próprios referenciais, deslocando e realocando as coisas, ideias e conteúdos pelo seu olhar e deixando-se levar pela imaginação. As letras estão no tempo, as imagens no espaço (MANGUEL, 2001; FLUSSER, 2007).

Para Flusser (2007), o mundo das imagens é o dos mitos, do fantástico e do mágico, do que ele chama de pré-histórico, em que o sucesso de uma caçada por vir era garantido pela representação do ato em pinturas nas paredes das cavernas¹⁷. Assim, ao longo de milhões de anos, as imagens vão sendo codificadas a partir de agrupamentos atemporais de experiências que se acumulam no espírito de quem quer que as elabore. Em um movimento cíclico, há também por parte de quem as vê – o espectador, importante integrante no processo de materialização e percepção das imagens –, uma carga de experiências que, por sua vez, a cada contato com novas imagens, nutre novas interpretações.

Cada experiência de um espectador, assim, é abastecida pelos contatos com as imagens do mundo, ao mesmo tempo em que interfere na compreensão e absorção de seus significados. A elaboração e a percepção de uma imagem são atos simbólicos e cíclicos, dos quais participam os sentidos e a cultura daqueles que as criam, consomem e

¹⁷ Norval Baitello Jr., em artigo sobre as *Reflexões Nômades* de Vilém Flusser, resgata a classificação por ele desenhada da evolução do homem em três catástrofes: a primeira é a hominização, que abarca o surgimento do homem ao uso das ferramentas de pedra; a segunda é a civilização, que o coloca como sedentário, construtor e possuidor de coisas, criado no ambiente das aldeias e cidades. É nessa catástrofe que ele desenvolve as linguagens (oral, escrita e visual), pelas quais substitui o conhecimento do mundo, não mais passível de ser conhecido pelo deslocamento, uma vez que se encontra preso às suas posses e seus relacionamentos socioculturais. A terceira catástrofe seria o período em que se encontra a humanidade contemporânea. Ainda em andamento e parte da teoria da Escalada da Abstração descrita pelo Filósofo, é o período em que o homem retorna a um estado de nomadismo denominado de espírito, fruto do vento e da “natureza fluida da informação e dos valores simbólicos” (BAITELLO, 2008). Referência citada na bibliografia desta dissertação.

interpretam. Para Belting (2012), a construção de imagens é a própria construção do mundo.

Imagens são criadas a partir de lembranças, recordações, vivências, experiências e crenças de tempos imemoriais somadas a todas as projeções físicas em uma mídia, seja ela uma pintura, escultura, o cinema etc. Às primeiras, que se elaboram dentro do próprio indivíduo, como sonhos, intuições, devaneios, memórias e recordações, Belting (2012) dá o nome de imagens endógenas. Imagens mentais que são alimentadas pelas imagens exógenas, aquelas que se manifestam por uma mídia/meio – que pode ser uma parede, um tecido, uma tela de computador, uma cortina de fumaça, entre outros – ao mesmo tempo em que as retroalimentam. Mais do que um produto da percepção, as imagens se manifestam como resultado “de uma simbolização pessoal ou coletiva” (BELTING, 2012, p. 14).

O Matizes Dumont é um grupo de bordadeiras formado por quatro irmãs: Ângela, Marilu, Martha e Sávia, pela matriarca D. Antônia Zulma e pelo irmão Demóstenes Dumont, artista plástico responsável pelo desenho do traçado de cada bordado que será preenchido em linha pelas irmãs¹⁸. A família iniciou os trabalhos com o bordado de peças de vestuário e decoração, ampliando mais tarde para a criação de bordados que ilustram livros para autores como Jorge Amado, Ziraldo, Manoel de Barros, Rubem Alves, entre outros, e também livros de autoria de Ângela e Sávia Dumont – produção que lhes conferiu renome e diferenciação entre os bordadeiros nacionais. A mais recente publicação da família, em 2017, foi *Correndo Trecho pelo Rio São Francisco*, de Sávia Dumont. Outros bordados foram feitos para versões da coleção *Guerra e Paz*, do pintor brasileiro Antônio Cândido Portinari e para a capa do CD *Pirata* de Maria Bethânia, além de participação na coleção de moda *O Rio São Francisco Navegado por Ronaldo Fraga*, em 2009. Em todas essas produções, os Dumont foram transcriadores, partiram de um texto fonte e os ressignificaram em imagens.

Há mais de 30 anos o grupo Matizes Dumont reinventa o uso do milenar ofício de bordar como forma de expressão artística livre. Do aprendizado antigo e ancestral da mãe que percorre gerações, escolheram usar o bordado como linguagem poética, estética e visual. Tela, pano e linha que se transformam e surpreendem com forma e movimento¹⁹.

¹⁸ À época dos bordados de *A Moça Tecelã*, Demóstenes Dumont apenas desenhava o traço do bordado. Aproximadamente desde 2011, rendido às linhas e agulhas, tornou-se bordadeiro também. Ao longo deste trabalho, contudo, embora o grupo seja misto de homem e mulheres, o termo *bordadeiras* (no feminino), será utilizado em atenção ao contexto original do período em que as peças foram produzidas (2003), quando somente as mulheres do grupo bordavam.

¹⁹ Um dos textos de apresentação do grupo no site oficial. Disponível em <www.matizesdumont.com>.

Os bordados confeccionados pela família Dumont são permeados de imagens que fazem parte de sua história de vida. Em toda a sua produção transparecem as referências imagéticas do Rio São Francisco, os personagens, os mitos e as histórias da cidade mineira de Pirapora, origem e sede do grupo. Educados pela mãe, D. Antônia, bordadeira que, por sua vez, aprendeu o ofício com sua mãe, a observarem o ambiente e a participarem das atividades da comunidade, ouvindo os causos contados pelo pai, também Demóstenes, os irmãos Dumont cresceram imersos em um constante processo de imagem – do latim *imago*: visão, ideia, pensamento –, posta em ação e da construção de um rico repertório que se alimenta do que é visto e vivido.

No documentário *Transbordando*²⁰, de Kiko Goifman (2011), D. Antônia Dumont fala das longas reuniões da família para olhar os pássaros, as frutas, a vegetação. Para os Dumont, as costuras entre o endógeno e o exógeno em seu repertório visual fluem com naturalidade. Em um momento do filme, falando sobre o bordado como uma transformação do que veem na natureza, Ângela Dumont envolve nas mãos uma folha seca e retorcida de goiabeira: “o que pras meninas do mar seria uma concha, olha aqui! Olha isso, como tá ‘bento’!”.

Isso faz parte da nossa história de vida. O rio, o cerrado, a zona rural. [...] Se eu bordar uma folha, eu vou bordar uma folha do cerrado. O fio da minha memória vai sendo puxado quando eu bordo. Então, essa criação... ela tem a haver com a nossa cultura, com o lugar onde a gente viveu e aprendeu a olhar a natureza com o olhar sensível, com uma escuta. (MARILU DUMONT, CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS²¹)

²⁰ TRANSBORDANDO, Kiko Goifman, 26 minutos, Etnodoc, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OafJC8. Acesso em: 15 fev.2016.

²¹ CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS – SÁVIA E MARILU DUMONT. Programa produzido pelos alunos da Faculdade de Comunicação da Universidade de Juiz de Fora, exibido pela TVE e apresentado pelo jornalista João Paulo Soldati. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EcPSicNn9N0>. Acesso em 17 out. 2016

Figura 3 – A Pesquisa e o Resultado



FONTE: *Transbordando*, Kiko Goifman, 2011, disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OafJC8> (à esquerda); tela *Árvore das Nascentes*, disponível em < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/arvore-das-nascentes>> (à direita).

Ângela Dumont chama a atenção da irmã Sávia para os diferentes veios, sulcos e nós da casca da árvore. No bordado, o tronco toma forma em fios de cores, espessuras e texturas variadas, que remetem à realidade percebida.

Figura 4 – Endógeno e exógeno se fundem nas linhas bordadas



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

As referências ao Rio São Francisco são constantes nas telas bordadas pelos Dumont. Os peixes, as águas, as brincadeiras e histórias da cidade se misturam às lembranças da vida ribeirinha da família.

Em *A Moça Tecelã* bordada são presentes as imagens de referência das bordadeiras. O tear da Moça gera peixes, árvores, aves e toda a variedade de coisas que são bordadas com as cores, luzes, tecidos do cerrado e do Rio São Francisco. A tela *A Mesa Posta* (FIG. 5) foi bordada para o trecho do conto que fala que nada faltava à sobrevivência da Moça, pois que ela

jogando a laçadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear par a frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado, de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. (COLASANTI, 2004, p. 4)

Figura 5 – A Mesa Posta



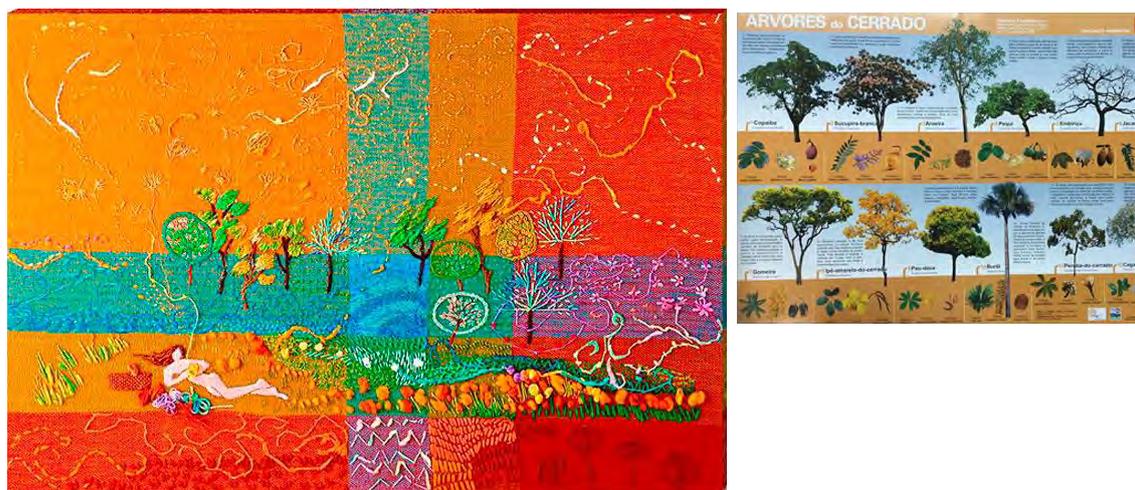
FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

Nessa tela, o tecido derramado sobre a mesa lembra as toalhas coloridas que podem ser bordadas, de fuxico ou de labirinto, comuns nas casas da região mineira e do Nordeste do Brasil. Os peixes “com cuidado, de escamas” provavelmente foram pescados do Velho Chico²²; as flores dos vasos remetem às do cerrado e é na quartinha de barro, ornada com arabescos típicos das olarias do interior do Brasil e utensílio doméstico usual na zona rural da região, que a Moça guarda fresco o líquido que lhe matará a sede.

²² O Rio São Francisco é o maior rio inteiramente brasileiro. Com 2.700 km de extensão, uma de suas áreas navegáveis se inicia em Pirapora-MG, sede do grupo Matizes Dumont, e vai até Juazeiro, na Bahia. No curso que atravessa as regiões Sudeste e Nordeste, recebe por conta de suas características, ao longo dos cinco estados por onde passa, muitos apelidos: Rio das Borboletas, Rio da Integração Nacional, Rio dos Currais, Nilo Brasileiro e, um dos mais conhecidos e afetuosos, Velho Chico. Disponível em <<https://www.infoescola.com/hidrografia/rio-sao-francisco/>>. Acesso em 06 out. 2017.

Em outra tela, *Mulher e o Vento* (FIG. 6), as diferentes árvores do cerrado mineiro compõem uma pequena mata, acima do leito das águas. A vegetação tecida pela Moça é múltipla, com árvores que lembram a copaíba, o ipê amarelo, o pau doce e o embiriçu. São as imagens endógenas das bordadeiras postas à luz na materialização do conto.

Figura 6 – A Moça Tece as Árvores do Cerrado



FONTE: *Mulher e o Vento*, Matizes Dumont, 2003. <
<https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>; *Árvores do Cerrado*
 <<http://destinofinal.serradoroncador.com.br/flora/>>

No processo de transcrição de uma linguagem para outra, os elementos que conduzem à materialidade de uma imagem, ou seja, aquilo com o qual são construídas – sua matéria-prima e todos os artifícios visuais que as compõem – são, segundo Belting (2012), fatores de intensa expressão e fisicalidade.

La impresión de la imagen que recibimos través del medio almacena la atención que les dedicamos a las imágenes, puesto que un medio no solamente tiene una cualidad físico-técnica, sino también una forma temporal histórica. Nuestra percepción esta sujeta al cambio cultural, a pesar de que, desde los tempos más remotos imaginables, nuestros órganos sensoriales no se han transformado. A este hecho, contribuye de manera determinante la historia medial de las imágenes. De esto se deriva el postulado fundamental de que los medios de las imágenes no son externos a las imágenes²³. (BELTING, 2012, p. 28)

²³ “A impressão de imagem que recebemos através do meio concentra a atenção que dedicamos às imagens, visto que um meio não somente tem qualidade físico-técnica, mas tem também uma forma temporal histórica. Nossa percepção está sujeita às mudanças culturais, apesar de que, desde os tempos mais remotos imagináveis, nossos órgãos sensoriais não tenham sofrido transformações. Para isso, contribui de maneira determinante a história medial das imagens. Disto deriva o postulado fundamental de que os meios das imagens não são externos a elas.”

Meio e imagem têm igual importância, uma vez que a forma de elaboração de um interfere diretamente na percepção da outra, e dependem ainda de quem os percebe. É uma materialização intrincada, para Belting (2012), em uma trilogia de corpos: aquele que produz a imagem e codifica os significados; o corpo – na concepção de *medium* –, dado a ela pela escolha da matéria-prima (e, aqui, imagem é simultaneamente corpo, por se tornar visível de algum modo, e veículo de transmissão); e o corpo que a recebe (o espectador), com suas referências próprias.

Esse ciclo de codificação, percepção a partir de um *medium* e recodificação de significados é permanente e infinito. É o processo designado por Charles Sanders Peirce (CP 5.484) como semiose, em que os signos existentes no mundo são permanentemente criados, interpretados e ressignificados em uma cadeia de relações que jamais se encerra, formando, nas palavras de Peirce, a base mesma do pensamento. Assim, os meios usados para dar corpo a uma mensagem são eles em si signos com significados próprios, potencializados a partir de suas combinações com outros signos e contextos semióticos.

No processo de transcrição realizado por Matizes Dumont, são várias as camadas de tradução e, conseqüentemente, são ricos e intensos os processos de semiose. Cada etapa percorrida configura-se uma nova tradução. A primeira acontece quando das leituras individuais do texto selecionado para ser bordado, momento em que já ocorre uma primeira interpretação por parte de cada bordadeira enquanto leitora solitária. Em um segundo momento, também de tradução, o irmão Demóstenes faz os desenhos dos riscos – a base de todo bordado –, de cada tecido que será preenchido pelas irmãs em conjunto, “a seis mãos”, como define Martha Dumont²⁴, ou seja, cada bordadeira preenche partes de uma mesma imagem, em um trabalho cocriativo. O método de preenchimento dos bordados segue, então, um ritmo curioso: como cada bordadeira reside em um lugar diferente do país, o tecido viaja, atualmente, entre os estados de Minas Gerais, São Paulo e o Distrito Federal, tão logo a parte que cabe a cada irmã seja finalizada.

Nesse processo, dá-se uma terceira camada de tradução, pois que elas têm a liberdade de criar os pontos, variar as linhas e as aplicações de acessórios de acordo com o que cada bordadeira acreditar ser o melhor para a mensagem embutida na imagem. Para que o sistema aconteça de maneira eficiente, um acordo é firmemente cumprido entre as artesãs: caso uma delas considere que os pontos bordados pela irmã que a antecedeu não

²⁴ Entrevista concedida durante as pesquisas para este trabalho. Transcrita na íntegra no Apêndice A desta dissertação.

estão bons o suficiente, tem total permissão para desfazê-los. Mas tem também a obrigação de os fazer "melhor", e mais uma nova camada interpretativa se configura.

Ao final, cada tela é fotografada para servir ao objetivo inicial de ilustrar um texto ou segue para o site oficial, onde são expostas, comercializadas e distribuídas também para as redes sociais. No caso das ilustrações, as fotografias seguem para tratamentos digitais e todo o um caminho de desenho e edição gráfico é percorrido para se adequarem, junto aos textos, ao formato traçado para a publicação. Do ponto de vista e utilização de técnicas de iluminação usados pelo fotógrafo, passando pelo tratamento digital e pela editoração eletrônica dos livros executados por designers (que podem cortar, ampliar e modificar nuances cromáticas das imagens digitalmente), pelas determinações dos editores e produtores gráficos e até as interpretações de cada leitor do livro final, são múltiplas etapas de intervenção e cada uma delas pode ser considerada uma camada tradutória. Aqui, em *Letras por um Fio*, são consideradas as camadas da tradução intersemiótica que se consideram iniciais: as que resultaram na passagem do texto de Marina Colasanti aos bordados originais de Matizes Dumont.

2.2 Os sentidos da trama: um corpo sensível para as palavras

Toda e qualquer manifestação de pensamento envolve o processo sógnico – a semiose é a base mesma do pensamento, já dizia Peirce. A dinâmica entre os signos que elaboram uma mensagem frequentemente afeta mais de um canal de acesso à mente humana, e os sentidos humanos são os canais de entrada das informações. Entre eles, existe um permanente e infinito processo de troca de informações que é continuamente ativado pelos estímulos do mundo, constituídos, de acordo com Júlio Plaza (2003, p. 45), “segundo a especialidade que lhe é característica e que pode ser articulada com os órgãos emissores-receptores, isto é, com os sentidos humanos”.

Dos cinco sentidos do corpo humano, três – visão, tato e audição – são historicamente associados aos prolongamentos e intensificação de significados provocados pelos processos tradutórios entre diferentes linguagens e pelas experimentações estéticas das vanguardas artísticas do início do século XX. Naquele período, estilos e movimentos como Fauvismo, Dadaísmo, Futurismo, Expressionismo e Abstracionismo valorizaram ao máximo a potência dos sentidos, em uma libertação dos padrões artísticos clássicos. Sem contornos definidos, com cores puras e vibrantes,

violentas pinceladas, textos transformados em manchas imagéticas e colagens viscerais, a produção artística fundia em um só canal olhos, pele e ouvidos (SILVA, 2015).

Na literatura, o poeta Fernando Pessoa, em sua teoria do Sensacionismo, defendia a indissociabilidade entre os objetos e as sensações como base para toda criação. As sensações devem ser experimentadas como uma forma de conhecimento, uma episteme. Não se deve ler apenas, ver apenas, andar apenas, conviver apenas; deve-se perceber, sentir e imergir no estímulo e absorver tudo o que ele tem a expressar. O estímulo aqui, tanto pode ser uma palavra, um som, uma imagem, quanto a presença de um outro ser humano, em um exercício de alteridade e empatia. Para a poética sensacionista todo objeto é uma sensação e a arte é a conversão de um objeto em sensação, dessa forma, a arte é a conversão de uma sensação em sensação. “Tudo existe para ser traduzido em sensações. O conceito de sensação é o da própria realidade” (GOMES, 2009, p. 110).

Falar de sensações é falar do que – a princípio e por instantes tão ínfimos que se torna impossível mensurar –, ainda não é interpretado pelo racional. É falar do primeiro, do anterior à capacidade de denominação, do “antes mesmo do se dar conta”, daquilo que Peirce descreve como sentimento:

An instance of that kind of consciousness which involves no analysis, comparison or any process whatsoever, nor consists in whole or in part of any act by which one stretch of consciousness is distinguished from another, which has its own positive quality which consists in nothing else, and which is of itself all that it is, however it may have been brought about; so that if this feeling is present during a lapse of time, it is wholly and equally present at every moment of that time. To reduce this description to a simple definition, I will say that by a feeling I mean an instance of that sort of element of consciousness which is all that it is positively, in itself, regardless of anything else.²⁵ (PEIRCE, CP 1.306)

A palavra consciência, para Peirce, não se confunde com razão. O autor compara a consciência a um lago sem fundo no qual as ideias estão mergulhadas em diferentes níveis de profundidade e em mobilidade contínua, incitadas por fenômenos que se apresentam em todas as experiências internas e externas da mente. A razão seria a parte mais superficial deste lago, e, por isso mesmo, a que podemos controlar. Servindo de base para a construção de toda a sua teoria, a fenomenologia de Peirce “ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer

²⁵ “Uma instância que não envolve nenhuma análise, comparação ou qualquer processo, nem consiste na totalidade ou em parte de qualquer ato pelo qual uma extensão de consciência se distingue de outra, que tem sua própria qualidade positiva que não consiste em nada mais, e que é, em si mesmo, tudo o que é, embora possa ter sido provocado; de modo que, se esse sentimento se fizer presente em um lapso de tempo, está totalmente presente em cada momento da época. Para resumir esta descrição em uma definição simples, quando falo em sentimento, eu quero dizer um tipo de consciência que é em si mesma, independentemente de qualquer outra coisa”. Tradução da autora.

sentido, aparece” (SANTAELLA, 2012, p.14) e é estruturada a partir de três modos de operação do pensamento: *firstness*, *secondness* e *thirdness*, que, em português, pode se traduzir como primeiridade, secundidade e terceiridade.

As categorias peirceanas originam os diferentes tipos de signos, que se inter-relacionam a partir de si mesmos (como aparecem), com o seu objeto dinâmico (aquilo que representam) e com o seu interpretante (processo relacional que se forma na mente de quem os recebe). Ao se relacionar consigo mesmo, o signo é mera sugestão, é qualidade, ícone, primeiro e indefinível – quali-signo –, capturado em um átimo de instante tão efêmero que, ao ser reconhecido, já é segundo, nominação e compreensão (sin-signo). Absorvido pelo hábito, o signo é terceiro, símbolo, convenção e lei, converte-se em legi-signo (SANTAELLA, 2012).

O bordado é um signo. Está no lugar de algo que o representa. Especialmente quando é produzido para ilustrar um texto, como é o caso do objeto deste trabalho, esse bordado é capaz de potencializar inúmeros sentidos e inferências. Entender a tradução intersemiótica implica em compreender o modo ou os modos pelos quais o signo foi construído e que tipos de interpretações pode desencadear. Discorrendo sobre a obra *Intérieur Rouge*, 1946, de Henri Matisse, Lúcia Santaella (2004, p. 88), em *Semiótica Aplicada*, fala da importância de discernir as formas pelas quais um signo “particularmente representa o que professa representar e, em função disso, quais efeitos está habilitado a produzir em possíveis intérpretes”. Para compreender uma obra como uma pintura ou um bordado, é fundamental se ater às qualidades do signo, muito mais que aos seus índices. As qualidades puras das coisas estão no plano sensorio e explorá-las é trazer à luz a potencialidade dos sentidos, função bem desempenhada pelas artes plásticas (FIG. 7) e que pode ser vislumbrada em muitos bordados de Matizes Dumont.

Figura 7 – Quali-signos



FONTES: *Corpus Nil*, 2017, Marco Donnarumma <<https://www.youtube.com/watch?v=CAIh8FxLMtk>> e *Favela*, Antonio Bandeira, 1958 <<http://robertoormond.blogspot.com.br/2014/11/um-pintor-em-copacabana.html>>

Intensificar os quali-signos em uma imagem é gerar ambiguidades. Quando um signo é ambíguo, se distancia da representação de seu objeto e chama a atenção para si mesmo, para os seus elementos estruturais (SANTAELLA, 2004). Uma pintura abstrata atrai o olhar e ganha significados pelo uso das cores, linhas e planos, pelo sentimento que provoca no espectador, não por ser uma imagem passível de reconhecimento. No bordado dos Dumont intitulado *Pacha-mama* (FIG. 8), a ausência – imediata, a priori –, de objetos reconhecíveis chama a atenção para o bordado em si. Além da relação icônica, medeiam uma aproximação, em um segundo momento, dos aspectos indiciais: o espectador busca a compreensão do que vê pela indexicalidade e não pela “presença” do objeto – um fio de linha que lembra um fio de cabelo, mas que é o chão da estradinha bordada. Antes de compreender, o espectador do bordado sente.

Figura 8 – A Qualidade Sígnica de Matizes



FONTE: *Pacha-mama*, Matizes Dumont.<
<https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

À primeira vista, o emaranhado de linhas coloridas sobre o tecido azul é puro impacto. Não há definição de contornos, começo ou final da imagem. Os quali-signos inquietam os sentidos, desafiam o olho a percorrer os detalhes e captar deles os indícios que farão a mente apreender os significados das coisas já experimentadas, nominadas e legitimadas.

A tríade sígnica nos bordados de Matizes Dumont pode ser assim configurada: as cores, texturas e matérias-primas de confecção dos bordados são os quali-signos que conferem total sensorialidade às peças e impactam o espectador no nível da primeiridade; a identificação dos objetos e seres que as linhas conformam são os indícios de suas existências, quando o espectador reconhece o outro – *other*, segundo, em inglês arcaico –, elemento que se filia à segunda característica fenomenológica de Peirce. É quando as linhas de intenso laranja espalhadas pela tela podem ser vistas como os cabelos do rosto feminino do centro da tela, e não somente pela cor vibrante que salta aos olhos. Uma vez que as imagens são identificadas, localizadas no tempo e no espaço, e em que se internalizam suas existências em comparação a outras tantas já vistas, estas passam à terceiridade, categoria próxima do que Peirce chama de símbolos. Nas obras de Matizes Dumont, os aspectos simbólicos são a presença constante do rio, as árvores típicas da vegetação, a paisagem do cerrado e as figuras ribeirinhas. São elementos que tornam possível a contextualização dos bordados, assim como particularizar a produção do grupo. É a sua assinatura, para aqueles que já conhecem tais referências.

Essas referências fazem parte também do repertório do espectador, de suas experiências, tanto quanto das bordadeiras. O repertório cultural de quem vê os bordados

isoladamente, sem a associação com o conto a que ilustram, certamente interfere na compreensão dos significados e o texto no livro serve, então, como uma ancoragem para a polissemia natural das imagens. De todo modo, ainda que polissêmica, no extrato do repertório do intérprete, os significados não se perdem de todo e há que considerar que a participação dele é tão importante quanto a fonte das imagens. O pássaro bordado no alto de uma árvore às margens do rio, por exemplo, não precisa ser necessariamente reconhecido como uma garça do cerrado pousada no alto de um araticum às margens do São Francisco; para a compreensão imediata da cena, um pássaro qualquer pousado em uma árvore qualquer já pode acender reflexões sobre o conjunto. A compreensão do signo não se perde. Sobre isso Santaella reforça:

É preciso lembrar aqui que os elementos culturais e as convenções só funcionam simbolicamente para um interpretante. Dependendo do tipo de intérprete, dependendo especialmente do repertório cultural que o intérprete internalizou, alguns significados simbólicos se atualizarão, outros não. (SANTAELLA, 2004, p. 93)

A potencialidade interpretativa de um signo é o que Peirce definiu como o seu interpretante imediato e se associa ao sentido desse, às emoções; a correlação de cada elemento icônico do bordado com o seu contexto é ação do interpretante dinâmico, que provoca a elaboração de significados por um intérprete. Assim como são vários os sentidos embutidos nos bordados pelo repertório das bordadeiras, fruto de sua experiência de vida, são várias as possibilidades de interpretação de quem os recebe, desde a reação mais puramente emocional, passando pelo intérprete especialista, envolvido na análise minuciosa da obra – caso em que se enquadra esta pesquisa –, até aquele para quem os bordados não provocarão qualquer reação. “Por estarem no mundo, por fazerem parte dos desígnios da vida, os efeitos que os signos poderão por ventura produzir no seu devir são tão enigmáticos quanto o próprio desenrolar da vida” (SANTAELLA, 2004, p. 97).

Plaza (2003), partindo do pensamento de Peirce sobre signo e semiose, compreende que não há uma compartimentalização dos sentidos, uma vez que tanto o pensamento quanto todas as relações semânticas partem de uma intrincada e delicada tessitura de conexões. Na teoria da tradução semiótica proposta por Plaza, é a sinestesia, ou a sensibilidade integrada e de interrelação entre os sentidos, que garante a apreensão do real. As funções biológicas de um sentido dificilmente atuam isoladamente: estruturas do ouvido interno, parte do órgão da audição, por exemplo, são responsáveis tanto pela transmissão dos sons quanto pela noção de posição e equilíbrio do corpo. Distúrbios no

ouvido interno provocam vertigens, perda da orientação espacial e desequilíbrio, que estão normalmente associados à visão.

Assim, o emprego da sinestesia, ou como quer Plaza (2003, p. 48), “o embutimento de um meio dentro de outro” como intensificador dos significados pretendidos para uma mensagem torna-se uma maneira de aproximar a percepção do real da completude. São as qualidades materiais do signo que fazem com que essa intensificação ocorra, por meio da influência pelos sentidos e sua conseqüente significação, gerando as chamadas imagens hápticas.

Quando o signo em questão é a imagem, o olho é o sentido que faz a recepção primária dos estímulos. O olho registra informações como cores, brilho, tamanho e textos, entre outras qualidades, e as envia ao cérebro para que ocorra, a partir de experiências e visualizações prévias (as imagens mentais), a decodificação e a recodificação, momento em que a apreensão do significado acontece. Toda a construção do significado, portanto, é uma construção do olhar (PLAZA, 2003).

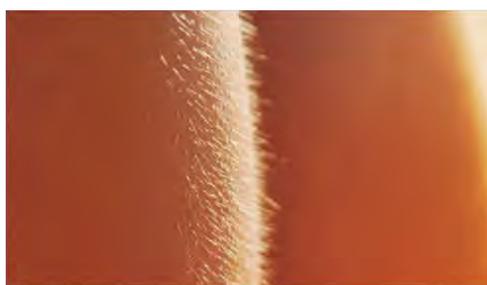
O tato é o sentido que mais aproxima o ser humano do ambiente. É o sentido de contato, de toque, de percepção concreta dos objetos do mundo. É pelas mãos que o homem se assegura do que há em volta e é o primeiro sentido usado como mediação: a criança usa as mãos para explorar o mundo, “enxerga” com os dedos. Não por acaso, Vilém Flusser (1994), em *Os Gestos*, associa o gesto das mãos ao da formação do conhecimento. Embora a visão seja, para um ser vidente, o órgão mais imediato de interação com o mundo, foi o último sentido a se especializar, quando, na escala evolutiva, os ancestrais partiram para as caçadas e explorações do ambiente.

Mãos e olhos se contém mutuamente. É pelas mãos que a percepção dos olhos se consolida. Antonio Quinet (2002) resgata expressões da linguagem oral como “comer com os olhos” ou “ver com as mãos” para reforçar a função háptica do olhar. Em *Um Olhar a Mais, ver e ser visto na psicanálise*, o autor define o háptico como uma “modalidade da relação entre a visão e o tocar, ou, mais precisamente, entre o olho e a mão” (QUINET, 2002, p. 75). É a ação do olho que impulsiona a ação da mão: são as mãos que afastam os obstáculos diante de um objeto que se deseja perscrutar.

Figura 9 – Imagens Hápticas



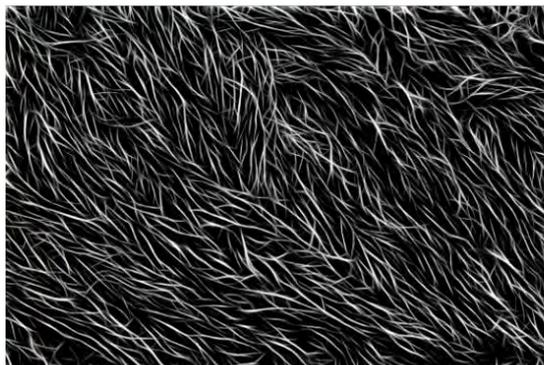
9.1



9.2



9.3



9.4

FONTES: 9.1. Autoria própria; 9.2. <<https://noticias.uol.com.br/>>; 9.3. *Intérieur Rouge*, Henri Matisse, 1947, <<http://www.culturajoven.es>>; 9.4. textura digital, <www.freepik.com>

A complexidade do mundo perceptivo torna as experiências tão intrincadas que os dois sentidos não podem ser separados. Enquanto os olhos distinguem os objetos de seu entorno, a mão, “serva do olhar” (QUINET, 2002, p. 76), separa ou aproxima o espectador dos objetos. A pele, órgão do tato – e, em extensão, o maior órgão do corpo humano – é a fronteira que nos permite experimentar as texturas do mundo e que se torna, por essa razão, o mais individual dos sentidos. Costuma-se dizer das emoções mais intensas que são sentidas na pele.

“A pele é uma variedade de contingências, ela define uma borda comum. Contingência quer dizer tangência comum: mundo e corpo contam-se nela, acariciam-se nela”, ressalta poeticamente Michel Serres (2001, p. 77). Na obra *Os Cinco Sentidos*, Serres tece relações que ressaltam a indissociabilidade entre o olho e as mãos: “o olho, à distância, flana, passivo. Não há impressionismo sem força impressora, sem pressões de tato” (SERRES, 2001, p. 30). Na pintura, é o tátil dos objetos que se converte nas cores e

diferenças luminosas da tinta, que, por sua vez, nas camadas de sobreposição e pinceladas de diferentes texturas, conferem novamente o sentido do toque. Para o autor, os sentidos se fundem e se tornam alma.

Assim, o visível diz mais que o invisível. Não há palavra de ordem do contato para designar um intocável, um intangível, em um sentido próximo desse invisível presente ou ausente no visto e complementar a ele, abstrato dele, encarnado em sua carne. No entanto, o espírito da finura habita o tato. A alma é intacta, nesse sentido. A alma intacta encanta o tato, como o invisível de topologia povoa e ilumina o visível da experiência, do interior. (SERRES, 2001, p. 20)

É na construção das imagens hápticas que o sentido orgânico-unitário-harmônico se intensifica a partir dos elementos de materialidade. É pelo uso das técnicas e dos suportes que essa relação se fundamenta: os olhos veem e as mãos “sentem”. Dentre as várias configurações do háptico nas imagens artesanais, a tecelagem e o bordado detêm o privilégio de potencializar a expressão das imagens pelas características dos materiais utilizados.

No ofício do tapeceiro os fios da trama passam sob os fios da malha quando a laçadeira corre. Assim o sentido vai se enlaçar ao tecido, como a melodia, às vezes, à carne sonora, e a profundidade dos pensamentos às vogais. A resplandecência que as figuras e as cores dão enfim à tela trabalhada corresponde a mil elos e nós atrás dela. (...) Os cinco sentidos se entrelaçam, se amarram, sobre e sob a tela que formam com tecelagem ou com nós, tranças, bolotas, passagens, desníveis, voltas e contornos, corrente ou dormente. A pele compreende, explica, expõe, implica os sentidos, ilha a ilha, sobre o fundo; os sentidos estão no tapete, entram na tecelagem, formam a teia assim como são formados por ela. (SERRES, 2001, p.55)

Na estruturação de suas (trans)criações, Matizes Dumont escolhe com atenção a matéria-prima de seus bordados. Em 2010, quando da preparação da reprodução em telas bordadas dos painéis *Guerra e Paz*, do pintor brasileiro Candido Portinari, a família teve acesso aos estudos feitos pelo artista para a criação da obra, a partir dos quais e de diversas pesquisas de materiais lançaram-se ao desafio de não fazer uma simples cópia das artes, mas bordar a sua interpretação delas²⁶. Foram então usadas linhas de diferentes origens nacionais e internacionais; diferentes qualidades (grossos, finos, texturados e lisos); diferentes matérias-primas (lã, seda, algodão, acrílico). O mesmo se deu com os tecidos de base.

Essa mistura de fios é muito importante na significação da união entre os povos e as culturas. A gente usou fios brasileiros de diferentes partes do Brasil, artesanais ou não e usamos também fios da Turquia, da Argentina, do Chile e de diferentes países, para simbolicamente falar [da união entre os povos]. A base foi em tecido artesanal brasileiro de Minas, da Paraíba, de Goiás e os fios

²⁶ Culto Circuito Bordadeiras, já referenciado.

representam diferentes regiões do Brasil e do mundo nessa tessitura, nessa urdidura pela paz. (MARILU DUMONT)²⁷

Marilu Dumont, geralmente a responsável pelas pesquisas de tecidos, linhas e texturas para as telas bordadas pelo grupo, reforça a importância de cada elemento da produção, não somente por suas características de origem que não são dadas a ver²⁸, mas principalmente pelo resultado estético que provocam. Estético, no sentido de *aisthesis*, aquilo que é sensível; que se verifica pelos sentidos.

Figura 10 – O Tátil nos Bordados de Matizes



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/> >

Tecidos diferentes, pontos em relevo e a mistura de texturas são característicos dos trabalhos dos Dumont e lhes confere uma tatilidade específica. Na tela *Amazonas* (maior à esquerda) a cena da floresta é espelhada no rio. Pano ou água? Os olhos precisam do auxílio das mãos para compreender.

Para *A Moça Tecelã* as pesquisas de materiais não foram diferentes. Os bordados que serviram de ilustração para o conto foram costurados “sobre tecidos da Paraíba; teçumes de Pirenópolis, Goiás e panos de Minas”, que atendem ao desafio feito pela Moça

²⁷ Idem.

²⁸ O processo de criação de uma obra geralmente não vem a público, à exceção de produções artísticas que se fundamentam na elaboração da peça em tempo real, como é o caso de performances e algumas instalações efêmeras. No trabalho de alguns artistas, contudo, é o que há de mais intrigante e que condensa maior carga de significados. Entre artistas plásticos contemporâneos cujos processos de criação das obras demonstram maior impacto que as obras em si, um exemplo é o brasileiro Vik Muniz, que se notabilizou no mundo pelas fotografias que registravam a elaboração de rostos de atrizes de Hollywood feitos pela composição de diamantes ou de meninos caribenhos feitos de açúcar, por meio da técnica criativa de Gestalt (baseada na capacidade de fechamento visual do cérebro). A Crítica Genética é a área do conhecimento que possibilita o reconhecimento dos processos e tem oferecido relevantes esclarecimentos sobre artistas e os significados de suas obras.

de “bordar o próprio ato de tecer” (LACERDA *apud* COLASANTI, 2004, posfácio). Além da diversidade de qualidade dos fios e dos pontos criados, os bordados trazem aplicações de minúsculas lantejoulas, rendas, brocados e tecidos diversos, no intuito de intensificar os significados da história da Moça (FIG. 11).

Figura 11 - O Háptico em A Moça Tecelã



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

De cima para baixo: na tela *Danças da Vida*, a aplicação do tecido em tule rebordado traz movimento à saia da Moça, como se o vento de fato a soprasse, a sensação é reforçada pelos fios de linha soltos ao seu redor; a segunda tela (Sem Título) tem aplicação de rendas com pequenas lantejoulas. É a tela associada ao momento em que a Moça resolve, alta noite, que seria bom voltar a ser sozinha. Na escuridão monocromática, a esperança em forma de renda rebordada de lantejoulas flui do seu tear – uma lufada de luz. Na tela azul, intitulada *A Moça Tecelã*, associada ao trecho em que a personagem destece o marido e os motivos de sua tristeza, uma espécie de janela coberta de densas franjas azuis parece convidar o espectador a abri-la para um novo começo.

Cada tela de *A Moça* é um convite ao toque. O olho não basta para apreender o universo mágico da tecelã e age como a centelha que acende o fogo. Pela visão, o espectador é impelido a estender a mão e a sentir, no tato, as cores e o brilho que as telas apresentam. Na história da tecelã mágica que cria o mundo pelas mãos, esse desejo tátil não pode ser atribuído ao acaso: as mãos que tecem – as da Moça; as das bordadeiras de Matizes – convidam o espectador a tocar, a *sentir na pele* as coisas que geram outras coisas. E ainda que as reproduções em fotografia²⁹ e o formato de exposição das telas³⁰ não permitam a tangibilidade dos bordados, pelo “embutimento” das sensações, a percepção de relevo, volume, dobras e rugosidades permanece. Dessa forma, a semiose pelos sentidos se completa e se perpetua.

A produção dos bordados para a ilustração do livro não foi acompanhada por Marina Colasanti. Ao ser apresentada às telas finalizadas, sentiu-se impactada:

Os meus contos existem dentro da minha cabeça, fisicamente. São uma realidade depois que eles acontecem. Depois que os escrevo, para mim são uma realidade. Vê-los ilustrados por outra pessoa foi uma surpresa, é como você ver uma pessoa que passou por uma plástica, que está com outra cara. Mas depois eu gostei muito e gosto muito dessa edição, é muito linda. E eu vi os originais delas. Os originais são comoventes, são de tamanhos diferentes, têm uma textura vital maravilhosa. Muito bonitos. (MARINA COLASANTI, 2017)

O depoimento de Colasanti expressa o estranhamento inicial de enxergar um corpo para as imagens do conto que a escritora guardava em sua mente. Corpo esse que lhe foi dado por terceiros. Não foram as suas imagens endógenas as materializadas, mas as das bordadeiras, que, por sua vez, partiram das suas, expressas em linguagem verbal. Em sua fala, a escritora reforça ainda a característica háptica que o bordado original das ilustrações condensa. Ao dizer que são comoventes os originais, e porque os viu e os tocou, Colasanti é uma espectadora deles, é ativada em suas experiências e traduz em

²⁹ Para que os bordados pudessem ilustrar a edição do livro, foi necessário fotografá-los. A fotografia, ainda que realizada para um fim específico como o de representar com fidelidade um objeto para reprodução, é resultado de uma série de escolhas (suporte, iluminação, ângulo, temperatura de cores, enquadramento, ponto de vista) que partem do fotógrafo. As imagens fotográficas são, na diagramação do livro, editadas. Recebem filtros de ajustes, cortes ou extensões necessárias ao formato do livro impresso e ao encaixe das imagens com o texto. A escolha dos papéis para a reprodução, o formato do livro, uso de acabamentos gráficos são também fatores que influenciam na percepção dos bordados. Tais escolhas caracterizam outras camadas de tradução, que não são consideradas nesse trabalho.

³⁰ Para fins de comercialização pelo site oficial de Matizes Dumont, as telas bordadas são reproduzidas em fotografias impressas em *fine art* – técnica contemporânea de impressão digital cuja qualidade de imagem se aproxima da reprodução fotográfica analógica, feita por meio de químicos em laboratório – em “papel com alta gramatura e com qualidade de museu” (www.matizesdumont.com), e emolduradas sob vidro. Cada processo de reprodução representa o afastamento do toque real dos dedos. Mesmo assim, a percepção tátil está presente por meio da interrelação entre olhos e mãos.

sentimento a percepção da textura, das cores e dos materiais utilizados para corporificar as palavras de sua obra, agora uma nova narrativa tornada tangível em tecido pelas bordadeiras do Matizes Dumont.

2.3 O Fio das Palavras

No princípio era o verbo. Está dito pelo evangelista João em suas reflexões sobre a criação do mundo, tema do Gênesis, o livro 1 da Bíblia. O verbo é a palavra e é ela a base do processo comunicativo segundo as religiões de matriz judaica. Para muitos povos, segundo Marius Schneider, em *Le rôle de la musique dans la mythologie et des rites des civilisations non européennes*, há um princípio sonoro que preside a gênese do cosmos. O mundo nasce a partir do canto, do balbucio, do berro, do grito, ou seja, sua fonte genética está na oralidade; a natureza dos primeiros seres é puramente acústica e o universo é fruto dessa vibração (SCHNEIDER, 1986).

No instante que um deus manifesta a vontade de dar nascença a si próprio ou a outro deus, de fazer surgir o céu e a terra, ou o homem, emite um som. Expira, suspira, fala, canta, grita, ulula, expectora, vomita, tropeja ou toca um instrumento musical. (SCHNEIDER, 1986, p. 132).

Para as religiões do Livro, é pela disseminação da palavra em construções linguísticas formais que o homem se comunica e constrói narrativas. Para Michael Hanke (2003), embora não haja uma definição específica para o termo narrativa, é consenso que esta é uma atividade eminentemente humana, linguística e simbólica, uma codificação realizada com o objetivo de comunicar.

A comunicação verbal – dada pela palavra –, é, como afirma Alfredo Bosi (1977), uma conquista na relação midiática entre o corpo humano e os objetos que o circundam. Há, de acordo com o autor, uma estreita relação entre o uso das mãos, dos instrumentos que as estendem e a liberdade de expressão vocal. O domínio das habilidades manuais implicou, no processo de evolução humana, no controle sobre o meio ambiente: controle da terra, da caça, da defesa própria.

Liberados da ocupação prioritária de apreensão dos alimentos, a boca e os órgãos vocais se especializaram para a emissão das palavras e, por consequência, para a codificação do que não era visível. Pelas palavras, é possível externar sentimentos, emoções, desejos e estabelecer vínculos com o que nos cerca. “A realidade é resultado de

uma construção narrativa” (HANKE, 2003, p. 118) e para se compreender no mundo o homem narra.

As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (...) A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN, 1999, p. 40)

É pelas narrativas que o homem processa os acontecimentos e revive experiências que são importantes para a própria manutenção de sua própria existência, propagando crenças, valores e costumes de geração em geração. Tão importante quanto viver, é narrar o que se vive, em uma espécie de confirmação da experiência. Paul Ricoeur (1994), em *Tempo e Narrativa*, compreende esta como uma articulação entre signos, regras e normas, resultando em uma mediação simbólica das ações humanas.

Existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (RICOEUR, 1994, p. 85)

No ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936, Walter Benjamin (1994) ressalta a participação dos artífices medievais no aperfeiçoamento da arte narrativa e valoriza nela a perpetuação de fatos passados associados às vivências presentes. Além de praticar uma forma de arte, um narrador, além do senso prático, deve ser alguém “que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1944, P. 200). O autor reforça que uma narrativa não se explica. Ela é sentida, absorvida, interpretada, fantasiada e ampliada na mente do receptor, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1944, p. 203).

Associada à fala e às palavras e inserida na ação do tempo, a narrativa verbal pode ser expressada por meio da oralidade e da escrita e é uma sequência temporal, em que as ideias se organizam em cadeia. Uma palavra precisa vir diante de outra para que a compreensão se complete. Há, contudo, as narrativas que fogem – ou complementam – o âmbito das palavras. São as narrativas visuais, em que uma história é contada por meio de uma sequência de imagens, seja ela fotográfica, a traço (desenhada) ou em movimento. Entre as narrativas visuais mais conhecidas estão as diferentes formas de ilustrações – em

que se enquadram os bordados feitos para *A Moça Tecelã* –, as histórias em quadrinhos e o cinema.

O bordado desenvolvido como complementação de um texto representa nos dias contemporâneos um resgate da arte de contar histórias. Da seleção e tradução do texto fonte dos bordados aos processos que marcam sua produção, é possível identificar a concepção de narrativa de Benjamin.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Nas mãos de Matizes Dumont, o bordado é uma narrativa artesanal, transgeracional, correspondendo ao que o autor chama de reminiscências. Produto da relação entre a interioridade e a exterioridade do narrador e relacionadas às concepções, crenças, ilusões, lembranças e memórias do indivíduo, são as reminiscências – e aqui se pode fazer a relação destas com o que Belting (2012) denominou de imagens endógenas –, que fundam a cadeia da tradição e “transmitem os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1994, p. 211). É na transgeracionalidade que a narrativa bordada se perpetua. É pelos pontos bordados que contos de fada, histórias de vida e outras narrativas se materializam. Narrar e bordar são atos de comunicação, de vínculo social e de tradução.

2.3.1 Quem borda um conto: fadas, fios e o feminino

Como ato tradutório, as narrativas apresentam ainda uma outra dimensão para além da existência física – mas tão essencial quanto ela: a dimensão dos contos de fadas e das histórias fantásticas, que são construídas no interior de mentes imaginativas, orientadas por uma visão transcendente do mundo e das coisas. Narrativas explicam a cosmogonia, a evolução do tempo, as ações do homem e o correr da vida por meio de uma rica linguagem simbólica que vai ganhando contornos diferentes à medida em que são repetidas – “quem conta um conto, aumenta um ponto”, reza o dito popular –, aumentando ainda mais a riqueza de seus conteúdos.

Estão nessa categoria os contos maravilhosos e os de fada, que, exatamente por não se apegarem à literalidade e à concretude do mundo, podem ir bem mais adiante das fronteiras do real e conseguem traduzir desejos, expectativas, esperanças, sentimentos e, se utilizando de uma linguagem muito próxima da poética, chegam a direcionar comportamentos.

Embora pareçam semelhantes, Nelly Novaes Coelho (1991) estabelece distinções entre as “histórias de fazer dormir”. Contos de fada são do universo feérico, em que reis, rainhas, princesas, magos, gigantes, duendes, animais metamorfoseados e objetos mágicos habitam lugares longínquos, em um tempo fora da realidade conhecida. O eixo gerador das histórias é um problema existencial, de superação ou realização essencial do herói ou heroína. São narrativas em que, com ou sem a presença de fadas, os obstáculos a serem superados envolvem rituais iniciáticos de transformação. São príncipes que resgatam princesas de dragões carcereiros ou que provam sua origem real ao retirar uma espada milenar presa em uma rocha, por exemplo.

Nos contos maravilhosos – categoria em que se desenrola a trama de *A Moça Tecelã* –, não há fadas. As narrativas acontecem em um cotidiano mágico, em lugares ou tempos reconhecíveis e contam também com a presença de objetos mágicos, metamorfoses, animais falantes, gênios, duendes e personagens da realeza. Contudo, a problemática do eixo gerador é de cunho social ou psicológico, ligada à vida prática e concreta. Nessas histórias, o herói ou anti-herói precisa atingir a autorrealização, por meio da conquista de bens, riquezas ou poder material.

Segundo Robert Darnton (1986), as narrativas fantasiosas surgiram como espelho da mentalidade camponesa e com o objetivo de “educar” as crianças do período medieval. Os textos originais desses contos alastrados pela oralidade nas vozes de narradores anônimos, que tanto podiam ser mães, curandeiros, menestréis, vizinhos e rodas de camponeses em torno de uma fogueira, eram duros, cruéis e sangrentos. Mas atingiam o objetivo de controlar o comportamento dos que se aventuravam no descumprimento das normas. Mais que isso, registravam o comportamento de toda uma sociedade que, até a chegada de Charles Perrault, de Hans Christian Andersen, dos Irmãos Grimm e de Walt Disney³¹ entre outros autores, era aberto e considerado normal (DARNTON, 1986).

³¹ Em *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da História Cultural Francesa*, Darnton discorre sobre as adaptações de contos camponeses originais da era medieval feitas por escritores que se tornaram

Para manter meninas adolescentes à salvo dos estupradores e do sexo precoce, conta-se do lobo faminto que espreita por trás das árvores da floresta, à espera de uma presa indefesa – preferencialmente, a menina que desobedece às normas da sociedade. A heroína Cinderela, antes de receber de presente da fada madrinha os sapatinhos de cristal responsáveis pelo seu enlace com o príncipe, necessitou, no conto original, empregar-se como criada na casa de uma nobre para fugir ao assédio de seu próprio pai. *O Barba Azul*, em sua versão original, narra a desobediência de uma noiva que não resiste à tentação de abrir uma porta proibida e se depara com os cadáveres pendurados das seis esposas anteriores do marido.

Seja qual for seu motivo gerador ou objetivo final, a narrativa deve deixar “brechas” para que o receptor participe e elabore seus próprios significados. O leitor, ouvinte ou espectador é chamado a experimentar e participar, de algum modo, da interpretação da obra. Há uma abertura, para usar um termo caro a Umberto Eco (1986), uma junção entre as experiências do narrador no momento em que elabora a história e as experiências do receptor das histórias, no instante em que se abre para recebê-las. Um pacto é acordado: o narrador precisa sentir que há uma predisposição do ouvinte para receber a narrativa e sinaliza que quer começar a contar – é o “Era uma vez...”. O ouvinte, por sua vez, aceita e, a partir de sua aceitação, assume obrigações de rir, se emocionar, agir como comandado pela história, responder. Ao final da narrativa, o pacto é anulado e, para que isso aconteça, o narrador deve deixar claro que a história chegou ao fim (HANKE, 2003). Em tempos “pós-Disney”, é lícito dizer que o distrato se dá pelo tão esperado “E viveram felizes para sempre”.

Se no período medieval os contos eram destinados a promover a ordem social entre os camponeses, foi na passagem da Era Clássica para a Romântica, que a evolução dos costumes e uma pitada de tino mercadológico deram aos contos de fada cores suaves, finais reflexivos e uma determinada padronização. Acontecem sempre em um tempo

célebres por positivar os finais de narrativas anteriormente cruéis e assustadoras, com o objetivo de suavizá-las para as crianças. Charles Perrault, escritor francês do século XVII, foi considerado o “Pai da Literatura Infantil”, recontando histórias como Chapeuzinho Vermelho, Cinderela e O Gato de Botas, com finais felizes que se consolidaram como típicos dos contos de fada até os dias atuais. Segundo Darnton, Perrault ouvia as narrativas originais da babá de seus filhos e os adaptava para reconta-las às crianças. Os Irmãos Grimm, alemães, ouviam as histórias de uma vizinha. As adaptações feitas pelos autores deviam-se à adequação das narrativas aos gostos e costumes dos salões sociais da época e resultaram em uma miscelânea suavizadas de narrativas camponesas que se originavam de vários países da Europa. Andersen, dinamarquês, escritor e poeta infantil, foi responsável pelas histórias O Patinho Feio, A Pequena Sereia e Polegarzinha. Considera-se ainda que Walt Disney, a partir dos anos 1940, foi o principal propagador do final feliz, influenciando, por meio de suas animações, os sonhos infantis de milhões de crianças.

passado e em terras distantes – “once upon a time...”; “long, long time ago...”; “era uma vez...” – onde se encontram príncipes e princesas, castelos, cavaleiros e torres. A distância cria uma proteção para os ouvintes e também para as próprias narrativas – os primeiros não estariam sujeitos às más sortes de seus heróis e heroínas, à maldade das bruxas e, resguardados, podem usufruir de tudo o que um conto de fadas lhes oferecem sem o risco de perecer desventurados.

Bons narradores, por tradição – os melhores, segundo Glaucia Raposo de Souza³² –, são os velhos e as mulheres. Os de idade avançada são bons narradores pela liberdade que tem de recordar. Eles contam para se sentirem vivos. Em épocas contemporâneas e prioritariamente em sociedades ocidentais, os velhos são considerados improdutivos pela sociedade. No Oriente, contudo, ainda guardam a importância ancestral dos anciãos, os sábios das aldeias, quando eram o registro vivo da memória do povo e perpetuavam as tradições por meio da oralidade. À velhice, nessas culturas, associa-se à noção de sabedoria. Os idosos seriam, desse modo, os narradores oficiais das memórias do tempo e de uma sociedade, assinala Ecléia Bosi (1979). A memória é importante na mitologia grega. Mnemosyne, a deusa da memória, conhece tudo o que já foi, é e será – poder paradoxalmente oposto à função de Letes, o rio do esquecimento, parte dos domínios do deus Hades, a morte. Esquecer é ignorar e “defuntos são aqueles que perderam a memória”, afirma Mircea Eliade (2000, p. 104).

As mulheres são consideradas narradoras natas por estarem em casa, à beira de seus filhos, maridos e afazeres – entre estes o de fiar, tecer e bordar. Nesses momentos, contar histórias passa a ser um ofício de “alma, olho e mão” (BOSI, 1977, p. 90). É o tempo do trabalho, assinala Benjamin (1994), quando o operário mergulha tão profundamente na atividade que se esquece de si, o melhor tempo de absorção de uma narrativa.

As mulheres de “mãos cheias e pensamento livre para tecer para os da casa os relatos de memória” (SOUSA, 2005, p. 3) são também as responsáveis pela educação e formação dos filhos. As narrativas são instrumentos lúdicos e eficientes para o ato de educar e, no decorrer da experiência, parece não faltar criatividade às genitoras para a geração de histórias próprias para conter as prováveis travessuras das crianças. As

³² Disponível em < http://www.virtual.ufc.br/cursouca/modulo_3/glaucia2.pdf>. Acesso em: 06 de fev. 2017.

bordadeiras são essas mulheres de mãos cheias, que trabalham junto a outras, em roda, para facilitar a troca de linhas, agulhas e assuntos. Nas rodas de bordado, o tecer e o contar caminham inseparáveis e um manancial infindável de lendas, histórias, mitos e experiências de vida se alinham aos pontos bordados.

A imagem feminina no universo das narrativas sofreu alterações consideráveis da Antiguidade aos dias atuais. Em *O Conto de Fadas*, Nelly Coelho (1991) fala do surgimento dessas narrativas na tradição celta como tendo as princesas como heroínas das jornadas de conquista e responsáveis pelo encantamento de seus príncipes, reforçadas pela presença de seres elementais femininos, voltados à criação e manutenção das colheitas, das estações do ano e símbolos de fertilidade. Foi na criação poética céltico-bretã, povos nórdicos pacíficos e habituados a altos valores espirituais, que surgiram as primeiras mulheres detentoras de poderes sobrenaturais benéficos que originaram a linhagem das fadas. O oposto das fadas nessas histórias eram as bruxas, apreciadoras do mal e causadoras de obstáculos e prejuízos. Em outras culturas, como a hindu, a egípcia e a árabe, a que Coelho (1991) relaciona ao surgimento dos contos maravilhosos, a mulher era vista de forma ainda mais contundente: a mulher era o veículo da dissimulação e, movida pela cobiça e pela futilidade, aparecia na maior parte das histórias como o pivô de desgraças e conspirações.

Sherazade, a hábil narradora de *As Mil e Uma Noites*, é, nas palavras de Nelly Coelho (1991), um exemplo marcante do poder da narrativa feminina e de como a imagem dual da mulher (fada versus bruxa) se manifesta: em oposição à infidelidade da sultana – a mulher demônio que motiva a desgraça do reino –, a voluntária Sherazade – a mulher anjo, que se oferece em sacrifício para promover o bem geral –, utiliza nesse conto maravilhoso a força das palavras para tecer um novo destino para si³³.

³³ Em um longínquo reino da Pérsia, o sultão Shariar, governante de todas as coisas do céu e da terra, sofreu a traição da esposa e decidiu que casaria todas as noites com uma jovem diferente, cortando suas cabeças na manhã seguinte. Por três anos, o terror tomou conta do reino até que a criativa Sherazade se voluntaria para casar com o rei e mudar a situação, pedindo ao pai, vizir do sultão, que a entregue como a nova esposa de Shariar. Na noite de núpcias, Sherazade começa a narrar um conto que interrompe ao raiar do dia. O sultão, curioso pelo fim da história, poupa-lhe a vida para saber a continuação da trama. E, assim, por mil e uma noites de criação de novos contos intercalados, a hábil narradora se mantém viva. É uma heroína, que salva todas as demais jovens do reino e, cativando o sultão, passa a viver feliz ao seu lado, governando como rainha até o fim de seus dias. Esse é um dos contos maravilhosos que fazem parte da coletânea *As Mil e Uma Noites*, entre eles *Simbad, o Marujo*, *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* e *Ali Baba e os Quarenta Ladrões*.

É pela narrativa que o homem confere significado e continuidade às coisas do mundo. Pode-se dizer que o homem narra por medo do fim. A palavra, em Sherazade, é o motivo de sua existência: “o amor e a morte são as forças polares que a palavra narrativa mantém equilibradas. Por outro lado, é pela fala, é pelo narrar que Sherazade se mantém viva, donde a identificação da palavra como um ato vital” (COELHO, 1991, p. 27).

Entre os séculos X e XIII, a Igreja Católica intensificou a disseminação dos ideais cristãos pelo mundo e se esforçou consideravelmente na propagação de uma mulher pura, maternal e submissa, espelhada no culto à Virgem Maria. É também o período em que se iniciou o culto ao amor burguês e as narrativas passaram a repudiar a imagem da mulher demônio e a exaltar a mulher anjo. Foi como um renascimento das fadas e princesas (COELHO, 1991), estas agora com uma função mais domesticada: a de esperar pacificamente o príncipe encantado chegar.

Já as primeiras narrativas sobre o Rei Arthur, na Grã-Bretanha, ainda no século XIII, trouxeram um resquício das mulheres de força do Norte da Europa. Assim como nos contos de fadas originais, as mulheres das aventuras arturianas eram poderosas e interferiam na vida dos homens com poderes divinos – vale destacar a Fada Morgana, colocada no mesmo patamar de Merlin, o mago conselheiro de Arthur. Era também costume, nesse período, associar a gênese de destacadas famílias europeias a mulheres com poderes sobrenaturais, como forma de enobrecer e glorificar suas origens.

“Das mulheres, diz-se que nasceram com a agulha entre os dedos”. A frase de Michelle Perrot (2007) em *Minha História das Mulheres* atesta o entrelaçamento entre o universo dos fios, rocas e teares e a própria imagem feminina ao longo dos tempos, tradicionalmente tida como o sexo frágil, e frequentemente associada a estereótipos no mínimo depreciativos como inferior, dona de casa, mãe, submissa ou histérica³⁴. Na árdua tarefa, nas palavras de Perrot (2007), de recontar a história feminina, foi na relação entre

³⁴ É fundamental demarcar as importantes mudanças na posição social de homens e mulheres na contemporaneidade. Embora aos poucos, e ainda sob históricos de repressão e de muito esforço, é notável que as mulheres têm alcançado, desde as duas décadas finais do século XX, avanços significativos em sua imagem junto à sociedade. Nesta dissertação, não é intenção tratar desses aspectos e nem reforçar os antigos estereótipos de fragilidade e submissão femininas, mas resgatar as relações positivas entre o ato de tecer, coser, bordar e das atividades manuais como um todo, e o ato mesmo de criação, de gênese e parição, que são, desde o princípio dos tempos e em quase todas as sociedades, atribuídas à mulher. Nesse sentido, visa-se a tratar o universo feminino como um universo tradutor entre linguagens variadas.

o têxtil e a estruturação das sociedades que se revelou a potência da imagem positiva das mulheres.

O elogio das mulheres passa pelo reconhecimento de sua qualidade de *ergástis* (trabalhadoras) e o trabalho feminino, o *érga gunakéia*, é, antes de mais nada, o trabalho têxtil, como confirmam mitos e tradições, desde a imagem de Penélope até os epitáfios funerários do séc. V a.C., e ao nome de *ergastêmicas* dado às jovens encarregadas da tecelagem ritual do peplo de Atena. (DUBY e PERROT, 1990, p. 431)

Na sociedade da Grécia Antiga, a tecelagem era vista como uma atividade do *oïkos* (doméstico). A imagem das mulheres agrupadas com outras e em volta do tear, dos cestos de lã e navetas³⁵ era profusamente repetida nas decorações de vasos e ilustrava o trabalho de casa como algo de valor. Por conta de Atena, a deusa tecelã, as mulheres que se aplicavam ao ofício da tessitura ultrapassavam suas atividades e ganhavam representação e integração social e religiosa na cidade. Eram as responsáveis pela tessitura das túnicas devocionais direcionadas aos deuses Apolo e Hera e pela preparação das mais jovens em seus rituais de passagem para a vida adulta. Eram esses deveres políticos e cívicos das tecelãs da Antiguidade.

Em Roma, no mesmo período, como relata Zélia Almeida Cardoso (2006), somente as mulheres pobres podiam trabalhar fora de suas casas, em atuações restritas a trabalhos tão diversos quanto a prostituição, a dança e a feitiçaria ou em serviços domésticos em que se incluíam: criadas, amas, parteiras, cabelereiras, maquiadoras e tecelãs. Fora do ambiente comercial, as atividades de fiar e tecer eram parte da formação feminina, associadas, assim como na sociedade grega, “à imagem cânone da esposa perfeita” (CARDOSO, 2006, p. 96). Na cerimônia do *confarreatio*, o casamento romano, a noiva saía da casa de seu pai em direção à casa do noivo seguida de três de suas melhores amigas. Uma carregava a roca, outra o fuso e a terceira acompanhava a *pronuba* (noiva), entregando-a no leito nupcial. Os únicos objetos que eram seus por pertencimento eram a roca e o fuso, símbolos de sua capacidade de se tornar “uma respeitável *materfamilias*”.

Tarefa indigna aos homens e varões, em *A Arte de Amar*, o poeta Ovídio orienta o jovem Aquiles, quando disfarçado de menina e escondido por Tétis na Ilha de Cirus:

Que fazes, Eácida? As lãs não são ofício para ti; Procura teus títulos de glória com a outra arte de Palas. Que tens a ver com os balaaios? Tua mão é própria para segurar o escudo. Por que manténs a rocada na destra pela qual Heitor tombará? Atira longe os fusos, enrolados com os laboriosos fios. É a lança do

³⁵ Peça em forma de nave (barco) que serve, como uma grande agulha, de guia para a passagem do fio solto entre os fios estendidos na laçadeira do tear, construindo a trama do tecido.

Pélon que deve ser brandida por essa mão. (OVÍDIO *apud* CARDOSO, 2006, p. 97)

Se aos homens não eram de bom grado as artes dos fios, era dever essencial das mulheres de qualquer classe ou idade, aprenderem e executarem o ofício que lhes dignificava e enobrecia (CARDOSO, 2006). A tarefa, que congregava o feminino em grupos nos interiores das casas, serviu, relata Fábio de Souza Lessa (2004), como uma forma de desenvolver entre as mulheres a comunicação e uma espécie de *sophía*, um saber que era decodificado a partir das relações de aprendizagem e convívio. Com a transmissão do ofício de mãe para filha, esse conhecimento se especializava. A arte da fiação e da tecelagem, junto às demais atividades domésticas “pressupunha a existência de um saber feminino específico – *téchne*” (LESSA, 2004, p.35).

Para Aristóteles, na *História dos Animais*, a tecelagem configurava uma estratégia de fortalecimento do poder feminino:

Mais do que tecer intrigas, como as personagens trágicas, as esposas podiam lançar mão da tecelagem como meio de comunicação entre si. Elas podiam informar através de sua arte de tecer e, nesse sentido, esta arte feminina podia ser entendida como uma tática das esposas para manterem sua coesão enquanto grupo. (ARISTÓTELES, 2014, livro IX).

É na espontaneidade “da expressão de desejos, fantasias e lembranças, de partilha de tradições e memórias, de brincadeiras, risos e lamentos” das que se reúnem em torno das rocas, dos teares e também do bordado: nos “momentos importantes da vida feminina, como o casamento e a gravidez, o enxoval bordado e tricotado pela família e amigas, se constituiu num verdadeiro rito de passagem”, ressalta Mirella Faur³⁶. Forma-se assim um espaço de troca de experiências, solidariedade e cumplicidade, de cantos e também de narrativas que perpassam as épocas.

No final do século XVII, Charles Perrault publicou na França sua primeira de coletânea de contos de fadas resgatados de narrativas orais. Aparentemente com o objetivo de ressaltar “os direitos intelectuais e sentimentais da mulher” (COELHO, 1991, p. 66) e de reforçar seu apoio às causas feministas, as heroínas das histórias então publicadas (*A Paciência de Grisélidix*, *Os Desejos Ridículos* e *Pele de Asno*) eram injustiçadas, ameaçadas ou vítimas. Segundo a autora, as histórias embutiam orientações sobre como reagir a essas situações às jovens da época, em sua formação. A publicação,

³⁶ **As Deusas Tecelãs**, disponível em <<https://www.facebook.com/notes/mirella-faur/as-deusas-tecel%C3%A3s-texto-de-mirella-faur/301143570004223/>> Acesso em 12 dez. 2017.

mais tarde, de *Os Contos da Mamãe Gansa*, nova coletânea que reunia seis contos de fada e dois contos maravilhosos compilado das fontes originais celtas e indianas, celebrizou personagens como a Bela Adormecida, o Gato de Botas, Chapeuzinho Vermelho e materializou, em sua ilustração de capa, a imagem da Mãe Gansa.

A personagem *Ma Mère L'Oie* (Contos da Mamãe Ganso) já era conhecida dos franceses por meio da oralidade desde os tempos antigos. Tida como uma mulher que contava histórias aos pequenos enquanto fiava ao lado da lareira durante o longo frio do inverno, foi representada na capa da coletânea como uma velha senhora sentada diante de uma roca. O nome Mamãe Gansa passou então a ser o epíteto dado a todas as contadoras de histórias. O fato de usar uma personagem tão emblemática para o público sob uma visualização tão marcante, indica em Perrault a atenção ao poder feminino e à mitologia.

Note-se ainda que a identificação da velha contadora de estórias como uma fiandeira não seria gratuita. Conhecedor, como era, da mitologia pagã, Perrault, sem dúvida, teria associado a tarefa das Parcas com o 'tecer estórias' que formam a rede da vida humana. Aliás, esse relacionamento deveria já existir na Antiguidade, pois nos costumes europeus, desde a Idade Média, o ato de fiar foi sempre associado à mulher, isto é, foi estreitamente vinculado ao feminino. (COELHO, 1991, p. 69)

No Brasil, as primeiras edições de *Os Contos da Mamãe Gansa* foram publicadas pela Editora Melhoramentos, entre os anos 1915 e 1925 e traziam poucas adaptações da ilustração original. Por várias gerações, a imagem da Mãe Gansa fiandeira foi apresentada às crianças brasileiras, gerando também em nossas terras a associação da tecelagem às narrações de histórias. Dona Benta, a carinhosa avó do *Sítio do Pica Pau Amarelo* de Monteiro Lobato, acalmava as peraltices de Narizinho, Pedrinho e da boneca Emília ao narrar as histórias encantadas que lhes serviriam de aventura, reunindo-os redor de sua cadeira de balanço enquanto bordava. A sempiterna relação entre fiar (tecer, bordar, urdir), narrar (certificar, perpetuar, propagar) e criar (trazer à vida, educar, orientar), presente desde o verbo da Gênese bíblica, amarra a força da palavra à imagem da mulher como tecelã do abrigo dos corpos, da alma e da vida.

Essa relação está bem marcada no trabalho de Marina Colasanti e seus contos maravilhosos. Desde a publicação de sua primeira coletânea de contos *Um Ideia Toda Azul* (1979) até a publicação de *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* (2015) foram escritos 117 contos de fada³⁷. Considerados pela escritora como uma dádiva que recebeu,

³⁷ Embora a própria autora categorize seus escritos como contos de fadas, pela definição oferecida por Nelly Novaes Coelho (1991), os textos de Colasanti condensam características relacionadas aos contos

para que os contos que encantam milhares de pessoas no Brasil e em vários outros países se materializem, Colasanti assume fazer “uma viagem interna para se colocar na escuta”³⁸ a fim de atingir o estágio apropriado que transmita ao leitor o sentimento e a força da narrativa, todas escritas no tempo presente. Para ela, esse é o tempo necessário ao exato encontro entre o imaginário e a realidade, conferindo solidez à trama e promovendo a identificação com o leitor. Embora narrados no presente, é nesse momento “entre a palavra e a não palavra” (metáfora) que se concentra “a centelha dos contos de fada”³⁹.

A metáfora é a base que sustenta, na escrita de Colasanti, o reconhecimento dos muitos dilemas do cotidiano. Em seus contos em que se misturam resgate da autoestima, busca pela autorrealização e a superação de obstáculos, são elementos como a fantasia, a sensualidade, os relacionamentos impossíveis, a magia e o abrir dos olhos para as belezas do mundo que dão linha para vários desdobramentos do que se reconhece como amor e como o correr da vida. É essa construção ricamente metafórica entre o poder feminino e os fios, as tramas e os teares que pode ser encontrada em contos como *Além do Bastidor*, *Fio após Fio*, *Onde os Oceanos se Encontram* e *A Moça Tecelã*. Para Marina Colasanti, a presença constante dos fios não é casual.

Esse é um universo muito pessoal. Eu sou uma pessoa que vive a vida por um fio. Eu costuro, eu faço tricô, eu faço a minha roupa, eu bordo, eu faço isso tudo. Então eu tenho um prazer físico, um prazer que está muito ligado ao meu ser mulher, com a essência das coisas, fazer as coisas. Eu prefiro fazer do que comprar pronta [sic]. Eu prefiro cozinhar que encomendar uma pizza. Eu faço a pizza! Minha filha sempre me diz: “pede uma comida pronta, uma comida congelada”. Não, que comida congelada! É outra relação, a roupa passa a fazer parte de você. Você se lembra quando veste, você se lembra quando fez, você se lembra onde comprou aquele tecido. Você revive o momento da feitura do vestido, ele passa a fazer parte de você. Isso é que é a beleza do tecer. (MARINA COLASANTI vide APÊNDICE B)

Em *A Moça Tecelã*, no trabalho infindável de tecer os dias por meio de um tear mágico, esmerando-se na escolha das cores e dos fios, das escamas do peixe e das luzes, a Moça se revela “do bem”. É uma fada, do latim *fatum* – destino, fatalidade, oráculo. O poder do instrumento mágico a capacita para a criação e o termo de todas as coisas do mundo, embora a única “morte” citada no conto seja o destecer do ambicioso marido, de

maravilhosos. As informações contidas nessa seção da dissertação foram colhidas em entrevistas e em programas gravados para o canal do Grupo Editorial Global hospedado no YouTube e disponível em < <https://www.youtube.com/user/GlobalEditora>>. Os programas fontes das informações estão referenciados ao longo e na bibliografia deste trabalho.

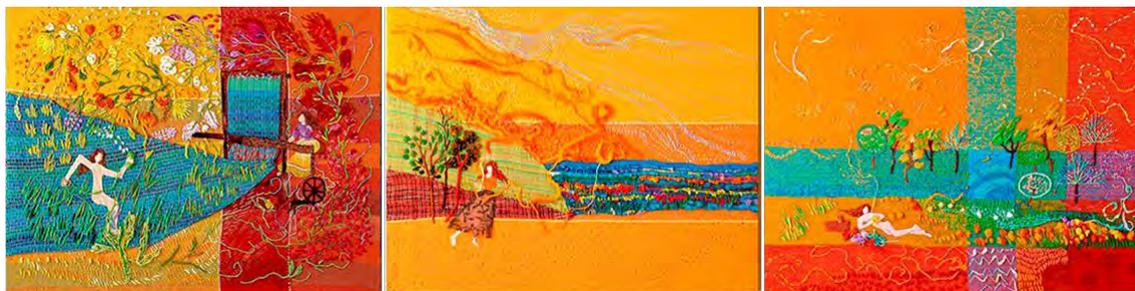
³⁸ MARINA COLASANTI E O TEMPO NOS CONTOS DE FADA, Grupo Editora Global, publicado em 21 nov. 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=DGIJjoyKibE>>

³⁹ Idem.

sua tristeza e da escravidão – também tecidas por ela, ao produzir a mais alta torre do exigido castelo e se distanciar do trabalho criativo – a que se submete na relação; a Moça do conto escrito é devotada à natureza, dotada de estranhas forças, extravasa fertilidade (pois que cria tudo com a profusão desejada) e possui um talismã mágico (o tear). São essas algumas características citadas por Coelho (1991) para identificar uma fada como originalmente definidas nas tradições celtas. Outras características como a localização do espaço em terras brumosas ou à margem de lagos misteriosos, presença de seres metamorfoseados, tendência ao misticismo e as lendas e encantamentos divinos são perceptíveis na Moça do conto bordado.

A Moça Tecelã feita em fios é uma ninfa, ora vestida em tecidos leves, ora nua, corpo e cabelos soltos entregues aos ventos e às luzes da natureza. No recanto idílico em que habita, é a própria deusa da fertilidade: abunda árvores, pássaros, flores e também as cobiças do marido. Sua própria tristeza transborda do tear enquanto a tece. A água, para muitos povos místicos, é sagrada e Matizes Dumont sacraliza o São Francisco em todos os bordados feitos para o conto. As águas do rio correm livremente em boa parte das telas (FIG. 12) e, mesmo nas cenas que sugerem um espaço fechado, os elementos bordados se derramam pelo tecido, são água também (FIG. 13).

Figura 12 – As águas fluem nos bordados



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/> >

A água é um elemento muito relacionado ao habitat das fadas. Em *A Moça Tecelã* bordada, as águas percorrem várias das telas. É também um símbolo de identificação do trabalho do grupo Matizes, O Rio São Francisco está presente com frequência em sua produção.

Figura 13 – Mesmo o que não é água se derrama



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

Da direita para a esquerda: a toalha como que verte sobre a mesa. Todas as coisas tecidas pela Moça são fluidas, parecem escorrer de seu tear como se tivesse um leito a percorrer.

Na fluidez das linhas que escapam pela janela da torre (FIG. 14), os peixes lembram pássaros que metamorfoseiam gente, que, em outra tela, a azul cor da tristeza, parece integrada ao chão de capim alto, como que feitos do mesmo cascalho do tecido (FIG. 15).

Figura 14 – As metamorfoses das coisas tecidas 1



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

Na Tela 4, peixes que parecem pássaros e pássaros que lembram figuras humanas remetem às metamorfoses existentes nos contos de fada característicos da tradição celta.

Figura 15 - As metamorfoses das coisas tecidas 2



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

Os pássaros bordados na Tela 4 lembram pessoas de braços estendidos, quase mesclados à textura do tecido na tela *A Moça Tecelã*.

Nessas imagens tecidas é possível ainda acompanhar a transformação (des)encantada da Moça. Enquanto nos contos de fada mais conhecidos, em que um beijo de amor ou um feito mágico quebra o encantamento maldito lançado por alguma bruxa malvada, nos bordados, o efeito parece ao contrário: a Moça poderosa, com a chegada do desejado companheiro, se transforma em mulher comum, serviçal e tecedeira. Os cabelos

da Esposa aparecem domesticados em um laço comportado; os vestidos tornam-se pesados, de linhas densas e pontos cheios, em mangas fofas e compridas de mulher recatada, limitada aos interiores do palácio. A Moça-fada se deixa aprisionar no corpo de Mulher mortal.

O desencantamento da Moça é apresentado nos bordados pela transição de sua imagem entre as passagens da narrativa: na tela *Danças da Vida*, correspondente à primeira ilustração do livro e associada ao trecho inicial do conto, o de apresentação da Moça Tecelã, ela é bordada com os cabelos livres ao vento e vestida com uma roupa aparentemente leve e diáfana (FIG. 16); na tela em que ela é incitada a tecer o palácio (Tela 3), ainda ao ar livre, mas já submetida às vontades do marido, a roupa torna-se pesada, mas os cabelos ainda estão soltos, há um resquício de liberdade (FIG. 17).

Figura 16 – Pontos de um desencanto 1



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

A Moça ao sol, antes de desejar o companheiro, integrada à natureza, com as roupas leves e os cabelos ao vento, remetem ao frescor de uma vida livre. É a associação mais próxima da Moça à figura da fada original.

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava. Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. 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.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Figura 17 – Pontos de um desencanto 2



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

Tela 3 - Com a chegada do marido, a Moça gradualmente vai se convertendo de fada a esposa. As roupas, agora mais pesadas, indiciam a mudança.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata. Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços.

A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

A Tela 4, em que se denuncia sua completa metamorfose em Esposa é a que mostra as exigências do marido escapando pela janela, além de ilustrar o trecho do conto em que ele a aprisiona na torre que ela mesma teceu (FIG. 18). Aqui, os cabelos da Esposa estão comportados, presos em rabo no alto da cabeça, o vestido parece ainda mais fechado e pesado. Ela está confinada ao espaço de uma estreita janela em forma de arco, por onde flui sua criação mágica em direção ao exterior liberto. O que ela cria, neste fluxo, contudo, é uma intercalação ambígua entre a natureza e as demandas do esposo: uma faixa de pontos bordados mostra os peixes-pássaros (de novo a água); a faixa seguinte, uma fazenda; a terceira um céu quase noite, pontilhado de pássaros quase homens voadores.

Figura 18 - Pontos de um desencanto 3



Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados.

Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo que queria fazer.

FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

Na Tela 4, pouco se reconhece da figura inicial da Moça Tecelã. Está domada, cabelos presos em laço e o vestido é senhoril.

A Tela 5 é a tela da decisão da Moça por destecer o marido. Ela está na torre, nua, os cabelos novamente livres e esvoaçantes pelo vento que entra por uma janela mais ampla (e quadrada) que a da tela anterior – é como se a decisão lhe desse uma abertura maior para agir. Nesta tela (FIG. 19), a Moça age em segredo, subindo pé ante pé na calada da noite: no tecido em matizes sóbrios e acinzentados, o bordado é mais contido e silencioso, embora a renda que também evade pela janela em busca da noite, seja pontilhada dos brilhos de minúsculas lantejoulas espalhadas pela renda – de enredamento; como uma denúncia da conspiração tramada em seu íntimo.

Figura 19 - Pontos de um desencanto 4



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

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections> >

A Moça, desnuda novamente, sobe a torre uma última vez, para destecer o motivo de sua tristeza. Prenuncia-se o retorno à liberdade.

A tela em sequência é a segunda das duas únicas telas em que a figura da Moça não se apresenta – a primeira é *Mesa Posta* –, à exceção, nessa que se intitula *A Moça Tecelã*, de uma mão feminina – de fada, talvez – na base do bordado. A mão, solta na base esquerda da cena, intervém como um ruído; aparentando segurar uma agulha ou uma naveta (ou um apagador?), parece agir sobre as três figuras humanoides que se camuflam no capim azul e verde, similares a corpos estendidos ao final de uma batalha. Estão quase em oposição aos dois animais bordados um pouco acima, em cor mais clara e aparentando movimento. Se os olhos do leitor seguirem o sentido de leitura que lhes foi convencionalizado (da esquerda para a direita e de cima para baixo), se depararão com a sugestão de que tudo o que está bordado nessa tela noturna, representando os bens exigidos pelo marido, encontrarão um fim demarcado pelos corpos inertes. O sentido contrário de leitura, de baixo para cima a partir da mão inserida, pode sugerir a compreensão de que o fim de tudo o que foi tecido gerará nova vida. De todo modo, a mão é agente de toda a ação: a mão bordada da tecelã e a de quem a bordou, em um arremate ao destino do cúpido marido (FIG. 20).

Figura 20 - Desfaz-se o desencanto



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.

FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

Na tela intitulada *A Moça Tecelã*, curiosamente a figura da Moça não aparece. Mas a sua mão – a mão que cria – aparece quase como um ruído na base da tela. Há duas interpretações possíveis para a imagem a partir do seu ponto de partida no sentido de leitura: o que é vida se encerra na morte; o que se encerra gera novo ciclo.

A tela toda azul é a tela do efetivo destecer que, ao se aproximar da borda direita ganha tons mais claros nas borboletas que revoam no alto do que parece uma janela vedada, como que a encobrir temporariamente uma cena que está prestes a acontecer. É essa a tela que chama o novo dia e o renascimento da Moça, bordados na *Tela Mulher e o Vento* (FIG. 21). A tristeza se esvai da tecelã com a chegada das luzes do dia e, ela, novamente encantada, serpenteia nua, ao ar livre, integrada ao chão da margem do rio. O desencantamento foi quebrado e a fada pode retornar.

Figura 21 – A fada tecelã renasce com o raiar do dia



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.

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

FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

Mulher e o Vento mostra a Moça Tecelã bordada novamente com os elementos visuais que lhe equiparam às fadas. Está como veio ao mundo de linhas produzido por ela, totalmente integrada à natureza e tecendo novos dias com linhas claras e vibrantes.

Em sua jornada de (re)descoberta de sua função no mundo, a moça-fada-tecelã se mostra também bruxa: faz parte de seu trabalho o desmanche para dele recomeçar. Tecer e destecer, criar e descriar, dar à luz e ceifar. Como as Moiras, Maya, Neith, as Nornes e como qualquer outra Senhora do destino, a Moça pode.

2.3.2 As tecelãs do mundo: as mulheres, os mitos e o tear da Moça

Os contos de fada têm suas origens em tempos muito antigos, estão “ligados em terrenos muito distantes da formação do ser humano, perto dos mitos”, revela entre sorrisos, Marina Colasanti⁴⁰. Essas narrativas, tendo se passado há muito “tempo atrás”, “numa terra distante daqui” – refazem o *in illo tempore* dos mitos e se desobrigam à veracidade da apuração pela via da razão. Essa mudança é importante para Coelho (1991, p. 15): “é nesse momento que se perde completamente o significado primitivo dos contos de fada, intimamente relacionado com a verdade dos mitos que urge redescobrir”.

Os mitos são representações de histórias verdadeiras, de caráter inaugural, sagrado, exemplar e significativo, de extrema importância para a compreensão da conduta

⁴⁰ MARINA COLASANTI, UMA ESCRITORA ENCANTADA, Grupo Editora Global, publicado em 31 jan. 2017. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=T5DcrO36cWk&t=108s>>

humana, que se transformam ao longo do desenvolvimento humano, ganhando novos aspectos e se enriquecendo sob a influência de outras culturas. Segundo Eliade (1972, p. 18) “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas”. As narrativas míticas e os contos de fada trazem como principal semelhança a busca ou a utilização dos arquétipos – de *arché*, primeiro, original, e *typos*, modelo – exemplares que acabam por guiar e determinar comportamentos humanos (BARBOSA, 1991).

Narrativas mitológicas relatam a origem das coisas, o momento primordial e fabuloso do princípio; revelam, em outras palavras, como “graças às façanhas de Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja ela total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’” (ELIADE, 1972, p. 11). O mundo dos mitos é o dos pensamentos mágicos, de contato entre os mortais e a divindade, um mundo essencial para aplacar a inquietude de não saber da própria origem. Por meio da narrativa mítica, o ser humano se torna “um coparticipante do ato criador” (REINALDO, 2008, P. 17).

A tecelagem e o bordado estão presentes em inúmeras narrativas mitológicas de várias culturas, como instrumento de trabalho, estratégia de vitória, motivo de perdição e fator de diferenciação. Na Grécia Antiga, a fiação, a tecelagem e o bordado, ofícios sacralizados pela deusa Atena, eram compreendidos como referência ao poder do feminino. É do mundo dos mitos, portanto, *A Moça Tecelã*. É da linhagem de Atena a Moça que confecciona o mundo em seu tear.

O processo de fiar e tecer tornou-se um símbolo poderoso da criação de uma nova ordem a partir do caos, definindo assim o destino humano. A magia que transmuta lã, seda, linho, algodão ou outro material vegetal em fios e com ele tece panos para os mais variados usos, permitiu aos nossos ancestrais sobreviverem nas regiões frias e quentes do planeta. E esta magia era realizada sempre pelas mãos das mulheres, sob a inspiração da Deusa. (FAUR, 2012, p. 1)

Patrona de elementos tão diversos quanto a fertilidade, a guerra e a sabedoria, Atena, nascida da cabeça de Zeus, é a Grande Mãe, senhora da inteligência, do equilíbrio e da justiça, da filosofia, das artes e do espírito criativo. A Grande Mãe é regente do tempo, das estações e dos ciclos femininos. É também a Obreira, a deusa tecelã, responsável pelo costume das vestes e da indumentária entre os mortais, que orientava e protegia o trabalho das mulheres na confecção das roupas, “pois que ela própria dera o exemplo, tecendo sua túnica flexível e bordada” (BRANDÃO, 1991, verbete: Atena). Nos

rituais de culto à Atena, um peplo⁴¹ era tecido e bordado a cada nove meses a fim de cobrir a imagem da deusa que protegia a cidade de Atenas do alto de seu Parthenon. No mito de Atena, mesmo a guerra pode ser relacionada à tecelagem: ir a uma batalha envolve estratégia, urdimento de um plano, confecção de teias de ataque e de defesa, que, por sua vez, estão relacionados à sabedoria tática e ao conhecimento de mundo.

Como Atena, que nasce do escuro da cabeça de um pai que a engole por medo da força que a filha demonstrará um dia, a Moça Tecelã adquire sabedoria com a experiência do relacionamento abusivo que tece para si mesma. É o produto de suas mãos e de sua trama que lhe trazem a vivência da solidão, da submissão, da tristeza e da necessidade do recomeço. Pela ação do tear, a Moça cumpre rituais de passagem que a conferem o crescimento necessário e por ele é capaz, estratégica e vitoriosa, de finalizar a sua história mais sábia e mais senhora de si.

A Moça é também Aracne, a talentosa artesã da Lídia, cujo mito é contado nas *Metamorfoses* do poeta Ovídio. Aracne tecia e bordava com tamanha perfeição “que até as ninfas de bosques vizinhos vinham contemplar e admirar-lhe a arte” (BRANDÃO, 1991, verbete: Aracne). Convicta de sua maestria, é levada pela soberba a desafiar a própria Atena para uma competição pública de bordado. Embora a própria deusa a tenha tentado dissuadir, velando-se sob o disfarce de uma anciã (símbolo da sabedoria), Aracne revelou-se ainda mais decidida e Atena, provocada, aceitou o desafio. Ambas teceram os tapetes às vistas do povo: Atena representou os doze deuses do Olimpo em poses soberanas, emoldurando o tapete com cenas de derrotas dos mortais que ousaram desafiar-las; Aracne, em resposta, teceu as aventuras amorosas de Zeus entre as mortais. Sua obra resultou perfeita em técnica, mas a ousadia de bordar narrativas ofensivas ao Olimpo afrontou Atena, que destruiu o tapete e, como punição, condenou Aracne à transmutação em aranha, posta a tecer e fiar eternamente.

Em vários mitos ao redor do mundo, a aranha pode representar sabedoria, diligência, persistência, ilusão e narcisismo. Sua teia, de aparência frágil, é, na verdade, uma rede quase infalível de captura para pequenos insetos e seu desenho se compara à estrutura de algumas galáxias, de formato concêntrico em expansão para as extremidades.

⁴¹ Com dois significados possíveis, ambos podem ser atribuídos aos rituais de culto à Atena: variedade de túnica feminina de tecido fino, sem mangas e presa ao ombro, usado na antiga Grécia e o nome dado ao véu branco que se colocava na embarcação de transporte para a estátua da deusa Atena durante as *panateneias*, celebrações de homenagem à deusa, que aconteciam na cidade de Atenas.

No centro da teia é onde a estrutura se firma; é no centro que a aranha permanece quando está em repouso. Imagem que é também associada ao mito hindu da deusa tríplice Maya que, como a aranha, tece a ordem cósmica e cria a realidade do mundo, de forma tão perfeita que os mortais não conseguem distinguir o que é de fato real ou a sua visão dele. Entre os índios xamãs norte-americanos, é fundamental a compreensão desse limite e a teia é o *dream catcher*, filtro que separa os sonhos da realidade. Presente concedido pela Deusa Aranha, mensageira do Sol e organizadora da vida na terra, é um portal que captura os sonhos ruins e traz tranquilidade e clareza às ações dos homens, normalmente imersos em suas próprias necessidades e impulsos⁴². Como o marido da Moça Tecelã e assim como na narrativa de Aracne, que se perdeu em seu narcisismo, a deusa hindu Maya relembra que toda a humanidade fia suas histórias a partir de um *eu* egocêntrico, esquecendo-se de que todos os seres estão conectados pelos fios de uma Grande Teia Cósmica (FAUR, 2012).

Na metáfora grega para a teia cósmica da vida, as Moiras Cloto, Láquesis e Átropos circundam uma roda de tear e detêm a parcela de sorte de cada indivíduo encarnado na Terra. Cloto, a fiandeira, segura o fuso da roca e puxa o fio da vida, que é medido e enrolado por Láquesis. Átropos, a que não volta atrás, é responsável por cortar o fio da vida (BRANDÃO, 1991, verbete: Moiras). Em Roma, sob o nome de Parcas – Nona, Décima e Morta –, presidiam os ciclos do nascimento, casamento e morte. As fiandeiras da vida recebem nomes diferentes em uma mitologia praticamente universal: entre os celtas recebem os nomes de Nornes (Urd, Verdanki e Skuld); entre os germânicos, as doze Valquírias entoavam cânticos enquanto usavam o sangue dos campos de batalha como matéria-prima dos fios do destino dos guerreiros; no Antigo Egito, Neith, a Onipotente, “Aquela que não nasceu, mas gerou a si mesma” (FAUR, 2012, p. 2), é um equivalente de Atena e, como as Moiras, fia também sua rede de sorte entre os mortais.

Como todos os arquétipos da Grande Mãe, as Tecelãs do Destino se apresentavam tanto sob o seu aspecto luminoso e benevolente, como sob o seu aspecto sombrio, terrível. Independentemente da sua origem – greco-romana, egípcia, nórdica, hindu ou nativa, as Senhoras do Destino são sempre Tecelãs, representadas por uma tríade arcaica que existe além do tempo e do espaço fiando, tecendo e cortando o fio da vida. (FAUR, 2012, p. 3)

Em seu trabalho de Moira, a Moça fia não somente os destinos das coisas que lhe circundam, mas o seu próprio. É sua decisão enxergar-se sozinha – fora dos padrões

⁴² Disponível em <<http://somostodosum.ig.com.br/artigos/autoconhecimento/o-que-e-um-filtro-de-sonhos-05394.html>>. Acesso em 14 dez. 2017.

femininos convencionais para uma sociedade patriarcal ocidental – e tecer para si um companheiro, abrindo um novo caminho em sua vida – ou acatando o que já foi tecido como adequado a uma mulher “de bem”. Como muitas mulheres, a Moça não consegue controlar aquilo que está posto no mundo, ainda que fruto de suas mãos. A criação toma vida própria e o homem ideal, após um curto período em que a faz feliz, se revela um marido possessivo e cheio de cobiça, isolando-a de seu mundo original, apartando-a até mesmo de si. Contudo, embora aprisionada e cega de paixão durante um tempo, substituindo o estar no mundo pela obediência aos caprichos do esposo, a Moça é capaz de despertar. Ela não cabe na sua tristeza – “que lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros” (COLASANTI, 2004, p. 10) – e, como as Senhoras do Destino, ela tece para si outra sorte. Corta o fio – da vida, mas simbolicamente também da relação de dependência: o fio simbolizando o cordão umbilical – do marido e amarra as pontas soltas do seu próprio.

Pelo seu tear, a Moça Tecelã é senhora do tempo. Como Penélope na *Odisséia* de Homero, é ela, no tecer e destecer das coisas, capaz de criar a espera do momento certo da ação. Esposa de Ulisses, rei de Ítaca, que se afastara para lutar na Guerra de Tróia, Penélope usou a tecelagem como estratégia, durante a ausência do rei, para aplacar a ira da centena de pretendentes que a cortejavam e ganhar tempo. Tempo importante, que tinha a dupla função de mantê-la a salvo dos cortejadores e de dar a oportunidade para o marido retornar. Assim, justificando-se publicamente de que não poderia desposar novamente enquanto não terminasse de bordar uma túnica mortuária para o sogro Laerte, a rainha de Ítaca destecia de noite o que tecia durante o dia.

O arдил foi eficiente em ludibriar durante vinte anos aqueles que esperavam o momento de disputar sua mão, enquanto Penélope aguardava a volta do esposo, fato que fixou fortemente sua imagem ao máximo ideal de fidelidade conjugal e de paciência. Para Faur (2012, p. 4), a decantada devoção de Penélope “é, acima da lealdade ao marido, uma fidelidade a si mesma, à manutenção da sua autonomia, pois ao tecer e desfiar a tecelagem Penélope mantinha, sob a forma de fio no tear, o controle de sua vida”. Ainda sobre a intensidade simbólica do ato de Penélope, Georges Duby e Michelle Perrot assinalam:

A atividade de tecer sugere em si própria uma prática que poderia ser indefinidamente prolongada ou que é perpetuamente renovada por Penélope, atividade que a torna senhora do tempo dos homens: o dos Pretendentes, que ela leva à morte, o de Ulisses, a quem ‘dá o tempo’ para chegar. Neste sentido, ela é uma metáfora da vida da mulher, instalada na permanência, contrastando

com a dos adolescentes, marcada pela sucessão de etapas. (DUBY E PERROT, 1990, p. 434)

Cada um dos mitos tecelões conforma um pouco a Moça Tecelã de Marina Colasanti. Como Atena, a Moça do conto é poderosa e soberana em relação a tudo o que a cerca, conquistando a sabedoria ao final da jornada. Como Aracne, aceita o seu destino de tecelã esmerada e caprichosa, responsável pela criação do mundo e discerne, pela experiência, o que lhe falta e o que lhe completa. Como Penélope, no disfarce da espera do outro, a Moça mantém fidelidade e lealdade para consigo e para a construção de um lugar para si própria. E, no girar da Roda da Fortuna, como as Moiras, é ela quem decide quem precisa descer para que o seu poder de mulher retome a posição original. Ou outra ainda melhor.

O Bordado, narrativa visual, é comunicação, já foi dito. Como um reforço do conceito das artes da tecelagem como uma linguagem própria desenvolvida no trabalho do *óikos*, a dramática história de Philomela é modeladora dessa função comunicativa. A jovem é irmã de Prócné, rainha da Trácia, que, com saudades da irmã, pede ao esposo, o rei Tereu, que a busque em Atenas para morar com eles. Ao ver Philomela, Tereu se toma de desejo e, no caminho para casa, a violenta. Para que a esposa não saiba de seu crime, Tereu corta a língua da cunhada e a mantém fechada em lugar seguro. Sem ter como falar, Philomela borda para Prócné um tapete em que narra sua desgraça e denuncia o agressor. A peça é compreendida pela rainha, que se vinga do esposo servindo-lhe o próprio filho como refeição e foge com Philomela, enquanto Tereu se desespera ao saber da vingança. Sob perseguição acirrada do marido, as irmãs recorrem aos deuses por ajuda e o trio é transformado por Zeus: Philomela – em grego, a amante do canto – é transmutada em rouxinol, Prócné em andorinha e Tereu é metamorfoseado em mocho.

Muito mais que uma trágica justificativa para o surgimento de pássaros, identifica-se neste mito o poder do bordado como meio de uma linguagem construída ao longo do fazer manual e passível de decodificação apenas pelas mulheres. E principalmente, ao contrário de uma mensagem escrita ou um vaso pintado (meio usual de narrativas dos costumes da época), o bordado, produto doméstico, cotidiano e de menor importância para os homens, é um meio que passa “invisível” pelo controle do rei. A *téchne* feminina se consolida em Philomela.

Nos bordados de *A Moça Tecelã*, o grupo Matizes Dumont inspira ainda a outras reflexões. A Moça é criação ela mesma da prática manual feminina, em que as irmãs

bordadeiras acordam entre si os fios e tecidos que materializam os mitos aqui descritos. Materializam também outros, que decorrem da vivência em sua cidade natal, do convívio com os barranqueiros e das escutas das histórias do Rio São Francisco. O bordado das ilustrações de *A Moça* é linguagem codificada pela experiência da família, passível de ser lida por muitos, embora os mais atentos e de sensibilidade mais aguçada sejam mais suscetíveis às entrelinhas das imagens.

Logo na capa do livro da edição da Editora Global, a imagem bordada que gerou a ilustração é símbolo do empoderamento da Moça Tecelã ao longo do conto. A tela *Tecendo a Vida Bordadeira* – título bastante sugestivo para iniciar uma série de bordados sobre uma tecelã –, exhibe a Moça sentada ao tear a tecer um rio que banha (ou dá vida) a ela própria, desnuda, como todos os que vêm ao mundo. Mergulhada nas águas que escoam do tear, a Moça Tecelã livre das roupas e dos fios (amarras) é feita não em pontos bordados, mas em um molde de tecido aplicado sobre o tecido de base e, segura, em suas mãos, novelos de linha verde que, por sua vez, desenham as folhagens da vegetação ao redor (FIG. 22).

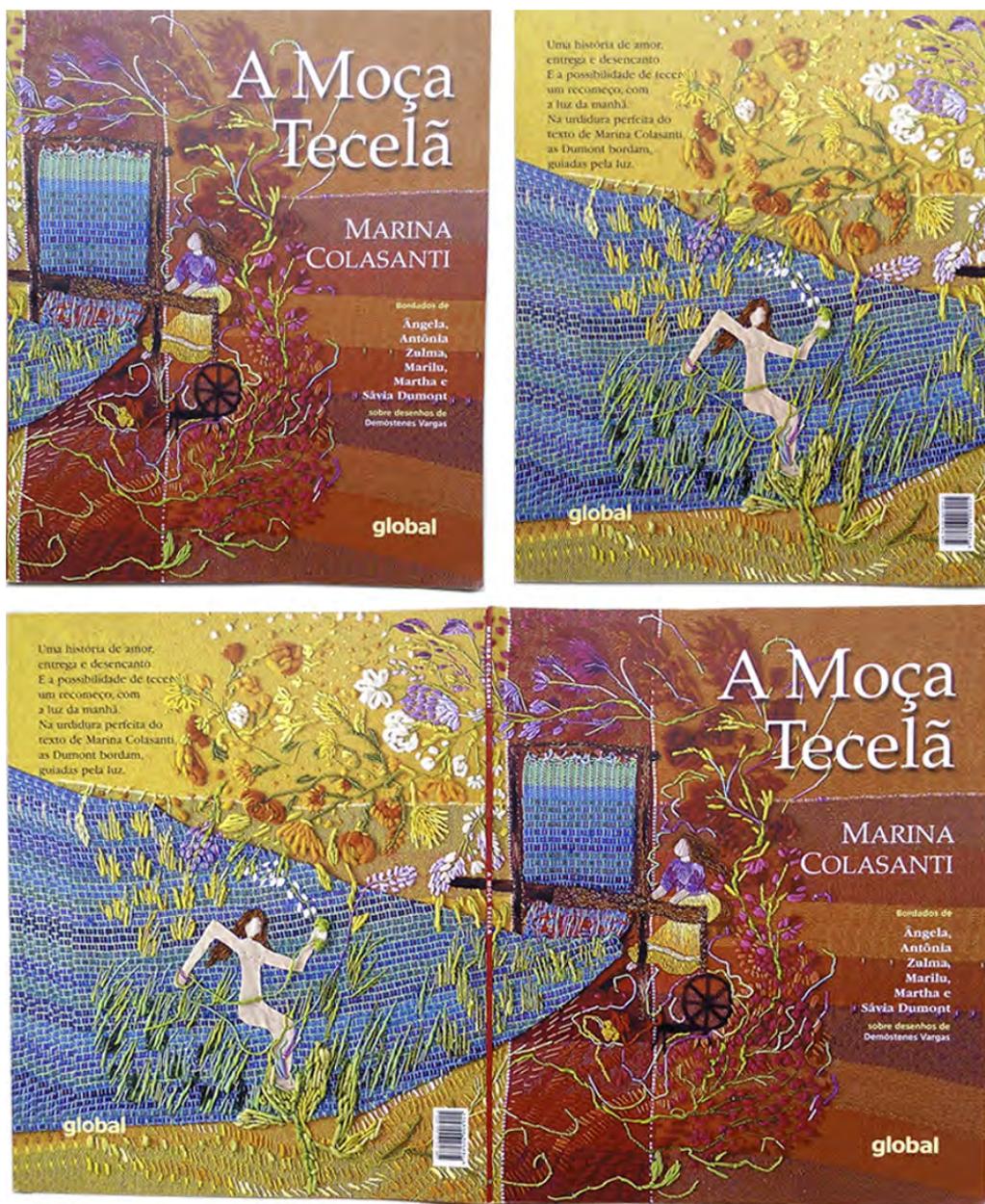
Figura 22 – Tecendo a Vida Bordadeira



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

Tela original de bordado que serviu de base às ilustrações da capa e contracapa do livro

De forma expressiva, contudo, essa tela única de bordado foi dividida, na edição do livro, pela lombada: a parte direita da tela atua como ilustração da capa, abrindo espaço para o título do livro e as informações de autoria, e a parte esquerda é vista na extensão da contracapa (FIG. 23). O resultado faz parecer que são dois bordados isolados, o da capa sugerindo o início da história configurado pelo tecido recém-saído do tear e interrompido pela dobra da capa. Aqui a imagem da Moça é uma apresentação da personagem e serve ainda para fazer vínculo ao título do livro, em tipografias grandes no canto superior direito da capa. A parte que coube à contracapa traz a imagem da Moça desnuda. O fato de estar na parte final do livro tece relação com o encerramento do conto, em que a personagem renasce. E assim, já na capa, como uma sinopse visual, o ciclo de vida da Moça Tecelã pode ser pressentido pelos olhos de percepção menos automatizada.

Figura 23 – Capas de *A Moça Tecelã*

FONTE: Acervo pessoal

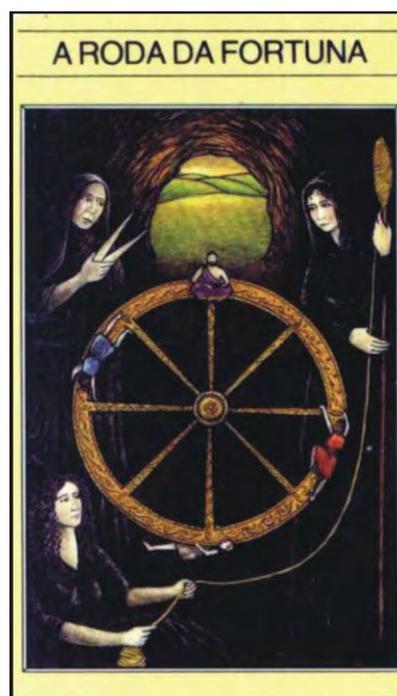
Na metade da tela que ilustra a capa, aos pés da Moça sentada ao tear, há uma pequena roca, bordada em linha escura e mesclada aos fios que entram e saem do instrumento. A roca é o artefato que inicia o processo de tecelagem; por meio dele se criam os fios a partir dos flocos brutos de lã ou de algodão. Os elementos nesta tela e os significados implícitos fazem recordar a imagem que ilustra *A Roda da Fortuna*, a carta

de número dez (Arcano X) no Tarô Mitológico⁴³ (FIG. 24). O bordado parece confirmar os poderes de Moira da Moça e é um indício da narrativa encontrada no interior do livro: ela não tece somente o mundo, tece também a si própria, que tece o mundo, que retorna ao rio, que sai do tear. Como Ouroboros⁴⁴, é a representação da infinitude dos ciclos de renovação que a mulher empreende cotidianamente e ao longo de sua vida.

Figura 24 – A Moça, a roca e a Roda



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections> >



FONTE: Acervo pessoal

Em outra tela, a da resolução do destecer da tristeza – Tela 5, a interpretação do bordado remete novamente ao mito das Moiras. A Moça está no alto de sua torre, no meio da madrugada, diz o texto. Subiu descalça, com cuidado para não acordar o marido, que, mergulhado em seu sono, deixa de ter consciência de si (ELIADE, 2000). É o momento

⁴³ As ilustrações de cada tipo de tarô variam de acordo com sua abordagem, origem ou autoria (de Marselha, Rider-Waide ou Mitológico), embora todos contemham os 22 Arcanos Maiores, relacionados aos arquétipos gregos, e os 56 Arcanos Menores, divididos em 4 naipes. A referência visual utilizada aqui é do baralho criado pela dupla Liz Greene e Juliet Sharman-Burke, ilustrado por Tricia Newell, e publicado em *O Tarô Mitológico*, disponível no Brasil pela Editora Madras.

⁴⁴ Criatura mística comum a várias mitologias e religiões: grega, japonesa, hindu, egípcia, nórdica e asteca, desenhada em forma de uma serpente ou um dragão que engole a própria cauda. Símbolo, na maioria das culturas, da criação do universo, é associado ao ciclo da vida e às ideias de renovação, fertilidade e infinito. Em Roma, é o sinal do deus Janus, responsável pelas escolhas e pelos inícios. Disponível em < <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/ouroboros/> >. Acesso em 18 jan. 2018.

adequado para também ser esquecido. A tela foi bordada em tecido acinzentado, matizado com tons terrosos; as linhas do bordado, bem como os apliques são também acromáticos, à exceção de uma ou outra árvore, que, no escuro da noite, ganha tons sombrios. Estas são bordadas no mesmo matiz do tecido de base; estão lá, mas não podem ser vistas com clareza, como não são vistas ao natural, no meio do campo real. Também a Moça ganha os tons acinzentados que a falta da luz provoca (FIG. 25).

Figura 25 – A Moça na caverna



FONTE: Acervo pessoal



FONTE: *A Golden Thread*, de Strudwick, 1885. < <http://tiaomartins.blogspot.com.br/2007/05/as-moiras.html>>

As Moiras, ou o Destino, trabalham no escuro, no lúgubre interior das cavernas, agem em silêncio, afastadas dos olhos. A caverna é simbolicamente um retorno ao ventre

materno, espaço isolado do mundo. É também o voltar-se para si mesmo em busca de respostas, quando ninguém mais precisa ver. Na imersão na própria individualidade as decisões mais assertivas são tomadas, é quando o ser se distancia da excitação do ambiente e a mente fala mais claramente: do escuro faz-se a luz. A Tecelã bordada mergulha na caverna de sua torre e tece uma nova sorte, atravessa um rito de passagem. Como Hierofante⁴⁵, sai de sua torre mais sábia, conhecedora do mundo e de si mesma.

A Moça dos Dumont tem cabelos cor de cobre, que, enquanto livre dos mandos do marido são selvagens, soltos ao vento que ela tece. Existe um senso comum que afirma que mulheres de cabelos ruivos são poderosas, autossuficientes e livres. A escolha dos fios que bordam os cabelos da Moça poderia ter sido qualquer outra, mas Matizes escolheu tons intensos de vermelho e cobre. Por não serem esses matizes cromáticos comuns aos cabelos naturais das mulheres brasileiras – e, embora um conto de fadas possa se passar em qualquer lugar, a qualquer tempo, já se verificaram as referências visuais do cerrado do Brasil na Moça Tecelã – torna-se significativa essa decisão. Decisão que pode ainda remeter ao Curupira, lenda indígena sul-americana, muito difundida na região amazônica e das matas brasileiras.

O Curupira é relatado como um menino pequeno, de cabelos vermelhos como labaredas de fogo, cuja principal característica é ter os pés voltados para trás, para confundir seus perseguidores. Sua lenda foi registrada no século XVI pelo padre jesuíta espanhol José de Anchieta (1534-1597)⁴⁶, que o descreveu como um demônio das matas que atacava e matava os índios. Outras versões do folclore brasileiro afirmam que o ser é um protetor das matas, e, por meio de assobios e armadilhas, ludibria os caçadores e os predadores da natureza, encantando-os para esquecerem dos caminhos e se perderem para sempre no mato. Imagens ilustradas do personagem o apresentam de diversas formas, a

⁴⁵ Nome dado ao sacerdote que, na Grécia Antiga, instruía os futuros iniciados. Na mitologia africana, é o conhecedor da morada dos Orixás e na Igreja Católica representa o Papa, o Sumo Sacerdote. A referência aqui utilizada é a da imagem do Tarô Mitológico, em que Quíron – o chefe curador dos centauros - aparece saindo da escuridão de uma gruta, apontando para a luz com a mão direita e segurando na esquerda o pergaminho com a Lei. O arcano de número V representa a conquista da iluminação, ideia ou resolução, o ganho de conhecimento. Simbolicamente, está também associado à transição da infância à fase adulta (GREENE e SHARMAN-BURKE,2007). Referência indicada na bibliografia deste trabalho.

⁴⁶ "É coisa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, chamam Curupira, que acontece aos índios muitas vezes no mato, dão-lhe açoites, machucam-nos e matam-nos. São testemunhos disso os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso, costumam os índios deixar em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando por cá passam, penas de aves, abanadores, flechas e outras coisas semelhantes, como uma espécie de oferenda, rogando fervorosamente aos Curupiras que não lhes façam mal". Disponível em <<https://noamazonaseassim.com.br/a-lenda-do-curupira/>>. Acesso em 18 jan. 2018.

depende da tradução feita pelo artista. Seja como um anão travesso, nas narrativas infantis como as de Monteiro Lobato ou como um ser elemental, forte e imponente, Curupira e a Moça conservam de comum entre si o segredo das matas, a proteção à Natureza e o envolvimento com os fios: um novelo de linha ou cipó com a ponta bem escondida é a estratégia certa para distrair a criatura e acabar com o encanto do esquecimento. A referência ao Curupira pontua ainda no bordado as imagens do repertório do grupo Matizes Dumont, permeado das narrativas folclóricas locais: “eu adoro bordar água, adoro bordar mãe d’água, curupira, caboclo, barco, carranca; gosto, principalmente, de tomar banho nas águas do rio”, relata Sávila Dumont (TRANSBORDANDO, 2011).

Figura 26 – Protetores das matas



FONTES: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>; <<https://noamazonaseassim.com.br/a-lenda-do-curupira/>>; <<http://nefasto.com.br/curupira/>>

Saindo das sombras da relação amorosa infeliz, a Moça de cabelos livres cor de cobre emerge na última tela bordada para o livro. Nua, o corpo bordado em pontos cheios rente ao chão, a Tecelã tem as pernas cruzadas uma sobre a outra, o dorso ligeiramente inclinado, como se o corpo se contorcesse sobre seu próprio eixo. Contudo, não aparenta desconfortável nessa posição. É a posição de uma mulher bem resolvida e sensual, que parece não se importar com comentários alheios ou julgamento. Uma imagem que surge em oposição ao bordado *Danças do Vento*, que abre as ilustrações do conto, e onde a Moça aparece pela primeira vez, vestida e com ares de inocência (FIG. 27). Embora os

bordados não tenham feições (olhos, nariz, boca), é possível, pela forma do ponto ou pela posição da cabeça, inferir a direção do suposto olhar da personagem. Em *Danças*, a moçamenina olha para baixo, enquanto na tela final, seu olhar parece enfrentar ou encantar o espectador. O título desta última se apresenta como um reforço à transição atravessada pela Moça: o último bordado do conto se intitula *Mulher e o Vento*. Não mais Moça, não mais inocente; Mulher agora, perfeitamente senhora de si.

Figura 27 – A Moça renascida



FONTE: *Mulher e o Vento* (detalhe); *Danças da Vida* (detalhe). < <https://www.matizesdumont.com/collections>>

Na imagem da mulher deitada ao sol, livre e soberana, vislumbra-se a Iara, Senhora das Águas, releitura do folclore brasileiro para as sereias míticas que encantavam e devoravam os homens na *Odisséia* de Homero (FIG. 28). Assim como Iara, que protege as águas dos rios afogando os pescadores ou caçadores que ficavam hipnotizados com seu canto e sua beleza, a Moça é também encantadora, teceu para si um companheiro que não lhe serviu e devorou-o, então, no sentido de digerir e deixar para trás. Devorar também guarda o sentido de consumir: a Moça conviveu com o marido, decepcionou-se por não ser ele quem ela imaginara e, reconhecendo-se infeliz, excluiu-o de sua vida, mas extraiu da experiência uma sabedoria, alimentou-se dela para tornar-se a *Mulher e o Vento*.

Figura 28 – A Moça Mãe D’água



FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections>>; <http://mixturamidia.blogspot.com.br/2016/09/iara-mae-das-aguas.html>>

De cada narrativa mítica, o bordado ressalta o potencial criador de quem o produz. Como se as mãos que guiam a agulha pelo tecido fossem, por si só, geradoras do mundo e, como na crença do homem pré-histórico, capturassem a alma de tudo o que existe. “Fiar, urdir, tramar, tecer são, portanto, para muitos povos, atos dotados de propriedades mágicas, capazes de modificar os acontecimentos e interferir na vida das pessoas” (CARDOSO, 2006, p. 102). Os habitantes dos Cárpatos preveniam as mulheres grávidas de fiar enquanto seus maridos estivessem caçando, pois a presa poderia “serpentear” com o movimento do fuso e se voltar contar o caçador; em outras crenças da região da Itália, as gestantes não podiam tecer nos últimos meses de gravidez, para evitar que o bebê ficasse com as vísceras retorcidas ou que se enlaçasse no cordão umbilical. O potencial ritualístico e seu caráter gregário, ligado ao aprendizado e à transformação, se conserva nos grupos de bordadeiras até os dias atuais.

Tão significativa é a presença do bordado no universo feminino de criação, que as próprias moiras usavam túnicas bordadas:

Estavam vestidas com longas túnicas brancas, com bordados de púrpura, traziam fitas brancas nos cabelos e “suas mãos executavam o trabalho eterno, de acordo com o rito” – a esquerda segurava a roca, envolvida em lã macia; a direita esticava os fios, dando-lhes forma, ou manjava o fuso; acertavam o trabalho com os dentes enquanto pequenos flocos de lã caíam nos cestos; falavam do destino dos homens em seus cantos. (CATULO *apud* CARDOSO, 2006, p. 101)

No fazer da tecelagem, tanto nos mitos descritos quanto no fazer manual das bordadeiras Dumont e das rodas de bordado da contemporaneidade, existe um padrão cíclico que se caracteriza, muito mais que uma simples atividade manual, como uma

profunda conexão com o feminino fortalecido pelas histórias de vida individuais e pela experiência de mundo.

Assim é *A Moça Tecelã*, em linhas de texto e em linhas de fios: mitos, observação do mundo, narrativas ouvidas e vividas, muitos toques de maestria e um intenso saber aperfeiçoado pelo trabalho das mãos femininas se combinam na execução de tecidos repletos de sentidos e sentimentos, como se cada pano fosse, de fato, uma página a ser escrita. Ou a transcrição da página que foi escrita.

O direito do bordado é esse universo de cores, imagens e texturas que comunicam pelos olhos e pelo tato, mas também pelo nariz: os panos e as linhas têm cheiros diferentes a depender de sua origem. São várias as imagens percebidas. O que é visto e sentido no bordado é o que se materializa do interior das bordadeiras; o bordado é um corpo, um meio, comunica e toca os corações. Um manancial de informações que retorna para o pano depois, em outras épocas, por outras mãos, guiadas por outros olhos. Os de Marina Colasanti são voltados para o âmago das mulheres e de lá para o mundo. Os de Matizes Dumont são colados às mãos e essas de uma bordadeira à outra, pois que trabalham em sinergia de ações e pensamentos, dando corpo às coisas de dentro e de fora pela extensão da vida.

Diz-se que um bordado bem feito é conferido pelo avesso, que este tem que ser tão perfeito e parecido com o direito que não permita distinção de lado. Esta dissertação propõe a ruptura dessa máxima: se, n' *O Direito*, houve uma imersão na tessitura dos pontos, partindo-se do visto ao sentido, em uma aproximação quase microscópica da aparência e dos significados do bordado de Matizes Dumont, *O Avesso* propõe uma viagem no sentido oposto. É necessário seguir um percurso de afastamento do objeto em direção às suas bordas, rumo ao que o cerca e o conforma. Nesse percurso, traçar um panorama do surgimento do bordado; resgatar as marcas históricas de sua prática tradicionalmente associada ao feminino; trazer à luz sua importância na contemporaneidade e as transformações que vem se originando – entre mulheres, homens, comunidades – de uma prática que extrapola cotidianamente os estereótipos; imergir no gesto e no processo criativo das mãos, são ações importantes para esse trabalho e para a própria existência do objeto. Parte-se, a partir de agora, da materialização das imagens em fios bordados do grupo Matizes Dumont para a materialização (e ressignificação) dos

valores sociais atribuídos ao bordado; para a observação do ritual, do tempo do bordar e da construção do conhecimento envolvidos no fazer das mãos.

O Avesso é, dessa forma, a estrutura mesma do tear, em que os fios que não são vistos servirão de instrumento e sustentação àquilo que é aparente na superfície. Não é igual, não precisa ser e nem poderia: são trajetórias várias e amplas, percebidas a partir de uma curiosidade específica e vindas de diversas direções e linhas de pensamento que, agrupadas, organizadas e entrelaçadas, riscam o traçado do Direito. Aqui, o Avesso é o próprio tecido daquilo que é bordado.

É hora de virar o pano.

O AVESSE

3.1 As Tramas da História: tecelagem, tapeçaria e bordado

Uma das necessidades primárias do homem é a proteção. Contra os predadores, inimigos, doenças e contra as intempéries e variações do tempo, os primeiros homínidos buscaram se cobrir, usando as peles dos animais caçados para a alimentação. Os pedaços das cobertas eram unidos por fios de outras peles e raízes, em pontos com formato de xis e de cruz e possivelmente guiados por finos ossos afiados, rudimentos de agulhas.

Além de instinto básico de proteção, relata Umberto Eco (1989), o ato de vestir peles de animais era uma representação simbólica de distinção: a depender de qual animal fora abatido para aquela coberta, gerava-se entre os integrantes de um grupo o reconhecimento das habilidades e da força do caçador. Desde o início da história humana, portanto, os signos visuais intrínsecos à aparência eram de grande importância em seus “fatores estéticos, mágicos, exibicionistas e ostentatórios, na tão vasta variedade de formas, cores, materiais, padrões, texturas, comprimentos e volumes” (PERITO e RECH, 2009, p.3). Tidas como uma segunda pele, as roupas e cobertas passam a ser um código social, servindo como mediação de relações sociais e de poder.

Ao instinto inicial de cobrir-se, o homem somou, então, a necessidade da ornamentação e do enfeite e os processos de elaboração das vestimentas – matéria-prima, tingimentos, modelagens e técnicas de confecção – foram ganhando especialização a partir do domínio da agricultura e da extração de materiais fabris, como algumas fibras, o algodão e a seda. Assim surgiram os primeiros teares e, com eles, a arte da tecelagem, da tapeçaria e do bordado.

No tear – base do processo da tecelagem –, assim como no universo mágico de *A Moça Tecelã*, as coisas do mundo se criam tramadas: lisas, estriadas, com diferentes texturas, cores e composições, formando paisagens, retratos e imagens abstratas. São fios de origens, cores e materiais diversos que se entrelaçam a partir do urdume, estrutura paralela de fios tensionados em uma moldura articulada de madeira, por entre os quais passa um fio livre, guiado por uma ferramenta chamada naveta (FIG. 29). É essa a estrutura do tear, cujas primeiras notações históricas datam de 5.000 a.C., o instrumento de elaboração dos tecidos e também das tapeçarias. Fabricado em diferentes tamanhos, movidos pelas mãos e pés, mecânicos ou eletrônicos, como os portentosos maquinários

da indústria têxtil contemporânea, controlados por computador (BAPTISTA, 2004; NEIRA, 2012), é nele que, entre produtos de diferentes urdiduras e funções, os tecidos rústicos, coloridos e mixados, das redes típicas do Nordeste brasileiro, por exemplo, são produzidos.

Figura 29 - Tear Manual



FONTES: <<https://cptstatic.s3.amazonaws.com/imagens/produtos/500px/45549/tercelagem-manual-tear-de-pedal-01.jpg>>; <<https://i.ytimg.com/vi/PKKlOfdafdY/hqdefault.jpg>>. Acesso em 01 set. 2017.

Tear manual com lançadeiras movidas por pedais e a naveta, instrumento que “corre” transversalmente o fio livre que amarra a trama.

Desde o floco de algodão que, chegando bruto da origem no campo, é descaroçado, fiado e entremeado até compor um tecido mais tarde tingido, cortado e cosido a outros até formar padrões e funções que vão desde a vestimenta à decoração de um espaço, o processo da tecelagem é um processo de criação, de transformação das funções de materiais. O tear, assim, é um instrumento de ressignificação de objetos e de processos que conquistaram diferentes níveis de importância nos aspectos econômicos, sociais, psicológicos e culturais dos povos.

Foi o que aconteceu com a disseminação da prática da tecelagem na Europa, entre os séculos VIII e XV, quando as peças saídas dos teares ampliaram sua função de base para a confecção de vestimentas e passaram a fazer parte das moradias, inicialmente para aquecer os ambientes enquanto, ao mesmo tempo, serviam de adornos para as paredes. Eram as tapeçarias, grandes peças confeccionadas em algodão, linho ou seda e adornadas com fios de prata e de ouro, que reproduziam cenas exteriores, narrativas épicas e religiosas.

Nesse período, proliferavam as oficinas de mestres tapeceiros que se notabilizaram a ponto de marcarem com seus nomes técnicas próprias de confecção. Especialmente na

região de Flandres, na Bélgica, as tapeçarias tornaram-se importantes peças de exportação até a ascensão dos Gobelins franceses, estimulados pelo rei Henrique IV. Iniciada por Jean Gobelin, a Manufacture des Gobelins abriu suas portas em 1447, às margens do rio Bièvre, como consequência natural da larga experiência da família na tinturaria de fios com a cor vermelha extraída da cochonilha. A expansão dos negócios para as tapeçarias associou o nome da família à técnica e permaneceu por muitos séculos à frente da reputação de belos tapetes. Ao complexo original de oficinas dos Gobelins juntaram-se tapeceiros flamengos e, mais tarde adquirido pela coroa francesa, o espaço foi oficializado como Manufatura Real de Móveis e Tapetes da Coroa. Sob a égide real, passou a ser um centro produtivo de referência de tapeçarias, mobiliário e presentes diplomáticos⁴⁷.

Nesses ateliês altamente especializados, a tapeçaria era produzida por homens e mantinha status de obras de arte, grande parte monitoradas de perto pelo pintor real oficial Charles le Brun. As peças confeccionadas em lã e fios nobres eram reproduzidas a partir de cartões pintados por grandes artistas como Rubens, Andrea Mantegna e Francisco de Goya, sob rigorosa coordenação dos grandes mestres tapeceiros.

Como narrativas imagéticas, as tapeçarias se notabilizaram. Importante destaque de desse período é a Tapeçaria do Apocalipse, encomendada pelo duque Louis d'Anjou e tecida em lã, seda, ouro e prata, no ateliê de Nicolas Bataille, entre os anos 1377 e 1382. A peça, com 100 metros e 4,5m de altura, contém 70 cenas que ilustram o Apocalipse de São João, um dos principais livros da Bíblia e é considerada a mais antiga tapeçaria bíblica⁴⁸, atualmente em exposição no Castelo de Angers, na França (FIG. 30).

⁴⁷Manufatura dos Gobelins. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/manufatura-dos-gobelins>>. Acesso em: 03 jan. 2018.

⁴⁸ Disponível em <<http://www.abestados1000anos.com.br/2010/11/tapeçaria-do-apocalipse.html>>. Acesso em 08 de set. 2017.

Figura 30 - A Tapeçaria do Apocalipse



FONTE: <<http://www.sabercultural.com/template/especiais/Tapeçaria-do-Apocalipse-no-Castelo-de-Angers-2.html>>. Acesso em 10 set. 2017

A *Tapeçaria do Apocalipse*, datada de 1382 e atualmente em exposição no Castelo de Angers, na França, é considerada a primeira narrativa bíblica ilustrada e exibe as cenas do final do mundo previsto pelo apóstolo São João em um dos livros de maior importância da Bíblia cristã.

Em sua combinação de fios, estofos e texturas, a tecelagem é uma arte que mistura também os sentidos. Tanto quanto as demais artes têxteis originadas dos processos do tear, é uma produção háptica, em que tato e olhar se complementam. Nesse aspecto, um relevante marco de interrelações sinestésicas, citado por Michel Serres em *Os Cinco Sentidos* (2001), é o ciclo de tapeçarias francesas *La dame à la licorne* (A Dama e o Unicórnio - FIG. 31), tido como uma das mais importantes obras de arte do período medieval, embora não se tenha conhecimento do *lissier*⁴⁹ responsável por sua tessitura.

O conjunto de tapetes ornamentais é composto por seis telas tecidas em lã ao estilo *mille fleurs*⁵⁰ que trazem a representação dos cinco sentidos (visão, audição, paladar, tato e olfato) e uma última intitulada *À mon seul désir* (Ao meu único desejo), que suscita inúmeras interpretações, desde seu resgate do Chateau de Boussac, em 1841. Em exposição no Museu Nacional da Idade Média (antigo Museu de Cluny) em Paris, a obra, além de remeter aos cinco sentidos e a um sexto, associado comumente ao desejo, ostenta signos alusivos aos títulos de nobreza e à família Le Viste, demandante da obra, e cada

⁴⁹ Mestre tapeceiro, muitas vezes proprietário dos ateliês de tecelagem e tapeçaria, que coordena o trabalho dos demais artesãos.

⁵⁰ Técnica de bordado muito comum no final do século XV e início do século XIV, produzida predominantemente em Flandres, atual Bélgica. Consiste na aplicação de uma grande quantidade de pequenas flores e ramos, resultando em uma rica textura visual (HULSE, 2008). Referência disponível na bibliografia desta dissertação

uma das telas representa uma metáfora visual em que os elementos imagéticos fazem referência direta ao sentido que lhe intitula. Cada uma das telas apresenta uma metáfora visual sentido que a intitula: cenas em formato de ilhas no centro do espaço, rodeadas pela profusão de flores e animais bordadas sobre o fundo vermelho que lhe caracteriza o estilo. As cenas envolvem uma dama, sua criada e vários animais, com maior destaque para um leão e um unicórnio (FIG. 31).

Figura 31 – Ciclo de Tapeçarias *La dame à la licorne*



FONTE: Dina Haggerty. Disponível em: <http://dhaggertyphotography.blogspot.com.br/2013/11/the-lady-and-unicorn-personal_28.html> Acesso em 10 jan. 2017

Michel Serres (2001), ao discorrer sobre *La dame à la licorne*, compara os sentidos humanos ali representados a ilhas que permeiam tanto o exterior quanto o interior dos corpos. São insulares os sentidos representados nas telas, são insulares os órgãos internos do corpo. Cada cena é tecida sobre uma pequena ilha azul que, como quer o autor, invagina-se sobre o fundo vermelho, como

cada órgão dos sentidos invagina-se na mesma pele, espreada por todo o redor. O sentido interno drapeia-se em sua tenda, novo véu, nova tela, mesmo tapete e mesma pele, o sentido interno vela-se de pele. (SERRES, 2001, p. 49).

Dentre os sentidos, o tato, nas palavras de Serres (2001, p. 49), é o que predomina, reúne “o sentido comum, soma dos cinco sentidos, com que tece a tenda”. Serres enxerga

ainda, na constância da ação das mãos da Dama – principais órgãos do tato –, um elemento central da mensagem de cada tapeçaria e, por isso mesmo, uma representação do sentido que condensa os demais. O tato, diz o autor, encerra e desenha o interior, como a tenda que se abre, desvelando a passagem da Dama para o exterior, e, nessa sexta tapeçaria – a única a conter texto –, a Dama é a soma de todos os sentidos, como também representa, com sua saída, a formação da linguagem, a expressão de desejos e significados até então silenciados nas cinco primeiras telas (SERRES, 2001).

Háptica por natureza, *La dame à la licorne*, em sua trama de autoria ignorada⁵¹, mistura os sentidos, confunde os canais de percepção e abre espaço para as mais diversas interpretações que se costuram aos elementos que a compõem. É ela mesma, em sua confecção, imagem e *media* de sensações.

No ofício do tapeceiro os fios da trama passam sob os fios da malha quando a laçadeira corre. Assim o sentido vai se enlaçar ao tecido, como a melodia, às vezes, à carne sonora, e a profundidade dos pensamentos às vogais. A resplandecência que as figuras e as cores dão enfim à tela trabalhada corresponde a mil elos e nós atrás dela. (...) Os cinco sentidos se entrelaçam, se amarram, sobre e sob a tela que formam com tecelagem ou com nós, tranças, bolotas, passagens, desníveis, voltas e contornos, corrente ou dormente. A pele compreende, explica, expõe, implica os sentidos, ilha a ilha, sobre o fundo; os sentidos estão no tapete, entram na tecelagem, formam a teia assim como são formados por ela. (...) Revelado aos nossos olhos desde a Idade Média, o enigma do licorne pode ser lido, sem representação, como o segredo da sutileza: o domínio tácito do tátil. (SERRES, 2001, p.55)

No esteio das produções têxteis narrativas e hápticas, está o bordado, ofício manual integrante dos chamados *needleworks* – trabalhos executados por meio de agulhas –, cujo surgimento se confunde com a própria invenção da agulha. Considerada uma arte ancestral, está presente em narrativas mitológicas e no cotidiano humano desde que a indumentária passou a ser um dos principais elementos de diferenciação social, econômica e política (ECO, 1989).

É um método artesanal, decorativo, feito por meio de agulha e linha sobre um suporte já existente, na maioria dos casos um tecido de algodão, embora seja executado sobre diversas outras estruturas, como pergaminho, cascas de árvore e até mesmo a pele humana (HARRIS, 1993). Nesta técnica, o tecido a ser bordado recebe um desenho riscado à lápis ou caneta – chamado de risco do bordado –, em seguida, o tecido é estendido entre duas argolas de madeira ou plástico, denominadas bastidor para, tensionado, receber os pontos que são aplicados por meio da perfuração da agulha,

⁵¹ Alguns pesquisadores levantam a hipótese de que a figura de um pequeno coelho com a pata erguida sobre o focinho, imagem que se repete em todas as tapeçarias, em posições diversas, seja uma assinatura, uma marca do lissier responsável pela obra (HÜLSE, 2009).

preenchendo o desenho (FIG. 32. As formas de preenchimento – os pontos –, podem ser várias, cada tipo provocando uma percepção específica (FIG. 33).

Figura 32 - O Bordado



FONTE: <<https://br.pinterest.com/pin/755690012444489833/>>. Acesso em 01 de set. 2017.

O processo de produção do bordado se inicia pelo traço do desenho a ser preenchido no tecido; a seleção de linhas e cores é importante para construir mensagens e percepções específicas ao espectador da imagem final; o desenho é coberto de linha, em diferentes formatos de pontos.

Figura 33 - Bastidores e gabaritos de bordado

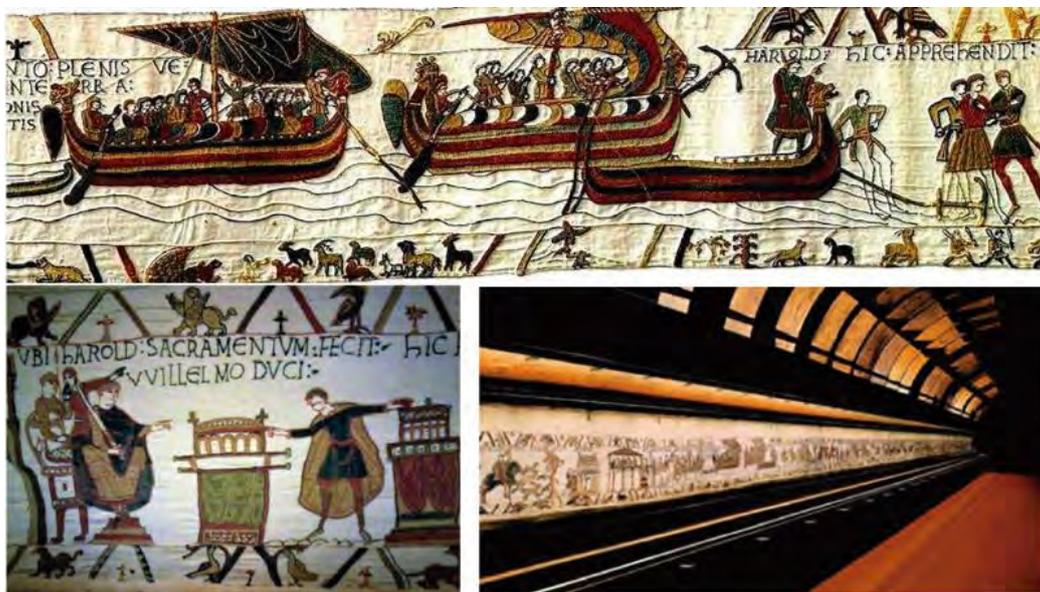


FONTES: <<https://www.armarinhosaojose.com.br/octopus/design/images/94/products/o/bastidor-as-ilustrativo.jpg>>; <<https://avomeri.files.wordpress.com/2009/03/151.jpg>> e <<https://i.pinimg.com/564x/5c/2c/aa/5c2caa8c0bc8081381363fd2d41954d8.jpg>>. Acesso em 01 de set. 2017.

Da esquerda para a direita: conjunto de bastidores de madeira e amostras dos pontos básicos do bordado, espécie de gabarito, muito usado em cursos para o ensino da técnica. No centro, detalhe do tensionamento do tecido no bastidor de madeira.

O bordado, na história social e cultural da humanidade, tem sido o meio visual para narrativas que, importantes para uma família ou para uma nação, ficam registradas por meio dos fios, em grandes tapeçarias e telas bordadas. Um exemplo de destaque é a Tapeçaria de Bayeux, com cerca de setenta metros e encomendada pelo Bispo Odo de Bayeux, por volta de 1070, que narra a história da conquista da Normandia em ricas ilustrações de fios de seda bordadas sobre tecido de linho (FIG. 37). Embora receba o nome de tapeçaria, é o extenso e minucioso bordado que conta os fatos, como resultado, rico em significados, da confluência entre as duas técnicas.

Figura 34 - Tapeçaria de Bayeux



FONTE: Ricardo da Costa. Disponível em: <<http://www.ricardocosta.com/tapeçaria-de-bayeux-c-1070-1080>>. Acesso em 10 jan. 2017.

Em sentido horário: trecho da *Tapeçaria de Bayeux*, 1070; detalhe do bordado em fios de ouro e seda sobre linho e amostra da extensão da tapeçaria exposta no Centre Guillaume le Conquérant, no Bayeux Museum, na cidade francesa de Bayeux.

Na indumentária, Jennifer Harris (1993) aponta registros de batas e túnicas bordadas encontradas nas tumbas dos faraós egípcios Tuthmosis IV (1412-1364 a.C.) e Tutankhamon (1334-1325 a.C.). Na China, em peças datadas do século IV e em representações da vida social europeia e islâmica a partir do século VII, podem ser vistos exemplares de vestimentas bordadas com caráter decorativo.

Assim como representação de distinção social apontada por Eco (1989) nas vestimentas e como meio de significação, o bordado foi também registro visual da importância de um indivíduo em camadas sociais, destacado nos detalhes de peças do vestuário de homens e mulheres e em suas casas. Afirma Luiz Garcia Neira (2012) que, quanto maior o poder aquisitivo e grau de nobreza de uma família, mais proliferavam as paredes forradas de grandes tapeçarias e cortinas cobertas de brocado⁵².

⁵² O brocado é um tipo de bordado feito de volumosos desenhos em fios de ouro e prata sobre seda. Era, na Idade Média, representação de grande distinção social. Associado a pingentes de cristais e franjas de seda, adornava as paredes de espaços de recepção das residências dos mais abastados. (NEIRA, 2014).

Na Europa da Idade Média, o bordado era usado pelos clérigos da Igreja Católica, símbolo de religiosidade mais tarde ampliado aos nobres mais abastados, que usavam golas e mangas bufantes decoradas em quantidades e intensidades que demarcavam o nível de riqueza e distinção social (HARRIS, 1993). Embora, os registros históricos oficiais associem a presença do bordado da América Latina como oriundo da influência colonizadora europeia, com predominância portuguesa, pesquisadores consideram que a cestaria, a confecção de redes e os trançados tradicionais dos indígenas aqui existentes já podem ser considerados como base para bordados. Para Karine Queiroz (2011), a produção têxtil latino-americana pré-colombiana “tem uma riqueza de pontos e de texturas que faz com que a Arte têxtil indígena, inclusive a renda e o bordado, seja um campo vastíssimo de produção da materialidade”.

No Brasil, as técnicas, os elementos decorativos e pontos criados por indígenas como os Tukuna, os Paresi, os Tapajós e os Mundurukaia tiveram grande influência na produção do bordado encontrado no Nordeste e no Norte do Brasil. Segundo Raquel Thiago (2010), em *Entrelaçando Histórias*, não somente os indígenas e os povos ibéricos participaram na tradição do bordado brasileiro, também os povos africanos, outra parte da miscigenação da população, se adaptaram às influências e contribuíram na simbologia de distinção das rendas: são ricamente adornadas em *richelieu*⁵³ as vestes das baianas em suas bancas de acarajé e nos adereços das alas de escolas de samba no carnaval (THIAGO, 2010; QUEIROZ, 2011).

Do ponto de vista econômico, em vários estados do país, o bordado é meio de sustento de famílias por seguidas gerações. No Ceará, é tradição artesanal e meio de subsistência em muitas comunidades, ao lado da renda de bilro, feita em almofadas, do labirinto, da agricultura e da pesca. Nas cidades litorâneas, é cena comum os agrupamentos de mulheres, tal qual Penélopes sentadas à soleira de suas portas, bordando ou tecendo rendas nas almofadas, à espera de seus maridos nos longos períodos de pesca em alto mar. A imagem do bordado se associa, assim, ao “fazer passar” o tempo, à formação comunitária e às alternativas informais de trabalho.

Em Santa Catarina, estado colonizado por germânicos, italianos, russos e orientais, além da ascendência portuguesa e açoriana, o bordado faz parte da ornamentação de

⁵³ Tipo de bordado originário da França, feito com linha branca em tecido branco de linho paraná (de trama mais aberta), cujo centro dos pontos bordados é desfiado após a feitura dos mesmos, criando delicados espaços vazados. Disponível em <<https://www.arteblog.net/2013/10/21/voce-conhece-bordado-richelieu-aprenda-faze-lo/>> Acesso em 01 de jul. 2016

vestimentas e paredes, destacando-se o *wandschoner*⁵⁴ e o bordado de crivo, que, semelhante ao *richelieu*, tem o tecido desfiado durante o feitiço, formando grandes superfícies perfuradas entre os adornos florais e geométricos. Característicos da presença ucraniana, bandeiras flâmulas e peças de bandeja e de cozinha são bordadas nas cores vermelho e preto (THIAGO, 2010).

O bordado, presente na evolução dos costumes, seja como marcador de regionalidades, em práticas artesanais características de algumas localidades, seja nos ditames da moda, que ora o colocam como peça de alta costura, ora restringem sua produção ao artesanato, tem produção reconhecida mundialmente nos dias de hoje. Peças da Ilha da Madeira e da cidade portuguesa de Castelo Branco⁵⁵; as rendas e *richelieus* da França e da ilha de Burano, na Itália, e os diferentes estilos de bordados do interior do Ceará, Pernambuco, Minas Gerais e Santa Catarina, exportados para o mundo inteiro, são importantes referências da presença do bordado no mundo.

3.2 Bordado, gênero feminino

Disseminadas ao longo de gerações e culturas, como um senso comum de forte influência, parecem indissociáveis as ideias do bordado e do universo feminino. É uma percepção que se fortaleceu historicamente, ainda nas narrativas gregas de poetas como Homero, Ovídio, Virgílio e Tibulo – este denominando-o de *femineus labor* e rotulando-o de “tarefa indigna aos varões” (CARDOSO, 2006, p. 96) –, e que encontrou eco ao longo de muitos séculos e culturas. Os próprios mitos tecelões são mitos femininos (Atena, Moiras, Penélope, Aracne, Ariadne, Philomela, para citar apenas os gregos)

Do início das grandes oficinas de tapeçaria até meados do século XVIII, afirma Elke Hülse (2009), as guildas⁵⁶ não permitiam a tecelagem pelas mulheres, que se restringiam a separar os fios, a preparar as urdiduras dos teares e finalizar os arremates. Os homens eram os artífices, os artistas e os cartunistas (responsáveis por reproduzir em cartões as obras de arte, fontes das tapeçarias). Isso porque o ofício era econômico e, por

⁵⁴ Espécie de bandeira ou protetor de parede tradicional da região de Joinville, em Santa Catarina, bordada com frases de acolhida, provérbios e bênçãos religiosas que ornaram as paredes, como forma de dar as boas-vindas aos visitantes ou descrever as regras da família.

⁵⁵ Apesar de várias culturas terem participado de sua formação, o bordado português é ainda tido por vários historiadores como o maior influenciador das técnicas de produção brasileira, disseminadas em todo o país.

⁵⁶ Espécie de associação de profissionais surgidas na Idade Média, como corporações de ofícios: sapateiros, ferreiros, artistas plásticos, tecelões e tapeceiros. (Hülse, 2009)

consequente, imputava o respeito de ser um trabalho com remuneração e cujos resultados eram associados às artes expostas, por sua vez, em paredes de imponentes residências.

Aos homens, o reconhecimento e a remuneração; às mulheres, para quem o trabalho remunerado e público não era facultado, restava unicamente a faina de manusear os grossos e pesados fios de lã da base dos tapetes. Tracy Chevalier *apud* Hülse (2009, p. 134) comenta sobre o papel de sombra das mulheres nas tapeçarias: “acho que esses fios são parecidos com as esposas, porque a função deles não aparece, só se vêem os sulcos sob a trama colorida. Mas, se não fossem eles, não haveria a tapeçaria”. Restavam a elas, então, os ofícios manuais que podiam ser executados na reclusão do lar, sob vigilância constante de suas virtudes. Como resultado, o bordado se tornou o símbolo mor de boa educação e castidade e assegurasse o futuro de uma “boa” esposa ao lado de um fortunado esposo (PERROT, 2007).

Na Idade Média, enquanto os Gobelins ganhavam notoriedade, era no interior dos conventos que mulheres “desgraçadas em virtude”, esposas cujos maridos estavam em longas viagens e órfãs produziam peças de bordado como forma de ocupar as mentes “ociosas” e evitar o desvirtuamento. O costume consolidou-se e, assim, tanto as mulheres nobres quanto as plebeias passaram a bordar seus enxovais, em reclusão e à espera do matrimônio que a boa prática lhes renderia.

Além da boa formação, o bordado também serviu de incentivo à educação formal de muitas mulheres. Na Idade Moderna, especialmente em Portugal, em forma de prenda trocada entre apaixonados ou prometidos, os tradicionais Lenços de Namorados, eram bordados com poemas e dedicatórias, em um sinal de compromisso antes do enlace matrimonial. Inicialmente eram encomendados a ateliês profissionais – e nestes executados por homens – mas, aos poucos, as pequenas peças de tecido evoluíram para enxovais inteiros e migraram para o interior das alcovas, produzidos pelas moças casadoiras, passando a ser requisito obrigatório da boa formação familiar e feminina⁵⁷.

Para Lilian Lacerda (2003), contudo, o fator positivo dessa produção foi a estimulação para a alfabetização das damas, à época sem qualquer acesso às escolas (não se educavam as mulheres, nascidas e criadas para casar e procriar). Assim como os

⁵⁷ Pesquisadores como Lilian Maria Lacerda (2003) e Jean-Yves Durand (2008) consideram que o hábito da preparação de enxovais, associado ao aumento da produção dos bordados entre os séculos XVI e XIX, tenha demarcado o início da convenção do ofício como uma arte feminina. Previamente a isso, monges e homens artesãos eram os responsáveis pela decoração das peças de distinção religiosa, usadas por bispos e altos integrantes da Igreja.

Lenços de Namorados portugueses, a prática francesa dos *marquouis*⁵⁸ e dos *abécédaires* também instigava à leitura as moças bordadeiras, que se interessavam pelos escritos que bordavam ao ponto de iniciarem-se na alfabetização e, dessa forma, burlarem a proibição da escolaridade (FIG. 35). E sobre esse ponto, Perrot (2007) levanta ainda um outro importante aspecto: diferentemente dos homens, que iam às guerras e precisavam trabalhar nos campos e fábricas, o tempo que passavam bordando reclusas nos conventos dava às mulheres o acesso aos livros, grande parte originais em Latim. Esse contato lhes possibilitou aumentar fortemente sua capacidade intelectual e as incentivou ao passo seguinte: a escrita. E, então, como escritoras, uma nova imagem se consolida – a de grandes narradoras –, cunhada pela tradição ancestral de fiar e contar histórias ao redor do fogo.

O tempo de bordar era também, e principalmente, um tempo de reflexão. No método produtivo de domesticação feminina por meio dos bordados, quanto maior era a extensão e o esmero dos enxovais confeccionados, maior era o tempo de reclusão das mulheres (QUEIROZ, 2011). No conto de Colasanti, a Moça Tecelã, ao ceder aos caprichos do marido e tecer para si mesma uma torre em que se deixa enclausurar, constrói também para si um tempo de afastamento da situação em que se envolveu. Alheia de suas atribuições diárias de criadora do mundo e atada à produção das riquezas exigidas, a Moça tem o tempo de rever a própria situação e tomar a decisão de revertê-la.

⁵⁸ Peças de pano bordado com uma amostra de cada um dos tipos de pontos de bordado existentes. Mais tarde, as letras do alfabeto estilizadas serviram como mostruário para as escritas, recebendo a partir de então, o nome de *abécédaires*. Há ainda registros de peças mistas, em que alfabeto e tipos de pontos se misturam.

Figura 35- Abecedaires e Marquois



FONTE: Montagem feita pela autora a partir de vários sites.

Os *abecedaires* e *marquois* da Idade Média eram a produção que atestava a boa educação de moças de família, prendas e casadoiras e ainda as estimulavam a aprender a ler. A prática doméstica de bordar os próprios enxovais gerou o senso comum de que o bordado é um ofício eminentemente feminino. Até os dias atuais, é tradição em Portugal a confecção dos chamados lenços de namorado, trocados entre amantes como símbolo de compromisso.

Entre o final do século XIX e início do século XX, os ofícios *handmade* ganharam ainda grande incentivo por parte da seara artística. Os movimentos *Art Nouveau* (França, Alemanha e Áustria), o *Arts and Crafts* britânico e a criação na Alemanha da Escola Bauhaus irromperam como uma revalorização dos suportes têxteis, aproximando, numa crítica ao capitalismo, o trabalhador de todas as etapas da produção e revitalizando mais uma vez as produções manuais como a tecelagem, a marcenaria e o bordado.

Na Bauhaus, o manifesto de abertura do criador Walter Gropius apontava para a igualdade entre homens e mulheres em seu ambiente acadêmico. Motivadas, um número elevado de mulheres se candidatou aos cursos oferecidos na Escola. Ao contrário do que previa os termos da Instituição, contudo, elas eram desmotivadas a participarem dos ateliês considerados mais elevados, como pintura e arquitetura – ocupados prioritariamente por homens – e eram direcionadas aos cursos de artes aplicadas, que incluíam a tecelagem e o bordado.

A Escola, considerada uma das maiores inovadoras do processo artístico da Modernidade, acabou atuando como reforço às ideias renascentistas e bairristas de Giorgio Vasari, responsável pela classificação das categorias da moderna História da Arte e para quem somente as artes incluídas no *disegno* – Arquitetura, Pintura e Escultura –,

eram consideradas maiores. As demais, chamadas de artes aplicadas, que incluíam o artesanato, a marcenaria, os ofícios da tecelagem, sequer entravam na classificação. As Academias de Arte funcionaram, assim, como barreira à participação das mulheres: “em nome da pudicícia, vetou-se às mulheres o acesso aos estudos de modelo vivo, que eram monopólio de tais instituições. Conseqüentemente, elas foram obstaculizadas de realizarem os gêneros artísticos superiores, como a pintura de história ou os retratos”, relata Ana Paula Cavalcanti Simioni (2010).

No artigo *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil*, Simioni (2007) cita a *História Geral da Economia*, de Max Weber, obra lançada em 1919 e contemporânea da fundação da Bauhaus, como um reforço à distribuição desigual de gêneros nas profissões: diz o documento que, enquanto os homens deviam se formar em Medicina e Arquitetura, profissões consideradas mágicas e de componente espiritual, as mulheres deveriam se dedicar ao “labor” da tecelagem da seda. Para a autora, o texto de Weber soa como uma justificativa oficial para a contratação prioritária de mulheres nas grandes tecelagens unicamente como operadoras, nunca como projetistas das peças que fabricavam. Fator esse que reverberou, nas palavras de Simioni, a uma redução da importância de mulheres nas artes plásticas, por exemplo.

A feminilização dos meios têxteis, bem como a associação do gênero às atividades menos intelectualizadas dentro do campo artístico (como o artesanato, por exemplo), não devem ser naturalizados. Sua gênese encontra-se no modo como a sociedade capitalista do século XIX foi, por meio de práticas diversas, sucessivamente destituindo o trabalho no ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-o a uma tarefa mecânica, a um labor. (SIMIONI, 2007, p. 95)

Em seu artigo, a autora disserta sobre a trajetória de Regina Gomide Graz, artista têxtil que atuou ao lado do marido, o artista plástico John Graz, na ambientação de inúmeras residências da elite brasileira dos anos 1950 e 60. O casal fez parte do Movimento Modernista Brasileiro, ao lado de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade e se tornaram os pioneiros na *Art Decó* brasileira. John Graz projetava os ambientes e Regina os preenchia com luminárias, almofadas, cortinas e estofados em padrões exclusivos criados por ela e produzidos em sua própria tecelagem. Na imprensa em geral, ele era sempre referenciado como o artista; ela como a tecelã, a esposa do artista ou a irmã do outro artista (Regina era irmã do pintor Antonio Gomide). Embora seja autora de peças únicas e esteticamente impactantes, a sua produção nunca foi considerada

como arte, por ser ela “apenas a executora”⁵⁹ dos projetos do marido e por ter optado por suportes perecíveis, resultantes de processos de arte aplicada – os têxteis.

Nessa dinâmica, é importante situar o grupo Matizes Dumont. O grupo familiar é descrito em todas as referências compiladas como sendo formado por cinco mulheres, *as bordadeiras*, e um homem, *o artista plástico* Demóstenes Dumont. É Demóstenes o responsável pelos desenhos, os traçados do bordado, que serão preenchidos pelas irmãs.

Embora, segundo depoimentos das irmãs em entrevistas, Demóstenes tenha começado a bordar recentemente, o estereótipo de bordado como ofício feminino – e de execução, não de criação – se manteve entre os Dumont por muitos anos. Demóstenes não pegava em agulhas, não bordava, mas projetava o que as irmãs executariam. Em várias entrevistas recentes, como as referenciadas nesta dissertação, as irmãs Sália, Marilu e Martha são enfáticas em afirmar que, apesar dos riscos serem de autoria do irmão, as bordadeiras têm total liberdade de colocar as suas impressões ao longo do preenchimento dos pontos.

No panorama da história feminina traçado por Michelle Perrot (2007) em *Minha História das Mulheres*, é notável a secundarização das mulheres em relação aos homens, a quem era dado o poder total sobre a vida, o dom do *pneuma*, sopro divino. Às mulheres eram conferidos os dons da alma (sentimentos), mas nunca do espírito (razão). “Estima-se que as mulheres trouxeram poucas contribuições às descobertas e às invenções da história da cultura, mas talvez elas tenham inventado uma técnica, a da trançagem e a da tecelagem”. (COLLIN *apud* PERROT, 2007, p. 96).

Importa ressaltar que, no caso do grupo Matizes Dumont, apesar do resquício de imposição masculina histórica, como uma exceção à regra e na contramão das reflexões de Simioni (2007) sobre a artista Regina Gomide, a notoriedade e relevância que atingiram por seu trabalho nacionalmente ganha valor exatamente por ser um trabalho de uma família *de bordadeiras*. No feminino. Sem pretender minimizar a atuação de Demóstenes, cabe, possivelmente, ponderar se o *pneuma* do trabalho de Matizes reside nos riscos – cujos traçados as irmãs têm a liberdade de “ir além” e enriquecer com suas impressões⁶⁰ – ou nos pontos, uma vez que, como visto na primeira parte desse trabalho,

⁵⁹ Pietro Maria Bardi, fundador do Museu de Artes de São Paulo, em texto escrito para o catálogo da exposição de Art Decó brasileira, em 1976, registrou: “São eles (John e Regina Graz e Antonio Gomide) os lídimos precursores e principais fautores da arte decorativa no Brasil. Claro que não se limitaram a isto (**com a possível exceção de Regina Graz**). Transcenderam a arte decorativa e criaram ainda [...] inúmeras obras de grande valor artístico” (SIMIONI, 2007, P. 98). Grifo nosso.

⁶⁰ Entrevista concedida por Martha Dumont, já referenciada.

são as linhas, cores, texturas e formatos dos pontos que configuram a materialidade e a “realidade” das imagens bordadas.

Em uma remodelagem do paradigma do bordado como prática associada à submissão feminina, e possivelmente como o desenvolvimento de uma nova simbologia surgida nos tempos recentes, vários grupos de bordado tem se formado exatamente como pretexto de discutir o empoderamento feminino e as questões de gênero. Grupos a exemplo de *Bordado Empoderado* (que abre sua página oficial no site de relacionamentos Facebook com a frase “uma versão atualizada e feminista do bordado da vovó” e convida às participantes a aprenderem “ponto cruz e técnicas de bordado livre com frases e símbolos de empoderamento”) e *Nectarina - Bordados Subversivos*, que trazem em seus encontros um momento de abertura em que são trazidas temáticas sobre questões de gênero, seguidas de debates que são levados no tempo – mais lento e imersivo – da prática do bordado. Bordando e debatendo, mulheres de diversas idades e profissões relatam experiências, discutem posições e traçam soluções.

Contínuos processos de troca ocorrem no que se pode considerar uma revisão das rodas ancestrais que, impostas como condição de boa imagem social e futuro promissor no casamento, possibilitava a que as mulheres se expressassem entre si. Agora são as mulheres, já formadas, bem posicionadas em suas carreiras e preferências sentimentais, que buscam o bordado como instrumento de fala sobre opressões que ainda perduram.

Contemporaneamente, como nas sociedades da Grécia Antiga, o papel comunicativo de “relação, agenciamento, influência, troca e interação” (SANTAELLA e NÖTH, 2004, p. 36) do bordado é reforçado: o ofício que, por vários séculos, (de)limitou o papel feminino nas sociedades começa, com tais iniciativas, o percurso de ampliação da posição da mulher contemporânea, traçando, assim, uma nova convenção. Antítese do significado antigo, é bem possível que as futuras gerações enxerguem nas rodas de bordado a simbologia de autonomia e poder, contrariando o que a História escreveu sobre a prática por tanto tempo.

E nesse contexto de empoderamento, *A Moça Tecelã* de Marina Colasanti incita uma provocação. Ainda que tenha o poder máximo da criação em suas mãos, a Moça, em seu universo mágico de deusa tecelã se sente sozinha. E, como que para responder às imposições sociais, busca um marido com quem possa dividir os seus dias. O homem idealizado não corresponde à realidade e é o poder da Moça – a sua formação como tecedeira e mulher “bem-criada” – que o seduz. Não é o que a Moça é, mas o que ela tem a dar que o mantém ao seu lado, exigindo sempre mais. A quebra do paradigma se dá

quando ela se conscientiza que ser como a sociedade espera não traz a felicidade desejada e resolve ser livre outra vez. No destecer do marido, destecem-se também todas as regras impostas pela sociedade e a Moça volta a ter consciência de que o poder está, literalmente, em suas mãos.

3.3 O Tecido Social e Cultural do Bordado

Extrapolando os limites impostos pelo formato do bastidor e produzido por artesãos, artistas, designers, ilustradores e por qualquer pessoa que se interesse pelas linhas, o bordado, nas palavras de Beth Ziani (2003, p. 192) “é hoje sinônimo de encontro, do fazer coletivo, de compartilhamento, enfim uma atividade que possibilita a experiência do contato com o outro e de criação”. Tanto quanto *communicare* – comunicação –, bordar é um meio de “tornar algo comum”, comungar experiências e significados em suas mais diversas materializações. O bordado tem a função de mediar pensamentos e expressões (SANTAELLA e NÖTH, 2004).

É importante, portanto, pensar o bordado como uma intersecção de vários processos culturais, em que memória e fazer artesanal são transmitidos e enriquecidos por meio de narrativas que escapam da oralidade e da escrita e estão nas diversas expressões do cotidiano. A contextualização do bordado como expressão, como resgate individual e coletivo e como resistência, por exemplo, compõe a urdidura de um tecido sógnico que, ao mesmo tempo, baseia e envolve sua relevância na contemporaneidade.

3.3.1 Bordado e expressão artística

Como *media* de produção artística, o bordado foi a ferramenta escolhida por artistas nacionais como Leonilson, Nice Firmeza, a vídeo artista Letícia Parente, Rosana Palazian e Rosana Paulino, entre outros. Para esses, a agulha e a linha tomaram o lugar dos pincéis e das tintas e, a exemplo de Arthur Bispo do Rosário, ganharam uma voz que fala pela textura dos fios e pelas mensagens pontilhadas em panos e mantos sagrados. Como um breve panorama de algumas dessas expressões, cada artista aqui exposto fez uso do bordado como instrumento para a manifestação de diferentes provocações e abordagens. Algumas delas, ainda que trazidas a público no início dos anos mil, novecentos e setenta, mantêm bastante atuais seu impacto estético, e considera-se relevante exemplificá-las.

Em seus dois últimos anos de vida, foi por meio dos bordados que o artista plástico cearense Leonilson manifestou seu inconformismo e sua introspecção: produziu cerca de cem peças bordadas ou “objetos de panos costurados, com inscrições pungentes sobre a questão da incomunicabilidade, da solidão e da doença”⁶¹, nas quais mesclava fios, tintas, pedras e palavras. Integrante da chamada Geração 80 de artistas, produziu intensamente pinturas, desenhos, instalações e bordados (FIG. 36). Em seus trabalhos, considerados como autobiográficos⁶², misturava frases bordadas com propositais erros ortográficos a construções em idiomas estrangeiros, integrando-as a imagens do cotidiano. De seu legado nos tecidos, chama a atenção a materialização de uma profunda subjetividade, aproximando seus bordados de telas cubistas e abstracionistas, o que diferencia a sua obra de outras produções em pano e linha, realizadas com o intuito narrativo ou pictórico. É uma outra linguagem dos bordados, quase como instalações em tecido.

Figura 36 - Bordados de Leonilson



Fonte: <<http://www.projetoleonilson.com.br>>. Acesso em 20 de jun. 2016.

Da esquerda para a direita: *Puros e duros*, de 1991; *Empty man*, de 1991 e *Águas divididas*, de 1992.

Assim como Leonilson, a cearense Nice Firmeza encontrou nos bordados, além de uma forma de expressão, uma ferramenta de congregação e de celebração à amizade. A artista, esposa do também artista plástico Nilo Firmeza, o Estrigas, tinha como estilo predominante nas telas a Art Naïf e, nos bordados, tomava como inspiração as flores,

⁶¹ Projeto Leonilson. Disponível em <<http://www2.uol.com.br/leonilson/artista.htm>>. Acesso em 18 de jun. 2016.

⁶² Projeto Leonilson, já referenciado.

árvores e animais dos jardins do Sítio Firmeza (atual Minimuseu Firmeza), carinhosamente cuidados por suas próprias mãos. Dona Nice presenteava os amigos com túnicas, camisas e vestidos bordados, um mimo muito particular e precioso, feito manualmente e com a cara de seus donos, “gente que sabe a importância de vestir uma Nice”, ressalta Gilmar de Carvalho (2013)⁶³.

Nice Firmeza foi a primeira mulher aceita na Sociedade Cearense de Artes plásticas, a SCAP, em 1950; pioneira, ao lado de Heloisa Juaçaba⁶⁴, nas questões de gênero nas artes cearenses, em um tempo em que mulher deveria estar em casa ou à frente do fogão (CARVALHO, 2013). Por sua carreira e contribuição artística, foi nomeada Tesouro Vivo/Mestre da Cultura pela Secretaria da Cultura do Estado, em 2007. A sua prática manual era ainda compartilhada com outras mulheres em rodas de bordado que a artista realizava em seu sítio-ateliê-residência, no bairro do Mondubim, em Fortaleza, como forma de agregar, de contar e ouvir histórias e de promover na comunidade momentos de compartilhamento e capacitação profissional.

“‘Mestre na pintura em linha’, elevou o bordado à categoria de linguagem artística”⁶⁵ e produziu, além de telas pintadas, mandalas bordadas que receberam duas exposições. A partir delas, o ilustrador Dim, deu o colorido às páginas do livro *Flor de Maravilha*, de 2001, do escritor cearense Flávio Paiva (FIG. 37).

⁶³ Um Tríptico para Nice Firmeza. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 20 abr. 2013, Caderno 3. Disponível em <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/um-triptico-para-nice-firmeza-1.274551>>. Acesso em 25 de mai. 2016.

⁶⁴ Pintora, escultora, tapeceira, desenhista e gravadora cearense, é uma das fundadoras do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará e da Casa de Cultura Raimundo Cela e idealizadora do Museu de Artes e Cultura Popular do Ceará. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9079/heloisa-juacaba>>. Acesso em 12 abr. 2018.

⁶⁵ Minimuseu Firmeza. Disponível em <<http://minimuseufirmeza.org/nice-firmeza>>. Acesso em 30 jun. 2016.

Figura 37 - As artes de Nice Firmeza



Fontes: <http://arteemterblog.blogspot.com.br/2011_05_01_archive.html>; <<http://www.cearaenoticia.com.br/2013/08/obras-de-estrigas-e-nice-firmeza-vaio.html>>. Acesso em 24 ago 2017.

São duas Rosanas – a Paulino, de São Paulo, e a Palazyan, do Rio de Janeiro. Além da coincidência de nomes, são ambas artistas plásticas jovens e em plena atuação, que fazem um deslocamento das convencionais atribuições do bordado como ofício dócil, feminino e tranquilo, em direção a uma produção crítica e que, extrapolando o senso comum, gera “obras nada dóceis, pelo contrário, são imagens agudas, incômodas, atordoantes, capazes de provocar amplas alterações de sentidos” (SIMIONI, 2010, p. 10).

Rosana Paulino faz do bordado um ponto de afirmação da luta feminina e negra. Sua obra é uma apropriação de objetos cotidianos e relacionados ao universo feminino, conectados por meio de linhas que, segundo a artista, modificam os sentidos e costuram novos significados. Na série *Bastidores* (FIG. 38), a artista usa o instrumento de retenção do bordado como uma metáfora de contrição à voz das mulheres: em seis peças emolduradas pelo bastidor, cópias em xerox de fotografias de mulheres negras recebem a intervenção de pontos propositalmente alinhavados rústica e grosseiramente sobre as bocas, gargantas, olhos e testas.

Figura 38 - Rosana Paulino



Fonte: <<http://www.rosanapaulino.com.br/blog/galeria/>>. Acesso em 22 jan. 2018.

O bordado de Rosana Palazyan é aparentemente menos incisivo. De maneira sutil e quase inofensiva, por meio das linhas, a artista transcende o discurso feminista e, de forma impactante, marca a violência imposta às mulheres em todos os sentidos. Em *Sangue e Bordado* e *Irmão-Irmã*, os bordados são pequenos indícios de histórias que, segundo a artista, são encobertas pelas paredes familiares e domésticas. Na singeleza de uma almofada de cetim bordada com motivos florais, a gota de sangue vivo no canto lembra do desconfortável cotidiano da violência doméstica. Peças enfileiradas como lencinhos de enxovais ou pequenos travesseiros de berço bordados com motivos infantis, são, na realidade, a exposição de memórias familiares traumáticas. Simioni (2010, p. 14) ressalta que os bordados idealizados pelas duas Rosanas “são intervenções políticas na arte. (...) Ambas transformam o fado da tradição em matéria pulsante para seus trabalhos inventivos, atordoantes, críticos. Seus bordados não remendam fatos; bem ao contrário, abrem fendas” (FIG. 39).

Figura 39 - Rosana Palazyan



Fonte: <<http://www.georgeadamsgallery.com/exhibitions/rosana-palazyan-bedtime-stories2/selected-works?view=thumbnails>>. Acesso em 22 jan. 2018.

Outro nome feminino que remete a pioneirismo é o de Leticia Parente. A artista baiana é considerada uma das primeiras mulheres com expressão no ambiente da vídeo arte. A obra *Marca Registrada* é um incômodo visual em movimento com duração de oito minutos, em que a artista, em plano fechado, borda com agulha e linha no solado de seu próprio pé as palavras “made in Brasil”. O ano era 1974. Para além do desconforto causado no espectador, a obra embute o forte simbolismo impregnado na frase e a quebra de vários paradigmas socioculturais e políticos da época – e ainda dos dias de hoje

A agulha, objeto invasor de seu corpo, perfura a camada mais superficial de sua pele e inscreve uma posse: *Made in Brazil* é uma marca registrada, de mercado e de território, uma certificação de origem que delinea para o mundo a imagem do Brasil – muito relacionada à alegria do Carnaval, ao clima tropical e às bananas. Produtos marcados com essa descrição transmitiam ao consumidor maior valor agregado, o que muitas vezes acrescia à compra preços muito além do devido. O país que artista escreve com “s” parece uma forma de demarcar fronteiras: ela é desse Brasil, o da América do Sul, que fala português e que difere muito do *Brazil* que o mundo convencionou. Leticia é nativa desse Brasil.

O bordado como artifício cênico, reflete Claudio da Costa⁶⁶, ofício estreitamente relacionado ao papel da mulher na sociedade patriarcal brasileira, é feito rusticamente em seu pé, uma sugestão de que esse é um estereótipo que pode ser pisado. Ao mesmo tempo, continua o pesquisador, o vídeo é uma irônica crítica à política cultural vigente. A arte de Leticia Parente (FIG. 40) toca o chão, aproxima-se da terra e, conseqüentemente, afasta-se dos valores culturais elitistas que pregam que toda arte deve ser elevada.

⁶⁶ Disponível em <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>>. Acesso em 01 abr. 2017.

Figura 40 - Marca Registrada



Fonte: <<https://www.pinterest.pt/pin/325666616798371897/>>. Acesso em 02 mai 2016.

No limiar entre a expressão artística e as manifestações de uma doença mental, estão as produções de Arthur Bispo do Rosário, brasileiro considerado um artista de vanguarda. Em uma época em que Andy Warhol ressignificava para o mundo objetos comerciais e ícones publicitários como objetos de arte, Bispo do Rosário, paciente da Colônia Juliano Moreira, emblemático hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro, já atribuía significados místicos e religiosos aos seus bordados e instalações feitas da justaposição de refugos do hospital e objetos corriqueiros. Para a confecção dos bordados, usava os lençóis da Colônia e desfiava os próprios uniformes para obter as linhas. Misturava nos tecidos, em uma espécie de cartografia da Instituição e de seu estado clínico, imagens da Marinha (onde serviu por um tempo antes do primeiro surto psicótico), cenas de elevação espiritual e muitas palavras e frases. Seguindo as ordens das vozes que dizia ouvir, costurava os nomes das pessoas por quem, enviado de Deus – segundo se autoafirmava – , intercederia no dia do Juízo Final.

Nos anos 1980 teve sua obra descoberta, em resultado ao levantamento de pesquisas e discussões sobre as artes, as novas teorias sobre a loucura e os tratamentos psiquiátrico nas instituições. Críticos e pesquisadores de arte relacionaram suas obras aos estilos de vanguarda como a Pop Art e às criações de Marcel Duchamp. As peças de Bispo do Rosário fizeram parte, em 1982, da exposição coletiva *À Margem da Vida* do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e representaram o Brasil na Bienal de Veneza de 1995, transformando-o, naquele período, em artista referência no país e no exterior.

histórias. Tal como no mito de Philomela, são pessoas que tiveram suas vozes caladas pela violência (física ou psicológica) e o bordado, como nas trajetórias a seguir, trouxe-lhes a capacidade de falar.

Mariquinhas é um grupo de mulheres originado de uma manifestação dos sem-terra do interior de Minas Gerais. Em 1995, após muitos anos vivendo sob a lona, várias famílias montaram acampamento nos jardins da Igreja de São José, em Belo Horizonte, e iniciaram a reivindicação por moradia digna. Durante o período da invasão e sob a atuação da Secretaria de Ação Social, dez mulheres formaram um grupo de bordado como objetivo de gerar renda e fortalecer as ações comunitárias.

O grupo chamou a atenção de acadêmicos e professores de Psicologia, Filosofia, Artes e Comunicação, que passaram a acompanhar e promover estudos sobre o trabalho. Um dos projetos desenvolvidos foi a Oficina Memória e Cultura, levada pelo artista plástico Wilson de Avellar. Avellar lia obras de Cervantes, Clarice Lispector e Carlos Drummond de Andrade para as mulheres do grupo e estas, inspiradas pelas leituras, bordavam pequenas narrativas de suas próprias vidas que contavam, nos tecidos, memórias de violência doméstica, abandono, fome, miséria e, principalmente, desejos e sonhos de amor, da casa própria e de uma vida com mais harmonia.

Como resultado das rodas de bordado vieram a conquista da visibilidade para sua situação, a casa própria – a construção da Vila Mariquinhas – e processos de autodescoberta, seguidos de uma real mudança de vida: uma delas conta que bordou o marido alcólatra de cabeça para baixo, pois era essa a sua interpretação da situação do companheiro (FIG 42). Ao se compreender retratado dessa maneira, o marido transformou os hábitos e passou a voltar-se mais para a família, para as atividades da casa e a ajudar nos bordados, relata Cláudia Regina Chagas (2007). A experiência d'As Mariquinhas rendeu livros, artigos, dissertações de mestrado e documentários, como o *Vila Mariquinhas: a memória no bordado*, de Flávia Craveiro, apresentado na 12ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 1998.

Figura 42 - Mariquinhas



Fonte: Cláudia Chagas. Disponível em <<http://30reuniao.anped.org.br/trabalhos/GT23-3465--Int.pdf>>. Acesso em 10 jun. 2016

O Nordeste do Brasil é conhecido, entre várias formas de produções artesanais, pelos bordados de muitos tipos. O reconhecimento histórico da região também se deve aos seus longos períodos de estiagem e momentos econômicos difíceis, que provocam o êxodo de milhares de trabalhadores rurais para os grandes centros urbanos, na esperança de oportunidades melhores. Assim é que projetos como o Bordados da Caatinga, criado na cidade de Dom Inocêncio – Piauí, em 1963, tem representado um alento para a população do sertão. Graças ao bordado, estimulado desde 2001 pela Fundação Ruralista, mais de 800 mulheres tem aprendido as técnicas do bordado como alternativa de subsistência e de renda extra nos tempos de seca da região. Com todo o material e orientação de comercialização fornecida pelo projeto, mulheres e filhas de agricultores se prontificam a exercer o ofício, evitando, assim, que se retirem da terra quando esta não é mais capaz de lhes fornecer o alimento. A partir da criação da marca Bordados da Caatinga, as peças dessas famílias são conhecidas nacional e internacionalmente e comercializados em países como Estados Unidos, França, Itália, Alemanha e Inglaterra (THIAGO, 2010).

No estado de Alagoas, em Penedo, cidade às margens do Rio São Francisco e permeada pelas lendas e histórias de pescador – como a Pirapora do Grupo Matizes –, o bairro do Carmatelo era o ponto tradicional de prostituição e bolsão de pobreza da cidade. Lá, Dona Francisca e sua mãe resolveram criar a Associação Pontos e Contos, no início apenas um grupo de mulheres bordadeiras que se uniam em roda para contar do difícil

cotidiano de prostituição e violência dos maridos. Foi a partir de uma oficina ministrada por Sávnia Dumont, que a associação se oficializou e hoje é fonte de renda de várias famílias da região, que vivem do que produzem⁶⁸.

O trabalho com as bordadeiras de Penedo foi apenas um dos muitos que se originaram das oficinas promovidas pelo ICAD, Instituto de Promoção Cultural Antônia Diniz Dumont, organização sem fins lucrativos criada oficialmente em 2004 pela família Dumont para promover a formação cultural e a capacitação das famílias ribeirinhas de Pirapora, em Minas Gerais. O projeto social ganhou volume, extrapolou os limites da cidade e as irmãs Dumont passaram a ministrar, por todo o Brasil, oficinas com a missão de “contribuir para a inclusão social por meio da geração de trabalho e renda para comunidades de baixa renda, utilizando a arte nos processos criativos e de humanização”⁶⁹.

Apenas de Pirapora e do vizinho município de Buritizeiro, são 185 bordadeiras trabalhando na sede do Instituto, e, ao longo de todo o país, mais de 14.000 pessoas receberam as oficinas de bordado do grupo Matizes Dumont por meio do *Projeto Bordando o Brasil*, fomentado pela Fundação Banco do Brasil. São milhares de pessoas que agora podem viver do que produzem, chegando mesmo a exportar seus produtos, comemora Sávnia Dumont, para quem “o bordado é um elemento de transformação da cultura, da saúde, da educação e da preservação ambiental”⁷⁰. Exemplo dessa potência transformadora, afirma a bordadeira, foi o *Projeto Caminho das Águas*, desenvolvido entre 1999 e 2000. Em duas expedições feitas em uma barca, indo de Pirapora à foz do Rio São Francisco em Piaçabussu, Alagoas, cerca de 51 voluntários das áreas de saúde, educação, cultura e meio ambiente promoveram oficinas de contação de histórias, dança folclórica, recomposição de mata ciliar, literatura, agricultura familiar, bordados e a realização de shows musicais para 18 cidades ribeirinhas dos estados de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Sergipe e Alagoas.

Outro projeto do Grupo é o *Abordar o Ser*, criado e coordenado por Marilu Dumont, com a proposta psicopedagógica de resgatar as histórias de vida de cada bordadeira por meio do bordado. O projeto promove, assim, tanto quanto nas ilustrações realizadas pelo Matizes Dumont, “traduções” de narrativas de vida das mulheres, que pontilham seus

⁶⁸ Disponível em < http://artisol.org.br/rede/membro/pontos_e_contos>. Acesso em 02 abr. 2018.

⁶⁹ Disponível em < <http://www.icadbrasil.org/>>. Acesso em 26 jun. 2017.

⁷⁰ Programa *Culto Circuito*, já referenciado.

panos com dores, alegrias, conquistas, sonhos e esperanças, numa catarse extremamente necessária para tantas que perderam o poder de fala ao longo de suas trajetórias.

Ainda com base nos pressupostos de participação, solidariedade e respeito à natureza, o ICAD atualmente comporta, além dos já citados, o projeto *Transbordando*, voltado para mulheres e jovens em situação de vulnerabilidade social. Com a proposta de percorrer os caminhos da memória e da revitalização de têxteis, sabores, saberes, fazeres e atitudes, o Grupo estimula ainda a produção de expressões que vão além do bordado, tais como a prática de ofícios que vêm rareando, a exemplo dos tocadores de viola, a produção da culinária tradicional da região e outras expressões da arte popular.

Para Marilu Dumont, os projetos são essenciais para “a expressão de vivências psicopedagógicas, mobilização e sensibilização social”. Sávia completa: “as mulheres, quando estão bordando, bordam sua alma”⁷¹.

Entre as almas bordadas em tecido, estão as de pacientes em internamentos prolongados; em tratamentos psiquiátricos e psicológicos; portadores de doenças degenerativas do sistema nervoso e de distúrbios motores; pessoas em reabilitação de alcoolismo ou drogadição. É o bordado com fins terapêuticos, que vem angariando pesquisas nas áreas médica, psicológica, ocupacional e que vem se mostrando eficiente instrumento de manutenção da memória para pacientes de Alzheimer e Parkinson, por exemplo. Na execução dos trabalhos, bordam-se as lembranças, contam-se os pontos e arrematam-se as dores. O bordado é também resgate de vidas.

3.3.3 Pontos de resistência

O ano era 1973. No Chile, o presidente eleito Salvador Allende perdia o posto e a própria vida após a tomada do poder pelas tropas militares do General Augusto Pinochet, apoiado pelos norte-americanos, por meio da CIA (Central Intelligence Agency). Instaurava-se naquele momento um sombrio período de dezessete anos, em que milhares de pessoas foram mortas ou entraram para as listas de desaparecidos, fossem militantes de esquerda ou não.

Em um tempo em que histórias não podiam ser contadas e desalentadas com o desaparecimento de seus pais, filhos, esposos e irmãos, as mulheres se reuniam à luz de

⁷¹ Idem.

velas para bordarem, sob a técnica da *arpillera*⁷², bordados de resistência e saudade, feitos com os fios desfiados e peças de roupas dos familiares desaparecidos. As peças que narravam suas histórias eram enviadas em segredo, por meio da Vicaria de Solidaridad, uma instituição ligada à Igreja, a diversos países da Europa e Canadá, como forma internacional de denúncia da ditadura. Essas mulheres ficaram conhecidas como as Arpilleras Chilenas, e o bordado se consolidou como meio de comunicação da luta social (FIG. 43)⁷³.

Figura 43 - Arpilleras Chilenas



Fonte: <<https://hecho-a-manocl.blogspot.com.br/2013/09/las-arpilleras-de-la-dictadurabordados.html>>. Acesso em 07 abr.2018.

Muito antes da ditadura em seu país, a folclorista chilena Violeta Parra já divulgava essa forma de artesanato em publicações e na exposição de uma série de peças em *arpillera* no Pavilhão de Artes Decorativas do Louvre, em 1964. Parra, para quem os bordados eram “canções que se pintam”, afirmava serem também a linguagem ideal para transmitir histórias, sonhos e conceitos⁷⁴. Contemporaneamente, chama-se *arpillera* qualquer produção de bordado que seja desenvolvido com o mesmo processo (retalhos em formatos diversos costurados sobre um pano de base, como uma colagem) e é frequente que seja usado com a finalidade de expressão de resistência e manifesto político e social.

⁷² Técnica surgida em Isla Negra, no Chile e praticada por comunidades pobres da região, como meio de subsistência. Os bordados eram feitos com colagens de diversos retalhos costurados sobre sacos de aniagem e estopa, usados para o transporte e armazenagem de grãos e contavam histórias da comunidade ou exibiam imagens tradicionais e folclóricas.

⁷³ Disponível em <<https://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/bordado-caminho-para-transgressao-7926.html>>. Acesso em 28 mai. 2017.

⁷⁴ Disponível em <<https://arpillerasdaresistencia.wordpress.com/arpilleras-da-resistencia/>>. Acesso em 28 mai. 2017.

No Brasil, um exemplo de grupos formados em comunidades em situação de vulnerabilidade que utilizam as *arpilleras* como expressão é o MAB – Movimento dos Atingidos por Barragens. O Movimento, que conta com o apoio da União Europeia, é uma oposição “à construção desenfreada de barragens hidroelétricas que resultam no despejo de milhares de famílias”⁷⁵ e, especificamente na confecção das *arpilleras*, volta sua maior atenção às mulheres que, historicamente, são as mais atingidas pela construção de barragens em áreas habitadas. As mulheres dessas regiões trabalham como cabeleireiras, manicures, cozinheiras e costureiras, profissões que, normalmente não são reconhecidas e, na distribuição das indenizações, elas saem em franca desvantagem.

Outro problema diagnosticado pelo Movimento é o grande deslocamento de trabalhadores para as áreas de construção, maior parte homens. O resultado é o aumento da mercantilização do corpo feminino, do tráfico de pessoas e da violência sexual contra as mulheres. Como a construção de barragens hidroelétricas acontece em quase todo o país, as atingidas se espalham pelo território: são tocantinenses, cearenses, paulistas, maranhenses, amazonenses; brasileiras de muitos lugares que, a exemplo das chilenas, costuram nas *arpilleras* o eco de suas vozes silenciadas pela violência (FIG. 44).

⁷⁵ Texto de João Batista de Andrade, diretor de cinema e presidente do Memorial da América Latina, para o catálogo da exposição internacional *Arpilleras Bordando a Resistência*. A exposição itinerante percorreu o Brasil em 2015, exibindo 37 peças de bordado construídas por mulheres de seis países da América Latina e Europa, dos quais 25 foram produzidos por mulheres assistidas pelo MAB em todo o país.

Figura 44 - Arpilleras brasileiras



Fonte: Catálogo da Exposição *Arpilleras Bordando a Resistência*. Disponível em <https://issuu.com/mabnacional/docs/cat_logo_mab_arpilleras_bordando>. Acesso em 01 fev. 2018.

Com um lamentável histórico político semelhante ao do Chile, aqui no Brasil, também na década de 1970, milhares de jovens desapareceram nos porões da ditadura militar. Um desses jovens foi Stuart Angel Jones, participante do Movimento Revolucionário 8 de Setembro, o MR-8, morto pelos militares aos 26 anos. Sua mãe, a mineira Zuleika Angel Jones – Zuzu Angel, começou a trabalhar como costureira e tornou-se estilista de moda, pioneira no país em exibir a própria marca do lado externo das roupas que confeccionava. Zuzu bordava anjos como símbolo de sua grife aos quais associava pedrarias, estamparias e conchas.

Celebrizada por seus desfiles-denúncias, produzidos no Brasil e nos Estados Unidos, exibia figurinos ornados com meninos presos, crucifixos, tanques, jipes e anjos amordaçados. Manifestava-se abertamente contra a ditadura, exigindo que os militares devolvessem o corpo de seu filho e chegou a entregar uma carta ao Secretário de Estado

de Governo dos Estados Unidos, Henry Kissinger, denunciando o governo militar brasileiro. Foi morta em 1976, em um acidente de carro nunca explicado na saída de um túnel, no Rio de Janeiro⁷⁶.

Zuzu Angel foi o nome lembrado pelo compositor brasileiro Chico Buarque, em dezembro de 2017, em Belo Horizonte, quando este recebeu do grupo *Linhas do Horizonte* uma colcha montada com cem quadros bordados por homens e mulheres da região. Cada quadro representava em linhas e pontos uma música de sua trajetória artística. O artista, emocionado, agradeceu o presente e lembrou a todos da luta da estilista pela verdade e contra a ditadura (FIG. 45)⁷⁷, traçando um paralelo com as presentes manifestações políticas pela redemocratização do país e contra o governo de Michel Temer.

Figura 45 - Um presente para Chico e os anjos de Zuzu



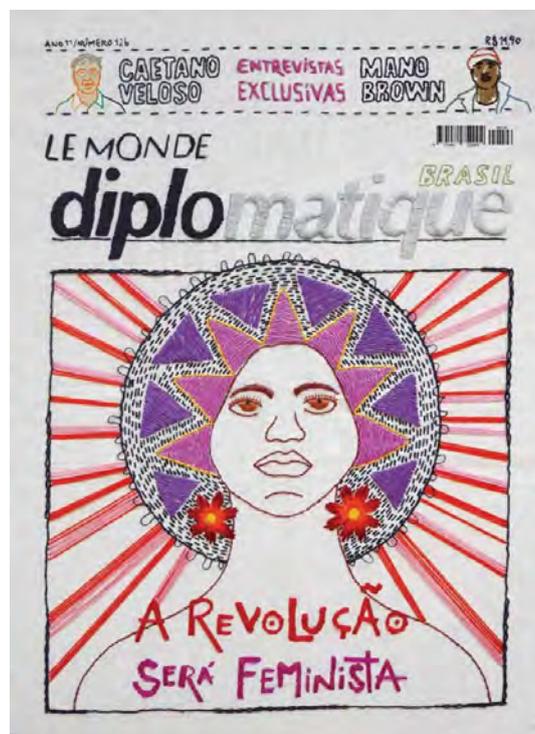
⁷⁶ Disponível em < <https://www.infoescola.com/biografias/zuzu-angel/>>. Acesso em 05 fev. 2018.

⁷⁷ Disponível em < <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/12/17/noticias-musica,218594/chico-buarque-ganha-colcha-de-bordadeiras-e-relembra-a-luta-da-estilis.shtml>>. Acesso em 05 fev. 2018

Fontes: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/12/17/noticias-musica,218594/chico-buarque-ganha-colcha-de-bordadeiras-e-relembra-a-luta-da-estilis.shtml>>; <<http://www.babiloniafeira.com.br/bloghype-past/tag/zuzu-angel/>>. Acesso em 05 fev. 2018.

Semanas depois do presente oferecido a Chico Buarque ser veiculado na mídia, a edição impressa da revista *Le Monde Diplomatique Brasil* de janeiro de 2018 trazia a capa inteiramente bordada, tendo, como chamada para a matéria principal, a frase “A Revolução Será Feminista”. Como entrevistados especiais, os cantores e compositores Caetano Veloso e Mano Brown, integrante do grupo de Rap Racionais MC’s, conhecidos representantes da contracultura vigente em diferentes épocas da história nacional (FIG. 46).

Figura 46 - Le Monde Diplomatique Brasil



Fonte: <<https://diplomatique.org.br/edicao/edicao-126/>>. Acesso em 05 fev. 2018.

No interior da revista, na matéria de capa reforçada pela chamada *A Revolução Será Feminista*, sob o título *2017, o Ano das Bruxas em Ação*, a autora Carla Rodrigues, filósofa e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, elenca os diversos momentos em que as mulheres promoveram preciosos levantes em busca de direitos – os seus e os universais –, e encerra:

Foi mais ou menos assim que as mulheres voltaram a ser as bruxas da história, aquelas que não se calam diante das opressões e injustiças, as que são

queimadas e mortas – seja como metáfora, seja no alto índice de feminicídios no país – por denunciarem que, sem nem mesmo termos chegado a algo que pudéssemos chamar de Estado de bem-estar social, já estamos em furioso processo de desmonte do pouco que havíamos alcançado. (RODRIGUES, 2018, p. S/N).

Usando de metáfora visual, a revista retoma a antiga associação entre o bordado e o feminino, mas também dispara uma nova interpretação: ao contrário das tradições medievais e dos bordados que “domesticavam” as mulheres para o casamento e as prendas do lar, voltadas à obediência e à reclusão, o bordado aqui é resistência e libertação. Retorna, assim, aos mitos de Penélope e Philomela, que usaram o bordado como instrumento de resistência e denúncia. Toda a capa, criada pela ilustradora e bordadeira brasileira Flávia Bonfim, conota luta e chamamento, se insurgindo contra a reclusão e a “boa” formação feminina nas referências à prática do bordado contemporâneo. A produção traz à tona, ainda, o poder de comunicação e mobilização do bordado nesses dezoito primeiros anos do século XXI.

3.4 Bordado e (Re)encontros: os tecidos da contemporaneidade

Neste início de século, em que o homem parece ter sido tragado pela imersão em uma individualidade ao mesmo tempo privada e paradoxalmente pública das mídias digitais, ainda é nas rodas presenciais, formadas por pessoas de diferentes histórias e origens, que a prática se desenvolve. Uma pesquisa superficial no Facebook⁷⁸, ao longo dos anos 2016 e 2017, revelou, dentro do ambiente virtual, o crescimento da presença do bordado como elemento agregador de pessoas de carne e osso, a exemplo dos grupos *O Bordado Vai Bem, Obrigada; Café com Bordado* e o coletivo *Borda, Frida, Borda*, para citar apenas alguns originários do Ceará. Especificamente, crescem os grupos de bordado voltados ao ensino, aos projetos artísticos, à formação profissional ou simplesmente criados com o objetivo de promover a socialização presencial – em um franco paradoxo à mídia escolhida para a sua comunicação. Chama ainda a atenção blogs e páginas⁷⁹ de

⁷⁸ Alguns exemplos de grupos formados no Facebook com regulares encontros presenciais que compuseram as pesquisas exploratórias para essa dissertação são: <<https://www.facebook.com/obordadovaiembbrigada/?fref=ts>>; <<https://www.facebook.com/bordadoempoderado/?fref=ts>>; <<https://www.facebook.com/bordafrida/?fref=ts>>; <<https://www.facebook.com/bordadospoeticos/?fref=ts>>. <<https://www.facebook.com/clubedobordado/?fref=ts>>

⁷⁹ Um dos recursos de divulgação social e comercial disponibilizados pelo Facebook, a página é um espaço voltado a assuntos ou produtos fechados, no qual se pode construir posicionamentos, postar promoções e interagir com o público de maneira direcionada, rápida e financeiramente mais acessível, sem a dispersão causada em uma linha do tempo de uma conta convencional do site, que recebe inúmeros assuntos de cada

projetos de extensão acadêmica e de assistência social que se instalam em comunidades de baixa renda tendo o bordado como instrumento; centros e espaços culturais que exibem coletâneas de arte em bordado e coleções de moda que usam as imagens em linha como tema.

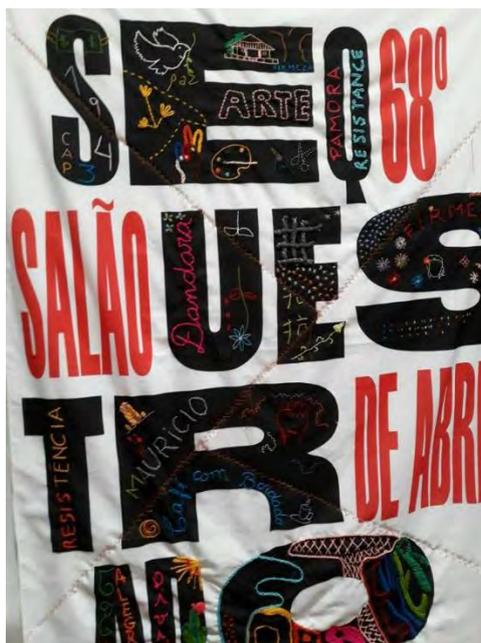
O grupo *Café com Bordado* apresenta-se em sua página no Facebook como um espaço que “reúne bordadeiras de Fortaleza para pensar, discutir, realizar e estar junto. E bordar, claro”⁸⁰. Assim como Matizes Dumont, o grupo realiza traduções de diversas fontes para os bordados. Criado há pouco mais de um ano, *Café com Bordado* foi o grupo responsável pela confecção, em um misto de bordado livre e *arpillera*, da bandeira do 68º Salão de Abril Sequestrado⁸¹, evento artístico ocorrido entre 28 de setembro e 30 de outubro de 2017. A peça foi produzida pelas bordadeiras como um manifesto exemplar da insatisfação da classe artística com a falta de investimentos da Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza – Secultfor, para o Salão de Abril. O evento anual, criado em 1943, expõe e premia artistas locais, servindo como uma vitrine da produção artística cearense, principalmente os iniciantes. Em 2017, contudo, não houve sinalização por parte da administração municipal de que o evento aconteceria. Em protesto, os próprios artistas “sequestraram” o evento e, por iniciativa própria, montaram uma edição especial, o Salão Sequestrado, em que, além de quadros, esculturas e performances, obras em bordado também foram expostas. Logo na entrada do Salão, a bandeira bordada pelo Café com Bordado acolhia os visitantes no espaço de visitação (FIG. 47).

“amigo” ou “página curtida” da lista do proprietário. Blogs são diários digitais, ou *journals*, em que são publicados textos literários, jornalísticos ou pessoais, com uma periodicidade mais curta e com caráter mais democrático: sob temas variados, qualquer pessoa pode ter um blog para expor seus pensamentos.

⁸⁰ Disponível em <https://www.facebook.com/pg/cafecombordado/about/?ref=page_internal>. Acesso em 04 fev. 2018.

⁸¹ A Secretaria de Cultura de Fortaleza é a responsável por abrir o edital e promover as edições anuais do Salão de Abril, que premia exclusivamente artistas radicados no Ceará. Artistas externos ao Estado podem expor, sem participação na mostra competitiva. No ano de 2017, a Secretaria não efetivou o evento e, em protesto, os artistas locais resolveram se reunir para “sequestrar” o Salão, que aconteceu em quinze locais da cidade, com a participação de 161 obras entre intervenções, obras plásticas e visuais (O POVO ONLINE). Disponível em <<https://www.opovo.com.br/vidaarte/2018/04/salao-de-abril-e-adiado-mais-uma-vez.html>>. Acesso em 10 de abr. 2018.

Figura 47 – Bandeira do Salão de Abril Sequestrado



Fonte: Virgínia Hiromi Fukuda

Em junho de 2018, o *Café com Bordado*, promoveu, no Museu da Fotografia de Fortaleza, a exposição de bordados feitos como intervenção sobre fotografias familiares antigas, sob o título *Núcleo*, fazendo referência às famílias homenageadas pelas intervenções. Embora esse tipo de intervenção sobre imagens fotográficas não seja inédita – vide os trabalhos dos artistas José Romussi e Maurício Anzeri, abordados mais adiante neste trabalho –, o grupo trabalha sobre as fotografias em sépia ou em tons de cinza sublimadas⁸² sobre tecido oxford⁸³, que recebe bordados em seu entorno ou no centro da imagem. O resultado das intervenções, que dialogam com as histórias de vida, lembranças e experiências dos retratados são peças cheias de significados e de delicada estética (FIGS. 48 e 49). Alguns, como os da bordadeira Virgínia Fukuda, uma das mediadoras dos encontros, acabaram atuando como um auxílio terapêutico: foi bordando as intervenções sobre as fotografias da mãe que afirma ter conseguido compreender um pouco melhor a personalidade difícil e severa daquela que a criou.

⁸² Sublimação ou *transfer* é uma técnica de impressão de imagens sobre materiais como tecido, porcelana, vidro e cerâmica a partir da transferência de uma matriz ao suporte por meio de uma prensa térmica.

⁸³ Tecido de base sintética, composto por entrelaçamento de fios finos e grossos de algodão mesclados a poliéster ou elastano, comumente utilizado na confecção de camisaria, por ser mais resistente à vincos e enrugamentos. Recebe esse nome por ter sido originalmente produzido na cidade britânica de Oxford.

Figura 48 - Roda do Café com Bordado



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 49 – Peças da Exposição Núcleo em fase de produção



Fontes: Virgínia Hiromi Fukuda e acervo pessoal.

À esquerda, a intervenção em bordado de Virgínia Hiromi Fukuda (2018) remonta aos órgãos de corpo afetados pelas doenças que vitimaram três de suas tias; à direita, o bordado de Sônia Ribeiro feito sobre a foto de solteira da mãe (2018).

Os depoimentos das bordadeiras do grupo, obtidos ao longo dos encontros para as pesquisas desta dissertação, revelaram várias nuances do impacto do ofício na vida e na personalidade de cada um. Uma delas afirmou não conseguir bordar junto do grupo. Para ela, o bordado é uma ação muito íntima, muito introspectiva, quase uma meditação. Ela gosta de frequentar os encontros, mas não borda na duração deles, prefere bordar em casa,

voltada para si mesma e mergulhada em suas reflexões. Relatou ainda que uma de suas maiores emoções recentes foi ter iniciado a sobrinha, estudante nos Estados Unidos, na arte do bordado e ter sido homenageada por ela em sua apresentação de conclusão do *High School*, onde a adolescente exibiu o seu primeiro bordado, um autorretrato onde, no lugar da cabeça, um grande coração vermelho parecia pulsar no tecido.

Outra integrante, uma senhora inquieta, falante e muito sorridente, narrou sua trajetória de ingresso no ofício: em depressão e no meio do tratamento quimioterápico para combater o câncer que lhe acometia, matriculou-se em uma das oficinas ministradas em Fortaleza por Martha Dumont, do grupo Matizes. Ao final da oficina, incentivou a formação de outro curso, em um grupo diferente e dali a mais três sequências. Atualmente, totalmente recuperada da doença, ela e parte do grupo original da oficina encontram-se semanalmente em uma sala comercial própria, exclusivamente para bordar, “jogar muita conversa fora, rezar e cantar”.

Um dos integrantes masculinos confidenciou, no momento do café, servido com bolos caseiros e broa de milho preparados pela anfitriã, que acompanhava a namorada às reuniões por também gostar de bordar, mas, muitas das vezes, flagrava-se evitando comentar algum assunto trazido pelas mulheres porque se sentia como que imerso em um ambiente que era só delas: “é um momento muito delas, muito bonito. Eu me sinto meio que invadindo, às vezes”.

Na abertura da exposição *Núcleo*, que contou com uma plateia de mais de cem pessoas, maior parte de bordadeiras e bordadeiros da cidade, alguns depoimentos feitos pelos participantes do grupo como “o bordado é um vínculo entre a fotografia e o afeto”; “bordar tem a haver com meditar, com olhar para dentro de si”; “é um portal para uma pré-existência”; “o toque das mãos no tecido funciona como uma espécie de *reiki*”⁸⁴, são testemunhos do impacto positivo dos encontros de bordado e de sua função comunicativa, integradora e terapêutica.

É interessante registrar que, como outros grupos da cidade, o *Café com Bordado* não tem formação fixa e algumas de suas integrantes fazem parte, simultaneamente, de outros grupos de bordado⁸⁵, a exemplo do *Grupo Iluminuras – Literatura e Bordado*,

⁸⁴ Técnica terapêutica de origem japonesa que consiste na transmissão energética de fluidos vitais por meio da imposição das mãos sobre o corpo humano, provocando um fluxo de energia que trata, a um só tempo, corpo, espírito e mente. Disponível em <<https://www.astrocentro.com.br/blog/bem-estar/o-que-e-reiki/>>. Acesso em 01 jun. 2018.

⁸⁵ As pesquisas para essa dissertação sobre os grupos de Fortaleza, além dos citados no corpo do trabalho, elencaram os seguintes nomes: *Entrelaçadas*; *Bordados no Jardim*; *CRIO – Bordando Sonhos*; *Pé no Sonho*

criado e coordenado pela professora Neuma Cavalcante, docente do curso de Letras da Universidade Federal do Ceará. Como projeto de extensão vinculado à Biblioteca de Ciências Humanas da Universidade, o grupo traduziu em bordados de mais de trinta mulheres, desde 2015, os textos de Moreira Campos, Raquel de Queiroz, José de Alencar, Guimarães Rosa, entre outros. O trabalho mais recente, de 2017, foi a produção de bordados sobre os poemas do cearense Patativa do Assaré. À semelhança de um clube do livro, os integrantes realizam leituras de títulos escolhidos que, mais tarde, tem trechos traduzidos em bordados e expostos em salas de exibição pela cidade.

Com o objetivo de oferecer vários cursos artísticos (também são oferecidos cursos de pintura e desenho, além do bordado), e visando à formação de novos bordadeiros, o grupo *O Bordado vai Bem, Obrigada* foi criado por Júlio Lira. Na seção de apresentação de sua página oficial no Facebook, o grupo, que é atualmente referência de cursos de iniciação e aperfeiçoamento em várias técnicas, se posiciona:

Acreditamos que bordado e outras artes manuais como o croché são portadores de mistérios, de uma espiritualidade que faz as pessoas ligarem-se umas às outras, dando mais sentido à vida, ampliando a capacidade de se fazer presente, de transformar pequenas coisas em grandiosas e encantadoras. Gostamos de nos ver como dentes de leão, a flor que espalha a suas sementes ao vento, fazendo nascer profissionais, coletivos, ateliês, artistas que se encantam pelas linhas e com tais delicadezas fazem o mundo mais belo, mais unido.⁸⁶

Seja com a finalidade de promover encontros de lazer, discussão política, estudos acadêmico-literários ou alavancar comercialmente a produção de bordado, os grupos presenciais que nascem nas páginas de redes sociais têm como característica em comum o fato de utilizarem a tecnologia virtual para gerarem presença atual e física. Chama a atenção ainda que, atendendo a esse chamamento, exista uma confluência de gerações, ocupações, objetivos, estilos, classes sociais, níveis instrucionais e gêneros que se sentem acolhidos no espaço simbólico de uma roda, independentemente de bordarem efetivamente ou de apenas estarem lá. Tanto as redes sociais quanto os grupos presenciais são espaços de congruência e de troca, formalmente espaços de comunicação (SANTAELLA e NÖTH, 2004). A participação simultânea de uma bordadeira em vários grupos atua como uma forma de intercâmbio e troca de técnicas e experiências. Nessa interrelação, longe de concorrerem entre si, os grupos colaboram na manutenção e

– *Criança Feliz; Grupo de Bordadeiras da ADUFC* (Sindicato dos Docentes das Universidades Federais do Ceará); *Nós do Bordado e Transbordando*.

⁸⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/pg/obordadovaibemobrigada/about/?ref=page_internal>. Acesso em 05 mar. 2018.

divulgação do ofício e atuam como elemento de fortalecimento das trocas comunicacionais e de experiências entre os integrantes.

Por meio dos grupos virtuais, o bordado abre espaço para o encontro de uma pluralidade sociocultural que se reúne face a face, em oposição ao que se costuma apreçoar como característica das formas de comunicação digitais: uma pressuposta tendência ao isolamento do indivíduo. A observação dessa crescente presença do bordado nos meios virtuais leva a algumas considerações importantes: uma é a atualização das formas de comunicação usadas pelos grupos. Independentemente de acontecer face a face ou por algum tipo de contato físico, a internet é um meio de comunicação, e, como tal, é eficiente na função de identificar e congregar interlocutores com semelhantes preferências, costumes e atitudes. Parece natural e positivo, portanto, dentro dessa eficiência, que a dinâmica virtual-presencial dos grupos de bordado aconteça como foi descrita.

Em segundo lugar, faz parte da formação da cultura o movimento de intercâmbio entre crenças, valores, técnicas e tradições, e também as adaptações aos processos evolutivos do homem e de seus aparatos. Cultura, refere Norval Baitello Jr. em *O Animal que Parou os Relógios*, como um “conjunto de artifícios simbólicos” ou um sistema simbólico que abriga o homem “a um tempo moldado e moldador de uma rede interativa de grupos sociais em escalas diversas” (BAITELLO JR., 1999, p. 94). A utilização das redes sociais como comunicação para os encontros de bordadeiras seria, assim, uma forma de trazer o passado para o presente, uma presentificação da tradição.

Outro aspecto relevante é o próprio conceito de agrupamento, que, nas redes sociais, ganha aspectos formais de identificação – os grupos virtuais são formados a partir de temas e finalidades específicos, com a possibilidade, em suas configurações, de serem fechados, privados e até secretos. É interessante notar que, em um ambiente que se propõe gregário, se delinee também a segregação. Sobre o agregar e o segregar, Baitello Jr. (1999) ressalta a “alma única” de dois termos cujos sentidos são diametralmente opostos: o sentido latino de uma e de outra palavra é “rebanho”. Na formação da sociedade, segundo o autor, os grupos que unem os indivíduos com ideias e preferências afins simultaneamente os isola de outros. É possível pensar, contudo, não em um isolamento, no sentido literal da palavra, mas na ideia de vinculação e fortalecimento de identidades e de processos ritualísticos, resultantes desses encontros entre “iguais”.

3.4.1 Homens que bordam

Nesses grupos, formados na maioria por mulheres, é perceptível, ainda que timidamente, a participação de homens, quantitativamente menor que a feminina, mas com uma atuação relevante. Parte por questões econômicas e de subsistência, parte pela expressão artística, alguns pelo caráter terapêutico do ofício, e outros tantos, provavelmente, para a construção de um perfil público simpático às demandas de uma sociedade mais equilibrada nas questões de gênero, observa-se que os homens estão gradativamente se (re)inserindo no universo que, por muitas gerações, foi considerado essencialmente feminino.

Das cem pessoas que trabalharam na colcha presenteada pelo grupo Linhas do Horizonte a Chico Buarque, quatro eram homens; o grupo *O Bordado Vai Bem, Obrigada*, foi criado e é mantido por um homem; no *Café com Bordado* são dois os integrantes masculinos; em Matizes Dumont, o irmão Demóstenes já aderiu aos pontos e, em sua instituição ICAD, já alguns homens fazem parte dos projetos de capacitação em bordado. Além desses poucos exemplos, há o registro da participação de homens no feitiço do bordado como coadjuvante das mulheres na geração de renda familiar em várias comunidades do interior do Piauí, Ceará e Pernambuco. Na região agreste deste estado, a cem quilômetros de Recife, a cidade de Passira conta 80% da população masculina formada por bordadeiros, homens que dividem com suas esposas os trabalhos na agricultura e no bordado para a manutenção da economia familiar.

Eles, “por incrível que pareça, sentem orgulho com a troca de papéis que é feita quando o homem está fazendo bordado e a mulher está trabalhando na agricultura”, relatam Etienne Amorim da Silva e Alexandra Maria Alves de Lacerda (2010), no artigo *O Homem no Bordado: Uma Troca de Papéis?*. Apesar do orgulho expresso em palavras, frisam as autoras, os homens ainda preferem bordar na reclusão dos quartos, por sentirem-se tímidos fazê-lo em público. Pode-se pensar, nesse caso, em uma retomada inversa dos costumes que eram imputados às mulheres, ainda que, nos dias atuais, os motivos sejam diferentes daqueles da origem medieval.

Com maior ênfase na seara das artes plásticas, artistas masculinos vêm usando o bordado como ferramenta na criação de obras impactantes, que preenchem galerias ao redor do mundo. No artigo *Reinvenção – e subversão – do bordado*, publicado em junho de 2016 pela Revista Trip, a jornalista de Gisele Teixeira destaca uma pequena amostra dos que fazem do bordado uma forma de expressão: Davi Catá, José Romussi, Maurício Anzeri, Rodrigo Mogiz e a dupla Daniel Giannone e Leo Chiachio (FIGS. 50 e 51). Seja como intervenções sobre fotografias antigas de família, desenhos bordados sobre a pele

ou grandes murais de tecidos estampados sobrepostos de autorretratos ou imagens oníricas, essas mãos masculinas constroem com agulha e linha novas percepções sobre o bordado.

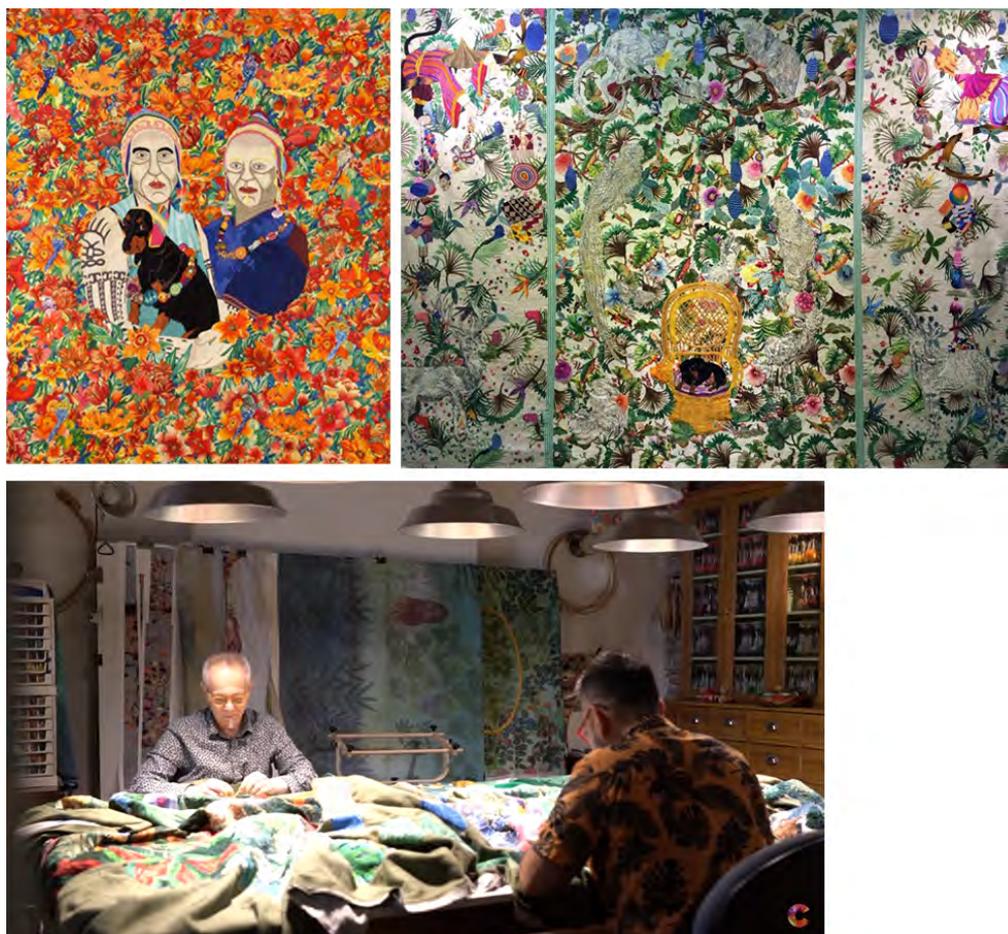
Figura 50 - Homens que bordam



Fonte: montagem da autora a partir de várias fontes.

Da esquerda para a direita em sentido horário: O artista galego Davi Catá borda sobre a pele das mãos, com intervenções de outras expressões artísticas, como a fotografia e a pintura; Rodrigo Mogiz, artista mineiro, extravasa no bordado a sensualidade das relações homoafetivas; o italiano Maurício Anzeri borda sobre fotografias antigas, adquiridas nas ruas e em antiquários. Assim como Anzeri, José Romussi, arquiteto e artista chileno, cria imagens de intensa tatilidade utilizando também fotografias de épocas e temáticas variadas.

Figura 51 - Chiachio e Giannone



Fonte: <<http://creadoresba.com/chiachio-giannone/>>. Acesso em 04 mai. 2017

A dupla argentina Chiachio e Giannone borda painéis de grandes dimensões com autorretratos e retratos dos cães de estimação sobre cenas que homenageiam diversas culturas, em especial a Inca e a Guarani. Assim como no processo criativo de Matizes Dumont, a dupla borda ao mesmo tempo uma só peça.

Além das questões econômicas e das motivações artísticas, alguns homens escolhem as artes manuais como um *hobby* considerado ainda pouco usual para o gênero no Brasil. Seja por efetiva demonstração de um posicionamento político e social ou artifício para atingir alguns momentos de fama, algumas celebridades masculinas têm declarado ou exibido suas habilidades e preferências artesanais em público, atraindo olhares e críticas (positivas e negativas) nas redes sociais e em coberturas jornalísticas de entretenimento.

É o caso do ator brasileiro Rodrigo Hilbert, conhecido por meio da mídia televisiva como um ator bonito, jovem e bem-sucedido, casado com a modelo, atriz e apresentadora Fernanda Lima, que cozinha e ensina a cozinhar (o ator tem um programa de culinária no canal GNT de televisão fechada, intitulado *Tempero de Família*), pratica esportes, leva uma vida saudável, divide com a esposa as tarefas de casa e dos cuidados com os filhos,

prática marcenaria, crochê e bordado. Hilbert foi fotografado, em meados de 2017, fazendo crochê em uma roda de mulheres. O fato, oportunamente, virou mote de um filme publicitário para um banco – protagonizado por ele, que finaliza em cena um pé de meia em crochê –, além de viralizar nas redes sociais por várias semanas, consolidando ainda mais sua imagem de “homem perfeito”, destacada do que se estabeleceu, dentro da divisão de papéis convencionalizada pela sociedade brasileira, para a função social e produtiva do homem.

Destaque que gerou, durante um tempo, uma espetacularização – nas palavras de Guy Debord (2003) –, em torno da figura do ator. Os comentários que ocuparam os espaços desses meios digitais iam de elogios à sua prática e replicação de memes⁸⁷ divertidos a declarações inflamadas sobre o seu comportamento “pouco exemplar” para a classe masculina e até publicações de análises sobre a sua postura, desenvolvidas por profissionais da área de Marketing e supostamente pautadas em dados científicos. À despeito da verborragia e do excesso de pseudoverdades que são despejadas diariamente nessas mídias, fica a sensação de que, para uma sociedade habituada ao patriarcalismo, a presença de Rodrigo Hilbert, infelizmente, ainda parece deslocada.

3.4.2 Pontos redescobertos

A contemporaneidade reacendeu a luz para o bordado, inserindo-o como assunto de relevância em várias áreas. O bordado está na moda. Possivelmente pela disseminação do tema nas mídias digitais e pelo caráter cultural e gregário que os grupos de bordado que se formaram ou que se sustentam por meio das comunicações virtuais apresentam. Para além dessa possibilidade, é fundamental refletir sobre um ofício manual que ganha tamanha relevância em tempos de desenvolvimento tecnológico acelerado e de um aparentemente crescente autocentramento dos indivíduos em torno de muitas funções a serem executadas em intervalos de tempo cada vez mais reduzidos. Fala-se atualmente do desenvolvimento exponencial das tecnologias digitais, promovendo uma aceleração das atividades cotidianas e transformando cada vez as pessoas em seres multitarefas. Faz-

⁸⁷ Termo cunhado por Richard Dawkins, a partir da palavra grega *mimene*, para se referir à replicação de informações, ideias ou dados culturais em grande velocidade e com alto poder de fixação, como melodias, slogans e paródias. A palavra foi, mais tarde, utilizada na Internet em associação a imagens e animações editadas de maneira irônica, com o objetivo de celebrar ou criticar fatos reais. Atualmente, é comum a utilização da expressão “o meme da vez”, que ganha forte repercussão e grande número de compartilhamentos digitais por um curto período de tempo, logo caindo no esquecimento e sendo substituído por outro de igual ou maior impacto (RIBEIRO, 2012).

se hoje muito mais em um intervalo de doze horas do que se fazia na metade do século passado (DIAMANDIS, 2012)⁸⁸. Mesmo a percepção do tempo vem sofrendo encolhimento progressivo. Se, por um lado, é de extrema conveniência tantas comodidades de acesso facilitado e global à informação, às compras online, ao diagnóstico de doenças e ajudas humanitárias a um toque de aplicativo de aparelho celular de distância e à comunicação onipresente, por outro, o indivíduo se sente cada vez fatigado e absorvido pelas exigências de sua presença, seja virtual ou fisicamente.

David Le Breton, filósofo e sociólogo francês, discorre sobre como o corpo e a mente humanos se relacionam e reagem aos estímulos do mundo. Na obra *Do Silêncio*, de 1999, fala sobre os inúmeros ruídos que permeiam a vida: são sirenes, sons do trânsito, excesso de publicidade, dispositivos eletrônicos e digitais que avisam a cada mensagem que chega, em uma demanda contínua de atenção e imersão. O autor refere-se basicamente aos ruídos sonoros, mas se pode acrescentar ainda o bombardeamento imagético, as hiperestimulações sensoriais e as cobranças sociais. São várias as formas de ruídos que provocam no indivíduo contemporâneo a urgência por um mergulho no silêncio, como forma de se auto reconhecer.

Em obra mais recente, *Desaparecer de sí mismo, una tentación contemporánea* (2016), Le Breton aprofunda as reflexões do recolhimento como resistência aos excessos do mundo e às exigências de flexibilidade, velocidade, eficiência, e, principalmente, à quebra dos vínculos sociais. “Nuestras existências nos pesan. Incluso por un tiempo, nos gustaría escapar de las obligaciones que les están vinculadas” (Le Breton, 2016, p. 13)⁸⁹. O autor aponta a depressão, crises de esgotamento e doenças como o Alzheimer como reações do corpo em direção ao desaparecimento da individualidade, às manifestações de desapego do real e de renúncia ao ego.

Le Breton fala da necessidade do silêncio, do mergulho em si e das desapareções do ego em patologias. É possível pensar o bordado como uma necessidade de reaproximação física, um anseio pela semelhança e pelo reencontro de si na figura do outro, de suas experiências, de suas falas e de suas narrativas. No bordado, busca-se, não na solidão, mas na companhia de iguais, o sossego dos ruídos do mundo citados pelo autor. E, da mesma forma que as narrativas orais ao redor da fogueira aproximavam as pessoas e

⁸⁸ Conferência ministrada por Peter Diamandis no TED Talks de junho de 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BlRufe5kkI>>. Acesso em 15 mar. 2018.

⁸⁹ “Nossas existências nos sobrecarregam. Ainda que por um tempo, gostaríamos de escapar das obrigações que estão ligadas a elas”. Tradução livre.

difundiam saberes e normas sociais, as rodas de bordado contemporâneo aproximam saberes, preferências, experiências e abrem espaço para novas socializações. É nesse encontro que o indivíduo que borda reencontra a sua individualidade. Pelos outros, reconhece a si e abre-se a um sentimento de pertença.

Junta-se a esse aspecto o momento social e político atual em que sobressaem temas e questões de empoderamento feminino, comunidade, segurança, proteção ambiental e economia solidária e o apelo *handmade* do ofício: uma produção personalizada e autoral, nos limites ou em si mesma uma expressão artística, distante de processos industriais, frios e massificados. Por meios virtuais ou presenciais, o bordado incita ao íntimo, ao agrupamento, ao perder-se nas linhas, de encontro com a própria história e a do outro que borda ao seu lado. Como um ritual religioso, do Latim *relegare* – conectar, atender ao um chamado – o círculo do bordado é um convite coletivo à individualidade de cada participante.

3.5 O Círculo Sagrado das Linhas: bordado, ritual e cultura

Em sua produção, tanto quanto na elaboração de qualquer imagem, o bordado, inserido no contexto dos *needlework*, envolve um ritual que se mantém desde o seu surgimento, atravessando gerações e conquistando, em sua passagem, diversos significados culturais, sociais e econômicos. É em forma de círculo que o ofício se conforma e a imagem vai tomando corpo. As mãos bordadeiras preparam as agulhas e buscam, em caixas e cestas metodicamente organizadas, linhas de diferentes qualidades para dar vida ao desenho traçado sobre o pano disposto à frente delas. Cada linha confere ao bordado uma materialidade específica. Escolhê-las é parte de um processo crucial para dar a forma pretendida ao trabalho. É o que construirá a imagem e direcionará de que forma esta será percebida.

Vários outros aspectos se ajuntam a esse caráter ritualístico: como a roda de bordadeiras, é circular também o bastidor, instrumento que dá sustentação ao tecido que receberá os pontos; em grupo, as bordadeiras entoam cantigas; narram histórias de vida, comentam de seus afazeres, consolidam vínculos, compartilham preocupações, alegrias e angústias; é ofício transmitido de geração a geração. Conduas como as que rodeiam o universo do bordado são representações associadas a mitologias, a uma cosmogonia – a exemplo dos bordados de *A Moça Tecelã* –, ou a aspectos do cotidiano, são um conjunto de processos simbólicos que estabelecem uma atmosfera ritual, destacada da realidade

cotidiana. O ritual ou culto, afirma Marcel Detienne (1987, p. 58), relacionado aos hábitos, às aspirações e às estruturas fundamentais das sociedades humanas, “torna efetiva a reconciliação que restitui o sujeito e a sua consciência de si, assim como o sentimento de participar do absoluto e de realizar com ele a unidade”.

Essa atmosfera ritual se caracteriza por práticas específicas, sejam os gestos de adoração e contrição em uma cerimônia religiosa, seja a sequência de ações de uma debutante em seu baile de apresentação à sociedade, ou as etapas da coroação de um rei ou rainha. Cria, nas palavras de Baitello Jr. (1999, p. 81), “vínculos simbólicos”, promovendo “uma simulação simplificada do complexo espaço-tempo”. Rituais tem a característica da previsibilidade e da sistematização, que, na intensidade e no ritmo frenético dos dias atuais, acabam oferecendo conforto e o isolamento ensimesmado a que Le Breton (2016) se refere.

Assim é com os encontros para bordar em grupo. O ritual em roda, a troca de informações, ensinamentos e experiências e a transmissão das técnicas de uma geração à outra, configuram o bordado como uma ecologia de saberes (QUEIROZ,2011). No espaço da roda, as mulheres são donas de seu tempo e de suas reflexões. São características – o agrupamento, o canto, as narrativas, o intercâmbio de linhas, riscos e técnicas – próprias do trabalho manual, baseadas na produção individual de imagens que, recebendo a influência de uma pequena comunidade (o grupo de bordadeiras), estruturam uma certa cultura e potencializam a elaboração de significados. Há uma cultura própria entre os que bordam, permeada de simbolismos.

Entre os processos simbólicos que a delineiam, cabe destacar os significados da figura circular: o círculo é o signo da permanência, do eterno e do contínuo, é a forma da aliança. O círculo circunscreve – do Latim *circumscribere*: traçar uma linha em roda – um espaço, excluindo de si o que está fora; é lugar sagrado, apartado e protegido do exterior, ao mesmo tempo em que está imerso em um espaço maior. Dentro do seu traçado, um conjunto de histórias coexiste, como uma esfera signica ou, como afirma Iuri Lotman (1998), uma semiosfera⁹⁰. O círculo das bordadeiras não é impermeável, não se fecha. Ao contrário, convida e se permite expandir a cada nova participação: abre a roda,

⁹⁰ Termo cunhado pelo semiótico russo Iuri Lotman para definir o espaço de *continuum* semiótico, onde uma série de costumes, informações e textos simbólicos coexistem, atuando em diversos níveis. Formada por um núcleo estruturante e uma zona de fronteira, é a base mesma do processo cultural, que sofre remodelações periódicas a partir das traduções simbólicas que acontecem entre os internos e os externos ao núcleo.

que chegou mais uma (ou um). A roda de bordado é, ao mesmo tempo, continente e conteúdo, é fronteira.

E, para Lotman (1998), as fronteiras são um espaço de grande importância na dinâmica cultural do mundo. É onde as trocas entre “os de dentro” e os “estrangeiros”, os de fora, acontecem. Essa troca é responsável pela inserção de novas linguagens e, dessa forma, pela reformulação da cultura, provocando uma movimentação salutar e necessária:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as a um outro sistema de signos. (LOTMAN *apud* FERREIRA, 1995, p. 116)

Cada bordadeira que chega à roda traz uma nova narrativa, favorece uma nova troca, insere no repertório do grupo já existente uma nova informação, atua como uma tradutora entre experiências. A bordadeira é um ser de fronteira, como o são os ferreiros, os agricultores, os soldados e os bruxos (LOTMAN, 1998). São os habitantes da fronteira, como denomina Lotman (1998), os responsáveis pela tradução sígnica entre o que chega de fora da fronteira da semiosfera para os que estão dentro dela, mantendo e alimentando a dinâmica cultural. A ação das mãos da bordadeira, associadas ao ato de narrar, são um instrumento de transformação simbólica.

Também pela roda o ofício é transmitido de geração a geração, de um mestre a um aprendiz. O bordado é uma ferramenta de transgeracionalidade e manutenção da tradição. É na roda ainda, por meio das narrativas trocadas e das imagens geradas nos tecidos, que histórias de vida, costumes, tradições, folclores, mitos e crenças são lembrados e atualizados. Bordado é instrumento da memória. Especialmente na contemporaneidade, quando a prática inscreve novos textos culturais e sociais, há uma dinâmica recriadora do ofício, que acaba por agir contra o esquecimento: na ação das *arpilleras*, nas materializações das lembranças de Bispo do Rosário, nos pequenos tanques e armas bordados nas túnicas de Zuzu Angel e no presente recebido por Chico Buarque. São imagens de resistência da memória, uma forma de não deixar esquecer por meio da visualidade.

Ainda, no pontilhar das histórias no tecido essas se materializam e presentificam vivências ou seres do passado. No ritual do bordado, o ato de tornar tangível uma lenda a torna real, factível: é possível vê-la, tocá-la e senti-la. E, se isso é possível, ela tem um corpo, uma existência física, faz parte da experiência e, é, simultaneamente, meio de transmissão e de permanência.

En tanto fundadoras cuanto herederas de las imágenes, las personas se encuentran involucradas en procesos dinámicos en los que sus imágenes son transformadas, olvidadas, redescubiertas y cambiadas de significado. Transmisión y pervivencia son como dos caras de una moneda. La transmisión es intencional y consciente, puede convertir las imágenes conductores oficiales. (...) Estos procesos atañen a cuestiones de la memoria⁹¹. (BELTING, 2012, p. 74)

Para Belting (2012), é o caráter ritualístico embutido na construção das imagens que lhes confere importância ainda maior em sua inserção nos processos de formação cultural: o ato repetido torna-se hábito, que, transmitido e reforçado em um determinado espaço de convivência, transforma-se em convenção. Essa ideia de redundância é compartilhada por Gilbert Durand (1988), para quem os símbolos rituais são um resultado de gestos significativos que se repetem:

O muçulmano que, na hora da prece, se prostra em direção ao Oriente, o padre cristão que abençoa o pão e o vinho, o soldado que presta homenagem à bandeira, o dançarino, o ator, que ‘interpreta’ um combate ou uma cena de amor, conferem, com seus gestos, uma atitude significativa a seus corpos ou aos objetos que manipulam. (DURAND, 1988, p.17)

Dessa forma, o ritual mágico da roda de bordado corporifica um testemunho da presença: existe porque é visto. Não somente da presença das imagens bordadas, mas também dos sentimentos de pertença, da solidariedade, da comunhão e das afeições que grande parte das bordadeiras afirma experimentar e que são formalizados pelo ato narrativo, parte importante do encontro circular do ofício.

Norval Baitello Júnior (2018), em vídeo conferência apresentada no III Encontro Internacional de Imagem Contemporânea⁹², ressalta a importância do espectador e da ambiência da elaboração das imagens para o seu significado. Imagens que, segundo Baitello, estão fora de nós, vão além das visualidades, incorporam as histórias de vida e as experiências cotidianas de quem as recebe, sendo, desse modo, relacionais. Por serem relacionais, as imagens bordadas agregam significados impressos pelas mensagens, pelas vivências e pela própria experiência de se estar na roda. É de grande importância, reforça o autor, a influência do ambiente, da tecnologia e do momento em que as imagens são elaboradas: aos significados das imagens se impregnam o espaço e as individualidades, a

⁹¹ “Tanto como criadoras quanto herdeiras das imagens, as pessoas estão envolvidas em processos dinâmicos fazem com que suas imagens sejam transformadas, esquecidas, redescobertas e mudadas de significado. Transmissão e sobrevivência são como os dois lados de uma moeda. A transmissão é intencional e consciente, pode converter as imagens em condutoras oficiais. (...) Esses processos dizem respeito a questões de memória”. Tradução livre.

⁹² Evento promovido pelos cursos de Comunicação da Universidade Federal do Ceará, com temáticas voltadas às políticas e práticas culturais na produção audiovisual e nas artes visuais. Em 2018, o EIIC aconteceu entre 26 de fevereiro e 01 de março e abordou o tema *Imagem e Liberdade*.

atmosfera e a forma de produção. O ambiente, assim, cria e reafirma a percepção de imanência, do estar presente e do fruir uma imagem.

Sobre esse aspecto, os irmãos Dumont desenvolveram um método “itinerante” de criação. Por residirem em cidades diferentes do Brasil, a peça bordada viaja, via correio, de uma casa a outra, para que cada bordadeira a preencha livremente com os seus pontos – e, conseqüentemente, a partir de suas percepções sobre o tema –, a sua parcela de tradução no risco do bordado traçado pelo irmão Demóstenes Dumont. Se o trabalho em roda entre as irmãs não pode acontecer fisicamente por conta da distância, é exatamente por meio das tecnologias que a troca de leituras e interpretações do bordado toma corpo. Por telefone, *email*, aplicativos de mensagens e vídeos, a família assegura o processo intersígnico dos bordados ilustrativos, formando o que se pode chamar de uma roda de bordado virtual⁹³, que se torna presencial apenas no momento de finalização de cada trabalho produzido para livros, coleções ou exposições. É quando, findas as viagens dos tecidos entre os estados em que cada irmã mora, são elas que viajam para se reunirem em uma das residências e concluírem, a um só tempo, o trabalho.

Embora distantes, esse é um mecanismo que proporciona interação e contato entre eles, emulando a ambiência da roda habitual, em que se trocam experiências e narrativas e reforçando a construção de significados. Na roda de bordado virtual dos Dumont, não somente as linhas, os tecidos e as narrativas, mas todas as referências do espaço e da própria forma de se comunicarem na ação de bordar refletem na estruturação sígnica das narrativas visuais que produzem.

Do ambiente circular fazem parte ainda as cantigas dos pontos ou dos repertórios da moda. Em uma roda de bordado, independentemente se presencial ou via meios eletrônicos e digitais, tanto se conversa, quanto se canta⁹⁴. Narrativa e canto são, além de ferramentas de interação e de partilha, uma forma mágica de se posicionar no mundo. A cantiga ajuda a manter as memórias vivas e o tempo passado vira presente; dissolve as barreiras do tempo, porque se repete e se aviva gerações a fio. É um momento mágico de nostalgia e identificação e, assim como as vivências trocadas entre as que bordam, “a enunciação, a dramatização, o ato de contar uma história, uma parábola, imprimem uma suspensão temporal”, reforça Gabriela Reinaldo (2008, p. 20). O ritual do bordado é um

⁹³ Referências extraídas das entrevistas pessoais com Martha Dumont, do documentário *Transbordando* e de vários programas gravados sobre o grupo.

⁹⁴ *Idem*.

encantamento de parar o tempo pelo movimento das mãos e sustenta em seus participantes o sentimento de pertença e de coletividade.

3.5.1 *O bordado livre e as novas rodas*

O bordado ensinado e praticado até a geração de Dona Antônia, matriarca do grupo Matizes Dumont, era o clássico, executado sobre o tecido de linho – de cor branca, preferencialmente –, tensionado pelo bastidor, cujos pontos seguiam rigorosamente um gabarito. E, requisito primordial, pela habilidade e preciosismo da bordadeira, o lado avesso do tecido tornava-se tão similar ao direito que era impossível distinguir. Havia uma certa padronização nas produções, que seguiam traços de revistas que vinham de fora do Brasil e acabam por gerar a reprodução de elementos culturais externos à realidade local. Eram flores, árvores e raminhos de vegetações europeias, arabescos portugueses e pontos rigorosamente aplicados de maneira a não “sujar” a imagem.

Em tempos recentes e na atualização dos processos simbólicos, a prática é a do chamado bordado livre, em que o tecido é liberto do bastidor, permitindo que alguns grupos de bordadeiras produzam o mesmo desenho simultaneamente, contribuindo individualmente para o produto final⁹⁵. Nessa produção coletiva, criam pontos próprios, inusitados, que vão além das amostras de pontos convencionais, agregando um novo aspecto ao ritual de encontro do bordado. Também o avesso do novo bordado é interessante: na parte traseira do pano formam-se novas geometrias e mapas visuais que capturam o olhar. Há um bordado no direito dos deferentes tecidos utilizados (tramas, texturas, cores e fibras variadas são permitidas e requisitadas) e um outro bordado que se forma no lado avesso.

Os bastidores funcionam atualmente como recurso auxiliar no aperfeiçoamento ou delimitação de um pequeno trecho de um tecido muito maior, bordado conjuntamente a várias mãos. Não mais imprescindíveis ao ofício e apartados de sua função original de instrumento constritor, acabaram por se tornar moldura para bordados de parede, artefatos

⁹⁵ O ritual de criação coletiva de uma única peça artesanal é tradição em várias culturas pelo mundo. Nos Estados Unidos da América, assim como nas rodas de bordado livre no Brasil, é tradição a confecção do *patchwork*, em que as mulheres de uma comunidade se unem para costurar grandes colchas de retalho, presenteadas a famílias em ocasiões especiais, como casamentos e nascimentos. Cada mulher contribui com um retalho de tecido de roupas ou enxovais de importantes lembranças de suas vidas ou elaboram as colchas com retalhos de momentos especiais de quem vai receber o presente. Uma emocionante representação dessa tradição pode ser vista no filme *How to Make an American Quilt*, de Jim Abrahams (1995), produzido pela Universal Pictures e intitulado em Português como *Colcha de Retalhos*.

decorativos, incorporando-se ao produto final ou ganhando status artístico em si mesmo (FIG. 52). Ressignificam-se assim, nos rituais de bordados contemporâneos, os objetivos dos encontros, os pontos e o próprio círculo.

Figura 52 - O bastidor liberta e se libera



Fonte: < <https://i1.wp.com/www.amodadanoiva.com.br/wp-content/uploads/2017/02/bastidor-bordado-decoracao-ideias-tecido-2.jpg?fit=600%2C400>>. Acesso em 25 ago. 2016

Na produção do bordado livre é a combinação de pontos autorais, alheios a qualquer tipo de padrão ou gabarito existente, que conta. O que interessa, para os que o praticam, é o resultado estético e os significados que advêm da peça. Assim, é acrescido de um sentido tátil ainda mais expressivo e toda forma de tradução é possível. O tecido literalmente se transforma em tela para a expressão de quem borda, como uma página em branco torna-se a base para a escrita de uma poesia ou uma carta. Cada indivíduo possui caligrafia própria, prensão própria e usa a ferramenta – pena, caneta, lápis, pincel, cada um com suas especificidades de traço – que melhor se adequa ao objetivo do texto. No bordado livre, cada bordadeira tem sua forma de pontilhar (FIG. 53). Assim é a escrita das linhas.

Figura 53 – Prática do bordado livre



FONTE: Documentário Trans Bordando, Kiko Goifman, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OAFJC8> Acesso em 26 de jan. 2016.

Matizes Dumont pratica o bordado livre, desde a geração das filhas de Dona Antônia (hoje as netas também integram o grupo, e as pequenas bisnetas já participam da separação de linhas em cores e texturas, em um ensaio para a prensão futura das agulhas). Os pontos produzidos pela família são grande parte autorais, desenvolvidos a partir do contexto da obra em execução, resultando em materialidades diversas, com significados específicos.

Sávia Dumont ressalta a colaboração entre as irmãs: “cada uma faz um ponto e um acrescenta um ponto ao ponto do outro”⁹⁶ e, por conseguinte, o seu olhar sobre o desenho original. Como resultado das exigências materiais da vida de cada bordadeira, a roda física de bordado da família, que acontecia na sala, na cozinha e na varanda da casa sede em Pirapora, se dissolveu. Entretanto, com o auxílio das tecnologias comunicativas (os irmãos trocam pontos e compartilham percepções pelo Skype e pelo Whatsapp⁹⁷) e a persistência do simbolismo da forma circular, a roda, ainda que virtual, perdura. É uma forma diferente de bordar em conjunto, que reforça a liberdade de escolhas e de transcrições no bordado contemporâneo.

Para a bordadeira Marilu Dumont, o bordado livre é ainda o símbolo maior de uma transformação de conceitos e valores. Traçando uma analogia entre o percurso das mulheres e o ancestral constritor de madeira, Marilu destaca a evolução do feminino: “as

⁹⁶ BORDADEIRAS. Cidades Invisíveis, Minas revelada pelos pontos da cultura, de Adriana Menezes e Belarmino Neto, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NzEE8qllrVs>>. Acesso em 15 mar. 2016.

⁹⁷ Skype é um software de transmissão via internet de imagens, áudios e vídeos, criado em 2003, que permite a realização de videoconferências em tempo real, servindo como base de comunicação entre grupos geograficamente distantes. Whatsapp é um aplicativo de chamadas instantâneas de voz, texto, arquivos e vídeo, via internet, criado para uso em smartphones, com extensão para desktops (Whatsapp Web).

mulheres deixaram simbolicamente o espaço do bastidor, aquele círculo em que ela vive, para uma criação, uma transformação muito grande. Daí a espontaneidade e o movimento de libertação. Elas foram além do bastidor”⁹⁸.

Livre do bastidor, receptivo às transformações do mundo e a despeito da imersão da sociedade contemporânea nas imagens técnicas e dos aparatos referidos por Vilém Flusser (2007), é pela ação das mãos, em grupo e em prazerosos momentos de conversas atualizadas, que o bordado (re)constrói narrativas. A roda de bordado da contemporaneidade resgata o importante gesto das mãos e das pontas dos dedos, não mais para a produção de não-coisas⁹⁹, mas para a criação de algo material, visível e tátil, traduzido da troca de experiências entre o individual e o coletivo. No bordado, a ponta dos dedos produz coisas cujas superfícies são coalhadas de significados poéticos – no sentido mesmo de *poiesis*, de fazer, um fazer que instaura um novo cosmos – que podem ser transmitidos geração a geração, por tempos a fio, traduzindo a tradição.

3.6 O Gesto de Bordar

É em busca de soluções que fogem do espectro convencional que ocorre o processo criativo. Criar é, basicamente, formar. É, nas palavras de Fayga Ostrower (2013), dar forma a algo novo.

Desde que tomou consciência do ambiente que o cercava, o homem usou as mãos para transgredir, transformar e conformar. O *homo faber* é o homem fazedor, aquele que detém o poder de alterar, de acordo com suas necessidades, o que lhe rodeia. Na evolução, o homem fazedor passou a ser formador. De instrumentos, de textos, de conceitos, de significados. A necessidade de sobreviver melhor e de produzir mais fez com que o homem saísse de um estado naturalmente intuitivo de criação para a intencionalidade dos processos criativos. Mais que resolver problemas, ele agora é capaz de antevê-los (OSTROWER, 2013).

O homem que cria é formado por consciência, sensibilidade e cultura. Considerando o ato criativo como um ato intuitivo, a autora ressalta que se faz necessário a qualquer

⁹⁸ Programa Culto Circuito, já referenciado.

⁹⁹ No ensaio *A Não-Coisa 2*, Vilém Flusser, como uma metáfora sobre o processo de conhecimento e geração de informações da contemporaneidade, discorre sobre a ação das mãos na transformação das coisas da natureza não mais em cultura, mas em lixo: informações inconsumíveis, que são armazenadas no que ele define como não-coisas. O autor refere que as mãos contemporâneas se tornaram supérfluas e quase atrofiaram, à exceção das pontas dos dedos, cuja ação de digitação é de extrema importância na geração das informações. O ensaio está presente na obra *O Mundo Codificado*, referenciado em nossa bibliografia.

transformação a percepção derivada da sensibilidade, associada às experiências vividas no âmbito da cultura. Em uma estrutura circular, a vida social (em cultura) alimenta a sensibilidade, que estimula a consciência, e, a partir de suas escolhas, o transforma em um ser que medeia (OSTROWER, 2013). O resultado dessa mediação é uma realidade alcançada por meio de signos e por meio da construção de uma representação que Cecília Almeida Salles (1998), ao conceituar o ato criador, afirma perpassar por características, personalidade, estilo e tendências de quem cria. Criação que sofre também a interferência dos aspectos que o próprio projeto vai oferecendo ao longo do percurso criativo, gerando um resultado ético e estético. O ato criativo é, assim, um ato tradutor, de transformações e adaptações que nunca cessam; é um produto das mãos.

Essas são órgãos que foram se especializando ao longo da evolução, diferenciando seres humanos de outros animais: somente no homem a relação simbólica mãos-cérebro-sentidos ocorre (RIVIÈRE, 1987). “A especialização da mão significa o instrumento e instrumento significa a atividade humana específica, a reação transformadora do homem sobre a natureza, a produção” (ENGELS *apud* BARRAU, 1989, p. 305). Reflete na linguagem e, conseqüentemente, na comunicação e nas construções da cultura, angariando, nesse progresso, significados simbólicos: pelas mãos sinalizam-se apropriações e toques, autoridade e poder, criação e destruição.

São “órgãos mágicos”, responsáveis pelo “fazer acontecer” (BARRAU, 1989, p.311); por meio de seus movimentos e gestuais específicos, se lançam os sortilégios, as bênçãos e os esconjuros. À mão direita convencionou-se o papel de referência: é a mão que saúda, que jura e expressa fidelidade, a que bate continência. O dar-se as mãos é um sinal de união, de ações afetivas como acariciar, abraçar, mas também de afastar e castigar. Para as crenças antigas da Quiromancia, o destino dos homens está escrito em nas linhas da palma da mão e, assim, “a mão transforma-se no próprio homem”.

No papel de instrumento de criação (e também de destruição) das mãos, se compreende também um papel de sobrevivência: é necessário que as coisas tenham fim para abrir espaço para o surgimento de novas. Assim é que *A Moça Tecelã* – e também as bordadeiras Dumont – criam e descreiam, tecem e destecem, como um mecanismo gestual de manutenção da ordem social.

O gesto é uma das primeiras expressões do sentimento que a natureza deu ao homem; exprime, para Buffon, os ‘movimentos da alma’. (...) O fato é que ver um gesto, uma expressão, suscita no interlocutor, através de uma ‘empatia mímica’, o mesmo sentimento, a mesma representação que os provocou. (RIVIÈRE, 1989, p. 12)

Gestos são munidos de intenção. Vilém Flusser (1994), na obra *Os Gestos, fenomenologia e comunicação*, discorre, em cada capítulo, sobre um importante ato de constituição das relações do ser humano com o cotidiano. Gesto que, no dizer de Flusser (1994), é um ato subversivo. Ou seja, um ato de liberdade do indivíduo em resposta aos estímulos que o rodeiam. No *Gesto de Fazer*, a ação das mãos é uma metáfora para a construção não apenas dos objetos (que reagem a elas, resistindo e impondo suas características e desafios), mas do próprio conhecimento científico. É pelos gestos das mãos descritos pelo autor que se configuram também processos tradutórios entre signos de diferentes naturezas, como o de um conto literário para o bordado. Como gesto tradutor, a ação de bordar é imprime a intenção de quem a produz. As mãos que bordam possuem a intenção específica de gerar uma imagem, uma textura ou uma experiência – uma comunicação, um vínculo que está materializado nos fios e que pode se estender aos seus fruidores.

Para Flusser (1994), a potência de comunicação e “acordamento” de um gesto é inversamente proporcional à simplicidade de sua elaboração e à sua carga de significado: quanto mais simples um gesto, mais autêntico em seu sentido estético e maior o seu potencial simbólico. *Acordamento* é o termo utilizado pelo filósofo para caracterizar as trocas empáticas (ações de conformidade) de informações entre o emissor do gesto e seu receptor. Os “acordos” seriam um conjunto de gestos com a intenção de significar algo para alguém, que, por sua vez, é afetado por eles.

De hecho, dentro del orden de las cosas las manos son agentes de provocación e subversión; han socavado la naturaleza para suplantarla, y en tanto que antinaturales son enojosas y hasta arriesgadas. Y desde luego resulta evidente a todas las luces que las manos son una de las maneras con que nosotros, los hombres, estamos en el mundo¹⁰⁰. (FLUSSER, 1994, p. 51)

E se as mãos, que estão sempre em oposição para formar o mundo (informando-o, imprimindo uma vontade) agem conjuntamente sobre seus objetos, pressionando-os, moldando-os e transformando-os; a finalidade do gesto é o seu encontro (FLUSSER, 1994). O encontro das mãos é uma metáfora para a busca por um objetivo determinado – o conhecimento. A ação das mãos e dos instrumentos ligados a elas – o gesto de fazer – revela-se como gesto de conhecimento e de consciência do pertencimento do homem no mundo.

¹⁰⁰ “Na verdade, dentro da ordem das coisas, as mãos são agentes de provocação e subversão; enfraqueceram a natureza para suplantá-la, de forma antinatural, irritante e arriscada. E, claro, é evidente para todas as luzes que as mãos são uma das maneiras pelas quais nós, os homens, estamos no mundo”. Tradução livre.

A transformação é, assim, um gesto cheio, ao contrário do gesto vazio de abanar para afastar um mosquito, por exemplo. No universo do bordado, são as mãos que guiam a agulha através do tecido. São elas as responsáveis pela transformação de objetos: uma narrativa é um objeto. Nesse processo transformador, Flusser classificou uma série de movimentos ou etapas do fazer – seleção; apreensão; compreensão; avaliação; valorização; produção; investigação; elaboração, que envolve a decisão e a criação em si; instrumentalização; realização e apresentação – pelos quais as mãos configuram as transformações simbólicas. Ao longo da produção dos bordados de *A Moça Tecelã*, o grupo Matizes Dumont, perpassou por vários desses movimentos.

3.6.1 *As mãos que bordam as mãos que tecem*

Quando o grupo buscou Marina Colasanti para lhe solicitar uma obra a ser bordada, houve o primeiro gesto das mãos, considerado por Flusser (1994) como primordial para o processo: o de selecionar. As mãos bordadeiras escolheram, dentre um repertório de escritores e escritoras, as palavras de Marina Colasanti. Fazendo isso, naquele momento, o grupo isolou todos os demais autores. E, ao decidirem por *A Moça Tecelã*, eles também deixaram de escolher vários outros textos. O gesto da seleção é, para Flusser (1994), um gesto violento, que aparta um objeto de seu contexto original, excluindo todos os outros pela imposição das mãos. É um gesto extremamente necessário ao percurso de qualquer criação, mas que produz uma sensação inevitável de luto pela possibilidade que não se escolheu.

Uma vez tendo o objeto escolhido entre as mãos, estas precisam entendê-lo e se encarregam de estudá-lo, pesá-lo e medi-lo. O gesto da apreensão é de fundamental importância. É quando as mãos manipulam o objeto, jogam com ele entre as palmas, experimentam sua textura, formato, peso, temperatura. Diferente de qualquer gesto contemplativo, a apreensão é um gesto objetivo, certo e direto, que distingue de todas as características do objeto aquelas que servirão para os seus objetivos. Dessa distinção, as mãos se preparam para a ação seguinte: a compreensão.

Nessa ação, as mãos precisam comparar. Precisam aferir coincidências e discrepâncias entre os objetos do mundo. É um gesto racional, de apreensão total, quando as mãos podem penetrá-lo e vasculhar suas possibilidades. As mãos são curiosas e é isso que impõe ao homem a necessidade de conhecer e de buscar respostas.

A Moça Tecelã foi lida e relida, individualmente, para o desenho dos traçados pelo irmão e, mais tarde, por cada uma; cada trecho do conto foi analisado e considerado. Nas leituras do texto, outras informações e referências foram incitadas. As bordadeiras lembraram das lendas do rio, dos contos de infância, resgataram observações e brincadeiras de criança. Assimilavam o texto de Colasanti enquanto buscavam em seus repertórios elementos de reconhecimento para melhor compreender e conformar os pontos.

Há, contudo, objetos incompreensíveis, que se mostram impenetráveis, intraduzíveis. A resistência dos objetos à ação das mãos é o que Flusser (1994) denomina de perfídia do objeto, de fulcral importância no processo de ação das mãos, pois as obriga a recuar e tomar consciência dos caminhos traçados e do que ainda há a porvir. É um gesto de respeito ao que o objeto representa, sua constituição e propriedades. É também um gesto de defesa, como assinala Richard Sennet, em *O Artífice*: “quando o cozinheiro ou carpinteiro mantém o cutelo ou o martelo relaxado depois de desferir o golpe, está militando contra o ricochete da ferramenta” (SENNET, 2009, p. 188).

As mãos sabem que, ao se obstinarem diante do intransponível naquele momento, podem se machucar ou deixar escapar outras possibilidades mais eficientes de acesso a ele. A perfídia do objeto deve ser respeitada, pois provoca um novo olhar sobre este. Nesse ponto de reflexão sobre o que fazer, as mãos têm duas possibilidades: a desistência ou o abandono de seus objetivos e o gesto seguinte, o de avaliação da situação, que as leva a prosseguir.

Ao avaliar as possibilidades, na metáfora da construção do conhecimento pela ação das mãos, estas tomam posições diferentes. Flusser (1994) relaciona à mão direita os aspectos teóricos do mundo, a função de teorizar; e à mão esquerda, os aspectos práticos, a função do fazer acontecer. A mão esquerda (prática) tenta aplicar uma forma ao objeto e a direita (teoria) intenciona aplicar o objeto a uma forma. O gesto da avaliação é exatamente o de equilíbrio entre as forças, em que se confrontam teoria e prática, em busca da melhor abordagem de valorização do objeto. Para Sennet (2009), esse equilíbrio se dá pela tríade mãos-olho-cérebro: é a repetição focada dos gestos das mãos, associada a uma previsão do comportamento do objeto que as faz vencerem a sua resistência. A avaliação é, dessa forma, uma situação de intenso aprendizado.

Daí em diante, as mãos, persistentes, se concentram na transformação do objeto. É quando todos os esforços convergem para conformá-lo e conferir-lhe significado. Para que a conformação aconteça, a despeito da resistência enfrentada, as mãos buscam

investigar melhor as possibilidades. O gesto de investigar implica em um retorno ao ponto base do problema, é um ato de ponderação entre o que foi e o que poderia ser, agora com o conhecimento efetivo da “personalidade” do objeto.

Flusser (1994) afirma que esse gesto é mais doloroso que o de compreender, porque implica em uma incerteza, em perguntar o “e se?” das coisas; é quando o confronto não é com o objeto, mas com os valores subjetivos guardados pelas mãos ao longo de sua existência. Na compreensão, o movimento era a descoberta do novo; na investigação, é a dúvida do que já se sabia. Dentro do processo criativo, entretanto, o questionamento das certezas é crucial para o *insight* necessário. E é justamente a resistência dos objetos à imposição das teorias que impulsiona o ser humano ao gesto da criação. É pela criação que as coisas do mundo se adaptam constantemente e este se renova.

Quando a Moça Tecelã se sente solitária e se entrega ao desejo de criar para si um companheiro, adota a postura convencionalmente imposta pela sociedade patriarcal: é preciso ter alguém para ser feliz. A Moça absorve valores que já são conhecidos e estabelecidos. Deparar-se com a obrigatoriedade de produzir as riquezas para o marido é o que a faz refletir sobre o que de fato seria a realização que ansiava: ter alguém impositivo ao seu lado ou viver sozinha, mas livre e autônoma para criar o mundo? O marido materializa a perfídia do convívio com o outro. É nessa ponderação que se dá, tanto no conto escrito, quanto no bordado, o tempo da imersão em si mesma que a leva transformar de forma determinante o seu destino.

Por ser um conto maravilhoso – cujas características incluem a participação da imaginação e referências do interlocutor na construção narrativa –, o texto de Colasanti suprime das palavras as incertezas da Moça, mas as mãos de Matizes Dumont as representam nas faixas de lembranças que se intercalam na imagem do fluxo dos pensamentos da tecelã escapando pela janela de sua torre-cárcere (FIG. 54).

Figura 54 – A Moça e o gesto de investigar



Fonte: *A Moça Tecelã*, Marina Colasanti, 2004.

A Moça pondera sobre o que vive e o que tem ainda a viver: cada faixa de bordado remete, intercaladamente, ao que ela produz para o marido e às coisas que cria para o universo. É um processo fundamental na tomada de decisão.

Com o apaziguamento das incertezas, chega o gesto de produzir. As mãos bordadeiras já percorreram todos os caminhos em direção ao objeto e sabem agora como moldá-lo, encontraram a sua vocação (FLUSSER, 1994). Na elaboração do objeto, as mãos trabalham juntas, uma modificando a forma, a outra o valor. Para essa etapa, é necessário que as mãos se especializem, busquem instrumentos que possam ajudar a operação de transformação e chegar ao gesto de realizar, quando enfim podem contemplar o resultado de seus esforços. É quando as mãos já têm um ritmo estabelecido, um repertório de ações repetidas e coordenadas, conquistado ao longo de todas as experiências, e, como um artífice que se satisfaz ao ver a obra pronta, atingem o conhecimento almejado (FLUSSER, 1994; SENNET, 2009).

A realização, contudo, como ressalta Salles (2006), em *Redes da Criação*, é um gesto que nunca tem fim, porque é o processo mesmo do fazer e do executar. Quando um artista manuseia sua obra, por exemplo, sempre há algo novo a inserir, alterar, aprimorar.

É uma busca interminável pela perfeição¹⁰¹ e “o inevitável inacabamento é impulsionador” (SALLES, 2006, p.14). Mas as mãos sabem que, em determinado ponto, elas precisam parar, pois a perfeição não existe. Quando reconhecem o limite da elaboração possível para o objeto, compreendem que é o momento da apresentação, da exposição ao mundo.

Flusser (1994) descreve esse gesto final do processo como de abnegação, paradoxal aos gestos iniciais que excluem, limitam, prensam, violentam o objeto. Aqui, as mãos se resignam e, cientes da impossibilidade de alcançarem a totalidade, entregam o objeto à cultura. O gesto da entrega é, como diz o autor, um gesto de amor, especificamente humano, o instante em que este intenciona superar a sua condição fundamental e imperfeita.

El gesto de hacer es un gesto de odio: limita, excluye, violenta e cambia. El gesto de ofrecer, ao contrario, es un gesto de amor: outorga, da algo, se ofrece y se da. Al entregar su obra, las manos se ofrecen a otras. Sacan a luz su obra, la publican. El gesto de ofrecer es un gesto político. Es el gesto de la apertura. (FLUSSER, 1994, p. 67)¹⁰².

Uma vez selecionado, esmiuçado em suas entrelinhas, ponderado em suas possibilidades e confrontadas as incertezas, chegou o momento para Matizes Dumont conformar as palavras de Colasanti aos pontos do bordado. Foram então traçados esboços, rascunhos – importantes registros do processo criativo – que materializaram as imagens mentais. É possível, contudo, que, em algum momento o riscado não tenha feito jus à mensagem e algum trecho da narrativa as tenha desafiado, imposto a sua intraduzibilidade e recusado a sua transformação. Foi preciso repensar o que devia ser feito, proceder a uma investigação.

Nessa etapa de (re)conhecimento e de avaliação das possibilidades do conto, muitas foram as referências de vida resgatadas, várias as informações do meio acatadas, inúmeras experiências revividas, com o objetivo de abraçar novamente a narrativa sob uma nova perspectiva, que enfraquecesse a sua perfídia e a deixasse disponível ao bordado. Nos momentos de dúvida, riscos foram rascunhados e apagados, linhas cosidas e descosidas. São esses momentos descritos por Salles (1998, p. 34) como de conflito, um hiato

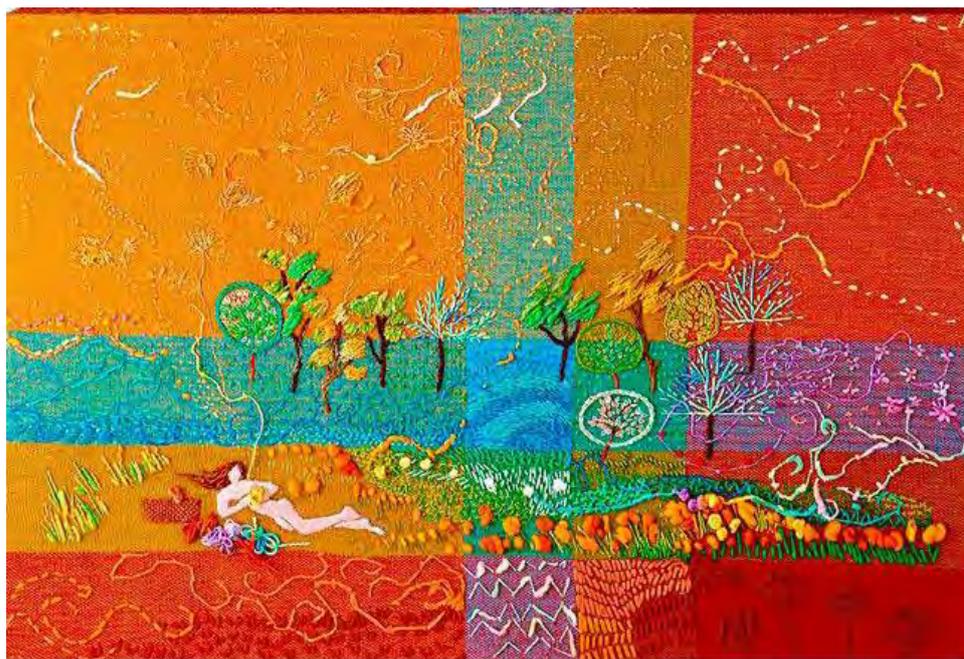
¹⁰¹ A autora, para ilustrar esse conceito, cita exemplos de artistas como Alberto Giacometti, Cézanne e narra a história de Pierre Bonnard, que, já consagrado um pintor de relevância, entrava às escondidas nos museus, levando pincéis de tintas para retocar seus quadros já expostos.

¹⁰² “O gesto de fazer é um gesto de ódio: limita, exclui, violenta e transforma. O gesto de oferecer, ao contrário, é um gesto de amor: outorga, dá algo, se oferece e se dá. Ao entregar sua obra, as mãos se oferecem às outras. Dão à luz a sua obra, a publicam. O gesto de oferecer é um gesto político. É o gesto da abertura”. (Tradução Livre)

positivo, “responsável pela permanente revitalização da atuação”, que deve ser respeitado. Diante desses impasses, e por ser o bordado do Matizes Dumont uma ação de muitas mãos, as bordadeiras reavivam o acordo tácito: se uma das irmãs concluir que o trabalho da outra não corresponde ao esperado para a peça, pode desmanchar os pontos, desde que os refaça com maior esmero e perfeição. É quando se pode dizer que uma mão cede à ação da outra em prol de um resultado almejado.

Nesse processo criativo, tanto em Matizes Dumont quanto em *A Moça Tecelã*, já foi dito, o poder de realização e transformação do mundo está literalmente nos gestos das mãos. Embora seja o tear o instrumento mediador pelo qual as coisas se tecem no texto, quando a Moça bordada segura com as mãos nuas o fio que se embrenha no tecido e origina árvores, pássaros e a luz do sol às margens do rio (FIG. 55), a criação também se processa.

Figura 55 – Gestos que criam o mundo



Fonte: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/> >

Nas mãos das cinco bordadeiras e do desenhista de Matizes Dumont o poder de criação se potencializa: são essas as mãos que traduzem as palavras do conto para a corporificação das imagens e tornam acessíveis aos olhos e aos sentidos inúmeras informações que supostamente ficariam acomodadas nas linhas do texto. Possivelmente, como é justo para todos os fatos e acontecimentos do mundo, há diferentes formas de

compreensão desse processo tradutório: as imagens criadas pela família de bordadeiras materializam o seu repertório, suas vivências e a sua visão da narrativa e, nesse sentido, podem limitar a percepção de uma parte dos leitores. Por outro lado, as imagens bordadas são ricas em detalhes que resgatam a memória de coisas ouvidas e vividas de outros tempos, alimentando as recordações dos que as viveram ou estimulando ainda mais a curiosidade dos que jamais tiveram a chance de as experimentar.

Nesse sentido, ainda que resultado da intencionalidade de gestos específicos, o poder das mãos – as de Marina Colasanti, ao escrever o texto; as da Moça Tecelã, ao tecer o mundo; e as do grupo Matizes Dumont, ao tornarem tangível o conto em imagens bordadas –, é essencial considerar o imprevisível, aquilo que faz parte do fruidor de uma obra (o conto) ou de outra (os bordados). Quando Flusser (1994) fala sobre o ato generoso da entrega de uma obra para o mundo, se refere ao desnudamento metafórico do produtor, quando este se coloca vulnerável à participação do outro – e também às críticas.

Existe, portanto – ainda que os bordados traduzam o texto e, na apresentação física em formato de livro ilustrado, imagens e palavras sejam expostas em conjunto –, a polissemia originada das experiências próprias de cada espectador. E nisso reside a riqueza das trocas simbólicas e dos diversos olhares sobre os bordados da realidade. A tela final de *A Moça Tecelã* não é uma tela que encerra a história em definitivo. Ao contrário, ao posicionar a Moça desnuda ao lado do rio, mãos nuas segurando os fios que elaboram o céu laranja – cor da imaginação e da criatividade – as bordadeiras deixam pistas de que o renascimento da tecelã é também o início para novas construções da realidade, a partir dos pontos que melhor aprouverem ao leitor acrescer ao conto.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS – PONTOS DE ARREMATE

A confecção de *Letras por um Fio* seguiu um processo muito próximo daquele do grupo Matizes Dumont. Foram muitas leituras, traçados, riscos desenhados e apagados, pontos feitos e desfeitos – outros deslocados para aplicações futuras – ao longo das pesquisas para o estado da arte e para a escrita em si do trabalho. Em várias circunstâncias, os gestos de minhas mãos avançaram e recuaram, em momentos de avaliação e investigação, indispensáveis para a consciência da resistência natural do objeto que eu escolhera apreender. Resistência – ou perfídia, diria Flusser – que se demonstrou tanto na escassez de dados, por um lado, quanto, por outro, no aparentemente incessante fluxo de aparições do bordado, nas suas mais variadas configurações. Foram descobertas que me enchiam os olhos e a cada uma – numa curiosidade natural que acomete a quem se arvora na construção de um aprendizado – eu quis, em arroubos, felizmente fugidios, agarrar.

Logicamente as tentações precisaram ser contidas e o resultado é um trabalho que, de fato, se bordou com o tempo e que se enriqueceu a partir de muitos contatos profícuos com pesquisadores e praticantes; da frequência às reuniões de alguns grupos de bordado; dos vários recortes materializados em artigos e apresentações em simpósios, congressos e aulas para a graduação e a pós-graduação do curso de Comunicação da Universidade Federal do Ceará. E aqui, torna-se imperativo agradecer as sugestões de minha orientadora, a professora Gabriela Reinaldo, para que eu publicasse e apresentasse artigos que, como retalhos de uma colcha, foram compondo a escritura final – “pra escrever, tem que escrever”, ela diz, uma verdade inexorável e cheia de simplicidade.

A oportunidade de levar meus escritos aos Grupos de Trabalho (GTs) de Semiótica e de Comunicação e Cultura da Intercom e da Compós por mais de uma vez foram, indubitavelmente, decisivos nos acertos do percurso. Não há como descrever a generosidade de cada um dos integrantes desses grupos em suas contribuições e deixo também nesse espaço minha mais sincera gratidão pelas críticas, pelas indicações, pelos estímulos e pela leitura cuidadosa dos meus ensaios – no sentido mais literal da palavra – para o trabalho que se materializou nestas páginas.

O tema se entranhou – da melhor forma possível, devo dizer – nas minhas atualizações de aulas de Criação Publicitária e Fotografia, na Universidade de Fortaleza, que, como consequência natural da minha imersão nos estudos da imagem e da tradução intersemiótica, receberam novas camadas de incentivos aos alunos no ato de lerem e

produzirem suas próprias obras. Tramou-se mesmo na minha vida: com uma frequência quase semanal, amigos de longe e de perto traziam valiosas contribuições sobre aspectos do bordado que, antes da minha curiosidade inicial, eu sequer imaginara serem possíveis. O Universo também trouxe suas inferências e, assim como refere Maria Cecília Salles (1998), em *O Gesto Inacabado*, eu me permiti acreditar que o mundo inteiro estava voltado para as minhas necessidades. Foi de bom grado, portanto, que aceitei os sinais que chegavam e, coadjuvantes aos referenciais teóricos, me guiavam nessa tessitura.

O bordado, sem qualquer intenção de gerar trocadilhos, não é, contudo, um assunto que se possa efetivamente destacar de uma trama mais ampla e arraigada na história do homem. Ao longo das pesquisas, pude verificar as profundas interrelações do assunto com a própria construção da sociedade, em seus âmbitos social, cultural, econômico e político. São, especialmente em tempos atuais, inúmeros aspectos que rodeiam o universo do bordado e isso gerou dificuldades no momento de configurar, de dar um corpo ao trabalho em si. A opção pela exposição das duas faces do bordado, o direito e o avesso, o que se vê e o que não é sempre aparente (ou que não se busca ver com frequência) foi o formato que atendeu às necessidades, percebidas na trajetória, de não somente analisar um objeto específico – a tradução intersemiótica do conto *A Moça Tecelã* em bordados – , mas também de compreender o que existe nas camadas mais soterradas, nas palavras de Norval Baitello Jr. (2013), de uma prática que, existente desde a Antiguidade, forjou por séculos um estereótipo de dominação sobre as mulheres, do qual a própria prática contemporânea vem servindo como instrumento de transformação e libertação.

Nesta dissertação, trouxe à luz da reflexão: o bordado como corpo háptico para a materialização de imagens endógenas e exógenas; como meio de tradução intersignica entre a literatura de Colasanti e a produção do grupo Matizes Dumont; bordado como tessitura de narrativas míticas e da própria construção da imagem do feminino; as diversas configurações do bordado nas expressões hodiernas; os rituais e as formas de relação social envolvidos nos grupos contemporâneos de bordado e o processo criativo das mãos bordadeiras. Foram estas propostas apenas um vislumbre das ricas possibilidades que ainda alimentarão por algum tempo as intenções investigativas.

Existem ainda muitas lacunas a serem preenchidas nas pesquisas sobre o bordado, entre elas, possivelmente, a mais básica e premente de todas: a formalização mesma de um resgate histórico, uma arqueologia da prática, a fim de possibilitar a base para outros

olhares. Sobre esse aspecto, uma possibilidade que se desenhava ainda no percurso das observações dos encontros de bordado que acompanhei, foi a proposta, feita por uma das líderes do *Café com Bordado*, da estruturação de um catálogo do bordado no estado do Ceará. Já é uma colheita, mas ainda há muitas outras investigações possíveis sobre o bordado como linguagem, como narrativa, como processo construtivo de novos códigos sociais, que ficam como sugestões para pesquisas acadêmicas adiante. Como referi no interior do trabalho, é possível que as futuras gerações vejam a prática como símbolo de empoderamento não só das mulheres, mas de quem se proponha a executar o gesto de bordar em tecidos e pela vida afora.

E porque bordar é um verbo que pode se aplicar a muitas ações: borda-se a escrita, a fala, a pintura, os caminhos, o tempo, espero que *Letras por um Fio – a tradução intersemiótica do conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti, em bordados do grupo Matizes Dumont* seja o “Era uma vez...” desses registros, um habitante da fronteira que conecta o aquém e o além da semiosfera acadêmica. Do ponto em que me encontro, só posso dizer que ainda há muito pano a pontilhar.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **História dos Animais**. Obras Completas. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BAITELLO JR., Norval. **O Animal que Parou os Relógios**. Ensaio sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. Os Deuses do vento. **Computação Gráfica: pesquisas e projetos rumo à educação patrimonial**. Seminário. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.arquiamigos.org.br/seminario3d/pdf/norval-deuses.pdf>> Acesso em 08 de set. 2017.

_____. Vilém Flusser e a Terceira Catástrofe do Homem ou as Dores do Espaço, a Fotografia e o Vento. **Flusser Studies**, 03, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/terceira-catastrofe-homem.pdf>> Acesso em 08 de set. 2017.

_____. **Imagens: vivemos em uma nova Idade Média?**. Vídeo conferência ministrada no III Encontro de Imagem Contemporânea - EIIC. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, de 26 de fevereiro a 01 de março de 2018.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1999

BAPTISTA, Elza Hirata. **A Imagética Rural na Estrutura do Design Têxtil**. Santa Maria: 2004, 120f. Monografia (Especialização em Design de Estamparia). Universidade Federal de Santa Maria, RS. Disponível em: <<http://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/1160/Elza%20Hirata%20Baptista.pdf?sequence=1>>. Acesso em 01 de set. 2017.

BARBOSA, Maria Tereza Amodeo. Por uma Mitologia Poética dos Contos de Fada no Brasil. **Letras de Hoje**. Vol 26, nº 3 (1991). Pontifícia Universidade Católica do rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16104/10577>>. Acesso em 20 mai. 2017.

BARRAU, Jacques. Mão/Manufacto. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi, vol. 16, edição portuguesa. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1989.

BELTING, Hans. **Antropologia de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2012.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito de História. In: **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. (Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto; Prefácio de Theodor Adorno); Lisboa: Antropos, 1992.

BORDEDEIRAS. Cidades Invisíveis, Minas revelada pelos pontos da cultura, de Adriana Menezes e Belarmino Neto, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NzEE8qIIVs>>. Acesso em 15 mar. 2016.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo na Poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. Série Estudos Brasileiros, São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Vol. I e II. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

CAMPOS, Haroldo de. **Da Transcrição**: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O Artesanato Feminino em Roma e os Textos Antigos: Fiandeiras e Tecelãs. **Calíope** Presença Clássica, nº 14, 2014. Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Editora 7 Letras. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/pgclassicas/files/upload/caliope14.pdf>> Acesso em 04 mar. 2017.

CARVALHO, Gilmar de. Um Tríptico para Nice Firmeza. **Diário do Nordeste**. Fortaleza, 20 abr. 2013, Caderno 3. Disponível em <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/um-triptico-para-nice-firmeza-1.274551>>. Acesso em 25 mai. 2016.

CHAGAS, Cláudia Regina Ribeiro. **Memórias Bordadas nos Cotidianos e nos Currículos**. Rio de Janeiro, 2007, 103f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual do Rio de Janeiro, RJ. Disponível em <<http://www.livrosgratis.com.br/>>. Acesso em 01 jun. 2016.

CHEVALIER, Tracy. **A Dama e o Unicórnio**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1991.

COLASANTI, Marina. **A Moça Tecelã**. São Paulo: Global, 2004.

_____. Entrevista concedida a Alessandra Bouty, durante a XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, Fortaleza, 16 de abr. 2017 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação].

COSTA, Cláudio da. **Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo**. Disponível em <<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>>. Acesso em 01 abr. 2017.

CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS – SÁVIA E MARILU DUMONT. Faculdade de Comunicação da Universidade de Juiz de Fora - MG, exibido em 20/03/2012, pela TVE, canal 12. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcPSicNn9N0>>. Acesso em 17 out. 2016.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos** e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DETIENNE, Marcel. Mito/Rito. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi, vol. 12, edição portuguesa. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Porto: Edições Afrontamentos, 1990.

DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Yves. Bordar: masculino, feminino. In: DURAND, Yves (org). **Os Lenços de Namorados**: frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação. Vila Verde: Proviver EM, 2008. Disponível em:<
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/5480>> Acesso em 03 abr. 2017.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto et al. **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do Mito**. Coleção Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FAUR, Mirella. As Deusas Tecelãs. **Lua Cheia**, dezembro de 2012, nº 160, Círculo de Mulheres da Teia de Thea, Brasília, DF.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é Memória. **Revista USP**, n. 24 (1995). Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/27032>>. Acesso em: 07 jun. 2016.

FLUSSER, Vilém. **Los Gestos**. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

_____. **O Mundo Codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOMES, José Ney Costa. **Alma à Janela**: perfil intensivo de Álvaro de Campos. São Paulo: 2009, 198 f. Tese (Programa de Doutorado em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas), Universidade de São Paulo. Disponível em:<
www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde.../JOSE_NEY_COSTA_GOMES.pdf>. Acesso em 01 de set. 2017.

GREENE, Liz, SHARMAN-BURKE, Juliet. **O Tarô Mitológico**. São Paulo: Madras, 2007.

HANKE, Michael. Narrativas orais: formas e funções. **Contracampo**, vol 09, nº 0 (2003), Universidade Federal Fluminense Rio de Janeiro, p. 117-125. Disponível em:<
<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/490>>. Acesso em 20 de mai 2017.

HARRIS, Jennifer. **Textiles 5000 Years**. An International History and Illustrated Survey. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1993.

HATHERLY, A et al. **Poética dos Cinco Sentidos**. La Dame à La Licorne. Lisboa: Bertrand, 1979.

HULSE, Elke Otte **A Dama e o Unicórnio e a Tapeçaria na Atualidade**. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis,

2008. Disponível em: <anpap.org.br/anais/2008/artigos/019.pdf>. Acesso em 10 de set. 2017.

JAKOBSON, Roman. **Os aspectos linguísticos da tradução**. 20.ed. In: Linguística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 1995.

LACERDA, Lilian. **Letras Bordadas sobre Livros**. Pelo Imaginário tecido pela palavra. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, 2003 Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP04_lacerda.pdf> Acesso em 03 de abr. 2017.

LE BRETON, David. **Desaparecer de sí**. Una tentación contemporánea. Madrid: Siruela, 2016.

LESSA, Fábio de Souza. **O Feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LOTMAN, I. **La Semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Frónesis Cátedra/Universitat de Valencia, 1996.

_____. **La Semiosfera II**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Frónesis Cátedra/Universitat de Valencia, 1998.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MANUFATURA dos Gobelins. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/manufatura-dos-gobelins>>. Acesso em 03 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.

MARINA COLASANTI, UMA ESCRITORA ENCANTADA. Grupo Editora Global, duração 6'39", publicado em 31 jan. 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=T5DcrO36cWk>>. Acesso em 26 set. 2017.

MARINA COLASANTI, SOBRE AS ILUSTRAÇÕES DAS HISTÓRIAS MARAVILHOSAS. Grupo Editora Global, duração 2'22", publicado em 23 mar. 2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ucwLnAG97_s>. Acesso em 26 set. 2017.

MARINA COLASANTI EXPLICA O QUE SÃO HISTÓRIAS MARAVILHOSAS OU CONTOS DE FADA. Grupo Editora Global, duração 2'14", publicado em 19 mar. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gTcEjthGfoE>>. Acesso em 26 set. 2017.

MARTHA DUMONT. Entrevista concedida a Alessandra Bouty, por telefone, Ceará, Fortaleza, 30 mar. 2017 [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação].

MATIZES DUMONT. Site oficial. Disponível em <www.matizesdumont.com>. Acesso em 13 out. 2016.

MINIMUSEU Firmeza. Disponível em <<http://minimuseufirmeza.org/nice-firmeza>>. Acesso em 30 jun. 2016.

NEIRA, Luz Garcia. **Estampas na Tecelagem Brasileira: da origem à originalidade**. São Paulo: 2012. 308 f. Tese (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), Universidade de São Paulo. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-28112012.../tese_luz_original.pdf>. Acesso em 01 de set. 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 29ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce: the electronic edition of The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Disponível em: <<https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

PERITO, Renata Zandomenico e RECH, Sandra Regina. Muito Além da Superfície. **ModaPalavra E-periódico**: Revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Moda da Universidade Estadual de Santa Catarina, Ano 2, n.4, ago-dez 2009. Disponível em <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/issue/view/401>> Acesso em 31 mai 2017.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**, São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUEIROZ, Karine. O Tecido Encantado: o cotidiano, o trabalho e a materialidade no bordado. **O Cabo dos Trabalhos**: Revista Electrónica dos Programas de Doutorado do CES/ FEUC/ FLUC/ III, Nº 5, 2011. Disponível em <<http://cabodostrabalhos/ces.uc.pt/n5/ensaios.php>>. Acesso em 03 de abr. 2017.

QUINET, Antonio. **Um Olhar a Mais**: ver e ser visto na psicanálise. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

REINALDO, Gabriela Frota. O gesto narrativo: interações polifônicas. **Kalíope, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**. São Paulo, v. 4, n. 8, (2008). Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3813/2483>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

RIBEIRO, Camila. **O que é meme?**. 2012. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/04/o-que-e-meme.html>> Acesso em 27 ago. 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. **Sobre a Tradução**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIVIÈRE, Jean-Loup. Gesto. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi, vol. 11, edição portuguesa. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

RODRIGUES, Carla. Revolução feminista. 2017, o ano das bruxas em ação. **Le Monde Diplomatique Brasil**, ano 11, nº 126, janeiro (2018). Disponível em <<https://diplomatique.org.br/2017-o-ano-das-bruxas-em-acao/>>. Acesso em 05 fev. 2018.

SALLES, Maria Cecília. **Gesto Inacabado**. Processo de criação artística. São Paulo: FAPESP Annablume, 1998.

_____. **Redes da Criação**. Construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. Palavra, Imagem & Enigmas. Dossiê Palavra Imagem. **Revista USP**, nº 16, 1993. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25684>. Acesso em: 31/04/2016.

_____. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomsom Learning, 2004.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. **Comunicação e Semiótica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

SCHNEIDER, Marius. Le rôle de la musique dans la mythologie et des rites des civilisations non européennes. In **Histoire de la musique 1** - des origines à Jean-Sébastien Bach (sous la direction de Roland-Manoel. Paris, Gallimard, 1986. (Encyclopedie de la Pleiade).

SENNET, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SERRES, Michel. **Os Cinco Sentidos**. Filosofia dos Corpos Misturados I. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SILVA, Salif Diallo A. da Cruz. **Do Paradigma do Ver ao do Tocar**. O devir háptico na criação artística contemporânea. Valência: 2015, 283f. Tese (Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes San Carlos), Universidad Politécnica de Valencia.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. Nº 45, 2007. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>>. Acesso em: 02 de fev. 2018.

_____. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**, nº02, vol.01, 2010. Disponível em <<http://www.ifch.unicamp.br/proa>>. Acesso em: 03 de abr. 2017.

SILVA, Etienne A. A. e LACERDA, Alexsandra M. A. O homem no bordado: uma troca de papéis?. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 9**. Universidade Federal de Santa Catarina, 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em < http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278350383_ARQUIVO_ARTIGOOHOMEMNOBORDADOFinal.pdf>. Acesso em 02 abr. 2018.

SOUSA, Gláucia Regina Raposo. O Ofício de Narrar. **Construir Notícias**, vol 21 (2005). Disponível em: < <http://www.construirnoticias.com.br/o-oficio-de-narrar/>>. Acesso em 20 de mai. 2017.

THIAGO, Raquel. **Entrelaçando Histórias**. Santa Catarina: Secretaria de Turismo, Cultura e Esporte, 2010. Disponível em <

<https://anagern.files.wordpress.com/2011/10/livreto-entrelac3a7ando-histc3b3rias.pdf>>. Acesso em: 31 de mar. 2017.

TRANS-BORDANDO, de Kiko Goifman. Produção: Etnodoc. Ministério da Cultura, Governo Federal, 2007, 26min. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OafJC8. Acesso em: 10 jan. 2016.

ZIANI, Beth. Tempo de Bordar. **RIGS Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v. 2, n. 3. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013. Disponível em:< <https://portalseer.ufba.br/index.php/rigs/article/view/9730>> Acesso em 10 de ago. 2016.

APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR MARTHA DUMONT POR TELEFONE, ÀS VÉSPERAS DE SUA MUDANÇA DE RESIDÊNCIA, DE FORTALEZA PARA BRAGANÇA PAULISTA, EM 30 DE MARÇO DE 2017 – DURAÇÃO 15’59”

1. Quando vocês [o Matizes Dumont] fizeram as ilustrações em bordado para o conto da Marina Colasanti, como foi o contato para que vocês fizessem as ilustrações? Partiu da autora, da editora, como aconteceu?

Menina, agora, eu não vou lembrar. Porque quem teve o contato com a Marina foram as meninas, minhas irmãs, né? Eu realmente não sei quem fez o contato. Sei que a gente se conhece pessoalmente... quando ela fez o lançamento do livro, ela veio aqui em casa, passo uma tarde comigo, conversamos muito... mas eu não sei de quem foi o primeiro contato, sabe?

2. Certo...

Porque esse livro não é uma primeira edição. É a primeira vez com a gente, com bordado. Mas essa história dela... ela já tinha muito tempo que tinha lançado esse livro.

3. Sim, de fato, já havia. Meu interesse, na verdade, o que quero na dissertação, é conhecer como foi o processo de tradução do texto para os bordados.

Ah, sim!! Isso aí, tudo bem. Ela mandou o texto, meu irmão [Demóstenes] fez o projeto gráfico e fez o desenho dele, de acordo com o que ele imaginou. Ela não deu palpite, ela só viu pronto, sabe?

4. Ela não interferiu no processo?

Não, não interferiu. Ela acreditou no trabalho, no processo que ia ser feito e ficou muito legal, né?

5. Sim!! Ficou lindo!

Nossa, ele é maravilhoso! Ele ganhou o Altamente Recomendável¹⁰³, né? E ele também é traduzido pro espanhol.

¹⁰³ Indicação anual da FNLIJ - Fundação Nacional do Livro para uma seleção dos dez melhores livros recém editados, nas categorias criança, jovem, imagem, poesia, informativo, tradução (criança, jovem e

6. Ele é lindo demais. Tanto que está sendo o objeto de estudo do meu mestrado. A gente levantou [na pesquisa] outros livros que vocês bordaram. Mas eu escolhi A Moça Tecelã porque eu achei que ele tem uma coisa com a própria história do bordado...

Isso! E com a história da mulher, com o recomeço...que você pode se transformar. Dentro da história dela – você que está estudando isso –, vê que é o recomeço, a submissão, é o desejo dela...ela fazendo o que era o desejo de amor dela. Tem toda essa questão do feminino.

7. E o que acho mais interessante nele é o poder dela de decidir que está na hora de destecer. Ela tem esse poder...

É o recomeço! De tudo o que ela sonhava... quando ela está na torre, ela começa a repensar que aquilo não era o sonho dela. Que, na verdade, era o sonho dele!

8. E sobre o processo. Em relação à escolha dos fios, do tecido...como foi?

Isso aí foi a minha irmã mais velha, que é a Marilu, que saiu viajando e procurando o tecido que fosse uma coisa assim de fio, assim mesmo, de tear. Então, ali, tem linha feita à mão, do rio Grande do Sul; o pano foi comprado ali perto de Brasília, em Pirinópolis... tem pano de Tiradentes, linhas tecidas realmente, do mais puro algodão. E com isso a gente procurou fazer uma tradução bem legal do universo da Moça Tecelã.

9. E acabou que vocês agregaram muitas coisas da região de Pirapora, né? A gente percebe alguns elementos visuais ali...

É, porque, na verdade, tudo o que você vive, você traduz na sua arte, né? É um pouco do que você viveu. Nisso a gente é bem regional.

10. Quanto tempo levou o processo?

Olha...seis meses, a seis mãos. (Risos)

11. Nossa! E vocês bordam todas ao mesmo tempo? Vocês se encontram?

Não, o bordado, ele viaja! Por exemplo: o Demóstenes faz o desenho em Tiradentes, manda no papel para Brasília, para a Marilu, que passa para o pano o desenho e dá para cada uma. E cada uma decide o que vai fazer naquele bordado. Aquele bordado, aquela peça, tem que ter a mão de todo mundo, entendeu? Então, uma faz o chão, prepara, e manda para a outra. Vai por correio. E o legal é que a finalização, quando chega, a gente tenta mandar tudo junto para chegar tudo ao mesmo tempo. Aí, todo mundo se reúne para fazer a finalização. Então, borda cada uma no seu canto, as meninas moram em Brasília... a gente borda muito à noite, de madrugada...muito, muito, mesmo! A nossa produção é muito noturna. E tem dia que borda 24 horas. Só levanta para ir ao banheiro, comer alguma coisa... Isso porque tem data para cumprir, para mandar para a editora. Tem todo um processo de edição depois, e tal. Então, não é uma coisa fácil, não. É uma coisa poética, bonita, você gosta, mas é uma coisa de trabalho, mesmo. E uma coisa muito legal desse trabalho que o Matizes faz é que você não tem concorrência com outro. Eu faço o meu sol, a outra faz a água, a outra faz o corpo da menina, a outra faz o castelo, outra faz o mato... e cada uma respeita o trabalho da outra. Se, por exemplo, chegar o trabalho pra mim aqui no meio, e eu não concordar com alguma coisa, eu posso desmanchar. Mas eu tenho que fazer o meu trabalho melhor que que tava.

12. Muito interessante! Mas vocês conversam, tipo “olha, eu não gostei do teu ponto”...? Ou vocês já mudam?

Já mudo! Mas, aí, eu tenho que fazer...às vezes, até pergunto, às vezes não dá tempo de perguntar, e aí eu vou fazendo... Mas, só que eu tenho que ter o compromisso de fazer melhor e mais bonito. Então é uma questão, assim, bem...ousada! Isso tem muito de irmandade, também, de você poder interferir no trabalho do outro sem ter problema. E, no final, tudo se harmoniza, né? Muita gente pensa que a gente bordou juntas. Não foi. O trabalho, ele vai, ele volta, ele fica...tudo depende de como está o tempo. Agora, por exemplo, eu estou de mudança. Então, chega um trabalho aqui e eu faço uma coisinha e mando de volta. Depois, eu pego de novo e continuo.

13. A mesma forma acontece para todos os outros livros?

Sim, para todos os outros livros.

14. Nunca aconteceu de um autor interferir?

Quem interferiu, a gente parou. Porque o autor, quando a gente faz o contrato, ele não tem o poder de falar “Ah, eu não gostei!”... Nunca aconteceu de falar assim...”eu não gostei”. Nunca aconteceu. Mas se acontecer, não tem como... é uma coisa muito pessoal, de cada um, né? Agora, os livros todos são premiados, sempre todos gostam, acabam todos muito amigos da gente. A gente entra num processo muito legal. A gente manda, mostra o que está acontecendo com o tecido... Às vezes, não: é surpresa, sabe? Então, são diversas formas de acontecer o trabalho. Porque, imagina: vamos supor que eu tô fazendo você e você começa a interferir... daí, a gente para e fala: “não, então não é isso que você quer”. E não tem jeito, porque o trabalho é muito árduo para ter interferências.

15. Então, na verdade, é um processo criativo, mesmo: o autor é autor do texto, mas vocês são autoras das ilustrações. É como vocês veem o texto, a leitura de vocês do texto, né?

Exatamente! É a nossa leitura do texto. E essa leitura inicial é feita pelo Demóstenes, que ele faz os desenhos. Eu só fiz de dois. O desenho dele é muito importante, tem um movimento único. Por que o Matizes Dumont encanta tanto? É pelo movimento que vem dos desenhos dele e que ele traz pros bordados.

16. E que vocês também respeitam quando estão cobrindo, né? Vocês não mudam o desenho...

Mais ou menos! Porque ele não diz pra gente o que vai querer. Por exemplo, ele não fala cor pra gente. É livre. O bordado é livre. Ele faz questão de não falar e nem de escolher o pano ou as linhas. Quem escolhe o pano é a Marilu e as cores, a gente que escolhe. Cada uma escolhe o que vai fazer. E outro detalhe super legal é que a gente borda além do que ele desenhou. Tem coisas que não estão no desenho e você vai colocando...vai seguindo...é além do bastidor, tanto que a gente nem usa bastidor. O trabalho é todo feito muito livre, ele dá toda a expansão pra você criar.

APÊNDICE B – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA CONCEDIDA POR MARINA COLASANTI DURANTE A BIENAL INTERNACIONAL DO LIVRO DE FORTALEZA, EM 16 DE ABRIL DE 2017 – DURAÇÃO 8’30”

- 1. Há uma edição de 1982 de A Moça Tecelã, publicada na coletânea Os Doze Reis e A Moça do Labirinto de Vento, ilustrada por você. O que levou à segunda edição, em 2004, ser ilustrada pelo Matizes Dumont? Quem os indicou?**

Foram elas que me procuraram. Essa edição foi feita porque elas me procuraram e me pediram para escrever uma história para elas. E eu respondi que eu não escrevia histórias, sobretudo não contos de fada, por encomenda. Mas que elas podiam escolher uma história e eu daria a elas o direito de ilustrar a história. E elas escolheram essa história, esse conto. E elas são sensacionais. Foi um encontro muito, muito bom. Eu fiz depois outros textos para elas: apresentações de exposições...Porque elas são maravilhosas!

- 2. O que você sentiu quando viu as ilustrações?**

Levei um susto. Porque os meus contos os meus contos existem dentro da minha cabeça, fisicamente. São uma realidade depois que eles acontecem. Depois que os escrevo, para mim são uma realidade. E eles tinham outra cara. Eles tinham a cara que eu lhes dou, a minha cara. Não *a minha cara*, pessoa, mas a cara com que os vejo. Então, vê-los ilustrados por outra pessoa foi uma surpresa. É como você ver uma pessoa que passou por uma plástica, ela está com outra cara...Mas, depois, eu gostei muito. Gosto muito desse livro e dessa edição. É muito linda. E eu vi os originais delas. Os originais são comoventes! São de tamanhos diferentes, tem uma textura vital, maravilhosa! Muito bonito.

- 3. Eles [os Dumont] tem essa coisa do estudo... Falo “eles” porque tem o irmão Demóstenes...**

Mas ele não bordava nessa época. Só riscava, ele só fazia o desenho. Hoje em dia, ele borda também.

- 4. Você ilustra também.**

Ilustro. Estou ilustrando agora.

5. E o que faz você ilustrar ou indicar para outra pessoa ilustrar? Existe alguma relação nessa escolha do ilustrador: é você quem escolhe ou a editora?

Os meus contos de fada ninguém ilustra, só eu. Isso é especial. A segunda edição, pode outra pessoa ilustrar. Segunda edição fora do Brasil, por exemplo. Mas agora vai sair uma edição de um livro meu com as minhas ilustrações, e eu fiz uma outra capa para ele. Eu gosto de ser minha ilustradora por duas razões: uma é porque isso homogeneiza o trabalho – os meus contos vão junto com as minhas ilustrações. A pessoa bate o olho na ilustração e já sabe que vai junto como meu conto. Isso é uma coisa que se faz muito na Europa, o Roald Dahl só trabalha com um ilustrador, o [ininteligível] só trabalhava com um ilustrador, o Daniel...o autor só tem um ilustrador para que se crie uma imagem visual que é dele. No Brasil, não, cada editor procura um ilustrador...fica muito bagunçada a obra. Eu não queria isso para mim! Eu queria que tivesse uma identidade visual. E como eu sou formada nisso, foi isso que eu estudei, que eu comecei a vida profissional nisso, fazia todo o sentido. E além do mais, eu não gostaria de ver meus contos ilustrados com o tipo de ilustração que se convencionou para livros ditos infantis que é na linha do mangá, na linha de quadrinhos, com uma certa comicidade, com borboletas esvoaçantes. Os contos de fada que eu lia eram ilustrações como as coleções do [Andrew] Lang, que são desenhos a bico de pena, gravuras, em preto e branco...grande simplicidade.

6. *A Moça* foi escrito para crianças? É um conto infanto-juvenil?

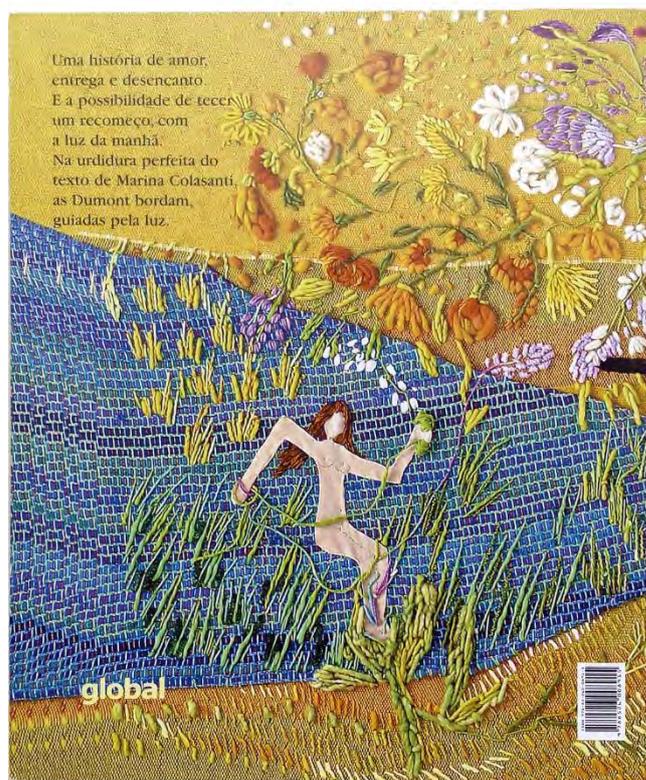
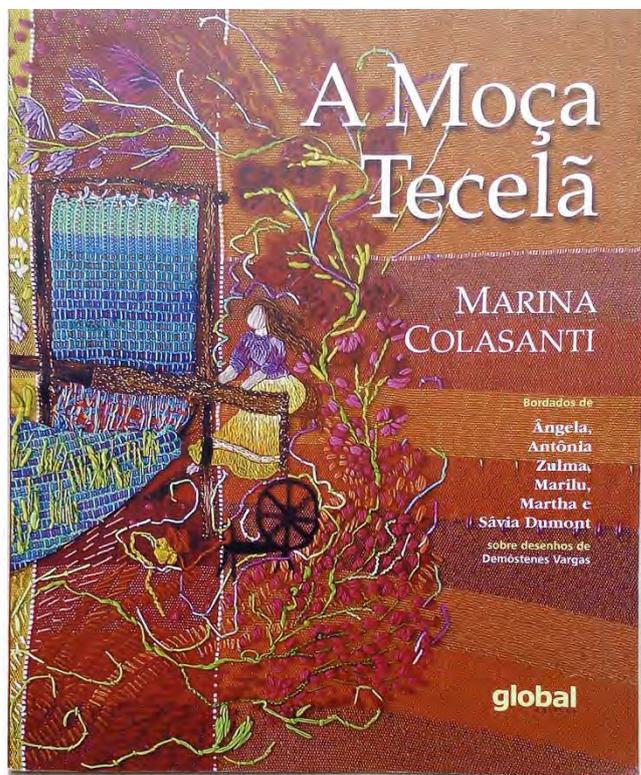
Não. Não foi escrito para crianças. Eu não escrevo assim...quando eu faço poesia infantil é uma diferença muito grande da poesia adulta. Mas os contos de fada só são contos de fada se servirem para qualquer idade. Essa é uma exigência do gênero. Os contos de fada não são “conticos” com fadas e bruxinhas e... Sempre se pega muito o conto de fada ou pela paráfrase e ou pela paródia, mas nenhum dos dois é conto de fada. O conto de fada verdadeiro é um conto de fundo mítico, que fala de coisas muito intensas, de sentimentos muito profundos e que se deve

ler para qualquer idade. Ele deve ter múltiplas leituras, possibilidades de leitura para servir para qualquer idade.

7. Uma última pergunta, algo que me chama muito a atenção: esse universo dos fios, da tecelagem...

Aaahhh [e abre um sorriso largo]... esse é um universo muito pessoal.... Eu sou uma pessoa que vive a vida por um fio! Eu costuro, eu faço tricô, eu faço a minha roupa, eu bordo, eu faço isso tudo. Então eu tenho um prazer físico, um prazer que está muito ligado ao meu ser mulher, com a essência das coisas, fazer as coisas. Eu prefiro fazer do que comprar pronta! Eu prefiro cozinhar que encomendar uma pizza. Eu faço a pizza! Minha filha sempre me diz: “pede uma comida pronta, uma comida congelada”. Não, que comida congelada! É outra relação, a roupa passa a fazer parte de você. [olha para o vazio, sorriso entreaberto] Você se lembra.. quando veste, você se lembra quando fez, você se lembra onde comprou aquele tecido... Você revive o momento da feitura do vestido, ele passa a fazer parte de você! Isso é que é a beleza do tecer.

ANEXO A – A MOÇA TECELÃ, DE MARINA COLASANTI, ILUSTRADA EM BORDADOS DO GRUPO MATIZES DUMONT NA PUBLICAÇÃO DA EDITORA GLOBAL, 2004.



MARINA COLASANTI

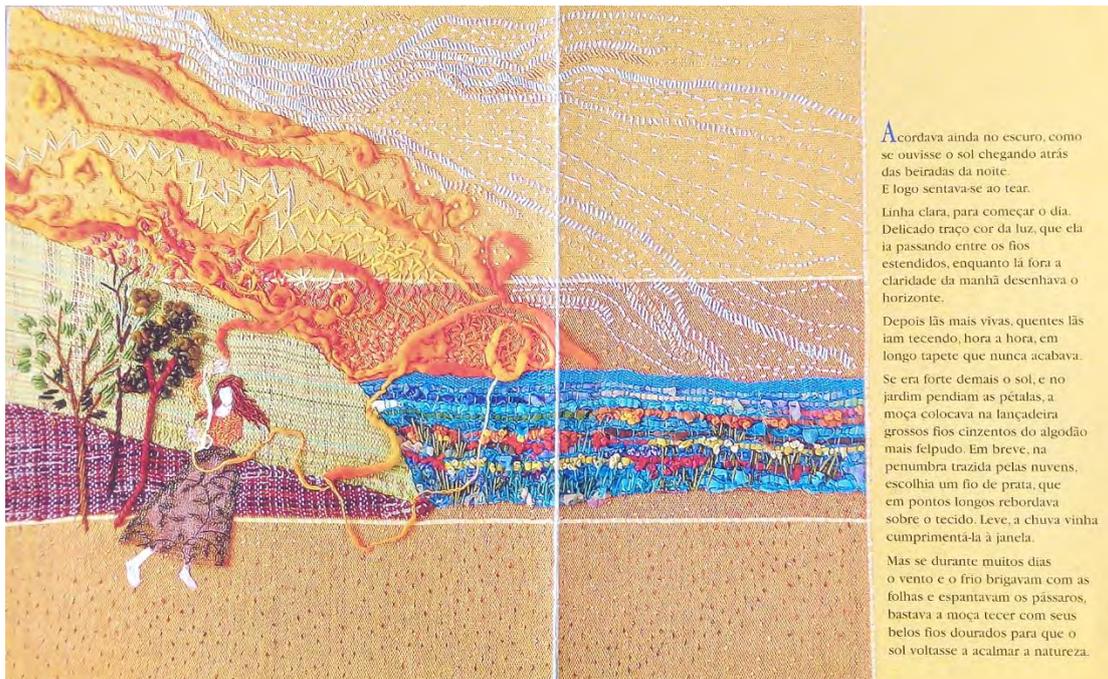
A Moça Tecelã

Bordados de

Ângela, Antônia Zulma, Marilu, Martha e Sávvia Dumont
sobre desenhos de Demóstenes Vargas



global
editora



Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo, hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. 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.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados para que o sol voltasse a acalmar a natureza.



Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado, de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremecava o tapete.

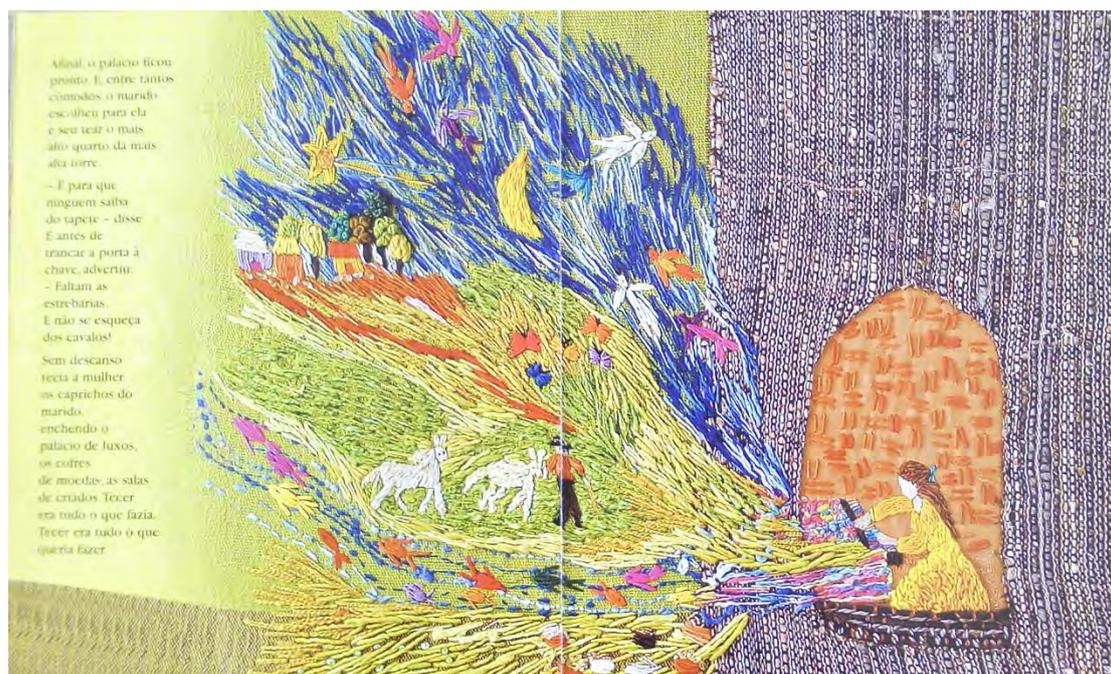
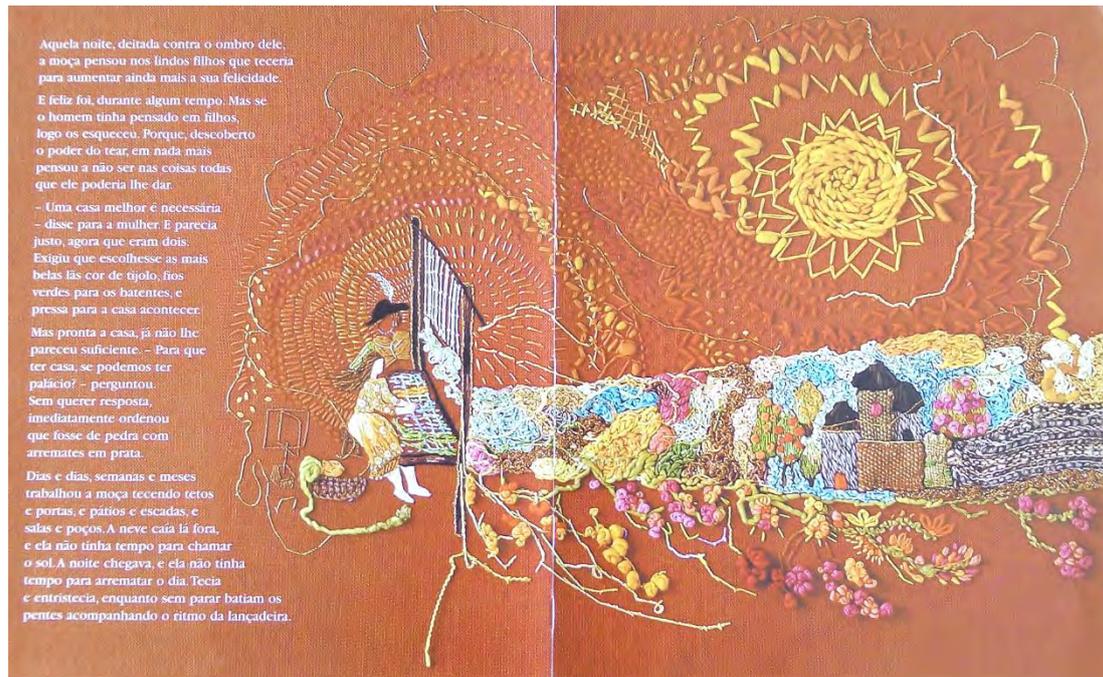
E, à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas, tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.

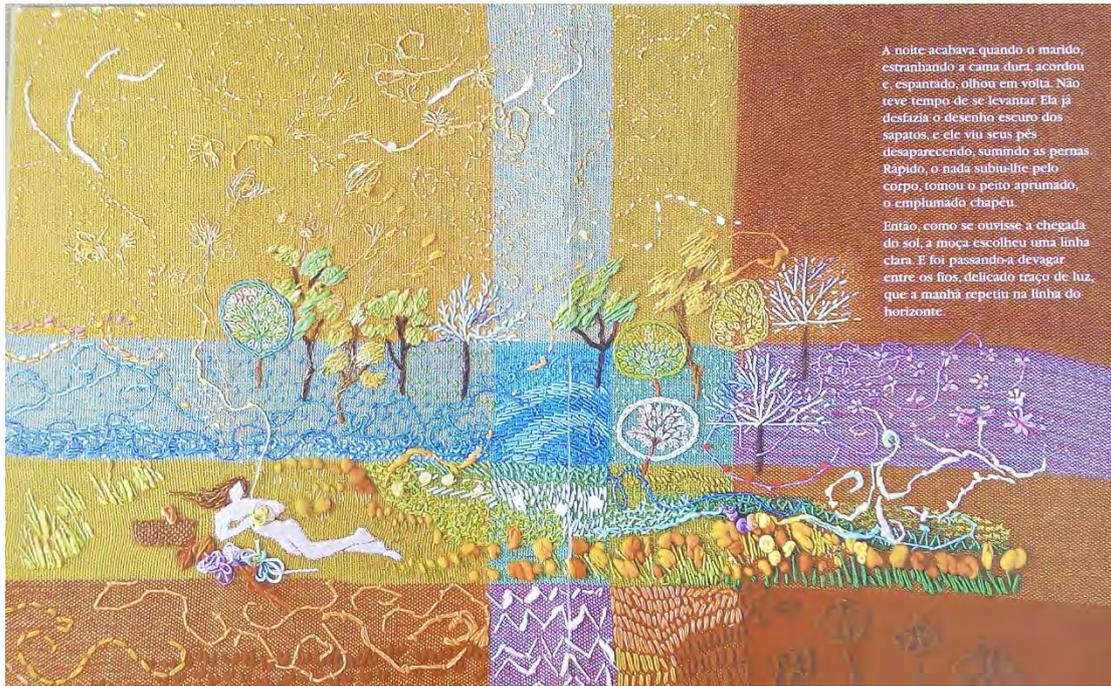
Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia.

E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na macaneta, tirou o chapéu de pluma e foi entrando na sua vida.







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 apertado, o empiumado chapéu.

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



COLEÇÃO MARINA COLASANTI

OBRAS EM PORTUGUÊS

A MENINA ARCO-ÍRIS
A MOÇA DROGA
COM BICHO SEU CABRICHIO
COM CERTEZA TENHO AMOR
COMO UMA CARTA DE AMOR
DO SEU CORAÇÃO PARTIDO
DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO
ERA UMA VEZ DOR QUICOTE
O HOMEM QUE NÃO PARAVA DE CRESCER
O LOBO E O CARREIRO NO SONHO DA MENINA
O MENINO QUE ACIOU UMA ESTRELA
O NOME DA MANHÃ
O VERDE BRILHA NO POÇO
OFERTA, A OVELHA
POESIA EM 4 TEMPOS
UM AMOR SEM PALAVRAS
UMA IDÉIA TODA AZUL
23 HISTÓRIAS DE UM VIAJANTE

OBRAS EM ESPANHOL

CON CERTEZA TENGO AMOR
DE SU CORAZÓN PARTIDO
EL LOBO Y EL CARRETERO EN EL SUEÑO DE LA NIÑA
LA JOVEN TEPIDORA
LA NIÑA ARCO-ÍRIS
UN AMOR SIN PALABRAS
UN VERDE BRILLA EN EL POZO



Marina Colasanti

Nasceu em Asmara, na Etiópia (atual Eritreia), dá um ar de distância e mistério. Viver na Itália, vir para o Brasil e construir nova vida torna a história mais próxima e mais intrigante.

Escrever sobre fadas, reis, unicórnios e princesas, nestas em cibernetica, acrescenta mais algumas interrogações à história da autora.

Marina Colasanti estudou na Escola Nacional de Belas Artes, fez gravura em metal e trabalhou na imprensa como editora e cronista. Traduziu dezenas de livros, entre eles *A romana* e *Vidas vazias* de Alberto Moravia, e *Gog*, de Papini. E publicou muitos textos de poesia e prosa.

Nessa época de transformações rápidas, "muda a realidade externa, mas a nossa realidade interior, feita de sonhos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas, interagindo simbolicamente, em qualquer idade e em todos os tempos."