

TECENDO MITOS: a ilustração de livros como forma de tradução intersemiótica e ressignificação do feminino¹

WEAVING MYTHS: book illustration as intersemiotic translation and resignification of feminine

Gabriela Reinaldo ²

Alessandra Marinho Bouty³

Resumo: Os processos de tradução intersemiótica são ações que, além de envolverem trocas sógnicas, também dizem respeito às traduções interculturais - a "tradução da tradição", como queriam os autores da Escola Tartu-Moscou - e à materialidade dos suportes, o que Vilém Flusser (2011) chamou de "perfidia do objeto". Nesses processos, imagens endógenas e exógenas (Belting, 2012) retroalimentam a cultura e redimensionam seus conteúdos. Esse artigo dedica-se a discutir a ilustração de livros como forma de tradução intersemiótica. Nosso objeto, que é a tradução do conto A Moça Tecelã, de M. Colasanti, pelo Matizes Dumont, nos confirma a vocação ancestral do bordado e da tecelagem como formas de tradução sógnica e de produção poética - no sentido mítico de poiesis, o fazer, o instaurar, que, nesse caso, ressignifica as narrativas sobre o feminino. Nos interessa observar os gestos das mãos e sua busca na produção de mitos.

Palavras-Chave: Tradução Intersemiótica. Ilustração literária. Narrativas Míticas.

Abstract: Intersemiotic translation processes are actions that not only involve sign exchange, but also concern intercultural translations - the "translation of tradition" - as postulate by the authors of the Tartu-Moscow School - and the materiality of supports, called by Vilém Flusser (2011) "perfidy of the object". In these processes, endogenous and exogenous images (Belting, 2012) feed back the culture and resize its contents. This article is devoted to discuss the illustration of books as a form of intersemiotic translation. Our object, the translation of the tale A Moça Tecelã, by M. Colasanti, by Matizes Dumont, confirms the ancestral vocation of embroidery and weaving as forms of sign translation and poetic production - in the mythical sense of poiesis (to make, to create). This, in this case, re-signifies the narratives about feminine. Our interest is the observation of the gestures of hands and their search towards production of myths.

Keywords: Intersemiotic Translation. Literary illustration. Mythical Narratives.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

² Gabriela Reinaldo é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e professora do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará. Coordena os grupos de pesquisa Imago – Laboratório de estudos de estética e imagem (página no diretório do CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/3220389528083591>) e Tradução intersemiótica (página no diretório do CNPq: <http://dgp.cnpq.br/dgp/espelholinha/3220389528083591434893>). Email: gabriela.reinaldo@gmail.com.

³ Alessandra Bouty é professora da Universidade de Fortaleza, Unifor, e mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, o PPGCOM – UFC, e vinculada ao Grupo de Pesquisa de Tradução Intersemiótica. Email: alebouty@hotmail.com.

1. Bordado e Tradução Intersemiótica

Desde que surgiram a partir do termo cunhado por R. Jakobson⁴ – tradução intersemiótica, como um dos três tipos de tradução –, os estudos sobre tradução intersemiótica ou tradução intersígnica vêm se distanciando cada vez mais dos estudos linguísticos da tradução que, em princípio, encaravam com desconfiança não só as traduções entre línguas, mas também os sistemas sígnicos derivados de linguagens diferentes. Essa cisma não partia apenas da Academia, que compreendia a cultura letrada como mais alta e erudita do que os signos sonoros, plásticos ou icônicos, mas os próprios artistas olhavam com suspeita esses “híbridos”. É conhecida a antipatia de Virgínia Woolf, por exemplo, pelos filmes que adaptavam livros. No ensaio *The Cinema*, de 1926, publicado no jornal *Arts*, de Nova Iorque, Woolf se opõe às adaptações fílmicas que, na sua opinião, “vitimizam” e “difamam” a literatura: “o cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda”⁵ – diz Woolf sobre a adaptação de *Anna Karenina*, de Tolstói, para o cinema.

A partir das lentes da semiótica peirceana, com o conceito de semiose (CP 5.484); dos estudos da Escola de Tartu-Moscou – para Iuri Lotman, as culturas se traduzem mutuamente resignificando a tradição (LOTMAN, 1996, MACHADO, 2007, FERREIRA, 1995) – ; e de novas formas de compreensão do entendimento da História, de W. Benjamin (1992) – para quem o passado não existe como algo que “verdadeiramente” aconteceu, mas como articulação do presente –, os discursos sobre tradução ganharam novas feições.

De belle infidele, a tradução passou a ser pensada como trânsito criativo de linguagem, processo de produção de novos signos, intercurso de sentidos, poética sincrônica, como postulam Haroldo de Campos (2011) e Julio Plaza (2003). Contudo, apesar do progresso do Estado da Arte e da pluralidade de sistemas midiáticos cada vez mais híbridos em suas combinações de códigos, a maioria dos estudos ainda se aplica a refletir sobre as relações entre cinema e literatura.

⁴ Roman Jakobson (1995) definiu a existência de três tipos de tradução: a tradução intralingual, ou reformulação; a tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, entre línguas diferentes e a tradução intersemiótica, ou transmutação, que se configura pela interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. Esta última dialoga diretamente com a recriação mencionada por Haroldo de Campos e abre as perspectivas da linguagem poética para diferentes meios. Vide bibliografia.

⁵ WOOLF, Virginia. *The cinema*. 1926. Disponível em: <<http://modvisart.blogspot.com.br/2006/04/virginia-woolf-cinema-1926>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

Esse artigo se dedica a pensar outros fazeres, como as ilustrações de livros, o bordado e a tecelagem, não apenas como processos comunicativos ancestrais, mas como formas de tradução intersemiótica atuais e significativas. Nossas ponderações dizem respeito às ilustrações de livros produzidas pelo grupo Matizes Dumont. Especialmente aqui discutiremos a tradução para o bordado do conto *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, publicado em 2004 pela Editora Global. Camadas de linhas e pontos que estão na base etimológica do que hoje chamamos de texto – de *texere*, que diz da maneira de tecer, entrelaçar fios –, especialmente os textos culturais.

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 de 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. (...).

Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

(Marina Colasanti, **A Moça tecelã**).

É em círculo que o trabalho vai tomando corpo. A organização espacial não é aleatória. É circular a disposição dos corpos e objetos nos rituais de partilha e aprendizagem. Neste, as mãos femininas preparam as agulhas e buscam, em caixas muito bem organizadas, linhas de diferentes qualidades para dar vida ao desenho traçado sobre o pano disposto à frente de todas. Cada linha, a partir de sua cor, de sua textura, volume e sua origem (há linhas nacionais e importadas, fabricadas a partir de matérias-primas diversas como seda, lã e combinações de fibras sintéticas e naturais), tem um significado específico. Escolhê-las é parte de um importante ritual para dar a forma pretendida ao bordado. O tecido é o mesmo para as cinco mulheres da família Dumont e os traços, riscados no pano pelo irmão Demóstenes, contam a história da Moça tecelã, detentora do poder de tecer – e destecer – o mundo maravilhoso narrado por Marina Colasanti.

Na roda de bordado, em meio a conversas do cotidiano, recordações e causos, embaladas por cantigas próprias do ofício, as mulheres vão imprimindo cores, volumes e significados ao texto que serve de base aos pontos. Em co-criação, uma vai sobrepondo o ponto da outra⁶, complementando, participando e contribuindo para uma contação em forma

⁶ Breves informações sobre como acontece o processo de criação da família Dumont foram extraídas da entrevista concedida pelas irmãs Sávvia e Marilu Dumont ao programa Culto Circuito, produzido pela Universidade de Juiz Fora, Minas Gerais. Vide bibliografia.

de imagens, escritas pelo corpo. O tema da moça que tece lhos é caro e familiar. E a encomenda da Editora Global, para a capa do livro *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, de certo modo, diz sobre suas próprias vivências.

O processo de criação das ilustrações se configurou, além do fato incomum de serem imagens bordadas – e não pintadas artesanal ou digitalmente, como frequentemente se observa em publicações da natureza – em uma série de camadas de análise e de significados. Entre as camadas⁷, chama a nossa atenção que o bordado seja um meio de materialização de narrativas míticas que perduram no imaginário de seguidas gerações e que vão se transformando com a dinâmica das culturas.

Essa camada é também a das traduções intersemióticas, resultantes do processo de transcrição – termo caro a Haroldo de Campos (2011) – entre diferentes linguagens, integrantes e geradoras de uma rede infinita e permanente de significados. Como pedras e camadas de terra que vão se segmentando, esse fazer exige do pesquisador um conhecimento arqueológico, no sentido pensado por Flusser e Norval Baitello Júnior (2010), o conhecimento de uma ciência que cuide “das camadas soterradas de nossa existência” (BAITELLO JR, 2013) que derivam de repertórios variados e atemporais, incrustados no imaginário, nas convenções, memórias e tradições.

Parte desse imaginário é perceptível nos escritos de Marina Colasanti, cujos contos se caracterizam pelo fantástico das trajetórias de suas heroínas, pela determinação, coragem e argúcia femininas. Os contos de Colasanti fazem parte do universo das fadas, dos mistérios e do poder da natureza e, em sua maioria, são narrativas míticas, elaboradas a partir de recordações encerradas em seu próprio corpo, que ganham a densidade e a transmutação consideradas por Barthes como essenciais para que a escrita atinja o limiar de uma “operação supraliterária” (BARTHES, 2006, p. 16) e permaneça memorável.

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 de Pirapora, Minas Gerais, que tem na matriarca Dona Antônia a referência inicial para os bordados de cinco filhos (de uma prole de oito),

⁷ Compreendemos que para a confecção do livro da editora Global, há também um trabalho de fotografia das imagens e tratamento dessas imagens digitalizadas com finalidades definidas pela editora. Entretanto, essas várias “camadas” de tradução não serão analisadas neste momento.

oito netas e três pequenas bisnetas que já incluíram os novelos de linha e de lã no rol dos brinquedos.

Os bordados dos Dumont tornaram-se conhecidos no Brasil e no exterior por traduzirem os mitos, as lendas, as tradições, a paisagem 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 Velho Chico⁸, 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 lugar⁹.

O bordado é uma arte ancestral. É também representação artística e da cultura de diferentes locais do Brasil, meio de vida e subsistência, artifício para preencher as horas vagas, terapia de se manter no mundo para aqueles cuja mente tomou caminhos alheios ao presente, ferramenta de inclusão e autoconhecimento.

Em *Lisístrata*, de Aristófanes, o processo de tecelagem é comparado à administração da pólis. No diálogo com o Comissário, Lisístrata, defendendo as mulheres (diz o Comissário, com quem a heroína argumenta: “E cada embaixatriz vai levar uma agulha, um novelo de lã e uma roca pra ajudar a tecer numa só teia inimigos mortais? Que mulheres ridículas!”), descreve as fases do processo de tecelagem:

Quando pegamos a lã bruta, o que fazemos primeiro é tirar dela todas as impurezas. Pois faremos o mesmo com os cidadãos, separando os maus dos bons a bastonadas, eliminando assim o refúgio humano que há em qualquer coletividade. Aí pegamos os que vivem correndo atrás de cargos e proventos e os classificamos como parasitas do tecido social - que deve ser trançado apenas com cidadãos úteis e prestantes. Usaremos, sim, mas apenas para confecções inferiores, os relapsos, os devedores do tesouro, os bêbados contumazes e todos os outros cidadãos não de todo estragados, mas já em princípio de decomposição. Isso feito em todas as cidades, nos restaria considerar cada núcleo social como um novelo à parte, puxar cada fio daqui pra Atenas, dando assim ao povo, daqui e das colônias, o meio de tecer o gigantesco manto da proteção geral. (ARISTÓFANES, 2003, p. 26)

E arremata: “A tecelagem é uma lição política” (ARISTÓFANES, 2003, p. 25). Em *O Feminino em Athenas*, Fábio de Souza Lessa diz que é preciso levar em conta que a tecelagem é uma forma de comunicação entre as mulheres, “um meio de se comunicar

⁸ Epíteto carinhoso dado ao Rio São Francisco, também conhecido como Rio da Integração Nacional, Nilo Brasileiro, Rio das Borboletas. Com 2.700 km de extensão, uma de suas áreas navegáveis se inicia em Piraporá-MG, sede do grupo Matizes Dumont, e vai até Juazeiro, na Bahia.

⁹ No documentário *Trans Bordando*, Sávila Dumont descreve como o olhar de cada bordadeira para os elementos à sua volta se torna mais atento quando no processo criativo do bordado. A natureza, o cotidiano, as memórias e os contos são revisitados com cuidado para a captura das texturas, dos formatos, das cores e dos sentidos de cada coisa, a cada criação iniciada. Vide bibliografia.

essencialmente o feminino” (LESSA, 2004, p. 72). Lessa lembra a associação, elaborada por A. Pietro, entre as mulheres gregas e as aranhas. A *arachnion*, além de tecer, diz respeito à postura ativa do feminino, uma vez que a mulher-aranha pratica a caça. Essa atitude dinâmica é lembrada por Aristóteles, no livro IX de sua *História dos Animais*:

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 (grifos nossos) (ARISTÓTELES, 2014, livro IX).

Os pontos bordados são produto da materialização, num suporte físico, um meio/*media* de imagens internas, que Hans Belting, em seus estudos sobre a imagem, chamará de imagens endógenas. Para Belting (2012) as imagens endógenas são as que se elaboram dentro do próprio indivíduo, como sonhos, intuições, devaneios, memórias e recordações (FIG. 1). Estas imagens mentais são alimentadas pela percepção das imagens exógenas, aquelas que se projetam em uma mídia, que pode ser uma parede, um tecido, uma tela de computador – ao mesmo tempo em que as retroalimentam (FIG. 2). Mais do que um produto da percepção, as imagens se manifestam como resultado “de uma simbolização pessoal ou coletiva” (BELTING, 2012, p. 14)”.



FIGURA 1 – Exemplo de imagem (exógena) construída a partir de sonhos, devaneios, memórias e crenças (imagens endógenas): *Manto de Apresentação*, bordado por Arthur Bispo do Rosário, uma das obras produzidas durante sua permanência na Colônia Juliano Moreira. O manto lhe cobriria no dia do Juízo Final, destacando sua posição de salvador dos escolhidos, cujos nomes eram escritos à linha no tecido da veste. Uma combinação dos devaneios do artista e paciente psiquiátrico com as imagens exógenas de trajes reais e sagrados.

FONTE - ANNA ANJOS, Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/11/bispo-do-rosario.html>. Acesso em: 06 mai. 2016.



FIGURA 2 – Os motivos náuticos de grande parte da produção de Arthur Bispo do Rosário possivelmente remetem ao seu passado como funcionário da Marinha Brasileira. As referências internas das recordações de Bispo do Rosário se fundem às embarcações vistas durante o ofício. Para além dos navios em que trabalhou, as confecções do artista também remetem aos motivos arquetípicos que estão na embarcação do psicopompo Caronte ou nos Argonautas.

FONTE – THOMAZFM. Disponível em: <<https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/02/18/bispo/>>. Acesso em: 06 mai. 2016.

É a dinâmica entre as imagens endógenas e exógenas que compõe o repertório da cultura. Para que se tornem visíveis, diz Belting, é necessário um corpo que as possa produzir e materializar – corpo que, no caso dos bordados produzidos pelo Matizes Dumont, é coletivo, 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. Como camadas do fazer, há, nesse caso, o próprio livro ilustrado como *media*, corpo que dá suporte aos conteúdos.

A produção de imagens envolve ainda um caráter ritual: desde a pré-história, quando nossos ancestrais desenhavam nas paredes das cavernas o bisão atingido pela lança como garantia do sucesso da caçada, passando pelo culto às imagens de barro da Antiguidade, aos ídolos bizantinos e às imagens de santos católicos, pela construção de apetrechos de magia, até a captura de diversas manifestações sociais, religiosas e culturais pelas imagens técnicas (BAITELLO JR, 1999; BELTING, 2012; HAUSER, 2000).

Nas ilustrações do livro, assim como no tear, o olho circula livremente, inventando e completando o que se estabeleceu a partir de uma produção textual linear – no sentido de signos sequenciados, sintagmáticos, temporalidade cronológica e irreversível. Para Flusser (2007, p. 131), imagens são superfícies que permitem 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. No texto, a leitura é linear, conseguinte e progressiva – e, por isso, fundadora da História.

Na imagem, por sua vez, a leitura acontece de forma circular e “reversível”, está no domínio do mito, é pré-história, (FLUSSER, 2007), propicia a fazer com que os leitores a decodifiquem a partir de seus próprios referenciais, deslocando e realocando personagens, paisagens e temas ao sabor de sua percepção e repertório. A imagem fixa é insuflada pelo *pathos* de que falava Aby Warburg (1999)¹⁰, que dá ânimo ao que está estático. Assim, o bordado feito pelos irmãos Dumont, dinamizam o texto de Colasanti, dando vida à moça que tece e destece o seu destino e a reinserem no plano mítico do eterno retorno.

Por milênios, imagens mentais são transformadas em imagens físicas, em um permanente processo de construção de significados, do qual o espectador é um integrante ativo. Não existe imagem sem um espectador (BELTING, 2012) e ele é também construtor de significados, o interpretante da cadeia infinita de semioses. É pelo espectador que perpassa, se mantém ou se modificam culturas. Tamanho é o poder das imagens que, nos processos colonizadores, a exemplo da ação jesuítica de catequese dos índios no Brasil, a destruição dos ídolos do povo a ser colonizado era uma das estratégias mais eficientes de suplantar a cultura local como inserção da cultura dominante: “somente aquilo que foi traduzido em um sistema de signos pode vir a ser patrimônio da memória”, lembra Jerusa Pires Ferreira (1994, p.117). O que não é visto deixa de alimentar o que é pensado, sentido e intuído. Dessa forma, a cultura se dinamiza pelo processo de lembrar e esquecer, das interações imagéticas que fluem entre o individual e o coletivo.

A produção de ilustrações para uma narrativa literária é 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,

¹⁰ No ano de 1905, Aby Warburg o conceito de *Pathosformeln*. O neologismo aparecia em seus estudos sobre Albrecht Dürer, mas já estava presente em seus primeiros escritos. Para os seus contemporâneos, as imagens visuais só poderiam insinuar o movimento, mas nunca expressá-lo. A medida em que avançam seus estudos em Florença, especialmente quando Warburg se demora na observação das expressões faciais em obras de Masolino e Masaccio e, posteriormente observando o farfalhar das vestes e véus pintados por Filippino Lippi e Sandro Botticelli que Warburg, finalmente, refutou a tese da imobilidade. No artigo A PAIXÃO SEGUNDO A. W. – notas o sobre o ritual da serpente e as *pathosformeln* no pensamento de Aby Warburg, afirmo: “As *Pathosformeln* dizem respeito às forças psíquicas presentes na memória coletiva em formas espectrais, imagens dotadas de intensa energia primitiva”. O artigo está disponível em: <http://compos.org.br/biblioteca/identificado2202_3089.pdf>, e consta em nossa bibliografia.

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. Movimento esse que resulta de escolhas.

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.

Ao longo da História, o bordado tem sido o meio de materialização para narrativas que, importantes para uma família ou para uma nação, ficam registradas por meio dos fios, em grandes tapeçarias e telas bordadas. O ciclo de tapeçarias francesas *La dame à la licorne* (A Dama e o Unicórnio - FIG. 3) é considerada uma das mais importantes obras de arte do período medieval. São seis telas tecidas em lã ao estilo *mille fleurs*¹¹ 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 sua recuperação, em 1841. Em exposição no Museu Nacional da Idade Média (antigo Museu de Cluny) em Paris, a obra, além de se remeter aos cinco sentidos e ao desejo, ostenta signos alusivos aos títulos de nobreza e à família Le Viste, demandante da obra.

¹¹ Estilo de bordado muito comum no final do século XV e início do século XIV, que consiste em uma grande quantidade de pequenas flores e ramos.



FIGURA 3 – Ciclo de Tapeçarias A Dama e o Unicórnio, em exposição no Museu Nacional da Idade Média, em Paris.

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

Para a confecção da edição de 2004 de *A Moça Tecelã* (FIG.4), 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 feito pela Moça de “bordado o próprio ato de tecer” (LACERDA *apud* COLASANTI, 2004, posfácio).

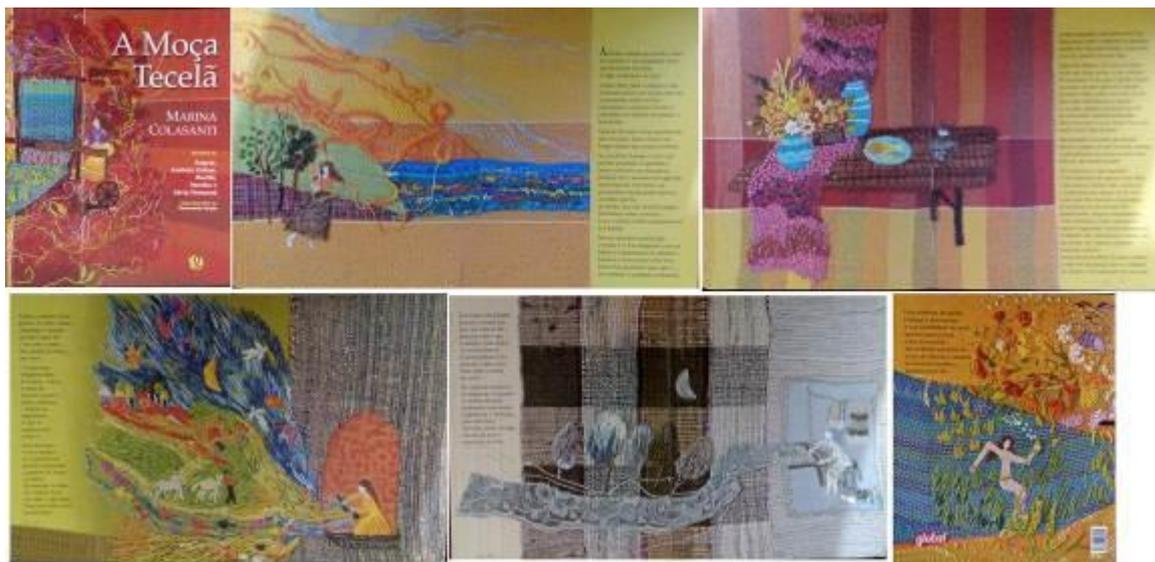


FIGURA 4 – *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti, seleção de páginas da edição de 2004 da Editora Global.
FONTE: ACERVO PESSOAL.

Os bordados produzidos para as ilustrações 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.

2. Os fios, os mitos e o feminino

*Das mulheres, diz-se que nasceram
com a agulha entre os dedos.*
(Michelle Perrot, **Minha História
das Mulheres**)

A tecelagem e o bordado estão presentes em inúmeras narrativas mitológicas como instrumento de trabalho, estratégia de vitória, motivo de perdição e fator de diferenciação.

Tanto nos mitos – compreendidos aqui como histórias sagradas e verdadeiras que contam como algo aconteceu no tempo fabuloso dos começos (ELIADE, 1972) – quanto nos registros das relações sociais e políticas da Grécia Antiga, a fiação, a tecelagem e o bordado, ofícios sacralizados pela deusa Atena, eram compreendidos como referência ao poder do feminino.

Patrona de elementos tão diversos quanto a fertilidade, a guerra e a sabedoria, Atena, nascida da cabeça de Zeus, é a Grande Mãe¹², senhora da inteligência, do equilíbrio e da justiça, da filosofia, das artes e do espírito criativo. 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 peplo¹³ era tecido e bordado a cada nove meses para cobrir a imagem da deusa que protegia a cidade de Atenas do alto de seu Partenón.

Segundo Duby e Perrot (1990), as mulheres tecelãs da Grécia Antiga ultrapassavam suas atividades e ganhavam representação social política e religiosa nas cidades, graças ao culto à Atena, que orientava as atividades industriais e técnicas e a fabricação das vestes que, assim como o cultivo do trigo, passou a simbolizar a vida em sociedade, uma vida cultivada e cívica.

Os rituais de adoração aos deuses Atena, Apolo e Hera, eram também rituais de fabricação e bordado de vestimentas. O trabalho era executado, geralmente, por mulheres mais velhas, que, como orientadoras e guias de iniciação das mais jovens, transmitiam o ofício e preparavam as futuras gerações de artesãs, caracterizando a transgeracionalidade do bordado e das artes de tecer existente até hoje.

No panorama sobre a existência 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 sopro divino. Às mulheres eram conferidos os dons da alma (sentimentos), mas nunca do espírito (razão). “Estima-se que as

¹² Junito de S. Brandão (vide Bibliografia) sugere a origem do nome de Atena [Atená] como sendo indo-europeu *attā* e uma variante grega *awaiā*, ambos significando mãe. Os atributos psicológicos e divinatórios associados a ela reforçam a etimologia.

¹³ Túnica feminina de tecido fino, sem mangas e presa ao ombro, comum no vestuário da antiga Grécia, era também o nome dado ao véu branco que se colocava na embarcação que transportava a estátua da deusa Atena durante as Panateneias, festivais de celebração à deusa, que aconteciam anualmente na antiga acrópole grega de Atenas. Ver DUBY, G. e PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*, consta na Bibliografia.

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).

Desde a Grécia Antiga, a habilidade com fios e agulhas, bem como o talento ao piano e o bem receber tornaram-se características fundamentais da mulher “bem-nascida” e “bem-criada”, o que as diferencia dos homens e de outras mulheres (PERROT, 2007).

Atividade tradicional e emblemática das mulheres, a tecelagem, intimamente ligada ao ritual, conduz a uma outra abordagem das relações entre a cidade, as mulheres e o ritual. (...) Atividade do ‘óikos’ [da casa] por excelência, profusamente repetida na decoração dos vasos, (...) parece definir a esposa perfeita, laboriosamente ocupada, na companhia das servas e das outras mulheres da casa, em volta do tear, das navetas¹⁴ e dos cestos de lã (DUBY e PERROT, 1999, p. 431).

Tão consolidada é a associação da tecelagem e do bordado às mulheres que na própria explicação grega para o destino da espécie humana, este é denominado pelos nomes femininos de Moiras, Parcas ou Queres, a depender da versão.

Na metáfora grega para a 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. Para os nórdicos, é também feminina a tríade de divindades responsáveis pela existência humana – as Nornes Urd, Verdandi e Skuld, tecedeiras, como as Moiras gregas.

O bordado foi o meio escolhido por Philomela para contar à Procne, sua irmã e esposa de Tereu, o crime cometido pelo seu cunhado, rei da Trácia. Após as núpcias com Procne, Tereu violenta Philomela e lhe corta a língua, para que o estupro se mantivesse em segredo. Mutilada, Philomela conta à irmã o ocorrido confeccionando um tapete. O tapete produzido por Philomela é mais do que um meio de comunicação dotado de linguagem: ele nos diz da consciência da tecelã sobre um sistema de códigos vetado à compreensão masculina. No mito de Philomela, a construção de uma imagem trançada pela princesa dominada – cuja fala foi extirpada – põe fim ao poder do dominador.

Em *A Moça Tecelã*, de Colasanti, assim como as irmãs Cloto, Láquesis e Átropos, a heroína possui o poder de criar com fios, o dia e a noite, a natureza e tudo o mais que desejasse. Contudo, um dia, essa Moça se sente sozinha: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer

¹⁴ Peça em forma de nave (embarcação) que serve para trançar os fios nos teares. Fica junto das lançadeiras, grandes estruturas que carregam, para frente e para trás, os fios que se unem na trama do tecido.

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 seu lado”. E começou a tecer seu próprio marido:

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 maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida.

Diz a narradora que assim a Moça “feliz foi, durante algum tempo”. Isso porque o tal marido, deslumbrado com o poder da esposa de tecer tudo o que quisesse, começou a lhe encomendar muitos pedidos – uma casa maior, que terminaria como um palácio, muito rico, ataviado, com cavalos, estrebarias, jardins e criados.

E assim, passado o tempo, “tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira” (FIG. 5).

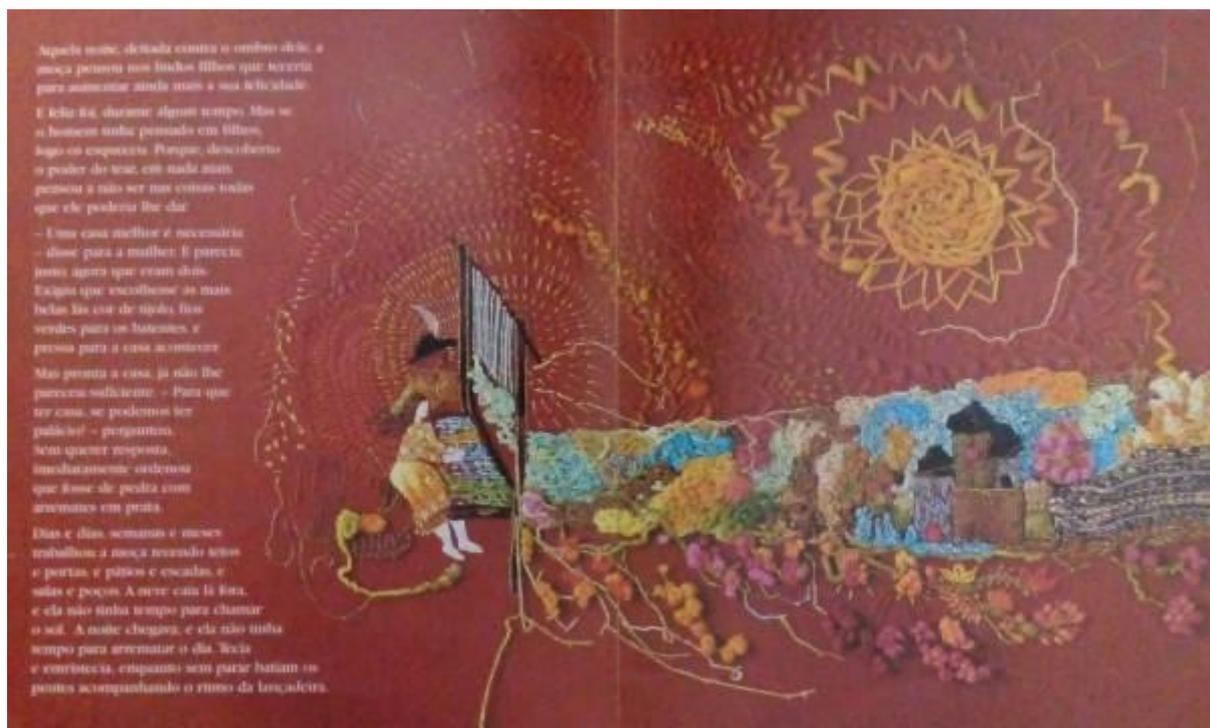


FIGURA 5 – A lançadeira ia e vinha, ocupada com as demandas do Marido ambicioso. A Moça tecia e entristecia.

FONTE: ACERVO PESSOAL.

Exausta de satisfazer os gostos do marido e novamente sozinha, trancada numa torre alta do palácio, “sua tristeza”, diz a narradora, “lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo” (FIG. 6).



FIGURA 6 – Sempre tecendo, a própria Moça trouxe para si o tempo da tristeza.
FONTE – ACERVO PESSOAL.

Aguardando o anoitecer e assistindo ao marido a sonhar com mais exigências, a Moça volta ao tear, mas “dessa vez não precisou escolher linha nenhuma” (FIG. 7). Segurando a lançadeira ao contrário, a Moça começa a destecer tudo o que confeccionou para atender os desejos do marido até que, por fim, destece o próprio consorte:

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 apumado, o emplumado chapéu.



FIGURA 7 – No destecer, a escolha das linhas já não tem importância.
FONTE – ACERVO PESSOAL.

O conto acaba com o mesmo sol que o iniciou. No começo, traz o texto de Colasanti: “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 de luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (FIG. 8). Nas últimas linhas, nos narra a autora: “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”. E, assim, a Moça tecelã retorna à normalidade mágica de seus dias de criar o mundo.



FIGURA 8 – A Moça fecha o ciclo com o tecer de um novo dia: gira a roda do destino.
FONTE – ACERVO PESSOAL.

No conto de Colasanti, os cruzamentos com as narrativas míticas são evidentes. Assim como as Moiras, a heroína tem o controle da sorte e do destino – o seu e o do seu marido. Ela é também a responsável pela administração dos dias e das noites, das estações, assim como corta o fio da vida do homem que desejou. O marido dorme enquanto ela planeja. O que dorme está embebido de esquecimento, ausência e morte (ELIADE, 2000), enquanto a Moça age como a *arachne*, a mulher-aranha ativa, que tece, que planeja.

No mito de Aracne, contado nas *Metamorfoses* de Ovídio, tão perfeito é o seu tecer que ela domina o tempo, o clima, a natureza e a vida. Aracne, que aprendeu o ofício por instrução direta de Atena, contudo, ao invés de agradecer o dom, é levada pela vaidade de ser tão esmerada no trato com as agulhas “que até as ninfas de bosques vizinhos vinham contemplar e admirar-lhe a arte” (BRANDÃO, 1991, verbete: Aracne). Sua *hibrys* a leva a desafiar a própria Atenas para uma competição pública de bordado. Sua obra resultou perfeita em técnica, mas a ousadia de bordar narrativas ofensivas ao Olimpo lhe rendeu a transmutação em aranha, condenada por Atena 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

infallível de captura para pequenos insetos. Já o narcisismo de Aracne é simbolizado pelo formato concêntrico da teia em expansão para as extremidades. É no centro que a aranha permanece quando está em repouso.

O ato de destecer como controle do tempo e das situações indesejáveis também liga a Moça tecelã à Penélope. Na *Odisséia* de Homero, a tecelagem foi a estratégia usada pela rainha, durante a ausência do marido Ulisses, para ganhar tempo e justificar sua espera, atizada pelos pretendentes que a cortejavam. Com a justificativa de que não poderia desposar 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 enganou aqueles que esperavam o momento de disputar sua mão, enquanto Penélope aguardava a volta do esposo.

Também em Penélope o ato de tecer e destecer está ligado os rituais das festividades de elaboração das vestimentas dos deuses – o que, mais uma vez, liga à tecelagem à metáfora do controle do tempo (Duby e Perrot, 1999). Nas festividades, o tempo de preparação da veste divina pelas mulheres mais velhas correspondia a um ciclo de maturidade das jovens gregas ou a ciclos de colheita, mas sempre a ciclos de vida e de renovação.

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” – e, como as Moiras, ela tece para si outra sorte, outro destino. Como Atena, é poderosa e soberana de tudo o que lhe cerca. E, diferente de Penélope, no conto de Colasanti, a fidelidade e lealdade da Moça, não se volta para a espera do outro, mas para a construção de um lugar para si própria.

Em cada narrativa mítica, o bordado carrega 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. O potencial ritualístico e seu caráter gregário, ligado ao aprendizado e à transformação, se conserva nos grupos de bordadeiras até os dias atuais.

Em pleno século XXI, ainda é nas rodas, cercadas de rituais variados, que a prática se desenvolve. Embora alguns homens estejam se inserindo no ofício, ainda é considerado uma arte eminentemente feminina e é possível observar um crescimento da importância do

bordado: nas redes sociais¹⁵, 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 paradoxo à mídia escolhida para a sua comunicação); projetos acadêmicos e sociais se instalam em comunidades carentes tendo o bordado como instrumento; centros e espaços culturais exibem coletâneas de arte (FIG. 9); coleções de moda usam as imagens em linha como tema¹⁶.

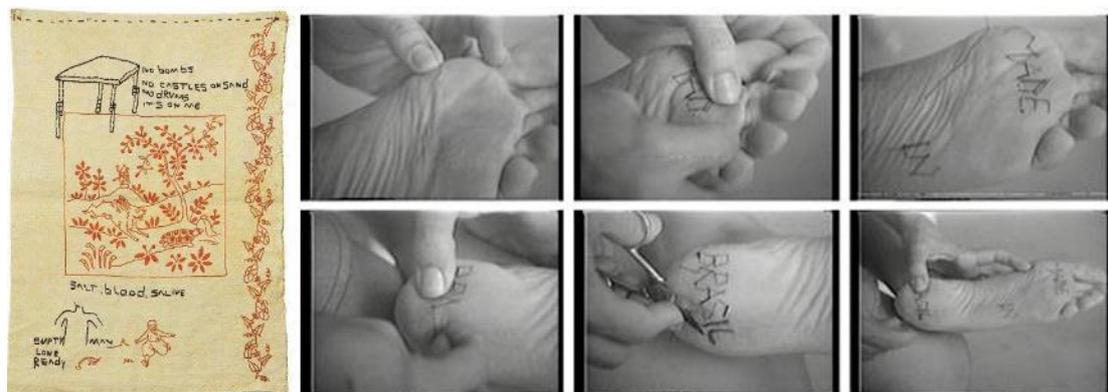


FIGURA 9 – A importante presença do bordado nas artes plásticas: o bordado preciso e econômico de Leonilson (esq.) e Letícia Parente, uma das primeiras videoartistas em sua performance *Marca Registrada* (dir). Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>>. FONTE – ACERVO PESSOAL.

Apesar da imersão da sociedade nas imagens técnicas e dos aparatos referidos por Flusser (2007) ainda é na ação das mãos, em grupo e em prazerosos momentos de conversas atualizadas que o bordado (re)constrói narrativas. A roda de bordado da atualidade resgata o importante gesto das mãos e das pontas dos dedos, não mais para a produção de não-coisas¹⁷, mas para a criação de algo material, visível e tátil, traduzido da troca de experiências entre o individual e o coletivo, cujas superfícies são coalhadas de significados poéticos – no sentido

¹⁵Alguns exemplos de grupos formados na rede social *Facebook* com regulares encontros presenciais têm composto nossa pesquisa: <<https://www.facebook.com/obordadovaibemobrigada/?fref=ts>>; <<https://www.facebook.com/bordadoempoderado/?fref=ts>>; <<https://www.facebook.com/bordafrida/?fref=ts>>; <<https://www.facebook.com/bordadospoeticos/?fref=ts>>.

¹⁶ Em 2009, em parceria com o estilista Ronaldo Fraga, o Matizes Dumont bordou o universo do São Francisco nas roupas da coleção desfilada no São Paulo Fashion Week, transformado em exposição em 2010. Disponível em: <<http://saofranciscoronaldofraga.com.br/>>. Acesso em 15 ago. 2016.

¹⁷ 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.

mesmo de *poiesis*, de fazer, um fazer que inaugura/instaura/cria um novo cosmos – que podem ser transmitidos geração a geração, por tempos, traduzindo a tradição.

3. A tessitura de uma tradução

El mundo cultural es, en efecto, un mundo en el que han quedado fijadas las rutas recorridas por nuestras manos a lo largo de milenios. (...) Y ésta es – desde nuestro punto de vista, ciertamente – el símbolo de la belleza.

(Vilém Flusser - **Los Gestos**)

Como gesto tradutor, a ação de bordar é um gesto que imprime a intenção de quem a produz. Gesto que, no dizer de Flusser (1994), é um movimento intencional, um ato subversivo. Ou seja, um ato de liberdade. 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.

Em *Los gestos*, Vilém Flusser (1994) afirma que a potência de comunicação e “acordamiento” de um gesto é inversamente proporcional à simplicidade de sua elaboração e à sua carga de significado. Acordamiento é termo utilizado por Flusser 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 mundo. (FLUSSER, 1994, p. 51) (grifos nossos).

E se as mãos, que estão sempre em oposição para formar o mundo (informando-o, imprimindo uma vontade) agem conjuntamente sobre os objetos do mundo, 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 – o gesto de *fazer* – revela-se como gesto de conhecimento e de consciência do pertencimento do homem no mundo. É ele que, efetivamente, confere ao homem a condição humana; é o que o diferencia dos demais animais, confirmando seu espaço no mundo pela transformação dos objetos e pela construção das dinâmicas culturais.

A transformação é 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.

Foi a narrativa de *A Moça Tecelã* o objeto que, na encomenda das ilustrações para o texto, o grupo Matizes Dumont recebeu para ser transformado, deslocado de seu contexto original e, por fim, reconfigurado bordado, resultando, assim, em um processo criativo que contempla várias fases do gesto de fazer. Assim como as fiandeiras de *Lisístrata*, que separam da lã bruta todas as impurezas e classificam (e qualificam!) os fios, o grupo Matizes Dumont também procede selecionando.

Esta seleção – que, no caso da produção do Matizes Dumont para Editora Global, foi de trechos da obra de Colasanti, de imagens dos seus repertórios pessoais e de materiais, como tela e fios – é sempre um gesto violento (FLUSSER, 1994). A seleção é um gesto violento, pois, ao mesmo tempo em que acata e envolve o objeto a ser transformado entre as palmas das mãos, rejeita e exclui, pela oposição delas, todas as demais referências – novamente lembrando a fala de *Lisístrata*: “Pois faremos o mesmo com os cidadãos, separando os maus dos bons a bastonadas, eliminando assim o refugio humano que há em qualquer coletividade”, e explica: “Aí pegamos os que vivem correndo atrás de cargos e proventos e os classificamos como parasitas do tecido social - que deve ser trançado apenas com cidadãos úteis e prestantes”. Em um processo cultural, seria algo semelhante a selecionar, de todo o repertório existente, aquilo que deve ser significado e lembrado (LOTMAN, 1996).

Uma vez selecionado o objeto, este precisa ser entendido. E aqui, o gesto da apreensão é de suma importância: as mãos manipulam o objeto, jogam com ele entre as palmas, sentem sua textura, seu formato, peso, temperatura. Diferente de um gesto contemplativo, a apreensão é prática e certa em busca da fase seguinte, a compreensão.

As mãos femininas do Matizes Dumont têm por hábito a observação da natureza e o resgate de narrativas ribeirinhas como fonte de inspiração. Por bordarem juntas o mesmo motivo, há trocas de ideias, avaliações, considerações que levam em conta seus repertórios mentais e culturais. No gesto de compreender, o Grupo reuniu tudo o que leu e vivenciou, comparando a outras experiências e penetrou na trama a ser trançada.

Nesse percurso, alguns objetos não se deixaram decifrar e demarcaram o limite ao gesto do fazer: a incompreensibilidade do objeto. Com a metáfora da ameba e do cristal de quartzo, Flusser (2009) nos informa que há na poesia algo que não pode ser capturado,

digerido, explicado. Sem condições metabólicas de digerirmos os conteúdos poéticos, nos valemos da intuição: “a intuição é a expansão do intelecto para dentro de suas potencialidades” (FLUSSER, 2009, p. 67) – ou seja, a poesia expande o intelecto, ela cria (*poiesis*), como a Moça que tece, um novo cosmos.

O gesto de produzir é a fase mesma da transformação: é hora de conformar a narrativa aos pontos do bordado. São traçados os esboços – aqui é a ação de uma mão masculina, a do irmão Demóstenes Vargas, que materializa os elementos endógenos resultantes das conversas. Em algum momento, entretanto, é possível que o riscado não faça jus à mensagem: o objeto se recusa a ser transformado, é pérfido. “Informar objetos é ter que lutar contra a perfídia específica de todo objeto” (FLUSSER, 2011, p. 35). É preciso repensar o que deve ser feito, proceder a uma investigação. Nesses momentos, as irmãs têm total liberdade de alteração do traço original e, respeitosas ao processo de criação conjunta, vão somando pontos ao conto ilustrado.

O gesto de investigar é quase científico, implica em reavaliar o objeto e compará-lo não ao que já foi visto, mas aos valores subjetivos guardados pelas mãos. É um momento de quase retorno ao gesto de compreender, só que mais profundo e doloroso, pois agora reconhece-se a resistência do objeto em ser conformado. É possível que um ou mais pontos precisem ser desfeitos, um elemento pode ter deslocado a compreensão, aquele tecido não se alinhou com o significado pretendido. Buscam-se alternativas.

Da investigação surgem novas estratégias estruturadas pelo gesto de criar, resultado do choque entre as ideias já concebidas e a resistência do objeto em se conformar a elas. Se o texto não se conforma ao bordado, então há que se propor novas formas, novas imagens que assegurem as escolhas feitas pelo gesto de decidir e permitam a chegada do gesto seguinte: a elaboração.

O gesto de elaborar é o momento de encontro definitivo com o objeto, quando este tem forma, valor e ideias completamente transformados e se carregam de significados. É o instante do gesto de fazer em que as mãos finalmente se encontram no gesto de realizar.

É quase certo, como em qualquer processo do fazer, que há momentos de incertezas no ato do bordado. Imagens foram rascunhadas e apagadas, linhas cosidas e descosidas. Esses momentos são perigosos, de acordo com Flusser (1994). É quando o desânimo criativo pode abater as mãos e tem-se o reconhecimento de que a forma inicialmente perseguida para o objeto era uma utopia e o encontro das mãos pode jamais acontecer. É a conduta oposta, a da

persistência, que leva as mãos a trabalharem infinitamente no objeto, conscientes, contudo, de que o gesto de fazer nunca se encerra, que a perfeição não existe, que uma obra nunca está acabada e em algum ponto precisará ser interrompida (FLUSSER, 1994).

El gesto de hacer es un gesto de odio: limita, excluye, violenta y cambia. El gesto de ofrecer, al 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. El gesto de hacer termina a través de la apertura de las manos a los demás. (FLUSSER, 1994, p. 67).

O gesto final das mãos é a entrega. É quando a obra se dá por finalizada, mas permanece aberta à intervenção – em forma de apreensão dos significados e de coparticipação neles a partir do próprio repertório cultural – de quem a vê. É a consciência da impossibilidade da perfeição que leva as mãos ao afastamento da criação e à entrega do objeto ao contexto da cultura. Esse crucial gesto de resignação é o gesto de ofertar, de apresentar o objeto transformado, valorado, cunhado, ao mundo. Um ato de intenso amor, que não acontece pela satisfação com a obra, mas pelo reconhecimento de que qualquer esforço mais prolongado não trará novos significados para o objeto.

O detalhamento de Flusser para a sequência de ações das mãos é metáfora para o pensamento científico e para a busca do ser humano pelo conhecimento. Cada mão é um indivíduo sedicioso de informações, que se depara com inúmeros objetos do mundo, disponíveis à sua compreensão. O conhecimento, como um todo, é uma tradução.

O bordado – e todos os ofícios da tecelagem – como fruto da ação das mãos, pode também ser metáfora para o conhecimento e para as dinâmicas que regem os processos culturais. Quem borda é responsável por uma jornada de (re)conhecimento das linhas de texto a serem traduzidas pelas linhas no tecido, quando em um processo de ilustração. É também uma busca pelo autoconhecimento, das características de persistência, atenção, lealdade, criatividade, associadas ao feminino. Assim como na jornada individual pelo saber, a prática do tecer é exercida pelas mãos e guardada pela deusa Atena, soberana das habilidades manuais, da compreensão, da compaixão e da sabedoria.

Referências

- ARISTÓFANES. **A Greve do Sexo** - Lisístrata. Porto Alegre, LP&M, 2003.
- ARISTÓTELES. **História dos Animais**. Obras Completas. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ARMSTRONG, K. **Breve História do Mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BAITELLO JR, N. **O animal que parou os relógios** – ensaios sobre Comunicação, Cultura e Mídia. São Paulo, Annablume, 1999.
- BAITELLO JR, N. **A serpente, a maçã e o holograma**. S. Paulo: Paulus, 2010.
- BAITELLO JR, N. O inóspito: uma pequena arqueologia do conceito de espaço no pensamento de Vilém Flusser. **Flusser Studies**, Lugano (Suíça), n. 15, p.1-10, maio 2013. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/baitello-o-inospito.pdf>>. Acesso em: 05 jan. 2017.
- BARTHES, R. **O Grau Zero da Escrita**. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BELTING, H. **Antropología 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
- BRANDÃO, J. S. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Vol. I e II. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- 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.
- CULTO CIRCUITO BORDADEIRAS – SÁVIA E MARILU DUMONT. Programa produzido pelos alunos da Faculdade de Comunicação da Universidade de Juiz de Fora - MG, exibido em 20/03/2012, pela TVE, canal 12 local, e apresentado pelo jornalista João Paulo Soldati. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EcPSicNn9N0>>. Acesso em 17 out. 2016.
- DUBY, G; PERROT, M. **História das Mulheres no Ocidente**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- ELIADE, M. **Aspectos do Mito**. Coleção Perspectivas do Homem. Lisboa: Edições 70, 2000.
- FERREIRA, J. P. 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, V. **Los Gestos**. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- FLUSSER, V. **O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FLUSSER, V.; BEC, L. **Vampyrotheutis infernalis**. São Paulo: Annablume, 2010.
- FLUSSER, V. **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.
- JAKOBSON, R. Os aspectos linguísticos da tradução. 20.ed. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- HULSE, E. O. **A Dama e o Unicórnio e a Tapeçaria na Atualidade**. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 2008.
- MACHADO, I. (org.). **Semiótica da cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume, 2007.
- LESSA, F.S. **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.

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.

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

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

REINALDO, G. **A Paixão Segundo A. W.**: notas o sobre o ritual da serpente e as pathosformeln no pensamento de Aby Warburg. 2016. Disponível em: <http://compos.org.br/biblioteca/identificado2202_3089.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2017.

RICOEUR, P. **Sobre a Tradução**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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.

WARBURG, A. **The Renewal of Pagan Antiquity**: contributions to the Cultural History of the European Renaissance. Los Angeles: Getty Research Institute, 1999.

WARBURG, A. **Essais Florentins**. Klincksieck, 2003.

WARBURG, A. **Le rituel du serpent** – art & anthropologie. Paris: Ed. Macula, 2003.

WOOLF, V. The cinema. **The Arts**, Junho, 1926. Disponível em: <<http://www.woolfonline.com/?node=content/contextual/transcriptions&project=1&parent=45&taxa=46>>. Acesso em: 05 jan. 2017.