

XVII ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA

Universidade de Fortaleza
16 a 18 de outubro de 2017

Das Linhas do Texto às Linhas no Tecido: a tradução intersemiótica de *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, para ilustrações bordadas pelo grupo Matizes Dumont.

Alessandra Marinho Bouty¹ (PG), Gabriela Frota Reinaldo² (PQ)

*1*Mestrado em Comunicação, PPGCOM-UFC - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE;
*2*Mestrado em Comunicação, PPGCOM-UFC - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE.

alebouty@unifor.br

Palavras-chave: Tradução Intersemiótica. Imagem. Bordado. Ilustração. Conto Literário.

Resumo

A produção de imagens pelo homem é parte do seu reconhecimento como ser consciente, diferenciando-o dos animais ditos irracionais. Ao mesmo tempo presença, corpo e meio, as imagens são a tradução de pensamentos, memórias, sentimentos e intuições de um produtor, associadas ao que é visível e vivido na experiência do mundo. Ilustrações de livros são a materialização das histórias, somadas às imagens internas do ilustrador e às imagens que ele capta do mundo, tornando-se, elas mesmas, uma narrativa visual repleta de significados que se atrelam ao texto, complementando e enriquecendo a escrita. Neste artigo, sob a luz de autores como Hans Belting, Alberto Manguel, Vilém Flusser, Roman Jakobson e Sophie Van der Linden será analisada a tradução intersemiótica do conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, para as ilustrações em bordados do grupo Matizes Dumont na edição de 2004 da Editora Global.

Introdução

Desde que se compreende no mundo o homem produz imagens. Sinal de existência, passagem e presença do homem nos espaços e ao longo dos tempos; expressão de sentimentos, receios, ideias, percepções, lembranças e dúvidas por meio de formas variadas, imagens são manifestas por meio de cores, texturas, linhas e geometrias.

É pelas imagens que o homem primeiramente se expressa e lê o mundo – 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 representações que a linguagem se estrutura. Imagem é representação do mundo. Permeia nosso cotidiano, é informação, expressão, comunicação, arte e narrativa.

Por estarem no mundo, se alimentam de nossas experiências, de tudo o que já vimos, ouvimos e experimentamos e são parte de nossa vivência. Para Hans Belting (2012), imagem é o resultado de simbolizações pessoais e coletivas, é 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 vista, percebida, sentida, fruída e compreendida, a imagem precisa de uma materialização, de um meio que a conforme. A forma “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).

A forma materializa o conteúdo. 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 Alberto Manguel (2001), é presença. As imagens das cavernas representam o momento em que nos tornamos 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 visível uma imagem.

Desenho, pintura, escultura, fotografia, cinema, tecelagem e – objeto de análise deste artigo: o bordado –, são algumas das formas de materialização de imagens, quando estas se configuram, tornam-se tangíveis, aparecem. Intencionais ou espontâneas, as imagens estão no mundo para conectar, significar e expressar por elas próprias. São parte da chamada linguagem visual, percebida de maneira diferenciada das demais linguagens e resultante de sequências ancestrais de camadas de experiências, expressões, crenças, mitos, conhecimentos, memórias, tradições e convenções, que recebem da mente humana tratamento diferenciado ao que é dado à leitura das linhas de um texto.

As imagens, segundo Vilém Flusser (2007, pag. 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; na imagem, a leitura acontece de forma circular e “reversível” (pag. 141), propicia a fazer com que os leitores a decodifiquem a partir de seus próprios referenciais, deslocando e realocando as coisas pelo seu olhar e deixando-se levar pela imaginação. As letras estão no tempo, as imagens no espaço (MANGUEL, 2001; FLUSSER, 2007).

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 vê as imagens – o espectador, integrante de extrema importância no processo de materialização e percepção das imagens –, uma carga de experiências que, por sua vez, a cada nova visão de imagens, nutre novas experiências e direciona a compreensão daquilo que é extraído delas: o seu significado. Esse ciclo de codificação, leitura e recodificação de significados é permanente e infinito: 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. A semiose é a base mesma do pensamento. E é no pensamento que as imagens se formam: a elaboração e a percepção de uma imagem são um ato simbólico, do qual participam os sentidos e as noções de cultura vigentes. 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, o autor dá o nome de imagens endógenas. Essas imagens mentais são alimentadas pelas imagens exógenas, aquelas que se manifestam por uma mídia/meio, que pode ser uma parede, um tecido, uma tela de computador – 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), e é a dinâmica entre as imagens endógenas e exógenas que compõe o repertório da cultura. A elas é conferido um caráter ritual: no momento em que se materializa, uma imagem ganha significado e, conseqüentemente, algum tipo de influência na mente de quem a vê.

Bordado: um corpo para a imagem

Parte do universo da tecelagem, o bordado 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: como em diversas produções artísticas contemporâneas. Processo de produção manual ou mecânica (a partir do século XIX), o bordado tem sido, ao longo da história, uma das formas pelas quais narrativas, mitos, lendas e tradições ganham materialidade por meio dos pontos costurados. Os tipos de fios, texturas e cores; os formatos e preenchimento dos pontos; os diferentes tecidos usados isoladamente ou em sobreposição; elementos acessórios como pérolas, contas e cristais, e todas as escolhas feitas na confecção de um bordado são elementos de extrema importância para a elaboração do significado da imagem resultante. São eles as estruturas pelas quais a mensagem de um meio é traduzida em outro.

Na prática milenar do bordado, meio e mensagem se confundem na transmissão de significados e de expressões de subjetividade, como no caso das peças bordadas do artista plástico cearense Leonilson e de Arthur Bispo do Rosário, interno da Colônia Juliano Moreira, famosa instituição manicomial do Rio de Janeiro, para materializar as vozes que lhe diziam, dentro de sua cabeça, do fim do mundo e dos eleitos à salvação, cujos nomes ele bordava em mantos e estandartes. Por ser uma atividade gregária, as rodas de bordado são o instrumento pelo qual grupos sociais em situação de risco ganham voz, a exemplo do MAB¹ e das *Arpilleras* chilenas e de (re)encontros presenciais, como os grupos das mais variadas idades e classes sociais que se formam pelas redes sociais para agendarem prazerosas reuniões em torno dos bastidores e de troca de conversas (*O Bordado Vai Bem, Obrigada e Borda, Frida, Borda* são exemplos do Facebook²).

O Matizes Dumont, 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 – é um grupo familiar de bordadeiras de Pirapora, Minas Gerais, 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 lugar. Essa relação vem sendo traduzida em bordados que materializam roupas e artigos de decoração, capas de CD (*Pirata*, de Maria Bethânia, 2007), coleções de moda (*O Rio São Francisco Navegado por Ronaldo Fraga*, 2009), releituras de obras de arte (série *Coração em Paz*, de Portinari, 2010) e várias capas e ilustrações de livros para autores como Jorge Amado, Manoel de Barros, Ziraldo, Rubem Alves, entre outros.

Em 2003, o grupo ofereceu-se para bordar um texto da escritora Marina Colasanti³, reconhecida pela produção de contos de fada em que as personagens femininas são heroínas do cotidiano, que crescem em autorreflexão e poder ao longo da narrativa. Colasanti cedeu ao Grupo o conto *A Moça Tecelã*, originalmente publicado e ilustrado pela própria autora na coletânea *Doze Reis e a Moça do Labirinto do Vento*, em 1982, e, em 2004, o livro com as ilustrações em bordados do grupo Matizes foi publicado pela Editora Global.

Livros ilustrados: quando a imagem conta a história

¹ As mulheres vítimas de assédio e violência das áreas de construção de barragens por todo o país (Movimento dos Atingidos por Barragens) uniram-se em um coletivo de bordados que segue a técnica da *arpillera*, 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 e bordavam sobre um pano rústico imagens de saudade e protesto ao governo. Disponível em <<http://www.mabnacional.org.br/publicacao/exposi-arpilleras-bordando-resistencia-cat-logo>> Acesso em 05 de mar. 2017.

² Rede social da internet fundada por Mark Zuckerberg, em 2004.

³ O processo de produção das ilustrações foi descrito à essa autora em entrevista concedida por 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.

Das primeiras inscrições feitas pelo homem em cascas de árvores, placas de argila e pedra, peles de animais e papiros às coleções de páginas em *volumens* (rolos de papiros), o códex é o formato que deu origem aos livros tal como são conhecidos nos dias atuais. Criado com a intenção de abrigar conteúdos em forma de texto, e copiados à mão por copistas, o códex ganhou ilustrações a princípio decorativas e redundantes quanto ao conteúdo, como as letras capitulares e as iluminuras do período medieval, evoluindo, em razão das técnicas e da necessidade informativa, aos livros de imagens que conquistam a atenção de leitores de todas as idades, o chamado livro ilustrado (VAN DER LINDEN, 2011; PAIVA, 2010).

Originalmente voltados para o público infantil, os livros com imagens ganharam espaço entre todos os públicos e, a partir das variações desenvolvidas tendo como base o suporte impresso, surgiram várias especificações, desde histórias em quadrinhos a livros *pop up*, cujas ilustrações saltam, literalmente, das páginas. Para Sophie Van der Linden, o livro ilustrado “é uma forma de expressão que traz interação entre textos (que podem ser subjacentes) e imagens (especialmente preponderantes) no âmbito de um suporte” (VAN DER LINDEN, 2011, p. 87).

Essencial para a compreensão de uma narrativa ilustrada, a materialidade das imagens é primordial para que a relação com os textos e os significados desejados sejam efetivos. Assim, elementos técnicos e de elaboração dos livros como tipografia, diagramação das páginas, qualidade do papel usado, escolha das tintas e técnicas de impressão, seleção de cores, acabamentos (texturas, vernizes, cortes, colagens e embalagens), formatos, enquadramento das imagens e a própria montagem do livro ilustrado – junção de imagens, quebras entre imagens e textos e mesmo o uso de espaços em branco – são estruturas que conferem significado à relação imagem-texto proposta e atendem às necessidades narrativas da obra.

Sendo por meio de imagens que estabelecemos nossa relação com o mundo, há uma construção simbólica, em que elementos internos ao elaborador são traduzidos em signos visuais por meio da materialidade e expostos ao espectador. É um processo dinâmico, permanente, profícuo, de transformação entre signos, de tradução entre diferentes linguagens, chamada de Tradução Intersemiótica.

O grupo Matizes Dumont é ilustrador e, portanto, tradutor da obra *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti. Este artigo abordará a relação imagem-texto resultante da tradução intersemiótica do conto de Colasanti para as ilustrações em bordado do grupo Matizes Dumont.

Metodologia

Tradicionalmente mais reconhecida na academia pelas adaptações feitas entre a literatura e o cinema, a relação de significados entre sistemas sígnicos de diferentes linguagens foi definida por Roman Jakobson (1995) como uma das três traduções possíveis: 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.

A tradução intersemiótica de Jakobson é, nas palavras de Haroldo de Campos (2011), uma transcrição, que, na realidade, pode acontecer em qualquer instância de codificação simbólica entre linguagens. Campos, poeta concreto, de forma lúdica e predominantemente visual, transformava as palavras em signos não verbais usando a diferença tipográfica, a posição dos textos no espaço gráfico, a repetição e até lacunas entre as palavras. Sua obra era um convite à participação do espectador. E, sem este, não haveria mensagem alguma.

Na transcrição de uma linguagem para outra, os elementos que conduzem à materialidade de uma imagem, ou seja, aquilo do qual são construídas – sua matéria-prima e todos os elementos visuais que a compõem – são, segundo Belting (2012), fatores de intensa expressão e fisicalidade. É, portanto, nos estudos da Tradução Intersemiótica definidos por Jakobson (2005) e nas ideias sobre a materialização de

imagens de Hans Belting (2012) que se fundamenta a metodologia utilizada neste artigo.

Resultados e Discussão

A Moça Tecelã do conto de fadas de Marina Colasanti possui o poder de criar, pelos fios de seu tear mágico, o dia, a noite, a natureza e tudo que a cerca. Mais importante que tudo, detém o poder de tecer – e destecer – o seu próprio destino. Por anos a fio, cumpre suas responsabilidades com dedicação até que “tecendo e tecendo, ela própria trouxe o dia em que se sentiu sozinha” (COLASANTI, 2004, p. 4) e resolve tecer para si um companheiro. O homem materializado pelos fios, ao descobrir o poder da Moça, revela-se ambicioso e dominador, exigindo que ela lhe criasse mais e mais riquezas e a tranca no alto de uma torre, produzida por ela mesma, para que ninguém saiba de seu tesouro. A Moça Tecelã permanece assim, presa aos caprichos do homem e alheia ao movimento do universo por um longo tempo, até que, tecendo, traz para si o dia em que sua tristeza parece maior que todas as coisas materiais já tecidas. E, usando o tear mágico ao contrário, resolve destecer o marido enquanto este dorme. Ao acordar, o Homem se vê desaparecer do mundo particular da Moça e esta se volta de novo, sorridente e serena, para sua atividade de confeccionar a luz do dia despontando no horizonte: “tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2004, p. 4).

A produção de ilustrações para uma narrativa literária é, como já visto anteriormente, um processo de interação entre imagens endógenas e exógenas. Ao fazer a leitura do texto, o repertório de imagens internas do ilustrador é ativado ao mesmo tempo em que ele adiciona ao texto as suas experiências visuais, elaborando imagens que podem espelhar o texto, dilatar os poros da história narrada, expor suas entrelinhas ou fazer referências a outras narrativas. Estimulando associações, essas produções podem subtrair ou acrescentar informações, atizando sentidos e, conseqüentemente, vínculos com o espectador (CONTRERA e BAITELLO JR., 2006). Em um movimento cíclico e complementar, o texto alimenta as imagens e é alimentado por elas.

Na tradução dos textos orais ou escritos para superfícies, o bordado é *media*, meio transformador de imagens que estão no imaginário em algo físico e tangível. As texturas das linhas e dos tecidos, as cores dos fios, as formas, tamanhos, a repetição e a composição dos pontos fazem parte da elaboração simbólica da imagem bordada, que ganha potência como meio, uma vez que aciona, para além da visão, o tato no processo de fruição. Não se perde nesse processo tradutor. Ao contrário, algo é acrescentado ao tema da *Moça Tecelã*, quando as palavras poéticas do conto de Colasanti se encontram com as experiências e observações do mundo das irmãs Dumont.

Para as ilustrações confeccionadas para a edição de 2004 de *A Moça Tecelã*, as mãos femininas do Matizes Dumont escolheram a linha artesanal “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). Os bordados produzidos 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 história e estimulam o olhar do espectador, como se o tear mágico da Moça tecesse as próprias páginas que contém a história, apontando para os elementos de uma narrativa pontilhada de referenciais mitológicos e exemplares do poder feminino no repertório de Marina Colasanti. Pontilhada também do repertório do Rio São Francisco e da vida ribeirinha da família Dumont.

Assim é que, para os trechos em que a Moça, em seu tear mágico, tece livremente o sol, os bichos e a natureza de seu dia, as linhas são de tons amarelos e laranjas, pontilhados de verde e vermelho. São cores quentes e felizes. Na resolução de tecer para si um companheiro que vai lhe escravizar os dias e trazer-lhe a tristeza do confinamento em uma torre, noite e dia a lhe tecer riquezas, as cores ganham tons

sombrios e o próprio tecido usado como base é mais denso e pesado. E, na decisão tomada de destecer o marido durante a madrugada, a Moça Tecelã e sua torre são bordadas em linhas azuis sobre um tecido azul. Azul é a cor da tristeza e da reflexão. E, no destecer, a escolha das cores não tem mais importância. Desfeito o marido e as obrigações, a Moça Tecelã retoma o tear mágico e tece um novo dia, com novas linhas claras, brilhantes de amarelo e laranja. O bordado, luminoso, reflete no tecido de rede matizado de tons terrosos, a felicidade da Moça.

Conclusão

A dinâmica entre as imagens endógenas e exógenas compõe o repertório da cultura. Para que ideias, pensamentos e narrativas se tornem visíveis, é necessário um corpo que os possa produzir e materializar – corpo que, no caso dos bordados produzidos pelo Matizes Dumont, é coletivo e orgânico, uma vez que a destreza da mão interfere no ponto criado, ao mesmo tempo em que esse corpo/*media* é a própria tela, que acumula camadas de linhas e texturas. Soma-se a isso o fato de que cada irmã Dumont borda uma parte do mesmo traço, da mesma “página” e pode, a partir de um acordo firmado entre os membros da família, ter seus pontos desfeitos caso uma delas não os ache à altura da produção. Nesse caso, a irmã que desfaz tem, por obrigação, bordar ainda melhor. Cada mão que borda é, ela própria, uma “moça tecelã”.

Toda ilustração de livro é uma materialização que ganha elementos visuais e táteis a partir da experiência de quem a produz. Um ilustrador é, assim, um tradutor que transcreve as linhas do texto fonte para a narrativa visual e orienta a interpretação do conteúdo que, por sua vez jamais estará completo sem a participação do espectador/leitor. Como camadas de experiência, de olhares, de destrezas e do fazer, há ainda, nesse caso, o próprio livro ilustrado como *media*, como corpo que dá suporte aos conteúdos. E assim a geração de imagens e a experiência cultural perduram, em um movimento permanente e cíclico de tradução de sentidos.

Referências

- BELTING, H. **Antropología de la Imagen**. Buenos Aires: Katz, 2012.
- CAMPOS, H. **Da Transcrição: poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011
- COLASANTI, M. **A Moça Tecelã**. São Paulo: Global, 2004.
- CONTRERA, M. e BAITELLO JR., N. Na selva das imagens: Algumas contribuições para uma teoria da imagem na esfera das ciências da comunicação. **Significação** Revista de Cultura Audiovisual USP, v. 33, n. 25 (2006). Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65623>>. Acesso em: 11 jan. 2017.
- FLUSSER, V. **Los Gestos**. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- JAKOBSON, R. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MANGUEL, A. **Lendo Imagens**. Uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PAIVA, A.P.M. **A Aventura do Livro Experimental**. Belo Horizonte: Autêntica; São Paulo: EDUSP, 2010.
- PEIRCE, C.S. **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.
- VAN DER LINDEN, S. **Para Ler o Livro Ilustrado**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Gabriela Frota Reinaldo e ao corpo docente e funcionários do PPGCOM UFC; aos colegas professores, funcionários e discentes da Universidade de Fortaleza pela orientação, apoio, compreensão e carinho ao longo deste percurso enriquecedor.