

**A MOÇA QUE TECE O MUNDO: narrativa e feminino nos bordados do grupo Matizes Dumont para o conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti <sup>1</sup>**

**THE GIRL THAT WEAVES THE WORLD: narrative and feminine in embroideries of group Matizes Dumont made for Marina Colasanti's tale A Moça Tecelã**

Alessandra Marinho Bouty <sup>2</sup>

**Resumo:** *Desde que se compreende no mundo o homem narra, e pela narrativa se percebe como parte de um todo maior. Pela oralidade e também por meio de imagens, narrar é antes de tudo, comunicação e troca de experiências manifestas em cores, sons, imagens, sensações e sentidos que envolvem o objeto narrado, o narrador e o seu receptor. Na materialização do conto literário A Moça Tecelã, de Marina Colasanti, em imagens bordadas pelo grupo Matizes Dumont a narrativa ganha novos significados e ressalta a relação ancestral entre os fios, as histórias perpetuadas pela transgeracionalidade e o feminino. A tradução das palavras para imagens bordadas é tratada neste artigo à luz de autores como Hans Belting, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Michelle Perrot e Nelly Novaes Coelho.*

**Palavras-Chave:** Bordado. Narrativa. Feminino.

**Abstract:** *Ever since understands himself in the world man narrates, and through narrative he perceives himself as part of a greater whole. By orality and also by images, narrating is, above all, communication and an exchange of manifest experiences turned into colors, sounds, images, sensations and senses which affect all together the narrated object, the narrator and its receiver. The materialization of the literary tale A Moça Tecelã by Marina Colasanti, to images embroidered by group Matizes Dumont reveals new meanings and emphasizes the ancestral relation between the threads, the stories told between generations and the feminine. This translation from words to embroidered images is inspired in this article by authors such as Hans Belting, Vilém Flusser, Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Michelle Perrot and Nelly Novaes Coelho.*

**Keywords:** Embroidery. Narrative. Feminine.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Professora da Universidade de Fortaleza - Unifor, mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, o PPGCOM – UFC, sob orientação da Professora Doutora Gabriela Frota Reinaldo, e vinculada ao Grupo de Pesquisa Imago - Laboratório de estudos de estética e imagem (página do diretório do CNPq: <dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3220389528083591>.Email: alebouty@unifor.br.

## 1. O tear que entrelaça a vida

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 a Moça, na verdade, quem 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, sapato engraxado, peito aprumado e chapéu emplumado, na casa e na vida da Moça.

Por um tempo ela foi feliz, até o dia em que o homem, descobrindo o poder do tear, passou a exigir a criação de carros, gado, cavalos, criados, riquezas e um palácio, onde a confinou no alto de uma torre confeccionada por ela própria. Escravizada pela cobiça do marido e sem poder mais controlar as estações e a duração das horas, a Moça foi tecendo a tristeza para si, até se dar conta de que seria muito bom estar sozinha de novo. Esperando o marido adormecer, a mulher subiu a torre e, segurando a lançadeira do tear ao contrário, começou a destecer tudo o que criara. Por fim, desteceu o marido, que viu-se desaparecer dos pés engraxados ao chapéu emplumado. 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 ilustra os próprios contos – e somente os de fada, reforça a autora – concebeu para o livro uma imagem única e monocromática, desenhada em preto. 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 tecido<sup>3</sup>. Mais tarde, essas telas foram fotografadas, editadas, e

---

<sup>3</sup> 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.

serviram de ilustrações para a edição de 2004 de *A Moça Tecelã*, publicada pela Editora Global (FIG. 1)<sup>4</sup>.

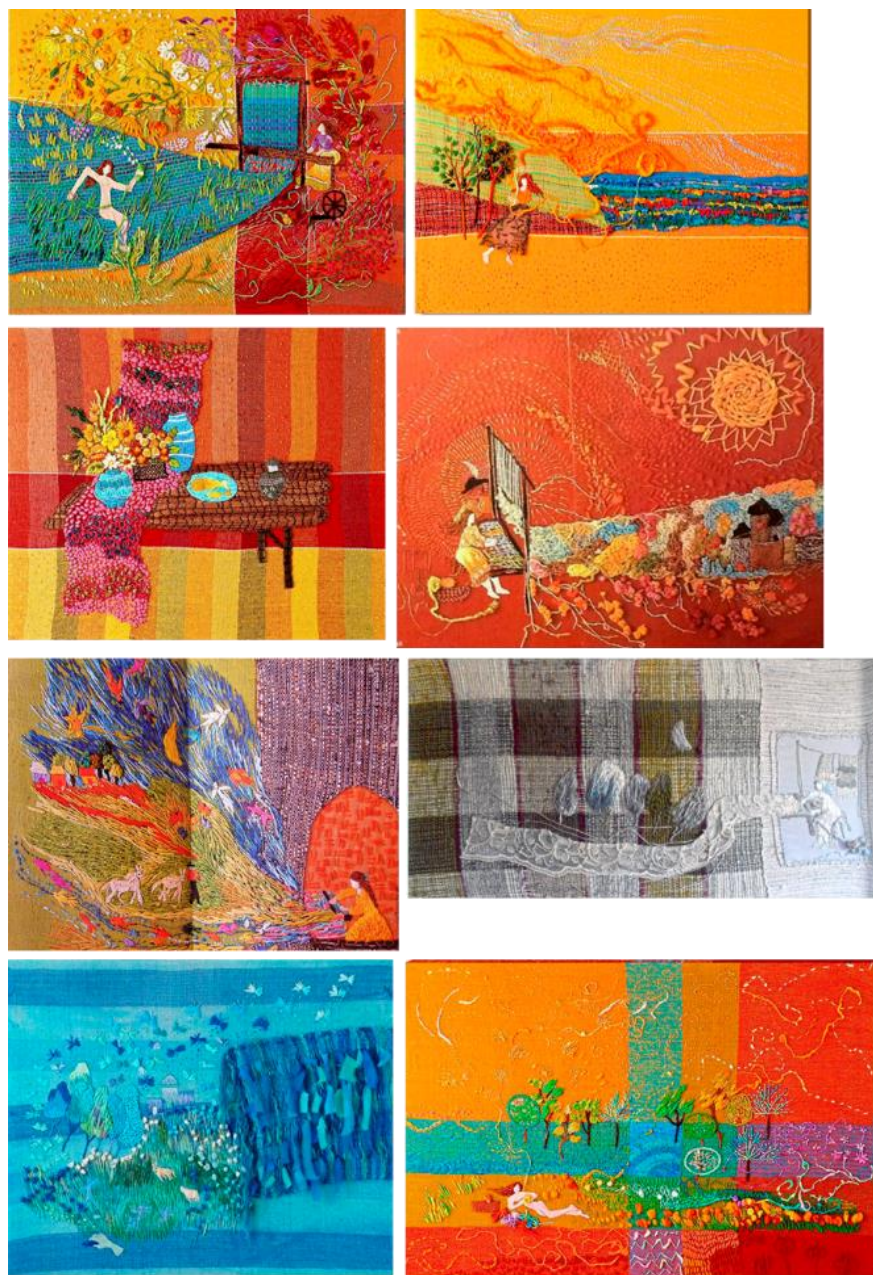


FIGURA 1 *A Moça Tecelã* por Matizes Dumont. Na ordem do sentido de leitura e das ilustrações do livro: *Tecendo a Vida Bordadeira* (dividida em capa e contracapa); *Danças da Vida*; *Mesa Posta*; Tela 3 (sem título); Tela 4 (sem título); Tela 5 (sem título); *A Moça Tecelã*; *Mulher e o Vento* (tela final).

FONTE: Montagem realizada pela autora a partir de imagens coletadas em sites e de acervo pessoal.

<sup>4</sup> As imagens das telas bordadas por Matizes Dumont estão disponíveis para comercialização no site oficial do grupo ([www.matizesdumont.com](http://www.matizesdumont.com)), de onde parte das imagens deste trabalho foi coletada. É provável que todas as telas tenham recebido um título, entretanto, somente foi possível ter conhecimento dos nomes daquelas disponíveis online, debalde as tentativas de contato com a responsável pelo grupo, a bordadeira Sávvia Dumont, que poderia fornecê-los.

Os bordados originais, “comoventes”, em diferentes tamanhos e com uma textura “vital” (COLASANTI, 2017<sup>5</sup>), materializam em signos visuais as palavras escritas. Nessa materialização, ocorre a chamada tradução intersemiótica ou, como Haroldo de Campos (2011) poeticamente definiu, uma transcrição, forma de tradução, entre as três definidas por Roman Jakobson (1995)<sup>6</sup> reconhecida com mais frequência nas adaptações de um texto literário para o cinema ou teatro e vice-versa, mas possível de se manifestar sempre que uma mensagem gerada em uma linguagem é manifesta por meio de outra diversa da original. Quem opera essa tradução se apropria da fonte original e a reconstrói a partir daquilo que interpreta, adicionando nessa passagem suas referências e recontando-a a seu modo. O texto fonte não deixa de existir, mas é reconfigurado e ressignificado.

Um conto literário – linguagem verbal – para os fios bordados no tecido – linguagem não verbal – é uma transcrição em que há o ganho de materialidade (cores, formas, volumes, texturas, dimensão, movimento); as linhas do texto adquirem um corpo e viram imagem. Imagens permeiam nosso cotidiano, são informação, expressão, comunicação, arte e narrativa, e por estarem no mundo, se alimentam de nossas experiências e de tudo o que já vimos e ouvimos. São parte de nossa vivência.

Para Hans Belting (2012), historiador da arte e pesquisador da imagem, é o resultado de simbolizações pessoais e coletivas; tudo aquilo que passa pelo olhar ou que esteja no interior da 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 concretiza o conteúdo e o torna visível, é "um artifício para comunicar ideias, sensações e uma vasta poesia", assinala Alberto Manguel (2001, p. 29).

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 visual<sup>7</sup>, percebida de maneira

---

<sup>5</sup> Entrevista obtida durante a Bienal de Fortaleza, já referenciada.

<sup>6</sup> 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. Referenciado na bibliografia deste trabalho.

<sup>7</sup> Existem ainda outros tipos de imagem que extrapolam a captação pelo olhar e que, tanto quanto as que integram a linguagem visual, são manifestações do que existe no mundo. Lucia Santaella (1993), no artigo

distinta das demais linguagens e resultante de repertórios ancestrais de experiências, expressões, crenças, mitos, conhecimentos, memórias, tradições e convenções, e que recebe da mente humana um tratamento diferente do que é dado à leitura das linhas de um texto. São, segundo Vilém Flusser (2007, p. 131), 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), propícia 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 cavernas. Assim, ao longo de milhões de anos, as imagens vão sendo codificadas a partir de camadas 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 renovadas experiências, que podem ainda interferir na absorção das mensagens implícitas nas imagens. A elaboração e a percepção de uma imagem são, assim, um ato simbólico e cíclico, do qual participam os sentidos e a cultura daquele que a cria e daquele que a consome.

Belting (2012) relaciona a construção de imagens à própria construção do mundo, processada a partir de lembranças, 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

---

*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. Artigo referenciado na bibliografia deste trabalho.

mídia/meio, que pode ser uma parede, um tecido, uma tela de computador, uma cortina de fumaça – 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).

Matizes Dumont cria coletivamente. É um grupo de bordadeiras de Minas Gerais formado por quatro irmãs: Ângela, Marilu, Martha e Sália, 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 demais integrantes<sup>8</sup>. 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 Sália 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 Sália Dumont. Outras produções foram desenvolvidas para versões da coleção *Guerra e Paz*, do pintor brasileiro Antônio Cândido Portinari e para a capa do CD *Pirata* de Maria Bethânia, além da participação na coleção de moda *O Rio São Francisco Navegado por Ronaldo Fraga*, em 2009. Em todos esses trabalhos, os Dumont foram transcriutores, partiram de um texto fonte e os ressignificaram em imagens, utilizando “o bordado como linguagem poética, estética e visual”<sup>9</sup>.

Os bordados confeccionados pela família Dumont são permeados de imagens que fazem parte de sua história de vida. Vivendo às margens do rio São Francisco, em toda a sua produção transparecem as referências ao rio, aos personagens, aos mitos e às histórias da cidade de Pirapora, origem e sede do grupo. Educados pela mãe, D. Antônia, bordadeira que aprendeu o ofício da mãe, a observarem o ambiente e a participarem das atividades da comunidade, ouvindo os causos contados pelo pai, Demóstenes, os irmãos Dumont cresceram imersos em um constante processo de imagem – do latim *imago*: visão, ideia, pensamento –,

---

<sup>8</sup> À época dos bordados de *A Moça Tecelã*, Demóstenes Dumont apenas desenhava o traço do bordado. Aproximadamente desde 2011, rendido às linhas e agulhas, é 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.

<sup>9</sup> CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS – SÁLIA 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.

posta em ação e da construção de um rico acervo de referências que se alimenta do que é visto e vivido.

No documentário *Transbordando*, 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’!”<sup>10</sup>.

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, cf CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS)

Em *A Moça Tecelã* bordada, o tear da Moça gera peixes, árvores, aves e toda a variedade de coisas que são bordadas com as cores, luzes e tecidos do cerrado e do Rio São Francisco. Na tela *A Mesa Posta*, por exemplo, bordada para o trecho do conto que fala que nada faltava à sobrevivência da Moça, pois que ela tecia peixes "com cuidado, de escamas" para os momentos de fome e o leite branco para o de beber (COLASANTI, 2004, p. 4), o tecido que desce sobre a mesa lembra as toalhas coloridas feitas em bordado, em fuxico ou labirinto, comuns às casas da região mineira e do Nordeste do Brasil. Os peixes provavelmente foram pescados do Velho Chico<sup>11</sup>; 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. São também típicas da vegetação mineira as árvores que adornam os jardins da Moça na tela *Mulher e o Vento* (FIG. 5).

<sup>10</sup> TRANSBORDANDO, Kiko Goifman, 26 minutos, Etnodoc, 2011. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_MUz4OAFJC8](https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OAFJC8). Acesso em: 15 fev.2016.

<sup>11</sup> Um dos vários epítetos conferidos ao Rio São Francisco.



FIGURA 2 - *A Mesa Posta*, *Mulher e o Vento* e as árvores do repertório de Matizes Dumont, 2003.

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

No processo de transformação 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 elementos visuais que a compõem – são fatores de intensa expressão e fisicalidade. Segundo Belting (2012), para quem os meios não são de fato externos às imagens, mas sim a sua própria constituição, a forma de elaboração de uma imagem interfere diretamente em sua percepção cujo significado depende ainda de quem a percebe. É uma materialização intrincada, para o autor, 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 o corpo que a recebe (o espectador), com suas referências próprias.

Esse ciclo de codificação e recodificação entre linguagens é permanente e infinito. Faz parte do 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, em suas palavras, a base mesma do pensamento. 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.

Na transcrição realizada por Matizes Dumont, são várias as camadas de tradução e, conseqüentemente, são ricos e intensos os processos de semiose, que vão desde a seleção do texto fonte a ser bordado, passando pelas intervenções de tratamento fotográfico e diagramação dos exemplares até a interpretação realizada pelo leitor final. Neste artigo<sup>12</sup>,

<sup>12</sup> Este trabalho é um extrato da primeira parte da dissertação *Letras por um fio: a tradução intersemiótica do conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti, nos bordados do grupo Matizes Dumont*, em elaboração para a conclusão do Mestrado em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC, com



contudo, são consideradas as camadas que se consideram iniciais dessa tradução: as que resultaram na passagem do texto de Marina Colasanti aos bordados originais de Matizes Dumont.

Na tangibilização das palavras que transcriam, 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 lançou-se ao desafio produzi-las a partir de uma interpretação bastante própria:

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 representam diferentes regiões do Brasil e do mundo nessa tessitura, nessa urdidura pela paz. (MARILU DUMONT, cf CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS)

São escolhas que reforçam a importância de cada elemento da produção, não somente por suas características de origem, que não são dadas a ver, mas principalmente pelo resultado estético - no sentido de *aisthetis* –, que provocam por suas qualidades materiais. Em *A Moça Tecelã*, 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 de “bordar o próprio ato de tecer” (LACERDA *apud* COLASANTI, 2004, posfácio). Além da diversidade de texturas 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.

Resulta que cada tela de *A Moça* é um convite ao toque. O olho não basta para apreender o universo mágico da tecelã. Ao contrário, age como a centelha que acende o desejo de pegar. Impelido pela visão, o espectador estende a mão e tenta capturar pelo tato as cores e o brilho que as telas apresentam. Na história da tecelã mágica que cria o mundo pelas mãos, esse impulso háptico 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 fotografia e o formato de exposição das telas<sup>13</sup> não permitam a tangibilidade dos materiais físicos, a percepção de

---

previsão para março de 2018 e sob orientação da Professora Doutora Gabriela Frota Reinaldo. Por ser um *work in progress*, a apresentação do trabalho neste GT propiciará outros olhares e considerações sobre o tema em questão, visando o enriquecimento do conteúdo a partir de valiosas contribuições.

<sup>13</sup> 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

relevo, volume, dobras e rugosidades está lá, diante dos olhos. Dessa forma, a semiose é fortemente enriquecida pelos sentidos e se completa e perpetua.

## 2. Quem borda um conto: fadas, fios e o feminino

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).

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, para 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 na liberação da ocupação primordial de apreensão dos alimentos e 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. É pelas narrativas que ele processa os acontecimentos e revive experiências que são importantes para a própria manutenção da existência, propagando crenças, valores e costumes de geração a geração. Tão importante quanto viver, é narrar o que se vive, em uma espécie de confirmação da

---

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](http://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.

experiência. Paul Ricoeur (1994, p. 85) compreende a narrativa como uma articulação entre signos, regras e normas, resultando em uma mediação simbólica das ações humanas, uma correlação que não é puramente acidental", mas uma "forma de necessidade transcultural".

No ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, 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. Uma narrativa é sentida, absorvida, interpretada, fantasiada e ampliada na mente do receptor e “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (BENJAMIN, 1944, p. 203).

Associada às palavras, a narrativa verbal pode ser expressa por meio da oralidade e da escrita e é uma sequência temporal, em que as ideias se organizam em corrente. 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 ou em movimento. Como narrativas visuais exemplificam-se 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 fruto de um texto representa nos dias contemporâneos um resgate da arte de contar histórias. Em todos os 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, transmitida geração a geração, pautada no que Benjamin chamou de reminiscências. Produtos da relação entre a interioridade e a exterioridade do narrador e relacionadas às concepções, crenças, ilusões, lembranças e memórias do indivíduo, são elas 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 e por meio da qual contos de fada, histórias de vida e outras narrativas se materializam. Narrar e bordar são atos de comunicação, de vínculo social e de tradução.

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. 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. Acontecem em um cotidiano mágico, em lugares ou tempos reconhecíveis e contam também com a presença de seres e objetos encantados e sua problemática do eixo gerador é de cunho social ou psicológico, ligada à vida prática e concreta. Nessas histórias, o herói ou o anti-herói precisa atingir a autorrealização por meio da conquista de bens, riquezas ou poder material.

Para Robert Darnton (1986), as narrativas fantasiosas surgiram como espelho da mentalidade camponesa e com o objetivo de “educar” as crianças do período medieval. Para manter meninas adolescentes à salvo “da perdição”, por exemplo, 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 regras da sociedade. 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 – em que eram comuns assédio, pedofilia e feminicídios –, de toda uma sociedade que, até a chegada de Charles Perrault, de Hans Christian Andersen, dos Irmãos Grimm e de Walt Disney<sup>14</sup> entre outros autores, era aberto e considerado normal (DARNTON, 1986).

Qual seja o 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”.

Bons narradores por tradição – os melhores, segundo Glaucia Raposo de Souza<sup>15</sup> –, 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 é resguardada a importância ancestral dos anciãos, os sábios das aldeias, como o registro vivo da memória do povo e perpetuadores das tradições por meio da oralidade. Aos idosos, nessas culturas, associa-se a noção de sabedoria e estes seriam, desse modo, os narradores oficiais das memórias do tempo e de uma sociedade,

---

<sup>14</sup> 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 célebres por positivar os finais de narrativas anteriormente cruéis e assustadoras, com o objetivo de suavizá-las para as crianças e por adequarem narrativas orais aos gostos e costumes dos salões sociais da época, resultando em uma miscelânea suavizada de narrativas camponesas originadas de vários países da Europa. 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.

<sup>15</sup> Disponível em < [http://www.virtual.ufc.br/cursouca/modulo\\_3/glaucia2.pdf](http://www.virtual.ufc.br/cursouca/modulo_3/glaucia2.pdf)>. Acesso em: 06 de fev. de 2017.

assinala Ecléia Bosi (1979). Na mitologia grega, Mnémósine, a deusa da memória, conhece tudo o que já foi, é e será, poder paradoxalmente oposto à função de Lete, o rio do esquecimento e de domínio do deus Hades, a morte. Esquecer é ignorar e “defuntos são aqueles que perderam a memória” (MIRCEA ELIADE, 2000, p. 104).

As mulheres são historicamente 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 assinalado por Benjamin (1994), o melhor tempo de absorção de uma narrativa e manutenção de costumes. 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 e as narrativas tornam-se instrumentos lúdicos eficientes para o ato de gerenciar o comportamento das crianças. As bordadeiras são essas mulheres de mãos cheias, que trabalham junto a outras, em roda, para facilitar a troca entre linhas, agulhas e assuntos. Nessas rodas, o tecer e o contar caminham inseparáveis e um manancial infindável de lendas, histórias, mitos e experiências de vida se alinhavam aos pontos bordados.

Em *O Conto de Fadas*, Nelly Coelho (1991) situa na criação poética céltico-bretã, povos pacíficos e habituados a altos valores espirituais, a imagem das primeiras mulheres detentoras de poderes sobrenaturais benéficos, originando a linhagem das fadas. Naquelas histórias, as princesas eram heroínas de jornadas de conquista, protagonistas no encantamento de seus príncipes e, reforçadas pela presença de seres elementais, patrocinavam a criação e manutenção das colheitas, as estações do ano e a fertilidade. O paradoxo das fadas, as bruxas, eram apreciadoras do mal e causadoras de obstáculos e prejuízos, o que gerou, por muitos séculos e por interferência de muitas culturas, uma imagem do feminino associada à estratégia e à dissimulação. Na maioria das culturas orientais descritas por Coelho (1991) como berço dos contos maravilhosos, essas eram as características contundentes e contumazes da mulher.

Entre os séculos X e XIII, a Igreja Católica intensificou a disseminação dos ideais cristãos pelo mundo e, reforçada pelo início do culto ao amor burguês, se esforçou consideravelmente na propagação de uma mulher pura, maternal e submissa, espelhada na adoração à Virgem Maria. As narrativas passaram a repudiar a imagem da mulher demônio e a exaltar a mulher anjo e foi como um renascimento das fadas e princesas (COELHO, 1991), agora com uma função mais domesticada: a de esperar pacificamente o príncipe encantado

chegar. Nos novos costumes, embalados pelas histórias reconfiguradas, o tempo de espera era preferencialmente ocupado com as atividades domésticas e manuais.

“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, que ganha importantes aspectos positivos na relação entre o têxtil e a estruturação das sociedades (PERROT, 2007). Na Grécia Antiga, a tecelagem era vista como uma atividade do *oikos* (doméstico). A imagem das mulheres agrupadas com outras e em volta do tear, dos cestos de lã e navetas<sup>16</sup> 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 dedicavam ao ofício da tessitura ultrapassavam suas atividades domésticas e ganhavam representação, integração social e religiosa na cidade. Eram as responsáveis pela confecção das túnicas devocionais direcionadas aos deuses Apolo e Hera e pela preparação das mais jovens em seus rituais de passagem para a vida adulta, relevantes deveres políticos e cívicos das tecelãs da Antiguidade (DUBY e PERROT, 1990).

Zélia Almeida Cardoso (2006) relata que, na Antiga Roma, para além do ambiente comercial, em que atuavam em trabalhos tão diversos quanto a prostituição, a dança e a feitiçaria ou em serviços domésticos que incluíam as funções de criadas, amas, parteiras, cabelereiras e tecelãs, as atividades de fiar e tecer eram parte da formação da mulher e, assim como na sociedade grega, eram a “imagem cânone da esposa perfeita” (CARDOSO, 2006, p. 96). Na cerimônia do *confarreatio*, os únicos objetos pessoais levados pela noiva à casa do futuro marido, e que testemunhavam a sua capacidade de se tornar “uma respeitável *materfamilias*”, eram a roca e o fuso.

Não se concebia aos homens as artes dos fios, mas era imperativo às mulheres de qualquer classe ou idade, aprenderem e executarem o ofício que lhes dignificava e enobrecia. Em *A Arte de Amar*, o poeta Ovídio orienta o jovem Aquiles, quando disfarçado de menina e escondido por Tétis na Ilha de Cirus a atirar "longe os fusos, enrolados com os laboriosos fios. É a lança do Pélion que deve ser brandida por essa mão" (OVÍDIO *apud* CARDOSO, 2006, p. 97). Foram essas atividades manuais que, nas palavras de Fábio de Souza Lessa (2004), congregavam o feminino em grupos nos interiores das casas e serviram como uma

---

<sup>16</sup> 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 lançadeira do tear, construindo a trama do tecido.

forma de desenvolver entre elas uma espécie de *sophía*, um saber que era decodificado nas relações de aprendizagem e convívio. Com a transmissão do ofício de mãe para filha, esse conhecimento se especializava e, junto às demais atividades domésticas “pressupunha a existência de um saber feminino específico – *téchne*” (LESSA, 2004, p.35). O trabalho com os fios era estratégia de fortalecimento do poder feminino, pela qual as mulheres eram capazes "de lançar mão da tecelagem como meio de comunicação" e "informar através de sua arte de tecer" (ARISTÓTELES, 2014, livro IX).

Entre as que se reúnem em roda nas artes das tessituras, flui a “expressão de desejos, fantasias e lembranças, de partilha de tradições e memórias, de brincadeiras, risos e lamentos”. E são esses “momentos importantes da vida feminina, como o casamento e a gravidez, o enxoval bordado e tricotado pela família e amigas" um verdadeiro rito de passagem, ressalta Mirella Faur<sup>17</sup>. Forma-se um espaço de troca de experiências, solidariedade e cumplicidade, de cantos e também de narrativas que perpassam as épocas, algumas servindo como base para as primeiras publicações de contos de fadas, como as de Charles Perrault, na França do final do século XVII.

*Os Contos da Mamãe Gansa*, coletânea que reunia seis contos de fada e dois contos maravilhosos compilado de 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 *Ma Mère L'Oie* (Minha Mãe Ganso). A personagem, conhecida dos franceses por meio da oralidade desde os tempos antigos, uma mulher que contava histórias aos pequenos 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 sempiterno cruzamento entre fiar (tecer, bordar, urdir), narrar (certificar, perpetuar, propagar) e criar (trazer à vida, educar, orientar), presente desde o verbo da Gênesis bíblica, amarra a força da palavra à imagem da mulher como tecelã do abrigo dos corpos, da alma e da vida, relação que está bem marcada nos contos maravilhosos de Marina Colasanti. 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 fada<sup>18</sup>, dos quais

---

<sup>17</sup> FAUR, Mirella. **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.

<sup>18</sup> 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 maravilhosos.



temáticas como o resgate da autoestima e a superação de obstáculos, fantasia, relacionamentos impossíveis, magia e o despertar para as belezas do mundo, dão linha para construções ricamente metafóricas entre o poder feminino e a tecelagem, que podem ser encontradas em títulos como *Além do Bastidor*, *Fio após Fio*, *Onde os Oceanos se Encontram* e *A Moça Tecelã*. E, 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]. (...) 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<sup>19</sup>)

### 3. A moça fada tece o mundo

*A Moça Tecelã* em letras, com o seu trabalho infundável de tecer os dias por meio de um tear mágico, se revela do bem: é uma fada, do latim *fatum* – destino, fatalidade, oráculo. E, por meio do instrumento mágico, se faz capaz da criação e do termo de todas as coisas do mundo, embora a única “morte” citada no conto seja o destecer do ambicioso marido e de sua submissão – também tecida, pois que se retrata na mais alta torre do exigido palácio. A Moça do conto escrito devota-se à natureza, é dotada de estranhas forças, extravasa fertilidade (pois que cria o mundo) e possui um talismã mágico, características importantes citadas por Coelho (1991) para identificar uma fada como nas tradições celtas. A Moça do conto bordado torna visíveis o habitat em terras brumosas ou à margem de lagos misteriosos, os seres metamorfoseados, as lendas e encantamentos divinos.

*A Moça Tecelã* 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 fértil: abunda árvores, pássaros, flores e também as cobiças do marido. Sua própria tristeza transborda do tear enquanto a tece. A água para o povo celta era 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 e, mesmo em sua ausência, os elementos bordados se derramam pelo tecido, são água também (FIG. 5 e 6).

---

Essas informações 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 estão referenciados na bibliografia deste trabalho.

<sup>19</sup> Entrevista obtida durante a Bienal de Fortaleza, já referenciada.



FIGURA 3 - Em *A Moça Tecelã*, a referência ao Rio São Francisco é a água sagrada do mundo das fadas.  
 FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>



FIGURA 4 - As coisas tecidas pela Moça escorrem de seu tear como se tivessem um leito a percorrer.  
 FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

Na fluidez das linhas que escapam pela janela da torre, 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. 7).



FIGURA 5 - As metamorfoses das coisas tecidas: peixes que parecem pássaros e pássaros que lembram homens, que parecem chão, remetem às mutações dos contos de fada característicos da tradição celta.  
FONTE: < <https://www.matizesdumont.com/collections/galeria/products/>>

E pelos pontos no tecido se acompanha a evolução da transformação (des)encantada da Moça. Ao contrário dos contos de fada conhecidos, em que as maldições são quebradas por um beijo de amor, o bordado mostra o desfazimento do encanto: a Moça poderosa, com a chegada do desejado companheiro, se transforma em mulher comum, serviçal. As imagens denunciam a mudança: na tela *Danças da Vida*, primeira ilustração do livro e associada ao trecho inicial do conto, que apresenta a Moça Tecelã ao leitor, seus cabelos são livres ao vento e a roupa é leve e diáfana, marcadamente na saia de tule aplicada sobre o tecido de base; na tela em que a Moça é incitada a tecer o palácio, 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. A Tela 4, em que se denuncia sua completa metamorfose em Esposa, é a que mostra as exigências do marido difundindo-se pela janela e ilustra o trecho de seu aprisionamento na torre que ela mesma teceu. Nesta, os cabelos da Esposa estão domesticados em um laço comportado, presos em rabo no alto da cabeça; o vestido parece ainda mais fechado e pesado, de mangas fofas e compridas de mulher recatada, cosido em linhas densas e pontos cheios. A Moça fada gradualmente se aprisiona no corpo de Mulher mortal (FIG. 8).



FIGURA 8 – Domada pelos desejos do marido, a Moça gradualmente se transforma de fada em esposa.  
 FONTE:< <https://www.matizesdumont.com/collections>>

A mulher que aparece confinada ao espaço de uma estreita janela em forma de arco, liberta por ela sua criação mágica, que neste fluxo, contudo, apresenta o confronto entre a sua natureza e as demandas do esposo: uma faixa dos pontos bordados mostra os peixes-pássaros; a faixa seguinte, uma fazenda e a terceira um céu quase noite, pontilhado de pássaros quase homens voadores (FIG. 9). A Moça pondera que seria bom voltar a ser sozinha.

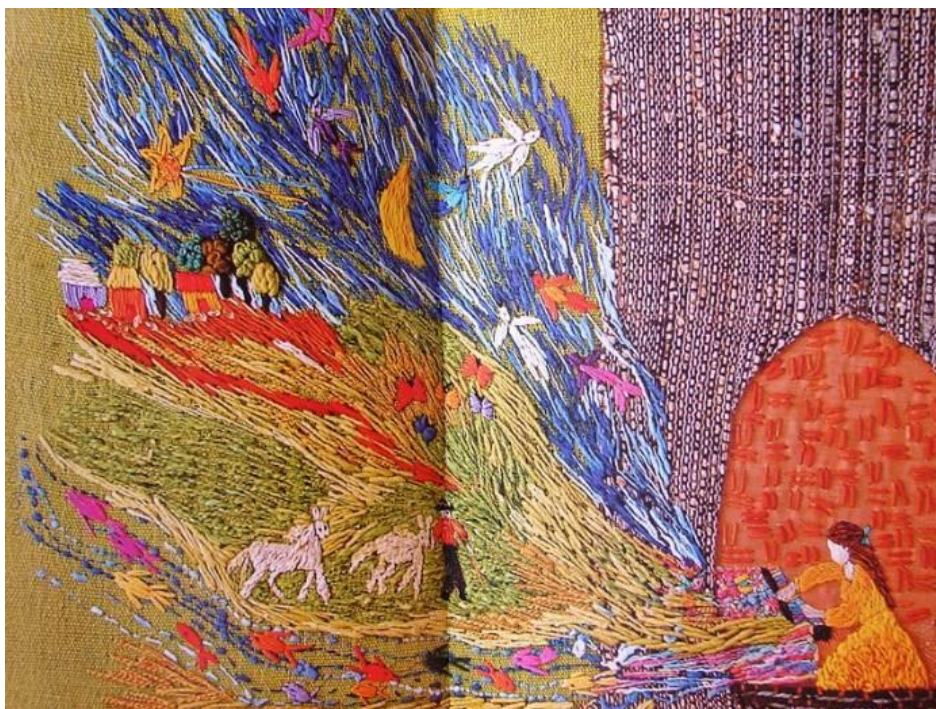


FIGURA 9 – A natureza livre e criativa da Moça resiste às imagens de grandeza do marido.  
 FONTE:< <https://www.matizesdumont.com/collections>>

A Tela 5 é a tela da decisão da Moça por destecer o marido. Ela está na torre, nua, os cabelos novamente livres e desgrenhados pelo vento que entra por uma janela agora mais ampla – é como se a decisão lhe desse uma abertura maior para agir. Nesta tela (FIG. 10), a Moça age em segredo, na calada da noite: no tecido em matizes sóbrios e acinzentados, o bordado é mais contido e silencioso, embora o véu que também evade pela janela seja pontilhado dos brilhos de minúsculas lantejoulas espalhadas pela renda – de enredamento –, sutil denúncia à conspiração tramada em seu íntimo.



FIGURA 10 - A Moça, desnuda novamente, sobe a torre uma última vez: prenuncia-se o retorno à sua forma natural.

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

Na tela azul, intitulada *A Moça Tecelã*, a Moça não se mostra. Nesta, intervindo como um ruído, há a imagem de uma mão feminina flutuando na base esquerda da cena. Aparentando segurar uma naveta (ou um apagador?), a mão fantasma parece agir sobre as três figuras humanoides que se camuflam no capim azul e verde, similares a corpos estendidos ao final de uma batalha. Se o leitor passear os olhos pelo sentido de leitura (da esquerda para a direita e de cima para baixo), poderá inferir que tudo o que está bordado nessa tela noturna – as demandas do marido –, encontrará um fim, demarcado pelos corpos inertes. O sentido contrário, de baixo para cima a partir da mão-ruído visual, pode sugerir de que o fim de tudo o que foi tecido gerará nova vida. E como na Roda da Fortuna do tarô, é a mão o agente da ação: a mão bordada da tecelã e a mão de quem a bordou, em um arremate ao destino do cúvido marido (FIG. 11).



FIGURA 6 - Na tela intitulada *A Moça Tecelã*, a figura da Moça não aparece, mas a sua mão – a mão que cria e desfaz – surge quase como um ruído na base da tela.

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

O renascimento da Moça é bordado na *Tela Mulher e o Vento* (FIG. 12): é quando a tristeza azul da tecelã se esvai com a chegada das luzes do novo dia e, ela, novamente encantada, serpenteia nua ao ar livre, integrada ao chão da margem do rio. O desencantamento foi quebrado. A fada retorna.



FIGURA 12 – Em *Mulher e o Vento* a Moça Tecelã é fada novamente.

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

E 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, como Maya, Neith, as Nornes e como qualquer outra mítica Senhora do Destino, a Moça pode.

## Referências

- ARISTÓTELES. **História dos Animais**. Obras Completas. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BAITELLO JR. Norval. 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.
- BELTING, Hans. **Antropologia de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2012.
- BENJAMIN, W. 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
- 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.
- CAMPOS, Haroldo. **Da Transcriação**: 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.
- COELHO, Nelly Novaes. **O Conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1991.
- COLASANTI, Marina. **A Moça Tecelã**. São Paulo: Global, 2004.
- 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.
- DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. Porto: Edições Afrontamentos, 1990.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ELIADE, Mircea. Aspectos do Mito. Coleção Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70, 2000.
- FAUR, Mirella. As Deusas Tecelãs. **Lua Cheia**, dezembro de 2012, nº 160, Círculo de Mulheres da Teia de Thea, Brasília, DF.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo Codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 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.
- JAKOBSON, Roman. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LESSA, Fábio de Souza. **O Feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- 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 COLSANATI, 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](https://www.youtube.com/watch?v=ucwLnAG97_s)>. Acesso em 26 set. 2017.

MARINA COLSANTI 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.

MATIZES DUMONT. Site oficial. Disponível em <[www.matizesdumont.com](http://www.matizesdumont.com)>. Acesso em 13 out. 2016.

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.

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

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

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

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.

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).

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

TRANS-BORDANDO, de Kiko Goifman. Produção: Etnodoc. Ministério da Cultura, Governo Federal, 2007, 26min. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=\\_MUz4OAFJC8](https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OAFJC8). Acesso em: 10 jan. 2016.