



PPGL

Programa de Pós-Graduação em Letras
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - IFCH

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Campus I – Rodovia BR 285, km 292
Bairro São José – Passo Fundo – RS – CEP 99052-900
E-mail: ppgletras@upf.br
Web: www.upf.br/ppgl
Fone: (54) 3316.8341

Lorilei Secco

**PARA ALÉM DAS TRAMAS:
TECENDO SENTIDOS EM IMAGENS
DE TAPEÇARIAS ARTÍSTICAS**

Passo Fundo, agosto de 2017.

Lorilei Secco

PARA ALÉM DAS TRAMAS:
TECENDO SENTIDOS EM IMAGENS
DE TAPEÇARIAS ARTÍSTICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo (RS), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob orientação da Profa. Dra. Graciela René Ormezzano.

Passo Fundo
2017

AGRADECIMENTOS

Obrigada, Grande Mãe e Pai do Universo e meus Guias Protetores,
por me conduzirem sempre, ignorando as minhas revoltas
e inspirando meu caminho!

Obrigada, minha Família amada,
incluindo meus antepassados, eternizados no mundo espiritual,
pelo amor incondicional, perdão, tolerância e companheirismo
nessa grande aventura que é viver!

Gracias, Graciela, minha Orientadora e Amiga,
por acreditar em mim mais do que eu mesma
e, com isso, me dar liberdade de escolher um tema tão meu!

Obrigada, Amigas e Amigos queridos,
pelo apoio, pela espera e por não desistirem de nossa amizade nunca!

Obrigada a todos os meus Professores e Professoras, da alfabetização até hoje,
que, de tijolo em tijolo, me auxiliaram na construção de parte do que sou!

Agradecimento especial às Professoras Maria Aparecida e Márcia Helena
pela aceitação ao convite para participarem da Banca
e pelas importantes contribuições ao meu trabalho!

Obrigada, Colegas de Mestrado e Funcionários, em particular à Karine,
pela paciência, pela atenção, pelas trocas e pelos novos aprendizados!

Obrigada à Capes
pelos recursos financeiros que possibilitaram essa pesquisa!

E sempre, minha gratidão ao Mestre Norberto Nicola!

*Busco participar de uma “conspiração” em prol
de uma mentalidade diferente na qual há lugar tanto
para a ciência de vanguarda como para
a mais antiga crença, uma “conspiração aquariana”.*
(ORMEZZANO, 2009a)

*Por isso, nós que acabamos de dar um lugar tão belo
à imaginação pedimos modestamente
que se saiba dar lugar à cigarra
ao lado do frágil triunfo da formiga.*
(DURAND, 2002)

RESUMO

Diante da quantidade de informações visuais vindas de todas as direções, o interesse e a necessidade de uma compreensão maior de tais dados impulsionou este estudo. Tornou-se consenso a afirmação de que se presencia a “civilização da imagem” e, desse modo, a Linha de Pesquisa Leitura e Formação do Leitor, do Programa de Pós-Graduação em Letras, ao manter-se conectada com eixos temáticos atuais, possibilita investigações que envolvam linguagens artísticas, manifestadas em suportes diversos. O estudo traz, então, a tapeçaria enquanto representante da arte têxtil e uma das mais antigas formas de linguagem que, ao longo dos séculos, vem condensando histórias de pessoas e povos espalhados por distintas regiões do mundo. Porém, devido ao difícil acesso material a elas, a fotografia é utilizada como mediadora na leitura das imagens, considerando-as textos visuais sujeitos à interpretação. Objetiva-se, assim, investigar os símbolos, os mitos e os arquétipos presentes nas obras criadas como produto do imaginário do artista brasileiro Norberto Nicola e da cultura na qual ele esteve inserido. Metodologicamente, a pesquisa é qualitativa, interpretativa e bibliográfica, e se completa com a leitura dos seis textos visuais que compõem o *corpus*, realizada através da Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSDI), proposta por Ormezzano (2009a), que tem como base a hermenêutica simbólica de Durand (2002). Os pressupostos teóricos foram baseados em obras de Calabrese (1987), Cáurio (1985), Durand (1989, 1996, 2002, 2004), Gennari (1997), Maffesoli (1995), Martins (1994, 2016), Ormezzano (2001, 2009a, 2009b), Pezzolo (2013), bem como em outros autores que trouxeram elementos essenciais para o desenvolvimento da pesquisa. Com isso, espera-se que o presente estudo possa contribuir para o fortalecimento da leitura de imagens como uma prática leitora efetiva no meio acadêmico, e que a tapeçaria, em particular, seja entendida enquanto uma linguagem artística rica em significações.

Palavras-chave: Artes Visuais. Imaginário. Leitura de imagens. Literatura. Norberto Nicola. Tapeçaria.

ABSTRACT

Considering the amount of visual information that comes from all directions, the interest and the need for a greater understanding of such data has boosted this study. The presence of the “image civilization” has become a consensus and, thereby, the Reading and Reader Formation Line of Search of the Postgraduate Program in Letters keeps connected with current thematic axes and promotes investigations that involve artistic languages, which are manifested in diverse supports. Thus, this study brings the tapestry as a representative of textile art and one of the oldest ways of language, which has been condensing stories of people and peoples that are spread all over different regions of the world. However, due to the difficult access to them, the photography is used as a mediator in the image reading, considering them as visual texts subject to interpretation. So, the objective is to investigate the symbols, myths and archetypes that are in the work created as a product of the imaginary of the Brazilian artist Norberto Nicola and the culture in which he was inserted. Methodologically, the research is qualitative, interpretative and bibliographical, and it is completed with the reading of the six visual texts that compose the *corpus* and it is realized through the Singular Transtextual Image Reading (STIR), which is proposed by Ormezzano (2009a), and which is based on the symbolic hermeneutics of Durand (2002). The theoretical assumptions were based on works of Calabrese (1987), Cáurio (1985), Durand (1989, 1996, 2002, 2004), Gennari (1997), Maffesoli (1995), Martins (1994, 2016), Ormezzano (2001, 2009a, 2009b), Pezzolo (2013), as well as in other authors who have brought essential elements for the development of the research. Therefore, it is expected that the present study may contribute to the strengthening of image reading as an effective reading practice in the academic world, and especially the tapestry to be understood as an artistic language rich in significations.

Keywords: Visual Arts. Imaginary. Image Reading. Literature. Norberto Nicola. Tapestry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – O Índio Caçador (Série das Pequenas Índias), 1723	34
Figura 2 – Terras fértil, 1983 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)	56
Figura 3 – Visão de verão, 1986 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)	61
Figura 4 – “Lamp of God”	63
Figura 5 – Nascer do sol, Stonehenge, Reino Unido	64
Figura 6 – Pôr do sol na Guatemala	65
Figura 7 – Xamã, 1987 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)	66
Figura 8 – Arlequim, 1999 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)	71
Figura 9 – Picasso, Harlequin, 1915	74
Figura 10 – Ado Malagoli, Arlequim e o Gato Preto, 1956	75
Figura 11 – Rio Profundo II, 2000 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)	76
Figura 12 – Musgos, 2001 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)	81
Figura 13 – Detalhe do jardim de Norberto Nicola	84
Figura 14 – Anna Garforth e o seu grafite vegetal com musgos, Reino Unido, 2011	85

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	SOBRE AS LEITURAS E SUAS INTERPRETAÇÕES	12
2.1	O olhar, a visão e as imagens	18
2.2	A leitura de imagens	21
3	A LITERATURA, A TAPEÇARIA E NORBERTO NICOLA	25
3.1	Uma breve perspectiva histórica da arte têxtil	30
3.2	O contexto brasileiro	35
3.3	Nicola e a sua dimensão cultural	38
4	ASPECTOS METODOLÓGICOS	43
4.1	Tipos de pesquisa	43
4.2	Compreensão das informações	45
4.3	Gilbert Durand e a sua concepção de imaginário	48
5	OS TEXTOS VISUAIS TÊXTEIS	55
5.1	Terras fértil¹	55
5.2	Visão de verão	60
5.3	Xamã	65
5.4	Arlequim	70
5.5	Rio Profundo II	76
5.6	Musgos	80
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
	REFERÊNCIAS	93

¹ Ver nota 11.

1 INTRODUÇÃO

As diferentes manifestações da linguagem artística são acolhidas pela linha de pesquisa Leitura e Formação do Leitor, do Programa de Pós-Graduação em Letras, ao assinalar uma abertura para o estudo de processos que envolvam a leitura de textos verbais e não verbais, apresentados em suportes diversos. Entendendo que o ato de ler envolve a compreensão e a interpretação e que, por sua vez, apresenta-se sempre aberta a buscar novos sentidos, é comum estabelecer relações entre duas ou mais linguagens. Não causa estranhamento, portanto, o fato da literatura e da imagem manterem uma parceria desde longa data, cada uma com suas especificidades, concebendo maneiras diferenciadas de interação com o sujeito leitor. Foi partindo desse pensamento que se iniciou o presente estudo de leitura de imagens em tapeçarias, considerando-as textos visuais passíveis de interpretação.

Assinalam-se aqui dois aspectos pessoais que contribuíram para a escolha do tema. Um diz respeito a uma busca no sentido de sanar lacunas na formação em Artes Visuais, tanto em relação à leitura de imagens, quanto à pouca relevância dada à arte têxtil, diante da dimensão dessa linguagem. O outro tem relação com um trajeto criador pessoal enquanto tecelã, e a curiosidade que as obras do tapeceiro Norberto Nicola despertaram desde o primeiro momento em que foram visualizadas. O início das tramas com fios ocorreu, casualmente, num momento de pós-ruptura com muitos dos valores que se acreditava justificarem uma existência. Mesmo sem entender ao certo para onde isso levaria, uma profunda entrega às tramas permitiu um enredamento progressivo em fios, sensações, incertezas, medos, reconstruções, alegrias, cores, tristezas, texturas, pois, secretamente, sempre esteve presente a sensação de que esse caminho seria o mais verdadeiro e legítimo a seguir. Constatou-se com isso que, indiretamente, foram as tramas que permitiram a chegada até aqui e, portanto, nada mais sincero do que incorporá-las na dissertação. Além do mais, uma espantosa picada de aranha logo no começo desse Curso de Mestrado, quando ainda restavam dúvidas sobre a escolha do assunto, talvez tenha sido o meio que Aracne, a fada protetora das tecelãs, encontrou para evitar o esquecimento dessa dívida com a ancestralidade.

Inserir esse tema em nível acadêmico é, de certa maneira, uma tentativa de despertar a atenção para a importância da tapeçaria como uma das mais antigas linguagens desenvolvidas pelo ser humano, e que, em regiões distintas do mundo, vem narrando histórias ao longo dos séculos, através de fios visíveis e invisíveis. Embora se multipliquem estudos acerca da leitura das imagens, enquanto ligados aos têxteis, ainda são escassas as publicações, como se fosse algo perdido no passado e não uma matéria viva, pulsante e presente no dia a dia, desde

tempos imemoriais. Além disso, ponderando desde a perspectiva de onde se desenvolve a pesquisa, uma Pós-Graduação em Letras, a relação da palavra “texto” com tecido, tecer, têxtil, textura, tecelagem, indica a metáfora da trama dos fios tecidos para referir-se à trama das palavras na composição de um texto. Texto e tecido são palavras emaranhadas para escrever sobre a tecelagem da escrita.

Por este viés, pensou-se: Por que não empreender um estudo que permitisse interligar a tecelagem materializada enquanto expressão artística com a construção da trama textual da dissertação? Conseguiu-se, assim, organizar uma conexão entre as Artes Visuais, a Tapeçaria, a Literatura, a Leitura de Imagens e a Teoria do Imaginário, que, além da simples elaboração da dissertação, fosse capaz de trazer contribuições em nível pessoal, já que diz respeito à formação de uma identidade própria enquanto ser humano, professora e tecelã, e também no âmbito acadêmico e social.

Culturalmente, tem-se a pretensão de aproximar as pessoas de um maior entendimento das imagens, considerando que todo um universo rico em conteúdos passa despercebido pelo olhar cotidiano diante do desconhecimento das linguagens visuais. Com isso, dificilmente é estabelecida alguma significação daquilo que é visto, não pela falta de oportunidades, mas sim de acesso através dos códigos. Compreende-se isso, então, como de fundamental importância para o ato da comunicação, cada vez mais voltado para a imagem, onde o sujeito, de alguma maneira, precisa desenvolver novas habilidades que lhe permitam dialogar através do visual para manter-se inserido no tempo em que vive, bem como de estabelecer sentido para o seu mundo. Ademais, ambiciona-se transformar a leitura de imagens em uma possibilidade efetiva de prática leitora que possa ser trabalhada em diferentes áreas e grupos de estudo, independente do suporte que a carregue.

Nesse contexto, estabeleceu-se como tema central da investigação a leitura de imagens em tapeçarias elaboradas pelo artista Norberto Nicola, incorporando, no entanto, a seguinte problemática: Quais os símbolos, os mitos e os arquétipos presentes nas obras criadas como produto do imaginário do tapeceiro e da cultura na qual ele esteve inserido? Levantou-se também a possibilidade de que, no contexto cultural brasileiro do qual Norberto Nicola fez parte, os atos criativos humanos são tidos como inspiração divina e o artista, se relacionado ao mito bíblico da criação, pode, ao criar, estar reproduzindo a centelha do Deus que carrega em si, já que foi feito a sua imagem e semelhança. Partindo dessa crença, a mesma narrativa mitológica alega que, em particular os tapeceiros, sempre cometeriam um erro deliberado ao considerar, consciente ou inconscientemente, que a perfeição seria somente um atributo divino. Além disso, em mitos de diversas culturas, são recorrentes relatos da tecelagem

enquanto metáfora da Criação, na qual o próprio Cosmos seria, primordialmente, concebido como um tecido em forma de rede infinita, onde tudo estaria interconectado através de uma tessitura invisível.

Em continuidade, foi concebido como objetivo geral investigar os símbolos, os mitos e os arquétipos possíveis de identificação ao realizar a leitura das imagens das obras do referido tapeceiro, de acordo com a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand (2002, 2004). Este propósito desdobra-se nos seguintes objetivos específicos: a) compreender as imagens enquanto textos visuais e suas possibilidades de leitura; b) estudar aspectos do imaginário na vida do artista em questão e a sua dimensão cultural; e, c) realizar a leitura das imagens de seis tapeçarias de Norberto Nicola, produzidas entre os anos de 1983 e 2001, integradas na exposição Trama Ativa.

Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, interpretativa e bibliográfica, utilizando documentação em fontes secundárias, publicadas em livros e revistas, tanto impressos quanto digitais, incluindo também um documentário. O *corpus* constitui-se de seis criações do tapeceiro, selecionadas dentre as 25 obras que integraram a exposição “Trama Ativa”, e posterior publicação do catálogo da mesma.² Ressalta-se que, a mediação por meio da reprodução de imagens fotográficas, deve-se à impossibilidade do acesso material direto às referidas tapeçarias que, em sua maioria, se encontram em coleções particulares. O critério para a seleção de duas obras da década 1980, duas da década 1990 e duas dos anos 2000, deu-se com base em aspectos do imaginário e, dada a abstração dessas imagens, também nos títulos enquanto auxílio para compreender seus significados. Já para a interpretação dos textos visuais, segue-se o caminho da Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI), proposta por Ormezzano (2009a), que tem como base a hermenêutica simbólica de Durand (2002) e que considera os suportes e materiais utilizados na produção, os aspectos compositivos da linguagem visual, a simbologia espacial e das cores e as referências do imaginário.

Como base teórica, o estudo orienta-se, sobretudo, pelos escritos de Durand (1989, 1996, 2004), Gennari (1997), Maffesoli (1995) e Martins (1994, 2016), no que concerne às questões da leitura, das imagens, da linguagem artística, da interpretação e da criação; para contribuir com aspectos da literatura, da história, da tapeçaria e de Norberto Nicola, Cáurio (1985), Machado (2003), Mattar (2003), Pezzolo (2013) e Tinoco (2005); referente às funções do imaginário, teoria e significados, Durand (2002) e Ormezzano (2009a, 2009b); por fim, para apoiar acerca da metodologia, Banks (2009), e, na interpretação das imagens, dentre

² As imagens das demais tapeçarias são encontradas em: MATTAR, Denise (Curadoria). *Norberto Nicola Trama Ativa*. Centro Cultural Correios Rio de Janeiro (catálogo de Arte), 2013.

outros, Arnheim (2015), Brandão (1986), Chevalier e Gheerbrandt (1986), Cirlot (1969), Durand (2002, 2004), Hesíodo (1995) e Mattar (2013). Observa-se ainda que, apesar de Manguel (2001) ter uma perspectiva teórica diferente da Humanista-Fenomenológica assumida neste estudo, suas colocações são aqui utilizadas por contribuírem para a compreensão do que é uma leitura de imagens. Além dos teóricos citados, foram consultadas também outras fontes para embasar e enriquecer aspectos pontuais que surgiram no desenvolvimento do trabalho.

Esta dissertação, portanto, está organizada em sete partes, distribuídas em: Parte 1 que apresenta a Introdução; Parte 2, composta por esclarecimentos relativos às imagens enquanto textos visuais e possibilidades de leituras e interpretações, bem como elucidações sobre a visão e o olhar; Parte 3, na qual se abordam momentos de encontro entre a literatura e a tecelagem, efetua-se um breve levantamento histórico a respeito da arte têxtil no contexto mundial e brasileiro e, encerra-se com uma explanação acerca do artista em estudo e a sua trajetória, apontando caminhos quanto à formação do seu imaginário; na Parte 4, discorre-se sobre a metodologia utilizada, o *corpus* de pesquisa, a Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI), os principais significados referentes ao imaginário, ao símbolo, ao mito e ao arquétipo, a partir de fundamentos estabelecidos por Gilbert Durand; são apresentados e interpretados os textos visuais (Terras fértil, Visão de verão, Xamã, Arlequim, Rio profundo II e Musgos) na Parte 5; a Parte 6 traz as considerações finais; e por último, a Parte 7 que informa as referências utilizadas no trabalho.

2 SOBRE AS LEITURAS E SUAS INTERPRETAÇÕES

*É no passo seguinte, quando
depois de aprender a ler o que está escrito
aprende-se a ler o que não está escrito,
que se faz o leitor.
(COLASANTI, 2004)*

A linha de pesquisa Leitura e Formação do Leitor, do Programa de Pós-Graduação em Letras possibilita o estudo de processos de leitura em textos verbais e não verbais, bem como da transformação dos meios de interação entre o leitor e o texto diante de diferentes suportes e linguagens. Com inspiração em tal abertura e em conformidade com as justificativas anteriores, elegeu-se, então, a leitura de imagens de tapeçarias, considerando-as textos visuais passíveis de interpretação.

Parte-se das palavras de Gennari (1997, p. 281) quando escreve que “la lectura representa una de esas extrañas ocasiones de educar el aspecto imaginario del hombre [...] y lo imaginario no constituye un mundo aislado, sino que es parte de nuestro mundo, como lo son los sueños, los deseos y las fantasías del silencio”, para estabelecer uma primeira concepção do que se entende por um processo de leitura.

Tem-se em conta, no entanto, o forte apego à produção escrita que ainda se mantém atualmente e a necessidade da expansão de tal pensamento diante da quantidade de informações visuais vindas de todas as direções. Segundo Martins (1994, p. 97), “ainda tem-se a ideia de que os textos são ‘para ler’, enquanto os quadros, o cinema, as ilustrações são ‘para ver’”. Ideia essa que encontra respaldo na própria história humana, principalmente a ocidental, por ter deixado como legado uma herança cultural escrita, acondicionada em inúmeros suportes ao longo do tempo, desde as pedras, os papiros, os códices, a madeira, o couro, o papel, chegando hoje à escrita virtual. Todavia, alterar uma ideia que perdura por séculos, pressupõe uma vagarosa, obrigatória e inevitável transformação cultural onde seria preciso,

[...] considerar a leitura como um processo de compreensão de expressões formais e simbólicas, não importando por meio de que linguagem. Assim, o ato de ler se refere tanto a algo escrito quanto a outros tipos de expressão do fazer humano, caracterizando-se também como acontecimento histórico e estabelecendo uma relação igualmente histórica entre o leitor e o que é lido [...] A leitura vai, portanto, além do texto (seja ele qual for) e começa antes do contato com ele [...] Isso porque o dar sentido a um texto implica sempre levar em conta a situação desse texto e de seu leitor. E a noção de texto aqui também é ampliada, não mais fica restrita ao que está escrito, mas abre-se para englobar diferentes linguagens [...] a leitura se realiza a partir do diálogo do leitor com o objeto lido – seja escrito, sonoro, seja um gesto, uma imagem, um acontecimento. Esse diálogo é referenciado por um tempo e um espaço, uma situação; desenvolvido de acordo com os desafios e as respostas que o objeto apresenta, em função de expectativas e necessidades, do prazer das descobertas e do reconhecimento de vivências do leitor (MARTINS, 1994, p. 30-33).

Ao explicitar tais ponderações, a autora escreve sobre a questão do texto e da leitura num sentido bastante amplo que permite valorizar cada experiência humana enquanto acontecimento histórico e estético único. Ela ressalta que se começa a ler já no momento em que se passa a compreender e estabelecer sentido ao universo circundante, diante de uma curiosidade que se transforma em necessidade para nutrir o imaginário e dar significação aos segredos desse mundo que se apresenta (MARTINS, 1994).

Começa a delinear-se, então, a importância de se levar em conta todo um processo de interação que abarca contexto, texto, leitura, leitor, linguagem e também o autor. Cada uma das etapas que participam desse trajeto pode ser estudada em sua especificidade e gerar diferentes pontos de vista; entretanto, interessa-se, aqui, principalmente pelo aspecto que se refere à leitura enquanto compreensão e interpretação de expressões formais e simbólicas, materializadas através da linguagem visual em imagens e, realizada com a finalidade de dar sentido a esse texto/objeto.

O termo “formas simbólicas” foi criado pelo filósofo alemão Ernest Cassirer e refere-se a um conjunto de elementos expressivos, capazes de manifestar conteúdos que não são diretamente motivados pelo aspecto natural das próprias formas, sendo portadores de um ou de mais significados. Todas as “formas simbólicas” podem ser remetidas à linguagem por possuírem um funcionamento semelhante e constituírem um ponto intermediário entre a visão teórica e estética do mundo. O ser humano tem a capacidade de utilizar a função simbólica na criação de elementos mediadores do seu pensamento; assim, a linguagem, o mito, a arte e a ciência constituem o patrimônio simbólico deste pensar (CALABRESE, 1987, p. 28-30).

Cabe apontar, aqui, que o entendimento do que seja a compreensão e a interpretação nesse trabalho, está em concordância com Butlen (2016) que define como compreender a capacidade de captar o que dizem os textos explicita e/ou implicitamente. Já interpretar seria algo mais do que compreender, abarcando a aptidão de questionar o escrito, o som ou a imagem, além do que é enunciado à primeira vista, adotando uma postura hermenêutica que conduz à busca de um ou mais sentidos ocultos, conectando-os com o mundo e com a própria vida do sujeito. A interpretação é, portanto, especulativa e desencadeia uma busca por diferentes ideias e possibilidades de resposta, através das quais o leitor se envolve, se revela e se transforma. Pela perspectiva de Durand (1996, p. 251-252):

É certo que existe sempre um risco em ‘interpretar’, mas a ‘leitura’ que é interpretação constitui a felicidade da ‘leitura feliz’ e interpretar um texto literário (lê-lo!) como uma peça musical ou como a tela de um pintor constitui um ‘belo risco a correr’ [...] O sentido de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita fastfood de análise

[...] Leitura e interpretação são, em última análise ‘tradução’ que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da ‘tradução’, a minha própria linguagem torna-se una com a do criador. No entanto, cedo nos apercebemos de que essa linguagem não é simples. Podem fazer-se diversas ‘leituras’ dela (grifos do autor).

Todavia, é feito um alerta de que existem limites a considerar para que as múltiplas interpretações possíveis não sejam abusivas e se tornem apenas delírios interpretativos, sendo primordial respeitar o encontro e o diálogo com a realidade dos textos. Sobre isso, Gennari (1997) menciona que, mesmo exigindo a liberdade como critério, uma interpretação não implica uma recepção “selvagem” ou anárquica de um texto, mas requer, como resposta, o uso tanto de faculdades concretas e conscientes, quanto de imaginárias e fantásticas. Gombrich e Eribon (1993) ainda acrescentam que se deve lembrar que não se parte do nada e, assim, para a construção de uma interpretação consistente, é necessário que seja possível fazer referências e também documentá-la através de exemplos, pois, somente a partir de vagas semelhanças e comparações, corre-se o risco de cair num vazio interpretativo. “Es como en una novela policíaca: si solo tenemos un indicio, podemos pensar siempre que fue otro asesino. Pero si convergen muchos indicios, poco a poco reducimos el margen de error” (GOMBRICH; ERIBON, 1993, p. 171).

Ao longo desse processo, pode-se entender, então, que autor e leitor dialogam por intermédio de um texto, nesse caso visual, enquanto expressão de alguém que lhe deu forma e conteúdo por meio de determinada linguagem, sendo capaz de promover um entendimento mútuo pelas partes envolvidas por apresentar-se num sistema compreensível para ambas. Logo, o texto requer, de um lado, um criador que o invente, identificado como o ser humano em sua existência, com suas motivações, finalidades, estímulos e níveis de consciência. E de outro, um leitor, que pode ser um “terceiro” na relação, mas que, igualmente, pode transformar-se em infinitos leitores, desde que considerada a abertura das múltiplas e diferentes leituras e interpretações por ele feitas, desencadeando um processo interminável de possíveis novas realidades. Fundamental, entretanto, é que o leitor atualize o texto através de suas interpretações subjetivas, pessoais e culturais, transformando-o sempre em algo vivo. Diante disso, a irrepetibilidade da experiência do autor, na criação de uma obra, também se estende à interpretação do leitor, uma vez que, ambos atuam sobre o texto com objetivos diferentes, sofrendo e causando modificações progressivas ao longo do processo. No entanto, ainda que pareçam muito próximos, eles nunca se encontram, sendo justamente separados pelo texto, criado por um e lido por outro, em diferentes concepções de mundo e sistemas culturais (GENNARI, 1997).

Em dado momento, o mesmo autor menciona que interpretar significa investigar tão profundamente, ao ponto de mudar um objeto ou texto para reconvertê-lo novamente em si mesmo, todavia mais valorizado. Desse modo, a interpretação modifica a realidade e também transforma o imaginário, pois, sob esta perspectiva, apresenta-se como sinônimo de criação.

Tal ponto de vista é reforçado por Durand (1989) quando reflete que toda criação é, em princípio, uma “criação de sentido”. Ele se refere num primeiro momento ao literário, mas acaba por estender a ideia a todas as artes. Por meio da manipulação das palavras, dos sons, das imagens, dos materiais em busca de um sentido, seja criando ou interpretando, nasce uma nova composição, um novo pensamento, uma nova sensibilidade. E o movimento de escrever, ler, reler, fazer, experimentar, refazer, que, finalmente, se organiza num sentido, é a criação em si, uma vitória do ser humano sobre o tempo e a morte, um *antidestino*, aliás, como toda façanha do imaginário. Assim, uma mensagem de sentido é passada por intermédio de um texto, mas está sempre para além dele, tentando infundir algo mais de verdade viva, indo além da simples comunicação para construir-se revelação. Manguel (2001, p. 24) coloca a questão da seguinte maneira: “Ao que podemos acrescentar que o objeto recém-nascido pode, por sua vez, dar origem a uma miríade de objetos recém-nascidos – as experiências receptivas do espectador ou leitor – que, todos e cada um deles, também o contêm”.

Segundo Gennari (1997), nessa busca por estabelecer sentidos, aos poucos, as imagens vão ocupando, culturalmente, um papel cada vez mais relevante enquanto sistema textual, fato que justifica e explicita a importância de promover uma formação de leitura imagética voltada aos mais diversificados formatos em que ela se concretiza. Na linguagem visual, estendida para além das criações clássicas ligadas à arte, as conexões com conteúdos simbólicos ocorrem a todo instante, quase sempre de maneira rápida, inconsciente, informal e intuitiva, em que o olhar somente atravessa o que se exhibe à frente, todavia sem enxergar. São inúmeros e surpreendentes os contatos diários que se mantêm com textos visuais, e, exatamente por parecerem tão óbvios e mecânicos, esses fatos corriqueiros não são considerados nem texto e assim, tampouco, possibilidade de leitura.

Martins (2016) sugere o “estranhamento do óbvio” como um exercício bastante interessante para se perceber e atribuir sentidos a essas formas textuais presentes no cotidiano. Segundo a autora, é preciso estabelecer novas relações entre o que se lê e o que se vê, “deixando vir à tona sensações, emoções e ideias”, buscando perceber o que se passa enquanto isso acontece. A questão seria, primeiramente, conscientizar-se do processo, depois explorá-lo, e, por fim, estar disponível para encarar dois sentimentos perturbadores: o de liberdade para a experimentação, para dialogar com as linguagens, independente do quanto se

conheça sobre seu processo de construção, permitindo-se expressar o que o objeto lido desperta; e o outro, seria o de limitação onde se assinalam as carências explicitadas na experimentação, considerando o grau de informação que se tem sobre o texto lido. Encarando, corajosamente, esse diálogo novo, também se criariam oportunidades de interação e outras visões de mundo voltadas para diferentes formas de comunicação.

Há de se enfatizar, com isso, que, normalmente, esses textos visuais não se mostram isolados ou explícitos como nas obras de arte, mas entrelaçados às palavras, como, por exemplo, o ato de manusear um jornal, de assistir à televisão, de interagir nas redes sociais, de fazer compras num supermercado, de olhar uma vitrine ou um *outdoor*, só para citar alguns dos inúmeros momentos cotidianos em que se dialoga com imagens mecanicamente. Algo que Martins (2016, p. 95) reitera quando afirma que

A linguagem verbal e visual travam diálogos intensos e imemoriais entre si e provocam outros textos entre seus autores e leitores. Mas, principalmente em nosso tempo, essa interação adquire importância fundamental pelas possibilidades cada vez maiores de diferentes linguagens iluminarem-se mutuamente, amplificando seus meios expressivos e suas leituras.

O que ocorre, portanto, são maneiras mescladas das quais os sujeitos se utilizam na produção de sentidos. Uma espécie de movimento circular contínuo, em que a imagem pode se transformar em pensamentos, ideias, histórias e palavras, bem como acontecer o contrário. Nele, diferentes linguagens se interpenetram, pois, ao ler um texto escrito, projetam-se imagens mentais num esforço imaginativo. Ou o inverso, ao olhar para algo, procura-se nas palavras uma maneira de expressar o que se vê.

Mas, para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (MANGUEL, 2001, p. 21).

Na realidade, a separação entre palavra e imagem, verbal e visual existe em campos separados mais comumente nas práticas acadêmicas para fins de estudo do que algo que se verifique nos atos comunicativos. A propósito desse assunto, Calabrese (1987) comenta que a interpretação textual começou a ter aplicações recentes no campo das Artes Visuais e que não se tem, ainda, uma “teoria do texto não literário” estruturada, mas sim a retomada de conceitos operacionais subordinados ao campo literário, que inclui também os textos não

verbais. Contudo, reconhecendo no objeto artístico uma entidade comunicativa passível de ser apreendida e com necessidade de ser atualizada mediante um processo interpretativo, o autor assume a posição teórica de que a noção de texto é bastante satisfatória para analisar tais objetos. “Nesse sentido, os contos e os romances obviamente são textos, mas também o são as mensagens publicitárias, as fotografias, a arquitetura, as representações teatrais, os filmes, as obras de arte” (CALABRESE 1987, p. 159). Textos visuais, portanto, cada qual construído dentro de uma das tantas linguagens da arte.

O semioticista salienta que a função primordial de uma linguagem é comunicar³ e, sendo assim, cada uma das manifestações da arte se constitui numa linguagem específica. O fato das obras de arte serem compostas de forma e conteúdo e seus eventuais códigos partilhados por todos os sujeitos envolvidos no ato, atende aos requisitos de um fenômeno de comunicação e de significação, e, como tal, pode ser examinado. Tinoco (2005, p. 2) define a linguagem artística da seguinte maneira:

Falar sem palavras. Falar a si mesmo, ao outro. Arte, linguagem não verbal de força estranha que ousa, se aventura a tocar assuntos que podem ser muitos, vários, infinitos, do mundo das coisas e das gentes. São invenções do persistente ato criador que elabora e experimenta códigos imantados na articulação de significados. Sua riqueza: ultrapassar limites processuais, técnicos, formais, temáticos, poéticos. Sua ressonância: provocar, incomodar, abrir fissuras na percepção, arranhar a sensibilidade. A obra, o artista, a época geram linguagens ou cruzamentos e hibridismo entre elas.

A esse respeito, Ormezzano (2009a, p. 31) igualmente considera “as artes como diversas formas de linguagem. As artes visuais se manifestam por meio do olhar ou de atividades táteis: desenho, pintura, escultura, gravura, cerâmica, fotografia, cinema, vídeo e outras tecnologias.” Acrescenta-se, aqui, também a tapeçaria. Posto isso, avança-se com considerações relativas ao olhar, à visão e às imagens, por entender que incorporar maiores subsídios sobre o assunto representa também um melhor embasamento para este estudo.

³ Muito resumidamente, a comunicação consiste num fenômeno complexo que envolve inúmeras variáveis como o contexto do emissor e receptor, do canal utilizado (que podem ser desde as ondas sonoras até a luz), do código (incluindo as regras da língua falada até a linguagem do computador), das mensagens transmitidas mediante esses códigos. Se trata de um processo no qual uma informação é passada entre um emissor e um destinatário, através de um suporte físico por meio de um conjunto de regras que permita compreender o conteúdo pelas partes envolvidas (CALABRESE, 1987, p. 16).

2.1 O olhar, a visão e as imagens

O termo *imagem* remete de imediato a algo visual e desperta reflexões variadas que, submetidas a diferentes abordagens, acabam por apresentar uma multiplicidade de significados. Tem-se a impressão de que o assunto não se esgota nunca e começa-se a dar voltas em torno da imagem que evoca outras e outras imagens. Contudo, há que se delimitar a abordagem de alguma maneira e, diante desse universo, Gennari (1997) afirma que a história da fisiologia do olho se confunde com a história dos estudos da visão, que, por sua vez, se mescla à história da imagem e também de como os homens perceberam, pensaram, conheceram e interpretaram o mundo visualmente.

Em termos fisiológicos, o olho é um órgão altamente especializado, responsável pela captação de grande parte das informações humanas e de transformá-las em impulsos que serão decodificados pelo sistema nervoso. De modo sucinto, o ato de olhar é o fruto de operações óticas, químicas e nervosas, em que cada uma dessas estruturas desempenha um papel específico na transformação da luz que resulta no sentido da visão. Inicia com a entrada de luz do meio externo, proveniente de algum foco de interesse, chegando à retina através do sistema ótico. Processa-se, então, uma sensibilização na retina e a luz é convertida em impulsos elétricos e transportada pela via do nervo ótico até o córtex. Ali, enfim, os impulsos são decodificados pelo cérebro, gerando uma impressão visual. Os olhos funcionam como órgãos de conversão seletiva do estímulo luminoso em sinais elétricos e, durante todo o trajeto pelo aparato visual, esses estímulos vão sendo depurados em etapas sucessivas até gerarem uma impressão visual única, pois cada olho oferece a imagem de um ângulo diferente, e o cérebro acaba recebendo duas mensagens discretamente desiguais. Quando elas são unidas numa impressão visual única, em virtude da troca de informações das duas retinas, a disparidade anterior gera um efeito tridimensional (RIBEIRO, 2011).

Observa-se que, já na etapa inicial da captação de informação, o olho se mostra seletivo quanto à interpretação da luminosidade de um objeto, analisando a quantidade de luz emitida ou refletida por ele, ao considerar sua intensidade, o comprimento da onda e a sua distribuição no espaço e tempo. Logo, numa fração de segundos, o olhar é capaz de selecionar dados, escolhendo alguns, descartando outros, complementando outros mais e enviá-los ao cérebro que “criará” o que se vê. Assim, o desenvolvimento do sistema ótico determina a qualidade da captação da informação visual, conferindo ao ser humano noções de espaço, dimensões, cores, texturas e toda uma gama de dados que irão compor a percepção de uma imagem. Gennari (1997) considera que o olhar dirigido a uma imagem tem como um dos seus

objetivos enchê-la de sentido, e que o ser humano, independente da cultura em que se encontra, é o único capaz de interpretá-la. Desse modo, pode-se ponderar que o olho capta porções específicas da realidade no exato momento da visão e as transforma em imagens.

Essas, por seu turno, podem desdobrar-se em infinitas maneiras de manifestações quando se pensa, por exemplo, nas imagens diretamente perceptíveis na natureza e no cotidiano; nas imagens sequenciais e em movimento produzidas no cinema e na televisão; nas imagens enquanto representações visuais criadas intencionalmente em determinados contextos sociais, históricos e culturais como pinturas, desenhos, esculturas, gravuras ou fotografias; nas imagens virtuais diariamente acessadas via computadores e telefones celulares, dentre tantas outras. Lembrando, ainda, que podem ser aceitas como imagens outras construções formais não pertencentes ao sistema visual, mas a linguagens como a literária, a musical, a cênica e da dança, por exemplo.

Contudo, além dessas captadas pelo olhar, Gennari (1997) evidencia outras múltiplas tipologias, como a imagem mental, geralmente a representação objetiva e estereotipada de algum modelo; a imagem subjetiva sem uma necessária existência física; a imagem afetiva, produto de experiências estéticas e de ternura como as ligadas à figura materna, por exemplo; as imagens fantásticas, produzidas nos estágios oníricos; as imagens póstumas, desencadeadas pelas lembranças; as imagens relativas à projeção holográfica a qual permite reconstruir algo tridimensionalmente. Seria descabido lançar-se numa tentativa de listar tais manifestações imagéticas, haja vista que, nas palavras de Durand (2004), as imagens acompanham cada ser humano “do berço até o túmulo”

Se supone que existe una historia personal de las imágenes que cada hombre lleva escrita en su interior, así como se puede constatar la realidad de unos testimonios sobre una historia social de las imágenes que cada civilización produce y explicita. Los diversos lenguajes del arte dejan entrever esta potencialidad; la pintura, la escultura y la arquitectura poseen un *thesaurus linguae* de proporciones extensísimas. Las diferentes literaturas también manifiestan en sus creaciones esta fuerza evocadora intrínseca de las imágenes (GENNARI, 1997, p. 32, grifo do autor).

Diante dessa dimensão, seria bastante limitado estudar e aceitar a visão apenas sob o enfoque fisiológico e neurológico, ou como uma modalidade sensorial onde simplesmente se processa a recepção, decodificação e a leitura de uma imagem. Na ponta inicial deste trajeto, está o olho, porém, graças a uma complexa rede de atividades, no final da visão, mais uma vez, está a interpretação acrescida do ingrediente da criatividade.

El *paradigma de la creatividad*, repleto de cognitividad y emotividad, sustentado por el bios y el logos, abierto a la recepción de la información icónica y a la

generación de la información semântica, dirige a la práctica de la mirada y la conduce desde los mundos reales a los impérios de la ficción, desde los reinos de la imagen a los reinos de lo imaginário (GENNARI, 1997, p. 61, grifo do autor).

Ou seja, começa pelo olho, pela realidade, para adentrar, através da interpretação imaginativa em outros mundos. O autor ressalta que esse esforço imaginativo tanto pode alcançar o imaginário pessoal do sujeito, acessando os produtos de seus sonhos e fantasias, como pode também ser capaz de atingir o imaginário coletivo, configurado no patrimônio histórico da humanidade no qual se encontram os mitos. De acordo com Gombrich e Eribon (1993, p. 113), “no hay ojo inocente, estamos influidos seguramente por nuestros conocimientos. Sin duda la luna no se ve hoy como hace treinta años”. Talvez por isso, Pesavento (1992) refira-se às imagens enquanto “ideias-imagens”, pois, devido à sua natureza simbólica, implicam realizar a representação concreta de uma ideia abstrata, cujo sentido não está manifestado, mas subjacente ao que se vê, se lê ou se imagina. No entanto, em sua origem, essas representações teriam um “fio-terra” ligado às condições reais da existência.

Outra abordagem bastante esclarecedora é a trazida por Maffesoli (1995, p. 119) ao constatar que “descidas do céu das ideias, as imagens contaminaram, para o melhor ou para o pior, o conjunto da vida cotidiana”, e que, mesmo sem indicar uma direção precisa, elas são predominantes e reforçam uma tendência geral com “força de lei”, caracterizando uma das marcas da Pós-Modernidade. O autor as concebe como portadoras de uma função catalisadora, religante e agregadora no tempo atual, funcionando como um “mesocosmo”, um mundo do meio entre o macro e o microcosmo, entre o universal e o concreto, entre o geral e o particular, agindo em todos os fenômenos que possam se agrupar em torno delas, desencadeando uma espécie de reencantamento e uma vibração em comum.

Segundo o autor acima referido, isso acontece, pois uma imagem, quando partilhada em comum, reforça o vínculo social, facilitando uma religação com o outro. O que antes estava voltado ao domínio religioso, manifesta-se agora em “muitas outras religiões, ‘por analogia’, que poderão ser o esporte, os concertos musicais, as reuniões patrióticas ou mesmo as ocasiões de consumo” (MAFFESOLI, 1995, p. 107). O termo religião é entendido como uma religação mediada por imagens agregadoras que podem ser reais, materiais, virtuais; ou uma ideia, um significado em torno dos quais se comunga,

[...] poderia ser o emblema ou símbolo convencional, um signo em princípio banal, um objeto trivial, uma palavra anódina que, subitamente ou por ocasião de um rito particular, transformam-se em totens, “imagens das coisas sagradas”[...] subitamente essas imagens readquirem vida, e regeneram o corpo social: sociedade ou pequeno grupo tribal que lhe servem de suporte. A bandeira, “farrapo multicolor”, vai suscitar, naquele momento, um intenso sentimento coletivo. Aquela palavra, bastante comum, vai cumprir uma função de signo, tornando-se meio de reconhecimento ou

servindo de grito de reunião. Em cada um desses casos, uma imagem reforça o vínculo social, que assim readquire seu “vigor original” (MAFFESOLI, 1995, p. 107-108, grifos do autor).

O autor traz ainda outros exemplos em que a imagem favorece pequenos “transes” do imaginário, ocasiões que pontuam a vida social e que favorecem a saída de si mesmo e a “explosão” no outro, pelo outro e com o outro, tais como,

[...] as paradas militares, a excitação das casas noturnas, as danças e bailes populares, os grandes concertos de diversos tipos, ou mesmo as emoções coletivas experimentadas a respeito da moda, do esporte, à escuta de um belo discurso [...] Por meio da imagem, eu participo desse pequeno outro que é um objeto, um guru, uma estrela, uma pintura, uma música, um ambiente, etc., e por isso mesmo cria-se esse Outro, que é a sociedade. Participação mágica, que se acreditava reservada aos primitivos, e que volta a galope com o reencantamento do mundo (MAFFESOLI, 1995, p. 111-112).

Todos esses eventos fazem parte do cotidiano do sujeito, que inicia pela imagem de si e se transforma na de todo o conjunto social que se estrutura graças às imagens e pelas imagens, e, nesse sentido, pode ser a própria cultura. Indo mais além, o sociólogo enfatiza que a potência mágica da imagem, dependendo da intensidade com que é vivida, passa da agregação para a fascinação, aproximando-se até da possessão. Uma força de união vivida no aqui e agora dentro do conjunto tribal, que se comunica ao redor de um conjunto de imagens que são consumidas vorazmente, indicando um retorno à “comunidade” que verte para um reencantamento do mundo, pois parte do que é visível e imanente em direção a algo invisível e transcendente.

Todas essas ideias exigem dar um passo além, na assimilação do que seria então realizar a leitura de uma imagem visual. Conforme já constatado anteriormente, enquanto detentora de expressões simbólicas, ela agrega muitos conteúdos intrínsecos ao longo da trajetória de sua construção, resultando num texto visual. E, como tal, é suscetível de ser interpretada, algo que pode contribuir para enriquecê-la graças à revelação de suas particularidades mais íntimas, em outras palavras, de um desvendamento de sua linguagem “secreta”.

2.2 A leitura de imagens

Concordando que ler não é simplesmente decodificar um texto e, sim, a partir de um processo interpretativo atribuir-lhe sentidos, então, a leitura de uma imagem enquanto texto visual tem objetivos semelhantes. No entanto, apesar de existirem vários caminhos possíveis apontados, principalmente, pela Semiótica, essa leitura não conta com uma fundamentação

teórica nas mesmas bases das encontradas para a compreensão de textos escritos. Manguel (2001, p. 32-33) reflete sobre essa questão da seguinte maneira:

Não sei se é possível algo como um sistema coerente para ler as imagens, similar àquele que criamos para ler a escrita (um sistema implícito no próprio código que estamos decifrando). Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir – de um modo muito semelhante àquele com que criamos ou imaginamos significados para o mundo à nossa volta, construindo com audácia, a partir desses significados, um senso moral e ético, para vivermos.

Concorda-se ainda mais com o autor, quando se pensa na imagem de obras de arte. Numa tapeçaria, objeto deste estudo, por exemplo, por mais que se necessite dominar o manuseio de um tear e de uma técnica específica para concretizá-la, efetuar um projeto desenhado da ideia e buscar elementos materiais que atendam aos objetivos iniciais da criação, são fatores que não estão colocados à disposição tal qual um “alfabeto” com suas letras, que combinadas formarão uma palavra, depois uma frase, e, finalmente, a composição coesa de um texto escrito que será lido e interpretado. Inúmeras variáveis influenciarão na construção da ideia inicial dessa tapeçaria, exigindo improvisos e substituições de cores, texturas, fios, volume, formato, algo que, ao término do processo, será tão surpreendente, até mesmo para o autor da obra, que verá nascer diante de seus olhos uma imagem muito diferente da imaginada e que talvez, também precisará ser interpretada para sua aceitação ou rejeição.

Isso ocorre com muita frequência, seja qual for a linguagem das Artes Visuais em questão, sendo os relatos dos processos criativos de escultores, pintores, desenhistas, gravuristas, fotógrafos, arquitetos e outros mais, um testemunho de tal recorrência. Dessa maneira, a ideia levantada anteriormente por Manguel (2001, p. 32-33), de que “o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir”, também é fortalecida por Tinoco (2005, p. 7) ao mencionar que,

Tecer é por si mesmo um ato sensorial. A tapeçaria, por mais que exista um projeto anterior, é feita, criada ou construída no ato de tecer, que articula devaneios poéticos carregados de imagens retiradas das possibilidades e impossibilidades oferecidas pelo material, além das alternativas técnicas na criação de jogos visuais.

Ainda pela perspectiva têxtil, Castilho (2006) aponta que os tecidos guardam em si muitas informações, desde aspectos técnicos da sua elaboração, do contexto em que foram

produzidos, chegando às marcas da subjetividade do sujeito que o vestiu ou o criou, sendo, portanto, capazes de produzir sentidos.

O tecido é um texto que responde a diferentes categorias de leituras: a visual, a tátil, a estesia. O texto têxtil possui uma organização específica que se revela por meio de vários processos e escolhas, que são determinadas desde a seleção do material, a escolha da fibra, da densidade do fio, do número de torções, da estrutura da trama, da coloração, e das possibilidades de tingimento, dos vários beneficiamentos, etc.; e que são sensorialmente reconhecidas, decodificadas em sua relação direta com o sensorial tátil da pele e com o meio circundante ganhando assim significações em seu ser e estar no mundo (CASTILHO, 2006, p. 12-13).

Desse modo, reconhecendo no tecido um texto visual têxtil, condensado em uma imagem, destaca-se que foram sendo desenvolvidas várias propostas em linhas teóricas distintas para a leitura imagética, principalmente a partir da década de 1970, seja dentro do campo da arte/educação seja da semiótica, tanto no Brasil como no mundo. Todavia, segundo Kossoy (2001), o aumento do interesse pelo assunto já vinha se configurando desde longa data.

A chamada “civilização da imagem” começa a se delinear de fato no momento em que a litografia, ao reproduzir em série as obras produzidas pelos artistas do princípio dos Oitocentos, inaugura o fenômeno do consumo da imagem enquanto produto estético de interesse artístico e documental, incluindo-se neste último caso, por exemplo, a obra de artistas-viajantes como Debret, Rugendas, entre tantos outros. O conhecimento visual do mundo através de imagens se torna moda, particularmente após as primeiras décadas do advento da fotografia (KOSSOY, 2001, p. 140).

Considerando as particularidades de cada uma das propostas para a leitura de imagens, em geral, elas abrangem a descrição, contextualização, decomposição, recomposição e compreensão do texto imagético que, por se mostrar numa forma simbólica de representação, proporciona diferentes leituras e interpretações influenciadas pelo repertório subjetivo e cultural do leitor, algo semelhante ao que ocorre com o texto escrito. Araújo e Oliveira (2013, p. 70) trazem o apanhado dos métodos de leitura de imagem de alguns teóricos:

[...] analisamos alguns métodos de leitura de imagem no ensino da arte de importantes teóricos da arte/educação, entre os quais ressaltamos Edmund Feldman, Robert Ott, Michael Parsons e Abigail Housen, por entendermos serem os pioneiros em estudos sobre a leitura de imagem no ensino da arte contemporânea e por terem influenciado o surgimento da Proposta Triangular para o ensino da arte, modificando as práticas teórico-metodológicas para o ensino da arte no Brasil.

Ao mencionar a Proposta Triangular, os autores referem-se à teórica Ana Mae Barbosa que sistematizou a triangulação: o fazer arte (criação/produção), a análise ou decodificação da obra de arte (leitura de imagens/apreciação) e contexto ou informação (História da Arte e contextualização), como alternativa para atender as necessidades de aprendizagem e conhecimento em Arte-Educação (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2013). A título de complementação,

pode-se adicionar a esses exemplos, a abordagem da Cultura Visual e Fernando Hernández, seu conhecido representante; a semiótica de Julien Greimas e Charles Sanders Peirce; o enfoque antropológico proposto por Gilbert Durand e adotado por Graciela Ormezzano, que será seguido neste estudo.

Aceitando, assim, todas as propostas enquanto caminhos possíveis de leituras imagéticas, volta-se a ressaltar a importância do olhar que seleciona, associa, analisa, organiza e constrói a imagem, enquanto primeiro na linha de frente do trajeto da visão e aspecto comum, partilhado por qualquer teoria que envolva o visual. Cientes disso, muitos são os estudiosos que defendem a educação do olhar como algo tão fundamental quanto a alfabetização e o letramento pela escrita, uma vez que esse conhecimento não ocorre de forma espontânea, mas, sim, mediado. A esse respeito, a resposta do historiador de arte Ernest Gombrich, quando questionado sobre uma possível perda do prazer da fruição das imagens de obras de grandes artistas, incorrendo no risco de vê-las somente como objeto de estudo, mostra-se avessa à confirmação desse enfoque, ao afirmar:

Por el contrario, se aprende a ver mejor y a admirar aún más a los grandes artistas [...] Creo que mis intereses intelectuales jamás me han hecho perder el placer que se siente frente a las grandes obras de arte [...] pero quizás fuese porque esperaba alcanzar placer y comprensión, comencé a interesarme en el arte desde un plano teórico (GOMBRICH; ERIBON, 1993, p. 201-202).

A tentativa de ler textos visuais seria, então, uma espécie de porta de entrada para o acesso à linguagem da imagem, secreta para a maioria das pessoas. Ao mesmo tempo, seria uma alternativa para elevar-se do senso comum em relação à sua compreensão, defendida nesse trabalho, como necessidade para acompanhar o ritmo do mundo atual, principalmente na esfera educacional.

3 A LITERATURA, A TAPEÇARIA E NORBERTO NICOLA

O novo nasce do fazer. Não posso avaliar o que eu estou criando neste momento,
apenas dentro de um conjunto de obras ao longo dos anos.
Então tenho uma ideia da trajetória evolutiva.
A minha renovação está nesse processo, e, se por acaso não estiver mais,
o prazer de ter feito será a melhor recompensa.
(NICOLA *apud* MATTAR, 2013)

A tecelagem materializada sob a forma de tecidos e tapeçarias, além de primordial na evolução humana, apresenta-se em inúmeros momentos como meio de comunicação e registro de fatos históricos, mitológicos, ou mesmo de simples cenas da vida cotidiana de uma determinada cultura. Numa breve busca por exemplos em que a literatura faz referência à tecelagem, e os fios, por sua vez, se tornam textos tecidos, encontra-se especialmente nos contos de fadas, nos mitos e nas lendas, famosos relatos dessa união, protagonizada, na maioria das vezes, por figuras femininas representadas por mulheres ditas comuns, princesas, deusas ou fadas. Machado (2003, p. 187) escreve:

Como tantas vezes, a mulher fiando, tecendo e bordando faz do trabalho sua narrativa. Desde os tempos mais antigos – com Helena de Troia, que bordava uma tapeçaria para fazer a mortalha do sogro, registrando a própria guerra a que assistia, segundo nos conta Homero. Ou, ainda na antigüidade clássica, como relata Ovídio nas *Metamorfoses*, podemos lembrar as filhas de Mínia, que eram devotas de Minerva, que se recusam a participar dos cultos orgiásticos e decidem continuar a tecer durante os festivais de Baco, contando histórias para se entreter e aliviar o trabalho pesado. Dessa forma, ao mesmo tempo que evitam a dissipação, utilizam a aliança entre tecelagem e narrativa como uma forma de resistência, em defesa de seu espaço próprio e de sua liberdade de culto e opinião.

A partir desses exemplos trazidos pela autora, buscou-se, tanto nas fontes citadas, como em outras, informações mais detalhadas que evidenciassem a função comunicativa simbólica dos tapetes, em que a ação com o fio tivesse determinado destinos através de narrativas figurativas tecidas. Em Ovídio (1983, p. 104), encontrou-se a história de Aracne, uma tecelã famosa da região da Lídia, que atraía numerosos apreciadores da sua arte.

Para verem seus trabalhos admiráveis, muitas vezes as ninfas deixavam os vinhedos do Timolo, e as ninfas do Pactolo abandonavam as suas águas. E elas se compraziam não somente em ver os trabalhos feitos, mas também de vê-los sendo feitos, tal realce ela punha em sua arte. Seja se começava por formar novelos de lã bruta, seja se a ajeitava com os dedos e a amaciava, dando-lhes uma forma semelhante a flocos de nuvens e estendendo-a em compridos filamentos, seja se, com o polegar, de leve, fizesse girar o fuso, seja se bordava à agulha, via-se bem que fora instruída por Palas.

Entretanto, Aracne era também audaciosa e desafiou Palas Atena para uma disputa na arte da tecelagem, pois não aceitava que a sua habilidade fosse atribuída simplesmente aos

meros ensinamentos da deusa. Diante da arrogância e do desrespeito de Aracne para com as divindades, Palas Atena aceitou a competição e,

[...] frente a frente, cada uma em seu tear, tecem com ardor, utilizando todas as cores, histórias de tempos antigos [...] Atena representa a si mesma vencendo Poseidon na disputa para converter-se em protetora de Atenas, enquanto Aracne descreve com entusiasmo os ardis, o erotismo e as metamorfoses que utilizavam os deuses masculinos. Um trabalho tão perfeito que Atena não encontrou qualquer coisa para objetar. Aracne ganha a competição e a deusa irada a transforma em uma aranha para que permaneça compulsivamente a tecer (LESSA, 2011, p. 146).

Outro mito grego relatado por Ovídio (1983) em que a tapeçaria aparece como narrativa decisiva para o desfecho da trama é o de Filomela, irmã de Progne e cunhada de Tereu, rei da Trácia. Progne era filha de Pandion, rei de Atenas, e foi dada em casamento à Tereu, após este tê-lo ajudado na guerra contra Tebas. Porém, após alguns anos, muito ligada à irmã e sentindo sua falta, Progne pediu ao marido que fosse buscar Filomela para passarem algum tempo juntas. O pedido foi atendido, mas, no caminho de volta, Tereu, tomado por um desejo incontrolável pela bela e virgem cunhada, violentou-a, cortou-lhe a língua para que nunca pudesse revelar a ninguém o que havia acontecido e aprisionou-a num estábulo com muros feitos de grossos blocos de pedra. De volta à Trácia, Tereu descreveu à esposa uma morte imaginária da cunhada durante a viagem. No entanto, Filomela, mesmo prisioneira e mutilada, conseguiu tecer o seu infortúnio através da silenciosa “escrita têxtil” de um tapete e mandou-o secretamente para Progne:

Sutil, cândida teia urdindo a furto,
Entre alvos fios põe purpúreas letras,
Indícios da ferina atrocidade,
E do sagaz lavor ao fim chegando,
O confia em segredo à meiga escrava,
Roga-lhe por ações o leve a Progne:
Ela o conduz, e o que conduz não sabe.

Eis a rainha desenvolve a tela,
E lê, e entende a miseranda história,
E cala-se (calar-se é quase incrível!)
A dor lhe tolhe a voz; termos, que expressem.
A sua indignação, não tem, não acha;
Nem se ocupa em chorar: confusa, absorta,
Míl horrendas tensões volvem na mente,
E embebe-se na imagem da vingança
(OVÍDIO, 2006, p. 72).

Esta, ao saber do ocorrido, esperou até a festa em honra a Dionísio, ocasião de maior liberdade para as mulheres, resgatou Filomela e, como vingança contra o marido, matou o próprio filho Ítis, servindo-o assado a Tereu. Após descobrir que havia comido o próprio filho, ele as persegue; elas fogem. E os três são transformados em pássaros pelos deuses do

Olimpo. Progne, num rouxinol que canta a sua dor e tristeza; Filomena, em uma andorinha, pois não tinha língua para cantar; e Tereu, numa ave chamada poupa, “com um tufo de penas na cabeça e um bico desmesurado, cuja saliência lembra a ponta de uma lança” (OVÍDIO, 1983, p. 118) (LESSA, 2011).

O mais conhecido dos mitos que envolvem o ato de tecer, no entanto, refere-se à Penélope, esposa de Ulisses, o herói que partiu para a guerra e permaneceu ausente durante vinte anos. Homero ([199-], p. 288) menciona que, por um longo tempo, o tear protegeu Penélope dos pretendentes:

Esses homens estão muito apressados, mas eu lancei mão de astúcia, valendo-me do tear. Primeiro houve a mortalha. Algum deus benigno deu-me a ideia de fazer em meu tear um tecido, um grande pano com meus melhores fios. Então eu lhes disse: ‘Meus bons jovens, quereis-me por esposa, agora que Ulisses está morto e estais com pressa. Esperai, porém, até que eu acabe este pano, pois não quero desperdiçar o fio que preparei para ele. Será uma mortalha para meu senhor Laertes, quando o destino lhe trazer a dolorosa morte [...]’ Depois disso, eu costumava tecer o pano durante o dia, mas à noite, eu o desfazia, à luz da tocha. Durante três anos, fingi desse modo, e eles acreditaram, mas, quando chegou o quarto ano, as servas revelaram o segredo, os pretendentes apanharam-me e houve um grande tumulto. Assim tive que acabar o pano, não porque quisesse, e agora não posso evitar o casamento, não posso imaginar outro recurso que experimente [...].

As três irmãs responsáveis por determinar os destinos, quer dos seres humanos, quer dos deuses, é mais um exemplo trazido, que, inclusive, se apresenta tanto na mitologia grega sob o nome de “As Moiras”, quanto na romana, como “As Parcas”. Durand (2002) as concebe enquanto divindades lunares representantes da Trindade, pertencentes aos símbolos de movimentos cíclicos e à divisão circular do tempo:

[...] passou-se a conceber três Parcas. Filhas de Júpiter e Têmis, ou segundo outra versão, da Noite, personificavam o Destino, poder incontrolável que regula a sorte de todos os homens, do nascimento até a morte. Nem mesmo os deuses podiam transgredir suas leis, sem pôr em perigo a ordem do mundo. Seus nomes correspondiam as suas funções: Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropo, a irremovível, cortava-o, quando a vida que representava chegava ao fim. Como deusas do Destino, as Parcas presidiam os três momentos culminantes da vida humana: o nascimento, o matrimônio e a morte. São representadas como velhas ou como mulheres de aspecto severo (DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA, 1973. p. 143).

Já da Europa Medieval, tem-se o conto *Rumpelstiltskin*, com diversas versões e adaptações, sendo mais difundida a feita pelos irmãos Grimm, em idos de 1800, que não menciona especificamente uma tapeçaria, mas a confecção do fio como responsável pela vida da personagem. Conta a história que, para gabar-se ao rei, um moleiro muito pobre inventou que a filha era capaz de fiar palha e transformá-la em ouro. Maravilhado, o rei chamou a

moça, fechou-a num quarto cheio de palha com uma roda de fiar e exigiu que transformasse tudo em fios de ouro até a manhã seguinte, sob ameaça de matá-la caso não conseguisse. Desesperançada, a tecelã começou a chorar, pois nada podia fazer para salvar a sua vida, considerando que não tinha a menor ideia de como realizar o feito que lhe era exigido. Um duende apareceu nessa noite e também nas outras duas seguintes, ajudando-a a fiar a palha em fios de ouro. Como prêmio por tal proeza, o rei casou-se com ela, porém, em troca da ajuda, o duende exigiu da tecelã o seu primeiro filho. A moça aceitou, tornou-se rainha e, quando teve o bebê, o duende apareceu novamente cobrando a promessa. Horrorizada, ela se negou a entregar o filho e o homenzinho, então, lhe concedeu três dias para adivinhar o nome dele e evitar que isso acontecesse. A rainha falhou nas duas primeiras tentativas, mas, na terceira, com a ajuda de um mensageiro espião, ela adivinhou o nome *Rumpelstiltskin*. Resolveu-se assim a situação e ao duende são dadas várias maneiras de sumiço, como o simples “desapareceu para sempre”, saiu voando pela janela montado numa panela, às vezes numa concha de cozinha, ou ainda, cego de raiva, ele bateu os pés com tanta força que se partiu ao meio (ESTÉS, 2017, p. 68-70).

Trazendo essa busca para o contexto brasileiro, destaca-se o conto *A moça tecelã* que inicia com a protagonista em seu tear mágico, produzindo todos os seus sonhos, desejos e fantasias. Ela tecia com prazer e liberdade, desde o nascer até o pôr do sol, as estações do ano e até os alimentos de que precisava. Até que um dia, sentindo-se muito sozinha, resolveu tecer um companheiro que acabou revelando-se exigente e dominador ao tentar transformar o tear em um instrumento de ambição e geração de riquezas. Ele solicitou à moça tecelã a construção de um castelo de luxo, com torres, cavalos e cofres, exigindo que ela trabalhasse sem cessar e impedindo que as suas criações continuassem sendo uma fonte de prazer e o resultado da sua liberdade de escolha e criatividade. Ela se tornou, assim, uma prisioneira dos desejos do homem, criado pela sua própria fantasia. Porém, cansada dessa escravidão, a moça resolveu voltar a sua condição inicial, pois, ele não conseguiu impedi-la de manter sob seu controle o tear, um prolongamento de suas mãos e de sua alma. Num anoitecer, ela desteceu tudo aquilo que o companheiro havia solicitado, inclusive ele próprio, voltando, novamente, ao ponto de partida, e, sozinha em sua pequena casa, teceu um novo amanhecer (COLASANTI, 1996). Talvez numa investigação específica e mais aprofundada desse conto, fosse possível estabelecer algumas semelhanças com a história grega da Penélope, até mesmo como fonte da inspiração da autora.

Numa aproximação regional ainda maior, cita-se o livro escrito por Leticia Wierzchowski, *A casa das sete mulheres*, que tem como pano de fundo o Rio Grande do Sul

dos meados do século XIX, em plena Revolução Farroupilha, e a trama da vida de sete mulheres heroínas em uma estância, à espera de seus homens e à mercê de um pampa sangrento e inóspito. Ao longo da obra, o ato de tecer é mencionado algumas vezes e demonstrado como um hábito doméstico da época. Por exemplo, em Wierzchowski (2003, p. 186 e 330), respectivamente, consta que “[...] sentada na cadeira de balanço, tecendo furiosamente um xale ao qual nunca punha fim, como uma Penélope dos pampas”, ou ainda, “numa terra de silêncios, onde o brilho das adagas cintilava nas noites de fogueiras. Onde as mulheres teciam seus panos como quem tecia a própria vida”.

Outro exemplo envolvendo tecelagem e literatura é trazido por Machado (2003, p. 193), ao referir-se à obra de Érico Veríssimo, *O tempo e o vento*:

[...] figuras fundadoras da nossa cultura, carregadas de simbolismo, como Ana Terra, que aprendeu com a mãe Henriqueta, e ensinou a filha Bibiana a “ficar horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando, suspirando e cantando cantigas tristes de sua mocidade”, deixando para sempre o som de sua roca a assombrar as mulheres da família nas noites de vento (grifos da autora).

Aliás, a autora menciona, além do texto utilizado como referência, também outras obras suas que tiveram influências têxteis e originaram os livros *Fio a Fio*, *Ponto e Ponto e Texturas*. Ela segue listando exemplos de termos utilizados no vocabulário literário que relacionam a escrita e o tecer, como a própria palavra “texto”, variante de tecido, tecer, têxtil, textura, tecelagem, indicando a analogia da trama dos fios tecidos para falar da trama das palavras na composição de um texto. Texto e tecido são palavras emaranhadas para falar sobre a tecelagem da escritura, uma ideia que sugere um constante entrelaçamento, uma permanente construção. A própria etimologia da palavra texto deriva dos termos do latim *texere* e *téxtus* e significa tecer, fazer tecido, entrelaçar ou entrançar.

Enfim, essas ideias de relacionar a escrita e o tecer, fiar e bordar já vinham girando havia muito tempo em meu espírito, e não havia nada demais nisso. Eu apenas estava tendo consciência de algo já perfeitamente assimilado e registrado por nossa linguagem de todos os dias, criação anônima e coletiva da nossa cultura pelos séculos afora. Mais que isso, uma noção recorrente na tradição literária [...] Além disso, a noção de que existe uma estrutura subjacente, um projeto inconsciente segundo o qual se ordena a criação, é uma velha obsessão de quem escreve. Nem chega a haver novidade alguma em associar essa força regente a elementos da tecelagem e tapeçaria (MACHADO, 2003, p. 174-175).

Outras referências a essa associação entre “textos e têxteis” também são feitas por Philippini (2009, p. 60) ao mencionar analogias como: “perder ou achar o fio da meada”, “estar todo enrolado”, “tricotar com as amigas”, “dar um nó”, “a linha da vida”. Enfim, tal qual a ponta de um fio num novelo, quanto mais se puxa, mais situações e exemplos vão

surgindo. Afinal, trata-se de uma trama histórica e social que passa por um emaranhado de fios e palavras, que vem sendo tecida desde os primórdios da vida humana.

Finalmente, esclarece-se, ainda, que a constatação de grande parte dos relatos feitos aqui envolver mulheres, deve-se ao fato de, pelo menos no Ocidente, elas terem sido privadas, por séculos, de participar da escrita, mas terem livre acesso aos teares e, através da manipulação dos fios, encontrarem uma maneira de “escrever” e de dar “voz” à própria existência. Situação essa que perdurou basicamente até o desenvolvimento e a difusão do tear mecânico em fins do século XVIII e da primeira metade do século XIX. Porém, não se pode esquecer que muitos homens também teciam, a começar pelos monges de várias ordens religiosas, por exemplo. Além do mais, sabe-se da tradição milenar da tecelagem dos povos orientais e africanos, configurada enquanto forma de expressão cultural, que, igualmente, entrelaça-se com a literatura, com personagens masculinos atuantes, e que sequer foi aqui mencionada. No entanto, na sequência, procura-se reparar essa lacuna, aprofundando um pouco mais essa questão, seguindo pelo viés da História.

3.1 Uma breve perspectiva histórica da arte têxtil

O desenvolvimento da tecelagem está vinculado à evolução das sociedades e ao instinto primeiro de buscar proteção para o corpo, caracterizando-se num dos fatores determinantes da transformação do ser humano num ser cultural com capacidade criadora e produtiva. Supostamente, a manifestação de suas primeiras formas ocorreu em trançados com folhas, gravetos e cipós, inspirados nas teias de aranhas, nos ninhos de pássaros e nas tramas das raízes. A maioria dos estudiosos sobre o tema admite que primeiro teria surgido a cestaria e, obedecendo aos mesmos princípios, porém substituindo os materiais por fibras, originou-se a tecelagem. Segundo Philippini (2009, p. 60):

A origem do ato de tecer perde-se na noite dos tempos da memória humana. Surgiu da necessidade de cobrir o corpo das intempéries. A criatividade inerente ao ser humano cuidou de transformar a necessidade de sobrevivência em necessidade de expressão artística. Assim, foram surgindo tecidos mais elaborados, formas de tingimento dos fios de modos mais sofisticados, tramas mais complexas e novos padrões decorativos.

Estabelecer com precisão a origem da tecelagem se tornou uma tarefa difícil devido à frágil conservação dos tecidos elaborados com materiais de pouca durabilidade, se comparados à pedra, por exemplo. Sabe-se, entretanto, que sua prática se manifestou em diferentes épocas e lugares do mundo, com características específicas de cada povo ou região, utilizando os mais variados materiais e registrando temas igualmente diversificados. Cáurio

(1985) relata sobre fragmentos de tecidos datados de até 2.200 anos a.C., aproximadamente, bem como representações de mulheres tecendo em vários povos da Antiguidade como os egípcios, gregos, romanos, americanos, indianos, persas, chineses e turcos, onde os têxteis já apareciam em função da religiosidade enquanto oferendas dedicadas aos deuses. No entanto, Pezzolo (2013, p. 13) comenta sobre investigações em países do leste europeu que indicam a existência de têxteis na história da humanidade datados de mais de 24 mil anos, algo que não seria espantoso se, “naquela cultura euro-asiática de mais de 20 mil anos, a tecelagem já era desenvolvida, uma vez que, na mesma época, na França, havia grutas com fabulosos afrescos”.

A essa altura, parece oportuno fazer alguns esclarecimentos sobre o que se entende por arte têxtil, tecelagem e tapeçaria. As Artes Visuais, entendidas dentro da grande área de atuação, são consideradas as que se exteriorizam pelo olhar ou de maneira tátil, e, dentre suas várias linguagens, enquadra-se a expressão têxtil. Por sua vez, a arte têxtil também se desdobra em inúmeras outras formas, cada qual com suas características, expressa em bordados, costuras, tricôs, crochês, ou da tecelagem, agregando tudo o que envolva o entrelaçar de fios e fibras. Especificamente, a tecelagem pode ser direcionada para a produção tanto de tecidos ou de tapeçarias, sendo que, ambas, se originam de uma trama feita em tear, manual ou mecânico, e conseguida pelo cruzamento de duas estruturas de fios. De acordo com Chataignier (2006, p. 21):

A tecelagem consiste em entrecruzar dois fios, ou seja, o urdume com a trama. A urdidura pertence a um grupo de fios longitudinais e a trama liga-se a outro grupo de fios chamados também de enchimento e que são transversais, colocados na largura do tecido. É importante saber que os fios da urdidura são fiados em um tear através de várias molduras conhecidas como arneses, que possuem um movimento próprio, levantando alguns fios de urdidura e abaixando outros. Esse procedimento forma um espaço entre os fios, que, por meio de uma ferramenta chamada lançadeira leva os fios pelo espaço existente, formando desta forma os fios transversais do tecido, entendidos como trama.

Em suma, o que difere a tecelagem das outras artes têxteis reside no fato do suporte material ser a própria obra tecida. Quanto aos fios, estes são provenientes da transformação das fibras e, desde a sua origem, podem ser vegetais, como a juta, o algodão, o cânhamo, o sisal, a ráfia, o coco, a bananeira, o rami e o linho. Entre os de procedência animal destaca-se a lã, o couro, a crina e a seda. E, por fim, os fios obtidos de fibras produzidas química ou sinteticamente, extraídas das mais diversas matérias-primas, como o amianto, a fibra de carbono, o vidro, o ouro, a prata, o cobre, o alumínio e o petróleo. Mais recentemente, começaram a aparecer os fios de garrafas pet devido ao apelo ambientalista em torno da reutilização desse tipo de material e às possibilidades estéticas que oferece.

Seguindo historicamente pelo caminho dos tecidos, tem-se um começo enquanto atividade manual e caseira que garantia prover a necessidade familiar, passando pelas corporações de ofício medievais, estas já com uma produção maior e marcadas pela hierarquia entre mestres, oficiais e aprendizes, desembocando como um dos pilares da Revolução Industrial do século XVIII. As inovações desta época transformaram, paulatinamente, a tecelagem em indústria têxtil, com teares mecânicos cada vez mais sofisticados, cujo resultado se pode constatar nas grandes fábricas espalhadas pelo mundo ou atentando para o universo da moda, a vitrine global desses tecidos (CÁURIO, 1985).

Já a tapeçaria seguiu por outra direção, sendo possível distinguir três diferentes fases em sua evolução, uma primeira com função utilitária; uma segunda com função decorativa; e uma terceira com função artística. O que não exclui, necessariamente, uma função da outra. Ela acompanhou a trajetória humana desde tempos remotos, conforme já mencionado, registrando através de elaboradas tecituras, mitos, costumes, cerimônias, batalhas, mapas geográficos, contos de fadas, ou simples ações do cotidiano, uma vez que suas técnicas de tramas de fios permitem que figuras sejam compostas durante o processo de execução.

No Oriente, a religião foi fundamental para a execução dos tapetes, influenciando as cores, os temas e, até mesmo o processo de execução do trabalho, muitas vezes feito de forma ritual. Como escreve Cruz (1998, p. 14), “[...] o simbolismo do tapete para o homem oriental, sobre o qual ele ora, come e dorme, é como uma casa mágica que transporta para onde quer”. Distingue-se, ainda hoje, o que será um tapete funcional de outro que será destinado somente à oração, ao qual cabe, portanto, uma grande carga religiosa e simbólica.

Também são famosos os tapetes de oração turcos; todos mostram o nicho de *mihrad* em uma das pontas, que deve ser direcionado a Meca (a cidade sagrada para os muçulmanos), quando usado para a oração. (O *mihrad* é uma espécie de nicho feito na parede interna das mesquitas que indica a direção da cidade santa de Meca, para onde volta a face o muçulmano quando ora. Os tapetes de oração são colocados no chão direcionados ao *mihrad*, ou seja, a Meca.) (PEZZOLO, 2013, p. 277, grifos da autora).

Pode-se pensar, também, nos famosos e valiosíssimos tapetes persas, por exemplo, na China milenar e o uso da seda, no Egito, com destaque para o estilo copta cristão, influenciado pela arte faraônica, ou, na tapeçaria iraniana, ainda um trabalho artesanal doméstico que envolve gerações de famílias. Em muitos destes países, os costumes, a localização geográfica, o perfil sociocultural influenciam enormemente a criação dos tapetes, apresentando desenhos em diferentes categorias como florais, geométricos e mais contemporâneos (CÁURIO, 1985; PEZZOLO, 2013).

Existem, ainda, registros de têxteis do sul ao norte das Américas primitivas, utilizando materiais como o algodão, agave, plumas de pássaros, lãs de alpaca, lhama e vicunha, com um elevado grau de sofisticação técnica e estilística. No entanto, segundo Cáurio (1985, p. 16), a arte têxtil alcançou seu apogeu nas civilizações andinas, algo que também foi apreciado pelo tapeceiro Norberto Nicola, que se tornou um colecionador da mesma.

Os *Incas*, em elevado grau de elaboração cultural, no século precedente ao contato com o Velho Mundo, última etapa de sua história, primaram pelo requinte de sua tecelagem. No império incaico a tapeçaria havia atingido níveis inigualáveis de perfeição e fineza de feitura, abordando uma extensa variedade de fios e fibras. Ao mesmo tempo, a manipulação dos fios ganhou aí uma nova e inesperada função: os *Incas* – se não tiveram uma escrita no sentido lato do termo – chegaram a criar um sistema mnemônico e de registro numérico, os *quipos*, eles próprios verdadeiras tapeçarias (grifos da autora).

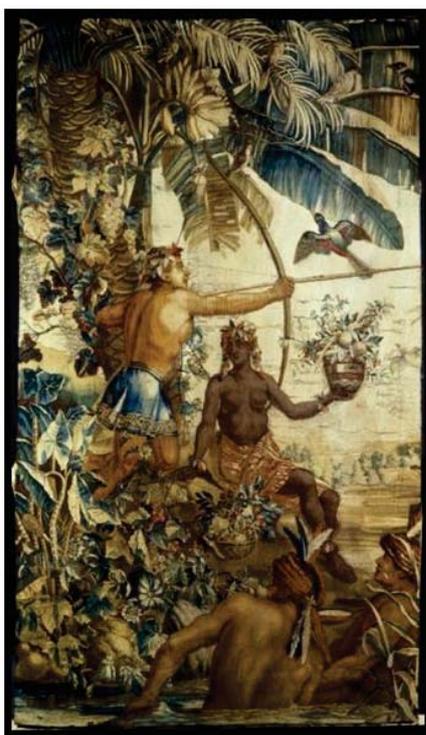
Na Europa, principalmente durante a Idade Média, a confecção de painéis tecidos assumiu grande importância e a tapeçaria foi utilizada em castelos, palácios e igrejas para decorar grandes áreas das paredes, melhorar o conforto térmico e, com função narrativa e didática quando apresentada com temas históricos e bíblicos. Nesse tempo, os tapetes foram bastante valorizados, até porque eram um sinal de riqueza e de poder. Fato, aliás, que se estende para os têxteis em geral, já que, segundo Machado (2003), a roupa, os tecidos e as vestimentas eram moeda corrente, servindo como pagamento de impostos e incluídas nos testamentos. Estavam também entre os objetos penhorados com maior frequência e nos dotes das noivas, origem de um hábito ainda hoje praticado pelas mulheres em algumas culturas, o de montar o enxoval desde a infância em preparação ao matrimônio.

No Renascimento, por volta do século XV, aumentou a importância dos tecidos na decoração e as reformulações estéticas se refletiram também nas tapeçarias que, fixadas nas paredes e dividindo o espaço físico com a pintura, passaram a receber grande influência da mesma. Conforme Hülse (2009, p. 41):

A tapeçaria, por mais de 500 anos, foi praticamente sempre tramada a partir de cartões que, por sua vez, foram desenhados a partir de pinturas. Na Europa, em vários momentos da história, os cartões eram reaproveitados, vendidos e readaptados para várias gerações de tapeçarias. O cartão inicialmente era desenhado a partir de uma pintura de autoria de um artista. Geralmente resultava daí uma grande tapeçaria, onde a primeira cópia era para um nobre europeu. Esses cartões eram guardados e muitas outras tapeçarias menores eram tramadas a partir dele posteriormente, com pequenas alterações nas combinações de cores e na composição da cena principal, como encomenda de prósperos burgueses. Portanto, as tapeçarias foram confeccionadas por vários séculos como a cópia mais próxima possível da pintura. Os recursos técnicos eram utilizados em favor desta cópia e houve a necessidade de desenvolver tingiduras que se aproximassem das cores utilizadas nas pinturas.

A partir do século XVI, a França destacou-se na produção da tapeçaria, pois muitos nobres franceses tornaram-se mecenas de tecelões. Vários ateliês eram mantidos pelas encomendas da burguesia e outros foram criados sob a tutela real, dentre eles o Aubusson, o Beauvais e os Gobelinos. Entre 1692 e 1700, os Gobelinos foram responsáveis pela confecção de uma série de tapeçarias baseadas em pinturas com temática brasileira retratada por Albert Eckhout [1610-1666] e Frans Post [1612-1680], por ocasião de sua viagem pelo Brasil, integrando a comitiva holandesa de Maurício de Nassau, em 1637. Essas peças ficaram conhecidas como Tapeçarias das Índias, tendo sido bastante copiadas no século XVIII, inclusive modificadas em relação aos modelos originais, ao ponto de se estragarem os cartões que serviam de matriz. O Museu de Arte de São Paulo possui alguns exemplares (CÁURIO, 1985).

Figura 1 – O Índio Caçador (Série das Pequenas Índias), 1723⁴



Fonte: Museu de Arte de São Paulo, 2017.

As transformações sociais e estéticas que ocorreram nos séculos seguintes foram acompanhadas também pela tapeçaria que teve seus dias de glória, bem como de declínio. Contudo, no começo do século XX, ainda persistia a submissão da tapeçaria à pintura, e

⁴ Imagem de um dos cinco exemplares que constam no acervo do MASP, de manufatura dos Gobelinos (Século XVII-XVIII), na técnica de alto-liço, com dimensões 323 x 214 cm.

ateliês de longa tradição se mantiveram em funcionamento graças à execução de peças criadas por artistas como Georges Braque, Pablo Picasso, Joán Miró e Henri Matisse.

Desde o século XVI a clientela desta atividade tem selecionado artistas normalmente de renome, mas sem experiência ou habilidades e prática na tapeçaria para preparar desenhos que conseqüentemente eram tecidos. Até o início do século XX, na grande maioria, existia um pintor que criava uma pintura e esta, por sua vez, era redesenhada pelo cartunista no tamanho real da tapeçaria em um suporte também denominado cartão. Esse cartunista, por sua vez, tinha a liberdade de adaptar a pintura ao tamanho e às necessidades para execução da mesma (HÜLSE, 2009, p. 15-16).

Todavia, ao menos no que diz respeito a Matisse, o contrário também foi verdadeiro e os tecidos tiveram um papel importante na inspiração para suas criações. Conforme relata Pezzolo (2013), como neto e bisneto de tecelões, o pintor se fascinava desde criança com os teares e a arte têxtil, chegando a formar, ao longo da vida, o que chamou de “biblioteca de trabalho”, constituída de retalhos de panos, tapetes, roupas e acessórios, garimpados dos mais diversos países, graças às suas viagens.

Matisse muitas vezes procurava em brechós tecidos bordados ou estampados para usar na composição de suas telas [...] Era comum Matisse se valer de um mesmo tecido durante meses e até anos de trabalho, pintando, interpretando, simplificando as formas do estampado, como se quisesse decifrar algo camuflado pelas cores (PEZZOLO, 2013, p. 285-286).

Fato, no entanto, é que, nessa mesma época, em busca de uma identidade própria e de autonomia como linguagem artística, iniciou-se um movimento entre os tapeceiros europeus, que ganhou um novo impulso criativo a partir da década de 1920, por influência da Bauhaus, escola alemã de arte, design e arquitetura. Algo que influenciará inclusive o desenvolvimento da tapeçaria artística brasileira.

3.2 O contexto brasileiro

Antes da chegada dos portugueses, a atividade da tecelagem já era bastante desenvolvida pelos indígenas brasileiros, de maneira integrada ao seu próprio modo de vida, bem como ao seu próprio gosto, tradição ou necessidade. Incluía cocares, colares, cestos, instrumentos musicais ou cerimoniais, redes para dormir e peneiras, algo que foi assimilado pelo europeu em seu aspecto funcional, passando bem longe de qualquer registro enquanto arte ou expressão cultural. A primeira transformação deste cenário se deve à chegada de padres jesuítas tecelões, que mesclaram suas técnicas com as dos nativos.

Posteriormente, com a chegada de escravos africanos, vieram outras inovações, uma vez que, a África já trazia, em sua história, uma longa tradição têxtil, onde os tecidos, além de

serem utilizados como vestimenta, eram mensageiros de significados que traduziam o sentimento de pertencer a uma determinada etnia. Dependendo da região, eram confeccionados tanto por homens quanto pelas mulheres e, de acordo com as cores e os desenhos, traziam em si uma espécie de “texto” onde podia ser lida a identidade social e religiosa daquele que o usava. A quantidade e a metragem também eram proporcionais à fortuna: quanto mais poder e riqueza uma família tivesse, maior era a abundância usada nos tecidos. A posse de uma grande quantidade de tecidos aumentava o prestígio do seu proprietário, o que lhe permitia uma maior participação na vida comunitária. Era costume presentear com tecidos em momentos importantes da vida como o casamento, a maioridade, o nascimento dos filhos, nas mortes, ou, mesmo, para manter boas relações entre as famílias e os amigos. Porém, esse africano que tinha nos tecidos um importante meio de revelar seu modo de viver, seja através da indumentária ou pela posse dos mesmos, viu-se despido dessa forma de expressão, tendo abruptamente usurpada sua liberdade, identidade e sua cor, quando foi reduzido à selvageria da escravidão (CÁURIO, 1985; PEZZOLO, 2013).

De qualquer maneira, o desenvolvimento têxtil no Brasil-Colônia foi influenciado tanto pelo indígena, quanto pelo africano, e esteve, desde o início, ligado à confecção de tecidos utilitários. O destaque, nessa época, cabe a Minas Gerais, conforme se pode constatar no relato que segue sobre como era desenvolvida essa atividade e a que se destinava a produção.

Também foi em Minas Gerais que as camadas mais pobres da sociedade se concentravam por causa do desenvolvimento da mineração [...] Fiar e tecer eram tarefas comuns e que faziam parte da rotina em muitos lares. Nas casas mineiras, especialmente, era comum a presença da roda de fiar e de um tear de madeira para a produção de colchas e roupas para a família. A tradição trazida pelos colonizadores portugueses convivia com criações próprias. Roupas tecidas em algodão e lã eram usadas tanto no trabalho diário no campo como em ocasiões festivas. O algodão era plantado, colhido, descarçado num descarçador manual, cardado e fiado. Para o tingimento, utilizavam principalmente cascas e raízes (PEZZOLO, 2013, p. 53).

Até meados do século XVIII,⁵ a tecelagem manual brasileira foi seguindo neste ritmo, porém aperfeiçoando suas técnicas e equipamentos, conseqüentemente adquirindo maior autonomia, produção e qualidade, possibilitando a formação das primeiras indústrias caseiras e indicando um futuro promissor. No entanto, o crescimento das manufaturas têxteis brasileiras, em detrimento das importações da Inglaterra, começou a preocupar Portugal que havia assinado o Tratado de Methuen em 1703, obrigando-se a comprar tecidos ingleses em

⁵ Em pesquisas pessoais e informais, pode-se verificar que, no século seguinte, em especial no Rio Grande do Sul, os imigrantes alemães e italianos também trouxeram teares, e, desenvolveram a tecelagem com a lã ovina e as fibras do linho. Eram comuns as plantações de linhaça que azulavam os campos com suas flores na região noroeste do Estado, e, a título de curiosidade, pessoas mais idosas relataram que, até meados dos 1960, costumava-se confeccionar vestimentas mortuárias em linho artesanal em virtude da crença e do desejo de chegar ao Céu da maneira mais pura possível.

troca da venda de vinhos lusitanos e, principalmente, da tutela militar dos ingleses. O alvará de 1785 constituiu-se num marco histórico para a tecelagem nacional, no qual a Rainha D. Maria I, por diversos interesses, proibiu a produção de têxteis no país, fechando as fábricas e apreendendo os equipamentos que foram recolhidos aos armazéns da Fazenda Real e, mais tarde, enviados a Portugal. Além disso, os teares manuais vindos da Inglaterra também sofreram embargo por parte de Portugal, tendo sido queimados por ordem da Rainha. Diante dessa proibição, foram preservados somente alguns teares clandestinos no espaço doméstico, fato que acabou plantando a semente do que seria uma manifestação da arte popular das comunidades rurais do Brasil, atividade exercida majoritariamente pelas mulheres (CÁURIO, 1985).

Esta situação perdurou até 1808, quando D. João VI assinou um novo alvará liberando oficialmente a tecelagem no Brasil e, quando as manufaturas desativadas foram, pouco a pouco, se reestabelecendo, já que os tecidos ingleses eram muito caros, o que tornava a produção manual um negócio rentável. Contudo, somando-se a proibição da tecelagem que alterou o rumo da atividade com a pouca importância dada pela Coroa às artes têxteis em geral, qualquer incentivo à tapeçaria artística esteve completamente fora das iniciativas oficiais. Até mesmo a Missão Artística Francesa de 1816,⁶ que tinha na França o maior centro produtor de tapeçarias no século XIX, não trouxe sequer um representante da área (CÁURIO, 1985).

Outro aspecto desse descaso se deve ao fato da tapeçaria ter sido considerada, por muito tempo, como uma arte menor, ligada somente à decoração de ambientes. Essa visão começou a mudar com o Modernismo e sua proposta de redefinição nas artes plásticas brasileiras, com enfoque para elementos da cultura local, rompendo com o estilo baseado em técnicas acadêmicas. Inclusive, lançando um novo olhar para a arte indígena que até então havia sido totalmente marginalizada.

O Movimento Modernista nasceu, também, sob o signo da procura de relacionamento de diversos campos de expressão artística, na qual vai enfim reaparecer nossa *artêxtil*, com uma solitária mas atuante figura. REGINA GOMIDE GRAZ (São Paulo, SP, 1897-1973) retornou ao Brasil, após sete anos de ausência e já casada com o pintor suíço John Graz (CÁURIO, 1985, p. 90, grifos da autora).

Assim, apesar de tudo, a tapeçaria artística brasileira, ou seja, aquela concebida com sentido maior de obra de arte, sobreviveu, prosperou e, muito por influência da escola Bauhaus, começou a se desenvolver nas primeiras décadas de 1900.

⁶ Trevisan (2007, p. 22) traz a seguinte informação sobre a referida expedição: “De qualquer forma, em 26 de março de 1816 chegou tal expedição, tendo como principais profissionais Joachim Lebreton (chefe), Nicolas Taunay (pintor), Auguste Marie Taunay (escultor), Jean Baptiste Debret (pintor de história), Grandjean de Montigny (arquiteto), Simon Pradier (gravador), Segismund Nuekomm (compositor, organista e mestre de capela) e François Ovide (engenheiro mecânico). Ainda havia no grupo, assistentes e artífices auxiliares, compondo cerca de quarenta franceses. Seriam esses os responsáveis pela criação da Academia.”

Na Alemanha, em 1919, a escola e oficina *Bauhaus*, sob direção de Walter Gropius, instalada inicialmente na cidade de Weimar e depois em Dessau, oferecia várias áreas de estudos, entre elas a oficina de tecelagem [...] Desde o princípio todas as atividades partiam de projetos de estudo, onde o aluno além de desenhar os cartões de suas tapeçarias também estudava as combinações de cores e tingiduras de diversos materiais. Artistas como Paul Klee, Georg Munch e Wassily Kandinsky contribuíram com a escola lecionando e divulgando o trabalho lá realizado. Gunta Stölzl e Benita Koch-Otte foram alunas [...] Em 1929, Gunta assumiu o ateliê de tecelagem da *Bauhaus*, onde desenvolveu várias tapeçarias [...] Esse trabalho docente de oportunizar ao público interessado um contato com atividades específicas como a tapeçaria abriu fronteiras. Ao longo do século XX e início do século XXI muitos ateliês surgiram e tapeceiros desenvolveram tapeçarias desenhadas por eles assim como encomendadas por outros artistas (HÜLSE, 2009, p. 111-112).

No Brasil dessa fase, destaca-se a já citada Regina Graz [1897-1973], e, em continuidade, artistas como Genaro de Carvalho [1926-1971], Jacques Douchez [1921-2012], Norberto Nicola [1930-2007], Maria Thereza Camargo [1928] e Roberto Burle Marx [1909-1994], dentre outros que produziram trabalhos valorizando a arte tapeceira e que não foram mencionados aqui, pois mesclaram com outras técnicas que não somente a tecelagem (TAPEÇARIA, 2017). Esse meio de expressão experimentou um considerável crescimento a partir de 1970, com propostas de vanguarda que propunham a investigação das propriedades específicas dos materiais, avançando no campo tridimensional da escultura. De maneira gradual, a tapeçaria foi ganhando um novo conceito, mediante o abandono secular da condição imposta de elemento decorativo ou utilitário e do seu atrelamento à pintura, para tornar-se uma linguagem independente. Não mais apenas uma superfície tecida, mas uma forma tecida, inscrevendo, assim, sua função no plano da estética (TINOCO, 2005; MORAES, 2015).

Condição essa conseguida, em grande parte, graças à dedicação e genialidade de Norberto Nicola, o artista cujas obras integram a proposta de interpretação deste estudo e, antes de tudo, um trabalhador incansável e apaixonado pelas possibilidades expressivas dos fios e pelas coisas do Brasil.

3.3 Nicola e a sua dimensão cultural

Em Tinoco (2005, p. 3) encontra-se a seguinte exclamação de Norberto Nicola: “Eu encontrei uma coisa que eu disse: Meu Deus! A tapeçaria tem uma linguagem particular! Então comecei a fazer experimentos no sentido de dar à técnica da tapeçaria uma autonomia, que ela falasse por ela mesma”. Essas palavras expressam bem o que o tapeceiro buscou durante toda uma vida. No entanto, sua história iniciou bem antes dessa constatação.

Ele nasceu em 1930, viveu e faleceu em 2007, na cidade de São Paulo, SP. Desde criança, sentiu-se atraído pelos desenhos e frequentou ainda pequeno alguns cursos de arte, mas nenhum deles o satisfiz. Em 1954, Nicola participou da I Feira Anual dos Artistas de São

Paulo com desenhos em nanquim; foi premiado e encorajou-se a entrar para o Atelier Abstração de Samson Flexor, pintor, desenhista e professor europeu radicado no Brasil (MATTAR, 2013).

Eu é que fui procurar o Flexor. Vi uma exposição dele e me entusiasmei muito com os quadros. Então eu pus meus desenhinhos debaixo do braço e um dia fui lá, bati na porta e disse “eu queria ser seu aluno”. Quando eu entrei no Atelier não tinha dinheiro para pagar o preço total das aulas, o que não foi um problema para Flexor, com quem fiz um acordo (NICOLA *apud* VON MURALT; RYSEVAS; MATTAR, 2013, p. 72, grifos dos autores).

Paralelamente, sua curiosidade o levava a realizar experimentos com materiais diversos como cordas, tecidos e areia, bem como visitar exposições e conhecer artistas variados. Nessas andanças, ele entrou em contato com a tecelã Regina Graz, na ocasião já não mais em fase produtiva, que o presenteou com um tear e alguns outros instrumentos afins. Entusiasmado, Nicola aprendeu a tecer e em 1959, estabeleceu uma parceria com Jacquez Douchez, criando o Ateliê de Tapeçaria Douchez-Nicola. Iniciaram, a partir dali, uma intensa pesquisa de materiais, técnicas, processos de tingimentos, mandaram construir um enorme tear, formaram uma equipe de tecelãs para auxiliar na execução das obras e viajaram para os centros de tapeçaria europeus coletando maiores informações sobre o tema (MATTAR, 2013).

A parceria dos tapeceiros e o funcionamento do ateliê mantiveram-se até o final da década de 1970 como um exemplo que ainda serve de referência para toda uma geração de artistas que trabalham dentro dessa linguagem. Nesse período, os dois realizaram várias mostras e exposições locais, em capitais como Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Brasília, e internacionais, no Peru, Chile, Uruguai, México, Holanda, França, Estados Unidos, Suíça, África do Sul, Colômbia, Portugal e Alemanha, tendo recebido muitos prêmios. No entanto, no que diz respeito à valorização da tapeçaria nacional com uma linguagem artística própria, talvez o feito de maior relevância tenha sido a participação de ambos em várias Bienais de Arte de São Paulo, a começar pela 7^a, em 1963, e, posteriormente, pela 8^a, 9^a, 11^a e 13^a edições do evento (VON MURALT; RYSEVAS; MATTAR, 2013). Especialmente Nicola tinha uma consciência pública da sua arte e buscou sua legitimação organizando também mostras, estudos, palestras, eventos, comissões e tudo o mais que pudesse divulgá-la, socializá-la, e, ao mesmo tempo, guardá-la e preservá-la.

Posso contar uma história: a Bienal de São Paulo não aceitava tapeçaria, achava que era uma técnica menor, que não era uma técnica, que não era uma expressão, era um artesanato! Então eu fui o primeiro que entrou com tapeçaria numa Bienal! Eu cheguei, fui falar com o júri e disse: Olha, eu vou mandar tapeçaria. Eu quero que vocês julguem a qualidade artística desta obra, esqueça que é tapeçaria! Se vocês me prometerem que julgam dessa outra maneira, eu mando. Senão não vou mandar porque eu vou ser cortado por uma bobagem [...] vocês olhem e se ela tiver valor artístico, ela vai ser

aceita e eu vou ficar contente. E aconteceu assim, eles fizeram e eu fui a primeira pessoa que expôs tapeçaria numa Bienal! (NICOLA apud A TAPEÇARIA..., 2000).⁷

No ano de 1978, os dois artistas decidiram pelo encerramento das atividades do ateliê que mantinham conjuntamente, e Nicola passou a trabalhar sozinho. Direcionou seu trajeto, então, para mesclas de materiais e formas cada vez mais ousadas, libertando-se definitivamente da bidimensionalidade. Em um texto-manifesto que elaborou para a exposição *Formas Tecidas*, o tapeceiro declarou:

Esforço-me para dar à tapeçaria uma nova dimensão criadora. A tapeçaria que busco afasta-se da ideia tradicional de uma representação plana. Criamos um objeto tecido. [...] Trata-se agora de criar uma arte de fibra tecida, libertada de qualquer ligação com as artes de superfícies pintadas. A fibra e o tecido possuem um volume com qualidades próprias de tensão, elasticidade, comportamento, enfim, um lugar no espaço. A obra tecida deve modelar o espaço em uma forma multidimensional (NICOLA apud MATTAR, 2013, p. 8).

Assumi, com isso, o discurso da forma em painéis de caráter escultural. O profundo conhecimento do potencial dos materiais levou-o a explorar ilimitadas texturas, estabelecendo um forte diálogo com a natureza e as culturas indígenas e latino-americanas, através do entrelaçamento de raízes, folhas, penas, lãs, fibras, cipós, palhas, crinas de cavalo, vime, cânhamo, linho, juta, sisal, etc. Suas obras passaram a mostrar fendas, tranças, tiras recortadas e cordões (MORAES, 2015).

A influência e a inspiração dos trabalhos de Norberto Nicola vinham de fontes primitivas e populares. Aliás, uma das características que perpassa boa parte de sua obra deve-se às artes têxteis pré-colombianas, cujo contato foi travado logo no início de sua carreira em uma viagem ao Peru. Segundo o artista, por intermédio daqueles tecidos carregados de história e simbolismo, ele se deu conta da importância da tecelagem para a vida humana. “O caminho que eu estava procurando para dar uma autonomia, uma independência à tapeçaria, eu descobri que alguns povos da América do Sul, desprezados pela cultura branca, já tinham feito. E isso foi uma escola. Indiscutivelmente foi uma escola para mim” (NICOLA apud MATTAR, 2013, p. 65).

Outra grande influência é atribuída à arte plumária indígena brasileira da qual, por volta de 1970, Nicola tornou-se colecionador e estudioso, organizando, inclusive, uma importante mostra, em 1980, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. O sucesso foi tão grande que a exposição foi premiada como a melhor daquele ano e, posteriormente, percorreu diversos países pelo mundo afora. Além disso, a proximidade com a arte plumária despertou

⁷ Transcrição de parte de entrevista dada pelo artista no documentário *A Tapeçaria de Norberto Nicola*, 2000.

no artista um novo olhar para outras manifestações das culturas populares como, por exemplo, o Boi-Bumbá,⁸ o Carnaval e as bandeiras nos estádios de futebol (TINOCO, 2005).

Todavia, a inquietude do artista, sempre aberto a inovações, não parou no tempo e, a partir dos anos 1990, ele aproximou-se do computador, incorporando-o como ferramenta para a criação de seus desenhos. “O computador não vai matar nenhuma das outras técnicas, continuo fazendo desenho, pintura... Um não interfere no outro, só que cada um tem a sua linguagem” (NICOLA *apud* TINOCO, 2005, p. 5).

Ponderando sobre a trajetória do tapeceiro, percebe-se que ele dedicou toda a sua vida a um contínuo e exaustivo trabalho e aperfeiçoamento, demonstrando com suas ações que o talento artístico é algo construído e não inato ao ser humano. Percepção essa, que pede a retomada de aspectos da possibilidade lançada no início, referindo-se aos atos criativos humanos tidos como inspiração divina e o artista, se relacionado ao mito bíblico da criação, podendo, ao criar, estar reproduzindo a centelha do Deus que carrega em si, já que foi feito a sua imagem e semelhança. Em particular os tapeceiros, diante dessa crença, cometeriam sempre um erro deliberado ao considerar, consciente ou inconscientemente, que a perfeição seria somente um atributo divino.

Apesar dessa visão sobre o assunto ser algo comum e perdurar até os dias de hoje, concorda-se com Camargo (2009) quando esclarece que a “cultura do dom” artístico teve início em tempos passados ainda com Platão, fortaleceu-se no Renascimento quando artistas como Michelangelo e Leonardo da Vinci foram respeitados como “seres divinos” e vem sendo reforçada desde então, tanto pela escola, quanto por outras esferas da sociedade em geral. Todavia, se trata de uma ideia cristalizada e estereotipada que necessita ser desconstruída, haja vista que “o ‘dom’ pode ser adquirido, desenvolvido e aperfeiçoado e que grande parte do chamado ‘talento’ ou ‘virtuosismo’ se deve mais à insistência, à constante busca e ao empenho humano total” (CAMARGO, 2009, p. 21).

Ao mudar tal maneira de pensar, permite-se a construção de uma consciência mais crítica onde a Arte é entendida como um produto social, fruto de determinado tempo e contexto histórico e, igualmente, ao alcance de todos. Desse modo, tal e qual a corajosa

⁸ A brincadeira do boi é uma consagrada manifestação folclórica tradicional brasileira que acontece por quase todo o país, em diferentes períodos do ano, com nomes que, igualmente, diferem conforme suas variações regionais: “boi-bumbá”, no Amazonas e no Pará; “bumba meu boi”, no Maranhão; “boi calemba”, no Rio Grande do Norte; “cavalo-marinho”, na Paraíba; “bumba de reis” ou “reis de boi”, no Espírito Santo; “boi pintadinho”, no Rio de Janeiro; “boi de mamão”, em Santa Catarina. Trata-se de um folguedo de rua que tematiza sobre a morte e a ressurreição de um boi, envolvendo representações plásticas, musicais, narrativas e dramáticas. Apresenta toadas de variados ritmos, bailados com coreografias e performances específicas. A indumentária do boi-emblema e do grupo brincante é figurada em objetos, pinturas, fantasias, máscaras e bordados, cuidadosamente elaborados (CAVALCANTI, 2013).

Aracne, Norberto Nicola trabalhou as suas formas tridimensionais com a máxima perfeição que lhe foi possível, sem temer qualquer punição divina, conseguindo com isso, comunicar-se tanto tátil quanto visualmente, transmitindo mensagens tecidas no universo em que viveu.

Em concordância com isso, Ormezzano (2009a, p. 32) afirma que, “o conhecimento artístico implica a capacidade para compreender o sutil, o não dito, a metáfora, as intertextualidades do espaço-tempo natural e sociocultural”. Entende-se, assim, que, seguindo pelo viés teórico assumido nesse estudo, se está diante de um rico material para interpretação e construção de significados, capaz de ampliar a compreensão da leitura mediada pela imagem e expressada na tapeçaria artística. Para tal, segue-se elucidando o caminho que será seguido mediante o mapeamento metodológico.

4 ASPECTOS METODOLÓGICOS

De acordo com Deslandes (2011, p. 35), “fazemos um projeto de pesquisa, sobretudo, para esclarecer a nós mesmos qual a questão que estamos propondo investigar, as definições teóricas de suporte e as estratégias do estudo que utilizaremos”, seguidas de um mapeamento do caminho a ser adotado. Isso porque, o projeto cria certas necessidades que exigem do pesquisador a busca por respostas coerentes e satisfatórias a sua proposta. No entanto, longe de chegar à exaustão, trata-se antes de pistas metodológicas que se abrem para um conhecimento sem fim e sempre renovado (LEGROS et al., 2007). Assim, amparado em tais pressupostos, este estudo traz um *corpus* constituído de seis criações do tapeceiro Norberto Nicola, selecionadas dentre as 25 obras que integraram a exposição “Trama Ativa”, e posterior publicação do catálogo da mesma. Conforme Mattar (2013), a expressão “trama ativa” foi elaborada por Nicola e reflete muito a natureza inquieta do tapeceiro. O critério para a seleção de duas obras da década 1980, duas da década 1990 e duas dos anos 2000, deu-se com base em aspectos do imaginário e, dada a abstração dessas imagens, também nos títulos enquanto auxílio para compreender seus significados.

4.1 Tipos de pesquisa

Com referência à tipologia da investigação no que concerne ao problema, trata-se de uma pesquisa bibliográfica de abordagem qualitativa, pois, segundo com Chizzotti (2010, p. 26-28):

As pesquisas qualitativas, por outro lado, não têm um padrão único porque admitem que a realidade é fluente e contraditória e os processos de investigação dependem do pesquisador – sua concepção, seus valores, seus objetivos [...] o pesquisador supõe que o mundo deriva da compreensão que as pessoas constroem no contato com a realidade nas diferentes interações humanas e sociais [...].

Ou seja, o presente estudo lida com a interpretação de dados visuais que abrangem o campo social e cultural. Então, essa abordagem se apresenta como a mais adequada, uma vez que possibilita que se investigue, através de obras de arte, como um determinado artista atribuiu sentido ao mundo a sua volta.

Entretanto, como se refere a uma pesquisa qualitativa que gira em torno da coleta e da leitura de imagens já produzidas, entende-se como de grande importância comentar sobre o papel da fotografia, pois, até então se escreveu sobre tapeçarias que nunca estiveram originalmente presentes, mas, sim, fotografadas e depois reproduzidas. Se poderia afirmar, então, o tema central da pesquisa como sendo a leitura tanto de imagens de tapeçarias, como também, de imagens em tapeçarias, ambas mediadas pela fotografia que aqui, dentre tantas funções a que se presta,

participa como registro documental e possibilidade de acesso às obras. Segundo Banks (2009, p. 98), criar uma imagem fixa de modo documental é um problema nada simples:

Por exemplo, John Collier tirou uma série de fotografias para documentar a tecelagem de lã crua até o tecido final por índios Otavalo no Equador na década de 1940 [...]. Depois de fotografar as primeiras etapas do processo (lavagem, secagem e cardagem da lã), ele revelou o filme, imprimiu contatos e mostrou os resultados ao tecelão. O tecelão não ficou satisfeito e considerou que as fotografias o tinham retratado como um mau tecelão. Ele insistiu que Collier fotografasse novamente as mesmas etapas, indicando quando e exatamente o que Collier devia fotografar.

Assim, a reprodução de uma obra, ou seja, aquela mais próxima da original, se coloca como um desafio complexo para um fotógrafo, exigindo um bom equipamento e o domínio de ótimas técnicas de iluminação, uma vez que se trata de apreender, num instante, algo que foi criado e produzido com grande preocupação, experimentos e pesquisas para a escolha dos materiais, das cores, dos pigmentos, das texturas e dos volumes. Em certos casos, o trabalho de uma vida inteira!

Após essa primeira etapa, que sempre acontece com alguma perda, apresenta-se como obstáculo levar a imagem até o meio digital para a reprodução e posterior impressão. Além disso, outro fator a ser considerado é o da escala, pois as imagens são reproduzidas num tamanho muito menor do que o original, ignorando detalhes e a força expressiva da obra. As tapeçarias de Norberto Nicola, por exemplo, são grandes painéis tecidos, que, de certo modo, aparentam ser “minitêxteis”, dependendo do suporte onde estão reproduzidas. Trata-se, portanto, de uma tarefa necessária, porém árdua, e que, relativamente às imagens abordadas nesse estudo, foi realizada pelo fotógrafo, professor e pesquisador paulista João Luiz Musa. Este também um artista plástico renomado, que tem como tema central da sua obra a própria fotografia, concentrando seu interesse, sobretudo, em conhecer e dominar as técnicas de impressão da luz sobre materiais fotossensíveis (JOÃO..., 2017).

Em consonância com os objetivos, a pesquisa classifica-se como interpretativa e, quanto aos procedimentos técnicos, refere-se a uma investigação bibliográfica que envolve leituras, fichamentos e compreensão de documentação indireta encontrada em fontes secundárias, publicadas em livros, periódicos, teses, dissertações, revistas, artigos, dicionários, vídeos, fotografias, entrevistas, comentários, além de outros meios que, eventualmente, possam contribuir para o embasamento teórico do estudo.

Isso posto, cabe explicar, então, acerca de como serão realizadas as interpretações das imagens.

4.2 Compreensão das informações

Como as tapeçarias em estudo não são figurativas, mas apresentadas com formas geométricas abstratas, questionou-se sobre a viabilidade de sua leitura. Na busca por soluções, encontrou-se essa mesma problemática colocada e respondida afirmativamente por Manguel (2001, p. 28), com a seguinte complementação:

E, no entanto, os elementos da nossa resposta, o vocabulário que empregamos para desentranhar a narrativa que uma imagem encerra, são determinados não só pela iconografia mundial, mas também por um amplo espectro de circunstâncias, sociais ou privadas, fortuitas ou obrigatórias. Construimos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir as suas justezas variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa.

Cientes disso, segue-se então, o caminho de interpretação dos textos visuais por meio da Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI), proposta por Ormezzano (2009a) que tem como base a hermenêutica simbólica de Durand (2002). A esse respeito, faz-se necessário considerar que, dentre as tradicionais hermenêuticas existentes, essa se encarrega do conteúdo simbólico, mitológico e arquetípico, do seu dinamismo e das possibilidades de aplicação no marco das Ciências Humanas. O termo procede da figura mítica do Deus Hermes, a quem os gregos atribuíam a origem da linguagem e da escrita. Garagalza (1990) esclarece que Hermes era um “deuzinho”, mensageiro e intérprete das sentenças dos “grandes deuses”, pois estas necessitavam ser compreendidas corretamente. Era-lhe facilitado fazer essa mediação devido ao acesso que mantinha entre o Olimpo e os outros mundos, algo garantido por sua natureza intermediária enquanto filho de Zeus e de Maia, uma das plêiades, ninfa da chuva. Era capaz, portanto, de comunicar harmonicamente aos contrários, do alto e de baixo, do angélico e do demoníaco.

Bajo los auspicios de la figura de Hermes [...] este pensamiento hermético se caracteriza por su *visión confusora* (coimplicadora) de los contrarios, en virtud de la cual desaparece la ruptura o separación dualista entre hombre y cosmos, entre corpo y alma, entre lo sagrado y lo profano, etc. En dicha concepción del mundo los pares de opuestos aparecen *interpenetrados, vinculados por una similitud interna que los cohesionan* (GARAGALZA, 1990, p. 37, grifos do autor).

Desse modo, a hermenêutica é um ramo da filosofia que se conecta com outras áreas do saber quando busca compreender o “sentido do sentido”, tendo as linguagens como intermediárias para essa interpretação. Nas palavras de Garagalza (1990, p. 11), desde uma perspectiva metodológica, a hermenêutica tem a intenção de elaborar uma linguagem das

demais linguagens, a partir de semelhanças internas que as tornem coesas. É justamente nesse ponto que se soma o sentido atribuído por Durand ao considerar que o ser humano é um animal simbólico por natureza, e a hermenêutica, então, enquanto interpretação de produtos originários dessa ação humana, dotados de significado e mediados pelas linguagens, transforma-se na hermenêutica simbólica. Ou seja, para Durand, a coesão das linguagens se dá através do símbolo.

Con este postulado, Durand viene a defender que el *lenguaje*, como toda obra humana, no se deja reducir totalmente a un mero resultado cósico, dado o pasivo (ergon), pues encierra siempre un núcleo dinámico (energeia), y su sentido no se puede captar en una lectura lógico-científica, sino por su interpretación simbólica en un proceso de implicación de la própria subjetividad, de inmersión en el contexto antropológico-vital, en el mundo de la vida (GARAGALZA, 1990, p. 29).

Portanto, uma proposta inter e transdisciplinar de interpretação, algo que se experimenta igualmente nesse estudo, ao mesclar linguagem verbal e visual e projetando, através da problemática, também a perspectiva simbólica no âmbito da história e da inclusão de aspectos culturais, psicossociais e espirituais.

Ao dar continuidade à descrição da Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI), listam-se, a seguir, os critérios sugeridos para observação, enfatizando que se trata de uma modalidade testada em diversas realidades e considerada adequada para essa investigação (ORMEZZANO, 2009a). Um item a ser examinado refere-se *ao suporte e aos materiais utilizados* que, nesse caso específico, conforme já colocado anteriormente, a tapeçaria traz em si mesma seu próprio suporte, o que a diferencia das outras artes têxteis. Ou seja, a própria obra tecida é o que suporta a ação humana com a finalidade artística. Já com relação aos materiais, tem-se no fio obtido de inúmeras fibras a matéria-prima da tecelagem.

Ao trabalhar com tapeçarias, percebe-se uma forma de linguagem e expressão que promove uma relação com o outro e com quem executa o trabalho. Os diversos materiais, como linhas de algodão, lã e seda, os sintéticos e outros recursos não convencionais, quando tramados produzem texturas que remetem ao passado e, às vezes, levam ao futuro (HULSE, 2009, p. 15).

Quanto *aos aspectos compositivos da linguagem visual*, são os elementos que, articulados, configuram a dimensão espacial da obra. Dentre outros, considera-se a linha, a perspectiva, a textura, a luz, a sombra, a simetria, os contrastes e, segundo Ormezzano (2009a, p. 58), “este conhecimento formal contribui, no momento da leitura, com o saber intuitivo, subjetivo, simbólico, que sugere a imagem a ser interpretada ou descrita”.

O esquema espacial interpretativo encontrado em Zimmermann (1992, p. 95) é a referência utilizada para analisar a *simbologia espacial*, enquanto parte da proposta de leitura de imagem adotada aqui.

Já a *simbologia das cores* auxilia na interpretação do imaginário universal. Gennari (1997, p. 53-60), ao discorrer sobre as cores, as luzes e os mundos, sintetiza a ideia do seguinte modo:

A percepção visual adquire substância graças à percepção das cores que, por sua vez, dependem dos parâmetros físicos da luz [...] uma visão cromática, ou seja, capaz de estabelecer sensações através da cor, desfruta de milhares de graduações obtidas pela combinação de luminosidade, tonalidade e saturação [...] a visão das cores está estreitamente ligada ao plano bioquímico e neurofisiológico, e é o resultado de um laborioso trabalho neuronal da retina e do cérebro, capaz de multiplicar e oferecer de forma depurada toda a gama de sensações e percepções icônicas. Porém, do ponto de vista cultural, deve considerar-se o aspecto morfológico e funcional na função das cores e sua interpretação [...] a objetividade das leis físicas, biológicas e químicas referentes à cor não oferece mais do que uma fotografia parcial desse mundo, assim como dos mundos que representa (tradução nossa).

As referências do imaginário são examinadas, principalmente, sob a perspectiva da teoria de Durand, que o define em vários momentos de suas obras, como o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas pelo homem”, ou ainda, “o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 2004, p. 6 e p. 41, respectivamente). O imaginário é tido pelo senso comum como aquilo que é oposto do real e pertencente ao mundo da imaginação e da ficção. Todavia, essa abordagem ganhou novas dimensões e compreensões ao longo do século XX, a partir de investigações em diferentes campos, como a Psicanálise, a Antropologia, a Hermenêutica, as Religiões, etc., realizadas por estudiosos como Gaston Bachelard, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Michel Maffesoli, dentre tantos outros que também se dedicaram ao assunto.

Por fim, o item *síntese da autora* estabelece conexões e relações textuais com outras fontes iconográficas ou literárias, pois, de acordo com Ormezzano (2009a, p. 61), entende-se “por síntese a união de múltiplas leituras, dentre as quais o *logos* poético e estético se encontram. Ler uma imagem e apreciá-la implica construir significados”.

Na sequência, ampliam-se alguns pontos sobre o imaginário, considerados essenciais para desenvolvimento do estudo.

4.3 Gilbert Durand e a sua concepção de imaginário

Ao incorporar a problemática, “quais os símbolos, os mitos e os arquétipos presentes nas tapeçarias criadas como produto do imaginário do artista Norberto Nicola e da cultura na qual ele esteve inserido?”, buscou-se, na Teoria do Imaginário desenvolvida pelo filósofo e antropólogo francês Gilbert Durand [1921-2012], caminhos que pudessem fundamentar a questão, uma vez que ele propõe que tudo o que é criado pelo ser humano, antes foi imaginado, tendo passado por modalidades mentais que trazem vestígios de arquétipos, mitos e símbolos ancestrais. Assim, a imagem é a materialização desse processo simbólico de percepção do mundo e a sua interpretação, fundamental para dar significado a tudo o que existe. Destaca-se que o pesquisador embasou seus estudos, inicialmente, no âmbito dos processos de criação literária; entretanto, com o seu envolvimento junto ao Círculo de Eranos, suas investigações adquiriram extensões multidisciplinares.

Conforme Garagalza (1990), o Círculo ou Escola de Eranos foi um centro interdisciplinar de amplas investigações, cofundado por Olga Froebe-Kapteyn e Carl Gustav Jung, em 1933, que agrupou importantes especialistas em diversos campos do saber, como da Filosofia, História das Religiões, Psicologia, Mitologia, Simbologia, Arte, dentre outros. As reuniões aconteciam uma vez por ano durante cerca de oito dias, sempre no mês de agosto, às margens do Lago Maggiore, em Ascona, Suíça, e perduraram por pelo menos 55 anos, quando vieram a se extinguir em 1988. A cada ano, um novo tema era proposto e cada participante tinha oportunidade de se manifestar e expor suas ideias, numa celebração partilhada que justificava o significado original de *eranos*, uma palavra de origem grega que significa um “alimento em comum”. Compartilhavam, desta maneira, a intenção de penetrar num entendimento profundo do ser humano em sua integralidade, a partir do interesse em comum pelo mundo dos símbolos, tendo percebido que,

La necesidad de una tal investigación “gnóstica” del sentido que los símbolos en su immediatez ocultan al hombre actual, se plantea en Eranos como una *necesidad vital* para las sociedades y para el pensamiento occidentales. Es la necesidad de que nuestra desgarrada conciencia colectiva, nuestro lenguaje cultural que obliga al hombre occidental a vivir separado o alienado de una gran parte de sí mismo, se amplifique y se abra a esa “otredad”, asumiendo y recuperando los fragmentos de la historia espiritual del hombre que han quedado plasmados y condensados en los símbolos. Dichos símbolos comparecen así como documentos dotados de una dignidad humana y de una significación filosófica, que son capaces de revelar ciertas dimensiones de la vida humana olvidadas o desfiguradas en las sociedades modernas (GARAGALZA, 1990, p. 18).

O interesse do Círculo girou, portanto, em torno da questão central do sentido e de suas mediações simbólicas, incluindo o da vida, da existência humana, de Deus, do bem, do

mal, da capacidade da razão, da vivência do amor e da morte. Seus participantes valeram-se, nesta busca, de um reencontro com a dita sabedoria perdida, porém, eternamente contida, no mito, na *gnosis*, na Cabala e na tradição alquímico-hermética, enquanto brechas internas situadas no contexto do modo de pensar racionalista ocidental. Ao longo das conferências, os diversos pesquisadores e suas respectivas correntes paralelas de investigações foram estabelecendo relações compartilhadas de sentido, algo que resultou em relatos cujos achados se mostraram de interesse universal e que continuam sendo atualizados pela elaboração de novos materiais teóricos (ORTIZ-OSÉS, 1994).

Durand (2002), enquanto membro atuante dessa Escola, sistematizou uma abrangente interpretação das imagens que emergem das narrativas mitológicas, das religiões e de obras literárias e artísticas, criando uma espécie de mapa do imaginário humano, cuja produção é desencadeada frente a uma angústia existencial original diante da consciência do tempo que passa e da certeza da morte. Portanto, um conflito vivido no interior do próprio processo de vida. O ser humano, então, com o intuito de amenizar esse destino inevitável, num trabalho de eufemização, constrói sentidos simbólicos para o seu mundo através de sua imaginação, que são necessários ao seu equilíbrio biopsicossocial, como um esforço para erguer uma esperança viva diante do fato objetivo da finitude humana (LEGROS et al., 2007).

Para iniciar esse mapeamento, Durand fez uma síntese da história do imaginário no Ocidente, traçando um panorama das diferentes posições e papéis, ocupados pela imagem na Filosofia, na Religião e na formação do imaginário coletivo. Segundo ele, vive-se num “paradoxo do imaginário”, onde por um lado, a sociedade ocidental mantém uma relação idolátrica, estando baseada e inflacionada por todo tipo de imagens visuais, inclusive tendo propiciado ao mundo um progresso técnico de produção e reprodução das mesmas. E, por outro, sustenta uma relação de desconfiança, quase iconoclasta com as imagens, um sintoma endêmico enraizado desde os primórdios no imaginário. Dentre outros marcos que reforçam este iconoclasmo na história da civilização ocidental, o autor assinala “que nossa herança ancestral mais antiga e incontestável é o monoteísmo da Bíblia. A proibição de criar qualquer imagem (*eidôlon*) como um substituto para o divino encontra-se impressa no segundo mandamento da lei de Moisés [...]” (DURAND, 2004, p. 9, grifo do autor).

Consolidou-se, então, por um longo período, um pensamento sem imagem e a imaginação tornou-se suspeita de ser “a louca da casa, a amante do erro e da falsidade”. Conseqüentemente, também a imagem foi desvalorizada por apresentar-se como duvidosa e incapaz de permanecer bloqueada dentro de uma visão racionalista. No entanto, vários movimentos fizeram frente a uma resistência do imaginário, reavaliando-o positivamente,

dentre os quais, no campo da arte, o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo, desprezando aos poucos a criação da obra dos serviços antes prestados à religião e à política, para abraçar livremente o sonho e a alucinação. No campo da Psicanálise, o autor destaca como favoráveis as descobertas relativas ao inconsciente feitas por Freud e Jung (DURAND, 2002; 2004). Assim, pouco a pouco, a imagem foi sendo empoderada, até chegar aos dias atuais, desempenhando um papel efetivo e praticamente onipresente em todos os campos da atuação humana,

Como a imagem sempre foi desvalorizada, ela ainda não inquietava a consciência moral de um Ocidente que se acreditava vacinado por seu iconoclasmo endêmico. A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do “distrain”. Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora... A importância da “manipulação icônica” (relativa à imagem) todavia não inquieta. No entanto é dela que dependem todas as outras valorizações [...] (DURAND, 2004, p. 33-34).

Durand (2002, p. 40) coloca-se sob o ponto de vista antropológico, pois ali “nada de humano deve ser estranho” e afirma que as imagens se formam a partir de três reflexos ou pulsões humanas dominantes⁹ e suas interações com o meio material, geográfico, histórico e social. Interações essas que ele denominou de “trajeto antropológico”, uma vez que pode ser percorrido do interior para o exterior, ou, em sentido contrário, da cultura para o biológico subjetivo. Contudo, o símbolo está sempre presente nesse movimento.

Os três reflexos dominantes funcionam como matrizes das quais se originam os grandes conjuntos simbólicos, sendo considerados como um princípio de organização. O primeiro refere-se à posição, à postura e privilegia a verticalidade e a horizontalidade. O segundo é o reflexo digestivo, que envolve a nutrição, sendo provocado por estímulos externos ou pela fome. O terceiro é o copulativo e diz respeito às motivações inatas de acasalamento e associado aos movimentos rítmicos e repetitivos:

Quanto à ligação entre esta motricidade primária e, parece, inconsciente e a representação [...] “o corpo inteiro colabora na constituição da imagem” e as “forças constituintes” que coloca na raiz da organização das representações parecem-nos muito próximas das “dominantes reflexas” [...] existe uma estreita concomitância entre os gestos dos corpos, os centros nervosos e as representações simbólicas (DURAND, 2002, p. 50-51, grifos do autor).

⁹ Os estudos sobre este tema surgiram do interesse pelas pesquisas realizadas pela Escola de Reflexologia de Leningrado nas primeiras décadas do século 19.

O autor continua elucidando sobre isso, da seguinte maneira:

Os três grandes gestos que nos são dados pela reflexologia desenrolam e orientam a representação simbólica para matérias de predileção [...] cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e pelo menos um utensílio. É assim que o primeiro gesto, a dominante postural exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à descida digestiva, implica as matérias de profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita utensílios continentais, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida e do alimento. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda, a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro, e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual (DURAND, 2002, p. 54-55).

Na concepção de Durand, esses três reflexos dominantes estão relacionados às modalidades presentes nas atitudes imaginativas do ser humano e suas forças, atuantes em vários níveis de formação dos símbolos, pois, conforme já mencionado, todo o corpo participa da representação simbólica condensada em imagem. Diante da angústia causada pelo medo da morte, o sujeito cria, utilizando-se de uma das três posições, agrupando as imagens em regimes, que, inicialmente, foram fundamentados em dois, um diurno (postural) e outro noturno (digestivo), mas que, com o avanço dos estudos, somou-se um terceiro, o crepuscular (copulativo). Assim, numa atitude de reação diante do mundo ou consigo mesma, enquanto construtora de diferentes formas de pensar, agir e sentir, “a pessoa alterna os regime diurno, noturno e crepuscular, dependendo da situação, mas quase sempre privilegia um deles [...]” (ORMEZZANO, 2009b, p. 74).

O que faz a junção entre os gestos inconscientes, os reflexos dominantes e as representações é uma estrutura primeira, a qual Durand denominou de esquema. Ele é anterior à imagem e funciona como um esboço da imaginação. Por sua vez, “os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos” (DURAND, 2002, p. 60). Secundários e ligados ao esquema, os arquétipos são de caráter coletivo, universal, inatos das imagens primordiais, culturalmente variáveis, mas com identidade suficiente para serem reconhecidos como pertencentes a um mesmo grupo de representações. “O que diferencia precisamente o arquétipo do simples símbolo é geralmente a sua falta de ambivalência, a sua universalidade e a sua adequação ao esquema” (DURAND, 2002, p. 62). Assim, os símbolos são as especificações culturais dos arquétipos. Segundo Legros et al. (2007, p. 121):

É por isso que um mesmo símbolo tem diferentes sentidos, conforme sua integração nesta ou naquela dinâmica do imaginário: assim, a serpente esmagada pelo herói é

um símbolo *esquizomorfo*, a serpente que devora é um símbolo *místico* e a serpente que morde a própria cauda é um símbolo sintético (cíclico) (grifos do autor).

Apesar da falta de consenso sobre o que seria o símbolo, neste estudo concorda-se que ele é um sistema de conhecimento indireto e, devido à sua polivalência, uma expressão concreta do arquétipo inserida em um determinado meio cultural. Há, no entanto, que diferenciá-lo em relação ao signo, algo que foi escrito por Ormezzano (2009b, p. 70-71) da seguinte maneira:

[...] o signo é concreto, claro, unívoco e comunica-se de modo direto; o símbolo é abstrato, polivalente, plural e se comunica indiretamente [...] Pode-se compreender o signo como o corpo (matéria) que acolhe o símbolo manifesto no sentido (espírito) de um espaço-tempo determinado (imagem).

Em síntese, pode-se colocar que, gestada desde as profundezas do inconsciente, através de ações imaginativas, origina-se a produção de arquétipos, mitos, símbolos e imagens. Tem-se primeiro o esquema numa dimensão mais abstrata, enquanto esboço funcional da imaginação e correspondendo ao verbo. A seguir aparece o arquétipo que dá forma a essa intenção primordial e já será uma imagem, no entanto, universal. O símbolo, por sua vez, será a tradução desse arquétipo dentro de um contexto específico que, corporificado em matéria, será signo, imagem e representação. Cabe acrescentar, ainda, que a representação material será como um mecanismo de comunicação das imagens, a imaginação como a criadora delas e o imaginário, o seu guardador. Contudo, não se pode esquecer de mencionar o mito, que irá compor-se em forma de história relatada. Conforme Durand (2002, p. 63), esse “é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias”.

Os mitos são, inicialmente, relatos orais ou gestuais como ritos, cultos, magia e, depois, escritos e classificados de acordo com suas características específicas. Eles são atemporais e permitem articular o passado e o presente, uma vez que, a função educativa do mito é mostrar modelos exemplares e universais para os comportamentos humanos (ORMEZZANO, 2009b). Estabelecendo uma vinculação com a ideia inicial da pesquisa, pode-se relacionar o artista, enquanto criador de algo novo aos mitos de origem, chamados de etiológicos. Segundo Vaz (2003, p. 414),

[...] o descrito no mito de origem em forma de história não é um acontecimento singular localizável no tempo e no espaço; não tem valor histórico, científico, sobre as origens físicas e objectivas da vida humana. O descrito no mito é a realidade constante do universo e do homem, numa espécie de “hoje eterno”, para interpretar etiológica e religiosamente: “os acontecimentos [narrados pelo mito] não tiveram lugar em nenhum momento, mas existem sempre”, “o mito é o nada que é tudo” (grifos do autor).

Pensando-se especificamente no mito de origem bíblico, o ser humano aparece com supremacia na ordem da criação, pois, dentre todos os seres, é o único feito à imagem e semelhança do próprio Deus, e pela lógica, igualmente, teria em si uma fagulha desse poder de criar. Algo que vem ao encontro à simbologia do tear, visto em diversas partes do mundo como uma entidade que mantém a ordem cósmica e o resultado de sua produção, o tecido da vida. Na tradição islâmica, o tear é símbolo da estrutura e do movimento do universo, sendo que, nas tradições populares, se observam ritos que comparam o tecer ao criar vida. Nas regiões montanhosas da África do Norte, em qualquer casa, por mais humilde que seja, há um tear simples com dois rolos de madeira sustentados por dois suportes. O rolo de cima representa o céu e o de baixo, a terra, e, quando o trabalho de tecelagem fica pronto, os fios que o prendem são cortados, enquanto se pronuncia a mesma bênção feita pelas parteiras ao cortar o cordão umbilical dos recém-nascidos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Assim, desde tempos imemoriais, fio, tear, instrumentos para fiar ou para tecer, como o fuso e a roca, são símbolos que designam tudo o que rege ou intervém no destino. A aranha, herdeira de Aracne, é a própria imagem da força desse conteúdo, tecendo a sua teia e criando uma nova forma a partir da substância que tira de dentro de si mesma. Além disso, por todo o Oriente encontram-se exemplos que remontam a até 2000 a.C., em que inúmeras deusas são representadas com fusos e rocas e regem, além dos nascimentos, também o desenrolar dos dias e dos fatos¹⁰. Elas dominam o tempo e a duração da vida dos homens, adotando, às vezes, um aspecto impiedoso, já que a lei que ordena a mudança contínua do universo e de onde procede a variedade infinita das formas é organizada a partir de um tecido furta-cor brilhante que precisa ser cortado independente de causar o sofrimento humano. Desse modo, fiandeiras e tecelãs abrem e fecham indefinidamente diferentes ciclos individuais, históricos e cósmicos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Cirlot (1969) acrescenta ainda que, para Platão, o Criador maior encarrega os deuses menores da mitologia de ligar, por meio de um tecido simbólico, o imortal ao que é mortal. A expressão “trama da vida” revela muito sobre o simbolismo do tecido. A trama e o urdume são vistos como equivalentes das linhas horizontal e vertical da cruz cósmica. Alude-se, também, à identificação dos princípios masculino e feminino, o ativo e o passivo, e, para os taoístas, à alternância da vida e da morte, condensação e dissolução, domínio de *Yang* ou de *Yin*, como o vaivém dos elementos usados para compor o tecido. Algo similar é escrito por Durand (2002, p. 323):

¹⁰ Vide o exemplo das Moiras da mitologia grega que foi detalhado no capítulo 3.

Finalmente, certos autores, levando ao extremo a significação do tecido, ligam-no profundamente ao simbolismo totalizante por excelência, ao simbolismo da cruz. Cadeia e trama, *King* e *Wei* chineses, *shruti* e *smiruti* hindus, cruzam solidariamente as suas intenções contrárias, e Yin e Yang são comparados, por isso, pelo taoísmo ao “vaivém da lançadeira sobre o tear cósmico”. A tecnologia dos têxteis, pela roda, o fuso e os seus produtos, fios e tecidos, é assim, no seu conjunto, indutora de pensamentos unitários, de fantasias do contínuo e da necessária fusão dos contrários cósmicos (grifos do autor).

O autor ainda acrescenta que, especialmente, o fio é um elemento de ligação, a imagem direta das “ligações” temporais, da condição humana ligada à consciência do tempo e à maldição da morte. É um símbolo da continuidade e do destino humano, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica “circular” ou rítmica da sua produção. Conforme a classificação isotópica das imagens apresentada por Durand (2002), o tear pertence à modalidade sintética ou dramática, liga-se ao reflexo dominante copulativo e ao regime crepuscular. Nesse caso, há um esquema de ligar as partes por meio de movimentos ritmados e repetitivos, mantendo, no entanto, cada qual a sua identidade. Algo que é materializado na estrutura do tecido, cujo resultado se consegue, pela alternância entre os dois conjuntos de fios, os do urdume e os da trama, que podem ser, como já citado, o passado e o futuro, a vida e a morte, o masculino e o feminino.

Um dos trabalhos da colombiana Delcy Morelos denominado “*La trama personal*” traz justamente a concretização artística desse esquema. Uma proposta com desenho, pintura e outros materiais, que explora a integração de polaridades, a partir de infinitas tramas horizontais e verticais, que se mostram numa dupla leitura: desde uma visão do mundo interior, orgânico, físico e organizado, interligado por tecidos, carne, veias, músculos e sangue, até uma cosmogonia externa que reflete as redes de relações humanas. Segundo declaração da artista por ocasião de sua participação na 9ª. Bienal do Mercosul de 2009 em Porto Alegre: “Cuando hay red, existe unión, y no queda lugar para el egoísmo porque no existe un único centro. La red actúa no solo como una metáfora de lo humano, sino del universo mismo, ya que en el infinito cualquier punto es el centro” (MORELOS *apud* NOORTHOORN, 2009, p. 59). Algo que também ilustra uma parte da ideia lançada na Introdução desse trabalho, que se refere ao fato de, em mitos de diversas culturas, serem recorrentes relatos da tecelagem enquanto metáfora da Criação, na qual o próprio Cosmos seria, primordialmente, concebido como um tecido em forma de rede infinita, onde tudo estaria interconectado através de uma tessitura invisível.

Aproveita-se esta ideia, para introduzir a próxima etapa com as interpretações das tapeçarias de Norberto Nicola.

5 OS TEXTOS VISUAIS TÊXTEIS

As tapeçarias artísticas, documentadas fotograficamente e a seguir apresentadas, constituem os dados visuais deste estudo interpretativo. De acordo com Banks (2009), esse tipo de dados passou a ser usado com bastante frequência em pesquisas qualitativas, desenvolvidas nas mais diversas áreas do conhecimento. Ele aponta como justificativa para tal contexto, de um lado, o fato que já foi mencionado aqui, da quase onipresença das imagens na sociedade atual, e, de outro, que esse pode ser o único meio acessível para revelar algum tipo específico de descoberta. A pesquisa visual pode, do mesmo modo, seguir por dois caminhos principais: um que faz uso de imagens para estudar a sociedade, girando em torno da criação e produção de fotografias, filmes, gravações, desenhos ou diagramas para documentação ou análise de aspectos da vida e das interações sociais; e o outro que diz respeito à coleta e ao estudo de imagens já produzidas. Esse último é o percurso que se segue aqui, tendo como fonte as fotografias feitas por João Luiz Musa das tapeçarias artísticas de Nicola.

5.1 Terras fértil¹¹

A composição se apresenta em forma semioval dupla, formando uma espécie de bolsa, composta por tiras tecidas, perpassada por vários cordões e sustentada por uma base superior aparente, longa e cilíndrica. Forma essa que difere da retangular ou quadrada encontrada na maioria das tapeçarias tradicionais.

¹¹ Mesmo ciente da ortografia incorreta, respeitou-se, nesse caso, a maneira como o título da obra foi escrito em Mattar (2013, p. 41), acreditando que tenha sido uma escolha do próprio artista.

Figura 2 – Terras fértil, 1983 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)



Fonte: MATTAR (2013, p. 41), Coleção particular, São Paulo, SP, 160 x 150 cm.

De acordo com as informações trazidas por Mattar (2013, p. 41), foi feita com fios de lã e fibras vegetais extraídas de plantas. Chataignier (2006, p. 28) ressalta que,

É bom dizer que a fibra é a menor parte do tecido, algo como um átomo, ou seja, a menor partícula de matéria com características químicas definidas. Para que se forme um tecido é necessário unir os fios ou fibras para que se obtenha uma estrutura dimensional.

Já a lã é a fibra natural animal mais antiga usada pelo ser humano, cuja associação imediata diz respeito ao aquecimento e ao aconchego. Na história da humanidade, os tecidos de lã foram usados por quase todos os povos e, no Brasil, sua introdução ocorreu com os primeiros ovinos trazidos pelos colonizadores portugueses. Contudo, apesar das diversas raças de carneiro existentes no mundo serem as maiores fornecedoras dessa fibra, ela também pode ser retirada da pelagem de outros animais, como o camelo, a cabra, o coelho, a lhama, a alpaca, o guanaco, o iaque, a vicunha, e, até de algumas espécies felpudas de cães

(PEZZOLO, 2013). Especificamente nessa tapeçaria, acredita-se que o material usado foi a lã de carneiro, considerando a sua predominância e a fidelidade do artista pelas coisas nacionais. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1986), os fios de lã são símbolos da fecundidade e da representação de campos cultivados, em particular nas costas do norte da África, onde o masculino e o feminino se associam no ato criador, e fiar e tecer para a mulher equivale a lavrar a terra para o homem.

Esse simbolismo se relaciona com título da obra “Terras fértil”, pois, num sentido geral, a terra é o receptáculo de tudo o que existe e simboliza a grande mãe por sempre acolher seus filhos e seus frutos, tendo como virtudes a submissão, a resistência e a firmeza. Nas literaturas, com frequência, são estabelecidas similaridades entre a gleba e a mulher, sendo a terra, virgem penetrada pela enxada e pelo arado, comparada com sulcos semeados e fecundada pela chuva. Semente e parto, trabalho agrícola e ato gerador, colheita de frutos e amamentação, relha de arado e falo de homem refletem sentidos equivalentes. No entanto, a terra também se apresenta em aspectos opostos, uma vez que, se em sua função maternal é símbolo da fecundidade e da mãe que dá vida, nutre e alimenta todos os seres, por outro lado, é destrutiva, pois, para regenerar-se, reclama seus mortos e deles se alimenta (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986). Estaria, assim, na origem e no fim de qualquer vida.

Aliás, um ciclo de vida e morte, atribuído por Bachelard (2001) à terra enquanto uma das quatro energias da matéria colocadas pela filosofia, pelas ciências antigas e pela alquimia na base de todas as coisas. A terra, então, seria a matriz que concebe as fontes, os minerais e os metais, bem como, os três reinos:

O universo sublunar, para o alquimista, está *exatamente* dividido em três reinos: o reino mineral, o reino vegetal e o reino animal. Nada escapa a essa divisão. Os reinos têm estreitas relações: *um alimenta o outro* [...] Nenhum dos três reinos escapa aos ritmos de toda a vida. O animal é a vida cotidiana. O vegetal, a vida anual. O mineral, a vida secular, a vida que se conta por milênios (BACHELARD, 2001, p. 192-193, grifos do autor).

Na concepção grega do mundo, a Terra é, igualmente, personificada por uma deusa-mãe, “Gaia”, que forma com o céu um casal divino, tendo nas cores amarelo-ocre e azul a manifestação dessa hierogamia¹² que se estende ao longo dos horizontes. Cores essas que também são observadas na tapeçaria, com o amarelo-ocre ocupando a maior parte da área tecida e o azul, na forma do cordão mais grosso, atravessando toda a criação de Nicola. Conforme Durand (2002, p. 230-231), são enumeradas,

¹² O termo deriva do grego *hieros gamos* que significa “casamento sagrado” entre um deus e uma deusa, incluindo rituais sexuais simbólicos ou mitológicos, como garantia de fertilidade e prosperidade, bem como de manutenção e continuidade do Cosmos (ENCYCLOPEDIA BRITANNICA, 2017).

[...] lendas relativas ao casal divino encontradas dos Urais às Montanhas Rochosas. Em todos esses mitos, a terra desempenha um papel passivo, embora primordial. Ela é o ventre “materno donde saíram os homens”, como dizem os armênios. Do mesmo modo, as crenças alquímicas e mineralógicas universais afirmam que a terra é a mãe das pedras preciosas, regaço onde o cristal amadurece em diamante (grifos do autor).

Analisando-se a simbologia espacial da composição, esse aspecto é reforçado pela base inferior da obra, que utiliza uma cor quase negra, pontilhada suavemente por detalhes em ocre e que, talvez, simbolize as entranhas da própria Terra, gestora de preciosos minerais num tempo milenar. De acordo com o esquema espacial interpretativo, essa parte da tapeçaria abrange os quadrantes III, V e VIII ligados à origem, ao arquétipo da mãe, à matéria, à natureza e à vida instintiva.

Referências primeiras a esse mito da gênese dos deuses foram expostas pelo poeta grego Hesíodo (1995) quando narrou a quádrupla origem da totalidade. Segundo ele, no princípio, havia apenas quatro seres divinos: Caos (o vazio primitivo), Gaia (a terra), Tártaro (a escuridão) e Eros (o desejo amoroso), o mais belo e o fundamento de todas as uniões. Gaia, sozinha, gerou um ser capaz de encobri-la inteiramente, Urano (o céu estrelado), pois havia “duas formas de procriação: por união amorosa e por cissiparidade. Os primeiros seres nascem todos por cissiparidade: uma Divindade originária biparte-se, permanecendo ela própria, ao mesmo tempo que, dela surge por esquizogênese uma outra Divindade” (HESÍODO, p. 35). O Céu, cheio de amor, com um desejo de cópula inesgotável e face a face com a Terra, fecundava-a, hierogamicamente, através da chuva-sêmen. Com isso, a Terra em constante gravidez,

Pariu altas Montanhas, belos abrigos das Deusas
ninfas que moram nas montanhas frondosas.
E pariu a infecunda planície impetuosa de ondas
o Mar, sem o desejoso amor. Depois pariu
do coito com Céu: Oceano de fundos remoinhos
e Coios e Crios e Hipérion e Jápeto
e Teia e Reia e Têmis e Memória
e Febe de áurea coroa e Tétis amorosa.
E após com ótimas armas Crono de curvo pensar,
filho o mais terrível: detestou o florescente pai
(HESÍODO, 1995, p. 91).

Enfatiza-se que, a potência vital desse acasalamento divino foi tão forte e extrema e continuou gerando uma descendência enorme, tendo a Terra gerado, ainda,

[...] os Ciclopes de soberbo coração:
Trovão, Relâmpago e Arges de violento ânimo
que a Zeus deram o trovão e forjaram o raio.
Eles no mais eram comparáveis aos Deuses,
único olho bem no meio repousava na frente.
Ciclopes denominava-os o nome, porque neles
circular olho sozinho repousava na frente.
Vigor, violência e engenho possuíam na ação.

Outros ainda da Terra e do Céu nasceram,
três filhos enormes, violentos, não nomeáveis.
Cotos, Briareu e Giges, assombrosos filhos.
Deles, eram cem braços que saltavam dos ombros,
improximáveis; cabeças de cada um cinquenta
brotavam dos ombros, sobre os grossos membros.
Vigor sem limite, poderoso na enorme forma
(HESÍODO, 1995, p. 91-92).

De acordo com o mito, foi Crono que interferiu na fértil relação do casal, pondo um limite a essa fase em que tanto os seres divinos como os humanos nasciam diretamente do ventre da Terra fecundada pelo sêmen celeste. Dessa maneira, Durand (2002) afirma que existe uma crença universal na maternidade divina da terra, sendo uma das mais antigas e estáveis, consolidada, posteriormente, através dos mitos agrários.

Esse aspecto se revela em plena continuidade no mundo andino por meio da vivência do mito de *Pachamama*, a mãe-terra sagrada que alimenta e protege os seres e intermedia a relação com Deus. Segundo Marzal (1995, p. 8), o camponês andino atribui à terra, ainda hoje, um significado religioso em que ela segue representando um ser divino autônomo do panteão trazido pela cultura colonizadora hispânica e cristã. Em algumas épocas do ano, através de uma comunicação ritual, lhe são entregues pagamentos em forma de oferendas de “*huyracoya*, sebo, cañihua, incienso, açúcar, feto de vizcacha em lana de vicuña”.¹³

Estabelecendo relação com a crença cristã, através da Bíblia, o termo “terra fértil” é encontrado na parábola do semeador. Ali, a mensagem principal diz respeito ao coração humano que, sendo puro, assemelha-se a um bom solo que acolhe a semente, a palavra de Deus e, então, produz bons frutos, através de sua fé, perseverança, de seus pensamentos e atitudes.

Eis que o semeador saiu a semear. E, ao semear, uma parte caiu à beira do caminho; foi pisada, e as aves do céu a comeram. Outra caiu sobre a pedra; e, tendo crescido, secou por falta de umidade. Outra caiu no meio dos espinhos; e, estes, ao crescerem com ela, a sufocaram. Outra, afinal, caiu em terra fértil; cresceu e produziu a cento por um (Lucas 8:5-8, BÍBLIA, p. 104, Novo Testamento).

Diante disso e com base nas colocações anteriores, consegue-se perceber uma profunda conexão do título da obra e da sua forma com o imaginário universal. Um ventre materno prenhe em forma de bolsa, com uma base escura pontilhada pela cor amarelo-ocre, representando a base terrena, com cordões umbilicais saídos dela em tons de verde-musgo e roxo, destacando-se um único e mais grosso em azul-claro que remete ao amor primordial do Céu com a Terra. A extremidade superior com pelagem lembra o reino animal, também

¹³ Tradução nossa para a frase: “*huyracoya*, sebo, *cañihua*, incenso, açúcar, feto de viscacha envolto em lã de vicunha”. Por tratar-se de algo bastante específico, não foi encontrada equivalência em português para os termos *huyracoya* e *cañihua*.

dependente dessa força telúrica. Já as tiras tecidas em amarelo-ocre reforçam o aspecto terreno e simbolizam os sulcos dos campos, quando essa cor triunfa no outono, com espigas maduras que indicam a proximidade da colheita trazida pela mãe generosa, garantia de alimento e de vida.

Todavia, a inspiração da terra que envolveu o artista Norberto Nicola nessa obra é um elemento que pode ser percebido também através do imaginário de outros artistas como, por exemplo, na conhecidíssima canção “O cio da terra”.

Debulhar o trigo
 Recolher cada bago do trigo
 Forjar no trigo o milagre do pão
 E se fartar de pão
 Decepar a cana
 Recolher a garapa da cana
 Roubar da cana a doçura do mel
 Se lambuzar de mel
 Afagar a terra
 Conhecer os desejos da terra
 Cio da terra, a propícia estação
 E fecundar o chão
 (CHICO BUARQUE, 2017).

Essa composição conjunta é do ano de 1977, de autoria de Milton Nascimento e Chico Buarque, dois artistas reconhecidos do cenário musical brasileiro. Segundo Goldztein (1977), foi inspirada nas cantigas de trabalho das mulheres camponesas durante a colheita de algodão no Vale do Rio Doce, em Minas Gerais, e traz uma estrutura quebrada, com ritmo solto e acorde muito similar aos apresentados pelas músicas tradicionais latino-americanas.

5.2 Visão de verão

Uma superfície tecida em formato retangular forma a base dessa obra. Sobreposta a ela, no seu centro, surge outro retângulo em alto relevo, composto por uma infinidade de fios curtos de lã, criando uma grande área felpuda. Ora na superfície, ora inseridos em seu interior, tal quais linhas curvas onduladas, cordões escuros atravessam verticalmente toda a composição no primeiro plano, imprimindo-lhe certo movimento. Ambas as extremidades são arrematadas por uma forma cilíndrica alongada.

Figura 3 – Visão de verão, 1986 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)



Fonte: MATTAR (2013, p. 50), Coleção particular, São Paulo, SP, 182 x 144 cm.

Observa-se que os retângulos se apresentam de maneira oposta, contrastando efeitos de luz e sombra. O maior, ao fundo, que embasa a composição, traz, em sua parte superior, a tonalidade mais pura do vermelho que vai escurecendo, num suave *dégradé*, até a base inferior. Já a forma retangular central faz o movimento inverso: a parte superior é a mais escura, com fios azuis que causam esse efeito; no meio surge uma área alaranjada; e, é finalizado pelo amarelo em sua parte inferior, arrematando a totalidade de uma composição colorida que, em geral, se observa ao entardecer de um dia de sol.

Predominam, assim, as chamadas cores “quentes” que incluem infinitos tons de vermelho, laranja e amarelo, aspecto esse da cor relacionado à temperatura, mas que, entretanto, é desencadeado por uma intensa expressividade baseada em associações. Segundo Arnheim (2015, p. 359-360),

A distinção entre cores quentes e cores frias é bastante comum [...] vamos ponderar por um momento sobre o hábito de usar as sensações de temperatura para descrever as cores. Qual é o denominador comum? Dificilmente nos lembramos de um banho quente ou do calor do verão quando percebemos o vermelho escuro de uma rosa. Ao invés, a cor desperta em nós a reação também provocada pela estimulação do calor, e as palavras “quente” e “fria” são usadas para descrever cores, simplesmente porque a qualidade expressiva em questão é mais forte e biologicamente mais vital no âmbito de temperatura [...] as cores quentes parecem convidar-nos enquanto as frias mantêm-nos à distância. As cores quentes são salientes, as frias afastam-se. Para as finalidades do artista, naturalmente, ambas são bem-vindas. Elas expressam propriedades diferentes da realidade, exigindo respostas diversas.

Conforme Mattar (2013), essas cores traduzem a característica solar de Norberto Nicola que, por sua vez, é reforçada pelo nome da obra “Visão de verão”. O termo “visão” é entendido aqui, enquanto miragem, devaneio e percepção da estação mais quente do ano, num país tropical como o Brasil. Algo que Frayze-Pereira (1998, p. 11-12) assegura ocorrer ao artista da seguinte maneira:

[...] o ato de tecer articula devaneios poéticos, carregados de imagens retiradas da matéria da tecelagem e de suas técnicas [...] esse cotidiano não é um mundo empírico paralelo a um mundo fantástico de símbolos e mitos [...] é o contato com a estranheza desse mundo que não é fantástico porque está dentro de nós, em nossa subjetividade, e, justamente porque é ligado às profundezas da nossa alma, se imprime, sem nos darmos conta, fora dela, na matéria sensível que mãos humanas tocam, operando o milagre de uma estranha aparição.

Esse ponto de vista sobre a criação artística foi ampliado por Cruz (1998), ao afirmar que isso pode ser colocado sob dois aspectos: um racional, no qual figura o trabalhador artesão, com sua técnica, seus instrumentos e seus materiais, e o outro, em que está o artista que, inconscientemente, por meio do seu trabalho, conecta-se com o princípio imaginativo. Isso foi percebido e explicitado pelo tapeceiro Nicola ao confessar que “para mim não existe isto de arte mental, ela precisa ser feita com o coração e com o *Eros*” (NICOLA *apud* MATTAR, 2013, p. 3). Palavras essas que sintetizam o apaixonamento, a entrega e o desejo do artista de eternizar-se e transcender a si mesmo através das suas criações, uma vez que *Eros*, enquanto potência cosmogônica, representa o princípio vital e energético que organiza e unifica tudo a sua volta, indo muito além de uma simples referência à libido. Hesíodo (1995, p. 91), ao descrever as divindades primordiais, define “*Eros*: o mais belo entre Deuses imortais, solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos, ele doma no peito o espírito e a prudente vontade”.

Desse modo, a exuberância do vermelho, materializada na tapeçaria, vem ao encontro de um *Eros* livre, em que o simbolismo dessa cor de tendência expansiva se revela com intensidade, força e calor. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), é a cor que representa o fogo e o sangue, porém, assinalam que existem dois tipos de vermelho, um sombrio e

noturno, que possui um poder de atração centrípeta, e outro diurno, macho, centrífugo e turbilhonante como um sol que lança o seu brilho sobre todas as coisas com uma potência imensa e irresistível.

Por sua vez, Durand (2002), ao associar o sol ao regime diurno da imagem e relacioná-lo à luz suprema, também assinala sua ambivalência, simbolizando tanto a luminária celeste, quanto o outro lado destruidor, temível e nefasto, queimando e matando, ligado às secas e à fome. Dentre os metais, a principal correspondência ao Sol é o ouro e, dentre as cores, o amarelo. Sob essa perspectiva, sua presença na obra está, então, representada através da pequena área do retângulo central em amarelo. Observando a imagem do sol poente feita pelo fotógrafo indonésio Irving Lubis, consegue-se perceber as semelhanças nas nuances de cores.

Figura 4 – Lubis, “Lamp of God”



Fonte: PINK SWORD, 2017.

Aliás, toda a tapeçaria de alguma maneira está ligada ao sol, pois, quando se pensa no verão, bem como nas demais estações, também se reflete sobre o movimento solar. Dias mais longos ou mais curtos, com mais ou menos luz, mais ou menos calor. A sucessão das estações se constitui em fases de acordo com o curso solar que, por sua vez, relaciona-se com as fases da lua e com os ciclos cronológicos humanos – o nascimento, a formação, a maturidade e a velhice – além de marcar o ritmo da vida de maneira mais ampla, ocupando uma posição central também nos ciclos agrícolas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986; CIRLOT, 1969).

No imaginário da humanidade, o sol desempenha um papel poderoso. É o fogo presente em toda a matéria e uma das entidades celestes presente nas crenças de quase todas as culturas ao longo da história, em que, se ele não é o próprio deus, ao menos é uma manifestação da divindade. Uma série infindável de mitos envolve o seu culto, ligando-o igualmente a nomes

variados como, por exemplo, Apolo para os gregos, filho de Zeus e da titã Leto; Inti para os Incas; Huitzilopochtli para os Aztecas; Freyer era o deus solar escandinavo; Belen para os celtas; Rá para os egípcios; Mitra para os persas; e, até mesmo os cristãos, até o séc. V, adoravam o sol nascente, vitorioso da noite e das trevas. Distribuindo o seu brilho igualmente para todos, assim como a lua, o sol é símbolo de morte e renascimento, devido ao seu ciclo diário de nascer e se pôr. No entanto, como imortal, o seu ocaso também implica a ideia da ressurreição e ilustra o mito do perpétuo retorno, simbolizando a alternância cíclica do começar de novo a cada dia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986; CIRLOT, 1969; DURAND, 2002).

Estabelecendo relações com a obra “Visão de verão” e os diversos traços suscitados por ela, constata-se que tanto as estações do ano, quanto o sol são inspiradores para a arte que está repleta de materializações com esses temas, através de suas diversas linguagens. Inúmeros artistas tomaram para as suas criações o assunto das quatro estações do ano, como, por exemplo, Antonio Vivaldi, na música, e Arcimboldo, Alfhonse Mucha, Nicolas Poussin e Paul Cézanne, na pintura. Já em correspondência ao sol, além das muitas obras imortalizadas pelos clássicos, como nos versos do poeta Fernando Pessoa, “o mito é o nada que é tudo / o mesmo sol que abre os céus / é um mito brilhante e mudo / o corpo morto de Deus / vivo e desnudo”,¹⁴ é na linguagem fotográfica de autores anônimos, que se percebe um culto vivo e em constante renovação. Diária e exaustivamente, são postadas, em todos os suportes digitais ou rede sociais, imagens do poente ou do nascimento do sol. Talvez seja essa uma das imagens que mais deslumbra e questiona o ser humano: a do espetáculo solar diário de cores, luzes e sensações.

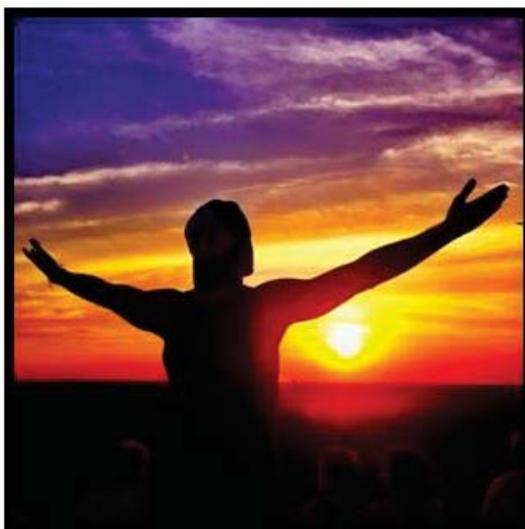
Figura 5 – Nascer do sol, Stonehenge, Reino Unido



Fonte: SILENT EARTH, 2014.

¹⁴ Fragmento do poema *Ulisses* publicado no livro *Mensagem* (PESSOA, 2017).

Figura 6 – Pôr do sol na Guatemala



Fonte: AROUND THE WORLD, 2015.

A revitalização contemporânea do culto pagão de veneração ao sol e o reviver do mito por meio do fascínio da imagem remetem ao arquétipo solar enquanto luz e calor primordiais que salvam da escuridão das trevas, do frio e da morte. Conforme observou Maffesoli (1995, p. 147),

Assim como a arquitetura pós-modernista constrói seus imóveis a partir de diversas “citações”, emprestadas justamente das construções dos estilos antigos, o mundo imaginal, que está sendo elaborado contemporaneamente, fundamenta-se em um substrato arquetípico. Repete, de maneira cíclica, o que se acreditava ultrapassado. É isso que permite falar de maravilhamento, de reencantamento. O imaginário, o simbólico, o onírico, o festivo são alguns dos parâmetros que exprimem melhor um tal processo. Estão ali os arcaísmos que são reinvestidos e reutilizados pelos diversos meios do desenvolvimento tecnológico (grifo do autor).

Nessa perspectiva, a “Visão de verão”, de Norberto Nicola, é também uma miragem coletiva que religa os seres humanos ao redor do globo numa vibração em comum acerca da estrela solar. Pode-se entender, então, que os cordões escuros do primeiro plano representem silhuetas dançando eroticamente na contraluz de um entardecer de verão.

5.3 Xamã

O grande painel tecido que recebeu o título de “Xamã” traz 1/5 de sua área praticamente bidimensional e confeccionada com os tradicionais materiais de uso de Norberto Nicola, a lã e as fibras vegetais. Todavia, os outros 4/5 da obra apresentam volume e textura, tendo sido tramados, inusitadamente, com uma grande quantidade de “crina de cavalo para fazer crescer cabeleiras sedosas” (MATTAR, 2013, p. 9), apenas mesclando alguns fios de

vermelho. Além do suporte cilíndrico que sustenta a tapeçaria, somente outros dois cordões são visíveis: um bem fino, num tom de verde, que atravessa verticalmente a composição, e outro, bem mais grosso, no mesmo tom de vermelho da parte superior, que se enrola em forma de “oitos”, remetendo a uma variação do símbolo do infinito.

Além dessas formas, prevalece a cor vermelho-carmim e tons terra, próximos da pelagem natural do animal de origem. Para Chevalier e Gheerbrant (1986), essa última cor situa-se entre o avermelhado e o negro, simbolizando tanto para os romanos como para a Igreja Católica, a humildade, o que, até hoje, encoraja certos religiosos a vestirem-se com trajes nesses tons. Lembrando que o xamã também é tido como um sacerdote.

Figura 7 – Xamã, 1987 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)



Fonte: MATTAR (2013, p. 20). Coleção particular, São Paulo, SP, 210 x 140 cm.

Já o vermelho presta-se a diferentes e múltiplas interpretações, com significados que invadem tanto o espaço divino, quanto o sagrado e o profano. Na arte cristã tradicional, era a cor do sangue sacrificial de Cristo e dos mártires, do amor fervoroso e da chama do Espírito

Santo. Assim, tidos como sinônimos na linguagem simbólica, amor, fogo e cor vermelha foram estendidos para as vestes das divindades e ao uso nos cultos e, posteriormente, adotados nos trajes dos pontífices, dos reis, dos imperadores e dos sacerdotes. No catolicismo, a cor vermelha é usada em datas específicas do ano, nas vestimentas dos padres e na decoração dos altares e das igrejas. Porém, com o passar do tempo, o vermelho também assumiu outro significado, e de símbolo do amor divino se converteu em símbolo do egoísmo, do ódio e do amor infernal. O diabo aparecerá, então, vestido de vermelho, e o fogo dos sacrifícios terá sua correspondência com o fogo do inferno. Conforme Portal (2000, p. 63):

Si, ante los ojos del profeta, el Dios de amor está envuelto en ese fuego que inflama el corazón para las nobles pasiones, el infierno aparecerá por el contrario como el horno ardiente de donde se exhalan los ardores de la ira, de la envidia, de todos los vicios y de todos los crímenes. Los réprobos, condenados al fuego eterno, sufren el peso de ley de sus propias malas pasiones; la llama que los devora no está fuera de ellos, sino en sus corazones.

Evidencia-se então, através do vermelho, a dualidade humana interior que, enquanto parte da natureza, carrega em si tanto a força da luz, quanto da escuridão, tanto do bem, quanto do mal. Talvez o fino cordão em verde, na obra, represente uma espécie de veia condutora já que, segundo Biedermann (1993), a simbologia cristã vê essa cor como intermediária e mediadora, estando na mesma distância entre o azul do céu e o vermelho do inferno. Detalhe esse que permite estabelecer uma relação com o título da obra, cuja “própria palavra xamã vem da língua siberiana tungue e indica o mediador entre o mundo humano e o mundo dos espíritos” (LANGDON, 1996, p. 12). Da mesma forma, Durand (2002) também atribui ao xamã uma simbolização verticalizante, de ascensão e elevação.

Apesar das divergências entre os antropólogos a respeito de um significado adequado e atualizado para o que seja um xamã, Langdon (1996), ao posicionar-se a partir da antropologia simbólica, assinala que os atributos dessa função mudam de uma sociedade para outra; mas, enquanto traços comuns estão o papel positivo de líder em ritos sagrados coletivos e de curador e mediador de experiências extáticas em benefício de outras pessoas. A autora sintetiza a sua ideia sobre o tema da seguinte maneira:

O xamanismo é uma importante instituição nas sociedades nativas da América do Sul. Ele expressa as preocupações gerais destas sociedades. Seu objetivo principal é descobrir e lidar com as energias que existem por trás dos eventos cotidianos. No rito, estas concepções gerais de ordem são representadas, tornadas manifestas, e recriadas. O xamã interage com estas energias através da experiência extática, através dos sonhos, ou dos transe induzidos por substâncias ou outras técnicas, servindo como mediador entre os domínios humano e extra-humano. As fontes do poder do xamã são as fontes da própria cultura, e o conhecimento que ele adquire é o conteúdo da cultura (Kaplan, 1982). Como líder do rito, ele é indispensável à expressão do sistema cultural. Seu papel como mediador estende-se também ao

domínio sociológico, onde ele desempenha um papel tanto importante na cura, quanto nas atividades econômicas e políticas e em outras atividades sociais (LANGDON, 1996, p. 29).

O xamanismo é um fenômeno complexo encontrado no interior de um número considerável de culturas e, de acordo com a pesquisadora, ao invés de ser considerado uma “reliquia do passado”, trata-se de um movimento renovado de busca por uma “nova consciência religiosa”. Ela cita que esse novo *status* mundial do xamanismo decorre em consequência de movimentos sociais das últimas seis décadas, como os *beatniks* e os *hippies*, bem como de um maior conhecimento das religiões orientais, das novas descobertas da psicologia e da parapsicologia, de inúmeros livros publicados sobre o assunto, dentre os quais os do antropólogo Carlos Castañeda e, finalmente, da incorporação pelas culturas populares da figura do xamã e de suas práticas (LANGDON, 1996).

No Brasil, além da ocorrência em muitas sociedades indígenas onde é mais conhecido como pajelança, traços xamânicos se apresentam nas cerimônias do Santo Daime e nos rituais das religiões afro-brasileiras, com o culto aos orixás e a frequência de situações de transe, em que a pessoa “possuída” é chamada de “cavalo”. Essa conexão permite refletir sobre o material que foi usado na feitura de boa parte da tapeçaria, a crina do animal.

O cavalo constitui um dos arquétipos fundamentais que a humanidade traz incrustado em seu imaginário coletivo e, prova disso, revela-se em um simbolismo que se estende de maneira universal. Contudo, nessa interpretação, o interesse recai sobre a figura da pessoa humana metamorfoseada em “cavalo”, ou seja, a pessoa quando possuída, converte-se em “cavalo” para ser montada por um espírito ou por um deus, durante certos rituais extáticos com práticas xamânicas, que ocorrem como parte de tradições em muitos lugares do mundo, mas, principalmente, no Haiti, na África e no Brasil. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Haag (2011) esclarece que, nas religiões afro-brasileiras, a participação nos ritos para o culto dos orixás é algo complexo e demorado, que demanda todo um aprendizado para administrar as situações de transe, pelas quais as divindades se manifestam no corpo de seus iniciados durante as cerimônias. Os iniciados, filhos e filhas de santo, então, são denominados “cavalos”, pois se deixam cavalgar pela divindade, que se apropria do seu corpo e da sua mente durante um transe inconsciente. A pessoa iniciada faz esse pacto com o aliado invisível que lhe dá, em troca, proteção e poder, algo que ela não teria sem submeter-se à mediação espiritual. Assim, pois, num sacrifício ritualístico, o possuído se converte em “cavalo”, abdicando de sua própria personalidade para que a de um espírito superior se manifeste através dele e revele os mistérios do mundo invisível.

Esse simbolismo é relacionado ao cavalo devido à crença de que seu instinto é dotado de clarividência, uma visão vinda da alma que percebe a realidade num nível mais amplo e elevado que os seres humanos. Na mitologia grega, o cavalo alado Pégaso manifesta essa possibilidade da passagem de um plano para outro. Conforme Brandão (1986), assim que Pégaso nasceu, oriundo do pescoço de Medusa decapitado por Perseu, voou para o Olimpo e se colocou a serviço de Zeus. Após muitos trabalhos prestados aos deuses e aos heróis, Pégaso retornou para junto dos deuses e foi transformado em constelação.

Pégaso é, por conseguinte, uma *fonte alada*: fecundidade e elevação. O simples cavalo figura tradicionalmente como a impetuosidade dos desejos. Quando o ser humano faz corpo com o cavalo, torna-se um monstro, o *Centauro*, identificando-se com os instintos animais. O cavalo alado, muito pelo contrário, simboliza a imaginação criadora sublimada e sua elevação real. Com efeito, foi cavalgando Pégaso que Belerofonte matou a Quimera. Temos aí, pois, os dois sentidos da fonte e das asas: a fecundidade e a criatividade espiritual. Não é em vão que Pégaso se tornou o símbolo da inspiração poética (BRANDÃO, 1986, 241).

Diante disso, outro ponto da tapeçaria reforça o propósito de Nicola em representar a interação entre mundos: o cordão vermelho mais grosso, uma espécie de laço sem começo e nem fim que, como já indicado, faz um movimento semelhante ao símbolo do infinito, o oito deitado. Cirlot (1969), ao explicar sobre nós e laços de uma maneira geral, coloca que a ideia central está intimamente ligada à conexão e à infinitude, explicitando a ligação do ser humano com as forças cósmicas, visíveis e invisíveis. A busca por uma nova consciência, uma religião, portanto, algo que a tapeçaria como um todo parece expressar, uma vez que, um xamã acredita, respeita e media energias através de múltiplos níveis do Cosmos, em realidades visíveis e invisíveis.

Muitos escreveram sobre esse tema, mas talvez o mais conhecido seja o escritor, pesquisador e antropólogo peruano Carlos Castañeda. A respeito do seu famoso livro *A Erva do Diabo*, de 1968, Caetano de Paula (2014, p. 10-12) relata que,

Esse livro é um relato etnográfico, resultado de uma pesquisa de campo antropológica do autor para obtenção do título de Master of Arts (MA) em Antropologia Social, junto à Universidade da Califórnia (UCLA), Los Angeles, Estados Unidos, sendo por isso o título original do livro em inglês: *The Teachings of Don Juan, a Yaqui way of Knowledge [...]* A Erva do Diabo e os demais livros de Carlos Castañeda tornaram-se best-sellers no ocidente, sendo traduzidos para cerca de 20 idiomas e vendidos, aproximadamente, dez milhões de cópias como literatura “místico-espiritual”, a uma geração que vivenciou os movimentos contraculturais dos anos 1960-1970.

No livro, o autor relata encontros com um xamã indígena mexicano de nome Dom Juan e as suas próprias experiências extrassensoriais a partir da utilização de plantas. Até hoje se trata de uma obra polêmica, que trouxe para a cena debates sobre o assunto e evidenciou

tanto o papel mediador desempenhado por um xamã, quanto a dificuldade de uma pessoa pertencente ao mundo acadêmico e científico em assimilar os valores e crenças de uma cultura indígena. Em relação a Nicola, destaca-se que, provavelmente, algo que inspirou o artista a optar por esse tema deve-se ao fato dele ser um estudioso e colecionador de tapeçarias de povos da América do Sul, bem como das culturas indígenas brasileiras, com especial interesse na arte plumária.

5.4 Arlequim

É uma obra que se revela através de uma composição geométrica bem definida, tramada com os materiais costumeiramente usados pelo tapeceiro, ou seja, a lã e as fibras vegetais. Apenas as franjas aparentes, típicas de um trabalho em tear manual, pois, enquanto parte da urdidura, integram o início e o final do trabalho, é que divergem de tais formas. Sua configuração retangular está dividida em quatro tiras de igual tamanho, sendo que cada uma dessas tiras traz cinco triângulos multicores e, nos quais, a única cor que se repete é o preto. Dependendo da orientação espacial, percebe-se, no encontro desses triângulos, uma nova forma, o losango. Aliás, numa outra mudança de olhar, pode-se visualizar bem no centro de cada faixa um losango vermelho. Particularidade a que Arnheim (2015, p. 92) faz a seguinte referência:

Se todavia se inclinar um quadrado num ângulo semelhante transformar-se-á numa figura completamente diferente, tão diferente que adquire um nome próprio – losango ou rombo [...] Trata-se visualmente, de uma nova figura, uma coisa pontiaguda, mais dinâmica, plantada com menor estabilidade.

Figura 8 – Arlequim, 1999 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)



Fonte: MATTAR (2013, p. 69). Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio de Janeiro, RJ, 187 x 138 cm.

Enquanto símbolo, o losango é tido como representatividade do feminino e se encontra expresso em praticamente todas as culturas, regiões e continentes do globo. Todavia, se relacionado ao nome da obra “Arlequim”, sua correspondência explícita se volta para o traje clássico do personagem, feito de retalhos de tecidos coloridos em formato de losango, que, juntamente com a alternância das cores, sugere uma possível explicação do seu caráter conflituoso, impreciso, ambíguo e sem princípios firmes. Um personagem fragmentário, construído em pedaços. Até mesmo o preto, a única cor que aparece repetida nos triângulos e que, de igual modo, caracteriza a máscara na frente dos olhos de algumas de suas representações, tem na invisibilidade um de seus significados (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986; CIRLOT, 1969). Nesse sentido, também a figura do losango remete a algo instável, conforme já mencionado.

Cabe esclarecer aqui que, mesmo fazendo referência ao preto enquanto cor, em termos técnicos, trata-se de um valor. Isso porque, como a cor é determinada pela luz, o valor é o

maior grau de claridade ou obscuridade que lhe é atribuído e, assim, na descrição por valores, o claro contém quantidades de branco; o médio, de cinza; e o escuro, de preto. Talvez as palavras de Pedrosa (2009, p. 118-119) possam esclarecer melhor a questão:

O preto não é cor. Seu aparecimento indica a privação ou ausência da luz. Em condições normais, o preto absoluto não existe na natureza. O que distingue o pigmento chamado preto é a sua propriedade física de absorver quase todos os raios luminosos incidentes sobre ele, refletindo apenas quantidade mínima desses raios [...] O preto encontra sua maior força e presença em oposição ao branco. Sendo um ponto extremo como o branco, tanto poderá marcar o início como o fim da gama cromática, no que tange ao rebaixamento ou iluminação dos matizes na escala de valores. Quando se toma a luz como ponto de partida, o preto será o ponto extremo final da escala; a partir da privação da luz será o ponto inicial. Misturado ao branco, produz o cinza, cor neutra por excelência [...].

Ainda em relação às suas cores e mesmo podendo ser definida como uma tapeçaria policromática, destaca-se o predomínio do vermelho que, como já colocado em interpretações anteriores, sugere uma vasta simbologia ao longo do tempo e das sociedades. A cor vermelha é originalmente atribuída ao sangue, à energia vital escondida nele e às virtudes guerreiras. No entanto, quando a polaridade do símbolo é invertida, significa também esse mesmo sangue derramado causando a morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Um significado ambivalente da cor, trazido igualmente pelo arlequim, personagem originário da antiga *commedia dell'arte* italiana, que representava papéis de um palhaço cômico, gracioso, ingênuo e gentil, mas também volúvel, malicioso, malandro, gabola e preguiçoso. Pertenciam à chamada *commedia dell'arte* as companhias de teatro popular que percorriam a Europa durante os séculos XVI ao XVIII, verdadeiras trupes itinerantes, com uma forte tradição familiar e artesanal e herdeiras das comédias do Renascimento com seus saltimbancos e malabaristas (PAVIS, 2008). Construíram uma tradição de teatro popular tão forte, que influencia até hoje diversos segmentos artísticos, “apesar do quase anonimato quanto ao registro histórico nos livros acadêmicos” (VENDRAMINI 2001, p. 57).

Apresentavam-se em espaços públicos e se opunham ao teatro literário que se fazia em lugares fechados e sofisticados com a encenação de peças escritas. Uma das características dessas companhias era, justamente, a criação coletiva dos atores que elaboravam o espetáculo improvisando gestos e falas, a partir de um esquema básico que continha somente as indicações de entradas, saídas e das principais articulações da apresentação. Os atores inventavam um tema e, em cima dele, cada um improvisava, levando em conta as características do seu papel e as reações do público. No entanto, o repertório dos comediantes era muito amplo e não se limitava somente às intrigas e fofocas, mas incluía notícias, tradições populares, tragédias, tragicomédias, óperas, sátiras, farsas, poemas e números circenses (PAVIS, 2008).

Os personagens da *commedia dell'arte* manifestavam um perfil tosco que sintetizava aspectos das principais camadas sociais nas quais eram encaixadas as pessoas daquela época.

No caso da *commedia dell'arte*, as personagens permanentes (*tipi fissi*) são o produto da redução da sociedade a poucos arquétipos fundamentais, reoperacionalizáveis em nossos dias, desde que sejam satisfeitas algumas exigências superficiais de adaptação, uma vez que um avaro é sempre um avaro, seja em Veneza, no século XVI, ou em São Paulo, no século XX (VENDRAMINI, 2001, p. 80-81, grifos do autor).

Representavam, assim, uma dúzia de tipos fixos e essa tipificação levava os intérpretes a escolher e a especializar-se num personagem específico, cuja atuação, geralmente, era reproduzida pelo resto da vida artística. A partir do século XIX, a *commedia dell'arte* entrou em declínio; porém, seus vestígios permaneceram e, dentre todos, os três tipos que alcançaram maior identificação por já estarem incorporados ao imaginário popular: o Arlequim, o Pierrô e a Colombina, nomes esses que sofreram variações ao longo do tempo (PAVIS, 2008).

Contudo, a respeito do arlequim, Sant'Anna (2003, p. 2) lhe assinala uma origem bem mais remota, pois, segundo

[...] uma descrição que data de 1100, vinda da Normandia, que cita como rei da tropa selvagem um certo Herlechinus, que viria de Harilaking anglo-normando, rei da família Herlechini, que não é senão o Arlequim. Nosso Arlequim da *commedia dell'arte* foi, na origem, o sublime rei de um exército de fantasmas. Pode-se reconhecer esta forma primitiva do Arlequim em muitas personagens que existem no carnaval, graças à fantasia que usam. A partir de 1470 esta fantasia é descrita como despedaçada, cheia de rasgões, com pequenos pedaços de tecidos coloridos [...] Um estudo moderno do Arlequim não pode desvinculá-lo da figura daquilo que em antropologia se chama de “trickster”- aquele mágico e malandro das tribos, que é tão bem encarnado no “Macunaíma” de Mário de Andrade. E assim como a imagem do Arlequim se enriquece com a recuperação de seu metamorfoseado avesso histórico, também as figura do Pierrô e da Colombina vão deixando de ser apenas fantasias episódicas e superficiais de uma festa carnavalesca, para serem estruturas simbólicas de nosso inconsciente e de nossos dramas sociais (grifos do autor).

Ao vincular o arlequim ao *trickster*, abrem-se inúmeros caminhos, já que se trata de um tema amplamente investigado por estudiosos da mitologia universal. O *trickster* é uma figura que desempenha tanto o papel de vilão quanto de herói, circulando na zona limítrofe do certo e do errado; pode assumir feições humanas, de divindade, ou ainda, de animal, e, de acordo com Queiroz (1991, p. 94), é o “embusteiro, ardiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente”. Por exemplo, na mitologia dos Kaguru africanos, o *trickster* é identificado na lebre, na hiena e na serpente; entre indígenas norte-americanos, no corvo ou no coiote;

dentre os mitos gregos, em Hermes;¹⁵ na mitologia afro-brasileira do candomblé, nos Exus; e nos mitos brasileiros, na figura do Saci-Pererê (QUEIROZ, 1991).

Desse modo, não faltam exemplos de manifestações artísticas e culturais, quer seja, na moda, nas artes plásticas, na música, no cinema, no circo, na literatura, quer nas manifestações festivas do Carnaval, que carregam traços inspirados especialmente no arlequin. Pelas mãos de pintores como Edgar Degas, Paul Cézanne, o brasileiro Ado Malagoli e Pablo Picasso que se autorretratou como arlequin, o personagem passou a protagonizar inúmeras telas.

Figura 9 – Picasso, Harlequin, 1915



Fonte: The Museum Of Modern Art (MoMA), 2017.

¹⁵ O aspecto *trikster* de Hermes pode ser mais bem entendido a partir do esclarecimento trazido no Capítulo 4 sobre a hermenêutica, termo derivado desse nome, em que, dentre tantas travessuras do “deuzinho”, estavam as de não interpretar corretamente as mensagens que lhe eram confiadas, gerando grandes confusões.

Figura 10 – Ado Malagoli, Arlequim e o Gato Preto, 1956



Fonte: Museu da UFRGS, 2017.

Dentre tantos aspectos, Vendramini (2001) destaca ainda vestígios arlequinais no cinema mudo do ator Charles Chaplin e nas comédias da companhia brasileira Atlântida Cinematográfica, nos palhaços do circo e como tema constante entre os escritores brasileiros.

[...] podemos ver, tanto no Malasarte do folclore brasileiro quanto no Macunaíma marioandradino, as mesmas características arquetípicas do Arlequim, personagem eminentemente picaresca e que aparece, com frequência, tanto na arte popular quanto na erudita, ainda que disfarçada sob vestes diferentes, mas sempre mantendo seus traços de irreverência e picardia. O mesmo se dá no teatro brasileiro, onde também chegou esse espírito picaresco, que atravessa obras fundamentais da nossa literatura, resultando numa obra dramaturgicamente de grande importância dentro da história do teatro brasileiro, ou seja, o *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. Nessa peça, a figura central, João Grilo, é o próprio Arlequim moderno, e faz, junto com Chicó, a outra personagem com quem divide a autoria de inúmeras tramoias e quiproquós, o mesmo par de *zanni* que, na *commedia dell'arte*, opunha-se a Pantaleão, comerciante veneziano enriquecido, aqui transformado num abastado padeiro nordestino, cuja mulher alimenta o cão de estimação com bife passado na manteiga, para desespero dos dois esfomeados bufões (VENDRAMINI, 2001, p. 79-80).

Cabe mencionar ainda a fama do triângulo amoroso originário do teatro popular italiano, formado pelo Pierrô que ama a Colombina, que ama o Arlequim, que, por sua vez, também deseja a Colombina, e que inspira até hoje letras de músicas brasileiras, com destaque para as marchinhas de Carnaval, sem esquecer, contudo, as fantasias e a participação nos blocos de rua. Assim, quando Norberto Nicola declarou: “Eu jamais veria o Brasil cinzento. Este é um país de muita cor, exuberância, alegria. Daí os tons vivos de minhas obras, intencionalmente alegres e descontraídos.” (NICOLA *apud* VON MURALT; RYSEVAS;

MATTAR, 2013, p. 84), talvez ele estivesse, justamente, com o olhar voltado para esse “Arlequim” carnavalesco que o inspirou a trazê-lo para dentro da linguagem da tapeçaria.

5.5 Rio Profundo II¹⁶

Utilizando-se da lã e das fibras, Norberto Nicola apresenta, nessa obra, uma composição de grande complexidade técnica e simbólica. De modo totalmente abstrato, com volume, texturas e relevos, configura-se a forma tridimensional de “Rio Profundo II”, sustentada por uma estrutura cilíndrica na parte superior e dois planos aparentes: um ao fundo, mais liso, tramado com fios mesclados escuros; e, outro, no primeiro plano, em tons mais claros, composto por cordões e tiras entrelaçadas, destacando-se as com lanugens.

Figura 11 – Rio Profundo II, 2000 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)



Fonte: MATTAR (2013, p. 40). Coleção particular, São Paulo, SP, 210 x 148 cm.

¹⁶ Num exame detalhado do acervo do artista, não foi encontrada qualquer menção sobre outra obra com o nome Rio Profundo I.

Cabe colocar aqui, antes de continuar a compreensão, que a respeito das obras de Nicola, concorda-se com Cáurio (1985, p, 129), quando escreve:

Tudo é uma questão de interpretação, de sensibilidade, já que NICOLA sutilmente induz, sem jamais explicitar; todas as suas formas são absolutamente abstratas, mas abstrações tão líricas e tão vastas em expressividade, que mobilizam as profundezas da alma, despertando inúmeras emoções e associações de ideias (grifo da autora).

Assim, a superfície clara desse “rio” pode ser interpretada nas tiras e nas cores arenosas com nuances de azul-claro e tons esverdeados, compostas de tal maneira, que transmitem uma sensação de movimento, ondulação e fluidez. Já a profundidade está representada no tecido de fundo com predominância de azul-escuro, cor essa que, conforme Chevalier e Gheerbrant (1986), é a expressão, por excelência, das profundezas. Porém, o sentido de profundo pode estar tanto ligado à distância do fundo da superfície de um rio ou lago, quanto a algo que emerge do íntimo de um ser (FERREIRA, 1993).

Quanto ao simbolismo do rio, sua ambivalência se assinala, de um lado, por corresponder à força criadora da natureza, à fertilidade e à progressiva rega da terra; de outro, à metáfora do transcurso irreversível do tempo, pois, lembrando Heráclito,¹⁷ se o ser humano não se banha duas vezes no mesmo rio, é porque o seu destino é semelhante ao da água que sempre corre, que morre a cada minuto semelhante à morte cotidiana da passagem dos segundos que jamais se repetem ou retornam. A imagem do rio representa, assim, a própria angústia existencial originária do ser humano, tão enfatizada por Durand (2002), frente ao tempo que passa e à eminência da morte. O autor ainda utiliza a metáfora da “bacia semântica”, dividindo-a em seis fases¹⁸ para explicar a dinâmica do imaginário universal com seus fluxos e correntezas, sempre latente e alimentado pelas imagens, criando novos significados para o mundo (DURAND, 2004).

Todo rio tem como destino o oceano, onde se perde de si até que um novo ciclo recomece. “Descendo das montanhas, serpeando através das planícies e perdendo-se nos mares, os rios configuram a existência humana no seu fluir, na sucessão de ânsias, desejos, sentimentos, paixões e a multiplicidade de seus desvios [...]” (BRANDÃO, 1986, p. 266). Todavia, a descida das águas que tem como destino o oceano é também o reencontro das mesmas numa espécie de retorno ao Princípio, o encontro de uma massa líquida indiferenciada na totalidade, favorecendo o desaparego e o esquecimento. A água em si é uma substância que traz um tipo de intimidade, uma simpatia pelo aprofundamento e,

¹⁷ “Tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti” (OS PRÉ-SOCRÁTICOS..., 1996, p. 32).

¹⁸ Escoamento, divisão das águas, o nome do rio, a organização dos rios, as margens, os deltas e os meandros (DURAND, 2004).

Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade [...] Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito; tens o direito ambíguo de ver e de não ver [...] Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da *profundidade plena* se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda (BACHELARD, 1997, p. 53-55, grifos do autor).

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), em todas as tradições do mundo a água desempenha igualmente papel primordial, e os estudos, em torno de sua dimensão simbólica, ressaltam basicamente três aspectos: enquanto fonte de vida associada à origem de toda a criação, considerando que é no plasma uterino que um novo ser se forma; como meio de purificação, onde o seu emprego, de maneira ritual na lavagem de estátuas santas, de lugares e de fiéis, tem uma virtude purificadora que apaga todas as infrações, apontando para uma situação nova em que o passado maléfico é afastado; e, ainda, enquanto regeneradora, apresenta a imersão como um renascimento no rito do batismo, onde os pecados são lavados e um novo ser espiritual nasce. De acordo com Durand (2002, p. 226), “será necessário lembrar que em numerosas mitologias o nascimento é como que instaurado pelo nascimento aquático: é perto de um rio que nasce Mitra, é num rio que renasce Moisés, é no Jordão que renasce Cristo [...]” através do batismo por João Batista.

Mergulhar na água seria, então, retornar às origens numa morte simbólica. Se observado mais de perto, no simbolismo da água como fluidez e movimento, insinua-se aos poucos o tema da morte. O tempo simbolizado pelo rio que corre indica o caráter passageiro da existência e a morte de todas as coisas. Coisas essas que não só se dissolvem na água, mas que também desaparecem, pois a purificação é a anulação do impuro, do pecado e do mal, mas também de todo o passado. Essa ambiguidade da água como símbolo de vida criadora e renascimento e, ao mesmo tempo, de morte e dissolução é encontrada em todos os símbolos constituídos essencialmente por uma bipolaridade.

Cirlot (1969) reforça que, nos Vedas indianos, as águas são consideradas maternas e mantenedoras da vida que circula através de toda a natureza em forma de chuva, seiva, leite ou sangue. Ilimitados e imortais são o princípio e o fim de todas as coisas da Terra. Assim, em coerência com esse pensamento, os indianos consideram o Ganges, além de rio sagrado, uma divindade materna. Das crenças folclóricas brasileiras, Cascudo (1999) cita, com algumas ressalvas, Iara como a mãe das águas e dos rituais afro-brasileiros, Oxum¹⁹ como a divindade protetora das águas doces dos rios e das cachoeiras, ambas, símbolos maternos.

¹⁹ Oxum é uma divindade que traz o nome de acordo com o rio africano ao qual lhe é atribuída a sua origem (CASCUDO, 1999).

Aliás, semelhante à importância atribuída à água na mitologia, da mesma forma, em muitas culturas, os rios simbolizam o grande *rio cósmico*, como o Nilo, no Egito e o Jordão, na Palestina. Para os gregos, os rios nasceram da união de Oceano e Tétis; eram semidivinizados e, por isso, cultuados. “Como qualquer potência fertilizante, cujas decisões e atos são misteriosos, podiam submergir, irrigar, fecundar e inundar; conduzir a barca em seu bojo macio ou fazê-la soçobrar” (BRANDÃO, 1986, p. 265).

Talvez o mais famoso dos rios mitológicos gregos seja o Aqueronte, o rio das dores e um dos cinco que banhavam o Hades, a terra dos mortos. Conforme Brandão (1986), após o fio da vida ser cortado pela moira Átropa,²⁰ a alma humana era levada até o cais desse rio para ser conduzida pelo barqueiro Caronte até as portas do Hades.

Durand (2002, p. 98) escreve que “o Aqueronte é um lugar de tristeza, ‘o lugar das sombras que aparecem afogadas’”. Algo que provoca a reflexão do motivo do afogamento da alma, entendida aqui como equivalente à sombra e que, novamente, remete ao papel desempenhado pelas Moiras, divindades que se ocupavam da existência dos mortais e da tessitura dos seus destinos. No entanto, elas só o teciam mediante a percepção de que não havia a consciência da própria existência. Talvez a alma só se afogue quando não consegue conciliar seus sonhos com a sua realidade!

O poema de Fernando Pessoa, “Entre o sono e sonho”, trata desse tema e da angústia diante da realidade da vida e da dificuldade de atingir o futuro sonhado.

Entre o sono e sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho
Corre um rio sem fim.

Passou por outras margens,
Diversas mais além,
Naquelas várias viagens
Que todo o rio tem.

Chegou onde hoje habito
A casa que hoje sou.
Passa, se eu me medito;
Se desperto, passou.

E quem me sinto e morre
No que me liga a mim
Dorme onde o rio corre –
Esse rio sem fim.
(PESSOA, 2002, p. 70).

²⁰ Mais detalhes sobre ela são trazidos no capítulo 3.

A imagem do rio surge como uma barreira divisória de difícil travessia para o poeta, bem como a representação da existência humana no seu contínuo fluir, sem a possibilidade de regresso. O sono, igualado à falta de consciência existencial, permitiu que as Moiras tecessem esse destino e, com isso, os sonhos acalentados foram sufocados, afogando a alma num “Aqueronte” sem fim.

No entanto, mesmo diferente do “Aqueronte”, o “rio profundo” de Nicola, também traz essa percepção.

As coisas acontecem dentro de nós mesmos, não fora. O importante é que a ideia seja uma saída, um caminho. Se todos atravessam uma porta, o que interessa saber é para onde ir depois de passar e por que. Tudo deve ser feito com vista para frente e para dentro. O que se passa dos lados não importa; devemos nos preocupar em desenvolver uma força interior, desvinculando-se totalmente de problemas temporais. O importante é o que fica na obra (NICOLA *apud* MATTAR, 2013, p. 14).

Palavras que expressam o discernimento do poder que o ato criador exerce frente à incerteza do porvir, sugestionando soluções para o inevitável. Assim, ao conceber essa tapeçaria nos seus últimos anos de vida, o artista plasmou um aspecto seu muito íntimo, uma espécie de mergulho interior consciente.

5.6 Musgos

Nada de novo se apresenta nessa obra de Nicola no que se refere à introdução de outros materiais; porém, o que impressiona é justamente a capacidade de criar com os mesmos fios uma composição tão inédita! “Como homem pouco prático, prefiro as fibras naturais, penso no momento em que aquela mesma lã cobria o corpo de um animal. Penso no ar do campo que correu entre os seus fios, e na grama em que o animal repousou” (NICOLA *apud* MATTAR, 2013, p. 48). A tapeçaria retoma a forma básica retangular, quase quadrada, nesse caso, com arremates cilíndricos inseridos nas extremidades superior e inferior. Grande parte foi tecida com linhas esfiapadas e mescladas, responsáveis pela textura e relevo. Também são visíveis três cordões que se ramificam, semelhantes a raízes, colocados lado a lado, nos tons púrpura, terra e verde.

Figura 12 – Musgos, 2001 (Tapeçaria de Norberto Nicola fotografada por João Musa)



Fonte: MATTAR (2013, p. 46). Coleção particular, São Paulo, SP, 182 x 142 cm.

Por se tratar de uma composição abstrata, interessante apontar que Kandinsky (1996, p. 220-221) afirma que esse modo de expressão “não passa de uma consequência lógica da evolução”, declarando ainda que

Qualquer forma abstrata faz ouvir uma nota particular na estrutura do quadro, e as relações mútuas das formas criam tensões internas que são a origem do efeito estético [...] Ela não cuida de fixar acontecimentos passageiros (quadros históricos), nem de representar materialmente realidades sobrenaturais, nem – ainda menos – levar a cabo programas didáticos, ou mesmo moralizantes [...] A finalidade da arte abstrata, situa-se na direção oposta; seu conteúdo é a manifestação das relações internas, da harmonia que existe no seio do ser inteiro. Ela deve contribuir para o desenvolvimento interior do homem e torná-lo feliz.

Assim, na busca de um entendimento, destaca-se a circunferência em amarelo, uma cor intensa e expansiva que tende à clareza, situada quase ao centro da composição e que conduz um primeiro olhar para si. De acordo com Arnheim (2015), o círculo traz uma

simetria central e não particulariza nenhuma direção, sendo o padrão visual mais simples possível no meio pictórico. Desde cedo ele atrai a atenção e acaba por ser a primeira forma, mais ou menos organizada, que emerge dos rabiscos das crianças.

Sendo a forma mais inespecífica e universal, as esferas, os discos e os anéis figuram preponderantemente em modelos iniciais da terra e do universo, não tanto com base na observação, mas devido ao fato da configuração desconhecida ou relações espaciais desconhecidas serem representadas da maneira mais simples possível. Depois que um deus separara os céus, as águas e a terra seca umas da outra, relata Ovídio nas *Metamorfoses*, “seu primeiro cuidado foi conformar a terra em uma imensa esfera, de modo que ela pudesse ser igual em todas as direções” (ARNHEIM, 2015, p. 166, grifos do autor).

Mesmo usando nessa interpretação o termo “círculo” ou “forma circular”, cabe fazer uma distinção entre circunferência, círculo e esfera, sendo a primeira somente uma linha imaginária unidimensional que mede o comprimento; a segunda, um objeto bidimensional que tem área; e a terceira, um objeto de três dimensões com volume.

Para Chevalier e Gheerbrant (1986), o círculo é o ponto dilatado e uma projeção da esfera e, enquanto símbolo, fundamental e presente em todas as tradições e culturas. Entre suas propriedades estão a perfeição e a homogeneidade, com um movimento constante, sem variações, começo ou fim. Ele evoca a ideia de uma mudança da ordem ou de plano. Quando a figura circular está contida no interior de uma quadrada²¹, pode ser interpretada como a imagem dinâmica de uma dialética entre o celestial transcendente e perfeito ao qual o ser humano naturalmente aspira e o terreno e imperfeito, onde ele se encontra. O quadrado retângulo reúne elementos dentro de um limite e simboliza a matéria terrena do corpo e da realidade, enquanto que o círculo expressa o ilimitado, a totalidade da psique e a expressão da própria pessoa. A relação entre essas duas formas simboliza, assim, uma ruptura de ritmo, linha e plano, e convida para a busca do movimento, da mudança, de um novo equilíbrio, bem como a aspiração a um mundo superior ou a um nível de vida mais elevado.

Aspecto que remete à Bachelard (1993) quando aborda a fenomenologia do redondo, conduzindo à percepção do constante movimento da vida, com seu fluxo circular ao invés de linear, contrário ao que se pensa viver. “[...] ‘o ser é redondo’ [...] as imagens da *redondeza plena* ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo” (BACHELARD, 1993, p. 237, grifos do autor).

²¹ Nesse caso, considera-se que todo quadrado é também um retângulo, pois as duas figuras são paralelogramos, ou seja, figuras geométricas quadriláteras cujos lados opostos são iguais e paralelos (FERREIRA, 1993).

Já em relação à cor verde que predomina na obra é atribuído um efeito tranquilizador e refrescante, juntamente a um valor médio que fica entre o calor e o frio, o alto e o baixo. Representa a esperança e a longevidade, bem como o reino vegetal e a força criadora da natureza, aspecto último que é reforçado pelo título “Musgos”. Entre os botânicos é utilizado o termo “briófitas” para designar essas pequenas ervas de no máximo 10 cm de altura e que, devido a sua ampla distribuição geográfica, compõem o segundo maior grupo de plantas terrestres do mundo. Bordin (2009), bióloga e pesquisadora dessas espécies, assinala que isso se deve ao fato de as briófitas ou musgos tolerarem condições ambientais extremas como as desérticas; no entanto, a sua abundância é maior em ambientes úmidos, tanto no interior de matas como em áreas urbanas. Existem espécies aquáticas, porém a maioria é terrestre, desenvolvendo-se em “solo, rochas, tronco e galhos de árvores, madeira em decomposição, folhas, base de troncos, telhados, muros, entre outros” (BORDIN, 2009, p. 10).

De acordo com a mesma estudiosa, as pesquisas comprovam que, além da beleza, os extensos tapetes verdes de musgos possuem diversas atividades biológicas, como auxiliar no processo de formação do solo, propiciando um meio adequado para a germinação das sementes, controlar a erosão, indicar a qualidade do solo nas florestas e dos níveis de nutrientes da água. São usados no biomonitoramento ambiental de controle da poluição atmosférica, na horticultura e na jardinagem, se prestam para várias funções e, mais recentemente, transformaram-se num rico material de expressão artística, conforme se apresentará logo adiante.

Mitologicamente, encontra-se referência em Silniez, o deus da madeira na mitologia eslava, onde os musgos são considerados sagrados nos seus cultos. Não é tarefa fácil encontrar informações sobre as crenças desses povos, haja vista que até mesmo situá-los com exatidão se torna dificultoso. Spalding (1973) comenta que a origem dos povos eslavos é indo-europeia, todavia eles espalharam-se por toda a Europa, além de uma parte da Ásia e, atualmente, suas origens podem ser encontradas entre os búlgaros, poloneses, austríacos, eslovenos, russos, ucranianos, bósnios, croatas, lituanos, macedônios, dentre outros.

Entretanto, no que diz respeito ao tapeceiro, presume-se que a inspiração para criar essa obra com tal título e características tenha surgido do seu próprio jardim.

Figura 13 – Detalhe do jardim de Norberto Nicola



Fonte: MATTAR, 2013, p. 54.

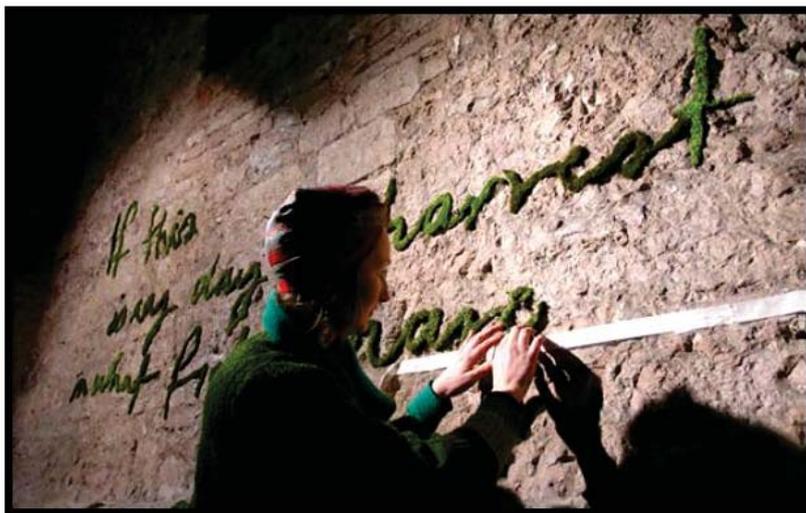
Norberto Nicola nasceu e viveu num casarão antigo e preservado que pertencia a sua família havia muito tempo, no bairro Campos Elíseos, na cidade de São Paulo. O lugar servia de casa-ateliê e contava com um pátio interno que incluía um amplo jardim, uma fonte e até uma pracinha. Um verdadeiro refúgio, praticamente no centro da grande metrópole e onde as plantas serviam-lhe de estímulo criador com sua coloração modificada pelas estações do ano. “Pesquise cores e as possibilidades criativas para retratar o que quer que tenha me impressionado, seja uma flor, um fruto ou mesmo as luzes do entardecer. Primeiro desenho, depois executo a ideia na forma de colagem e, finalmente vou para o tear” (NICOLA, 1990, p. 77).

A propósito das plantas servirem de inspiração, tem-se percebido um movimento mundial de manifestações que unem a Arte em suas diferentes linguagens com a ecologia, desenvolvidas, geralmente, em espaços urbanos e denominadas como Bioarte. Tarjuelo (2015) faz um apanhado abrangente sobre esse tema, trazendo a seguinte definição:

Hemos definido el concepto de bioarte [...] como un tipo de manifestación artística emergente y actual, con una compleja relación con el mundo científico-tecnológico. Lo característico del término es que se trabaja con material vivo y este se manipula e interviene para crear obras de arte [...] Existen varios términos que son claves para poder entender la palabra «bioarte» en toda su amplitud y alcance, pues el conocimiento y las relaciones básicas entre la naturaleza y la ciencia ya están sufriendo un cambio en la actualidad (TARJUELO, 2015, p. 187)

No entanto, dentre tantos exemplos, destaca-se o trabalho da artista londrina Anna Garforth, por ela utilizar-se essencialmente do musgo enquanto elemento botânico vivo em seus grafites vegetais.

Figura 14 – Anna Garforth e o seu grafite vegetal com musgos, Reino Unido, 2011



Fonte: TARJUELO, 2015, p. 84.

Essa tendência global de fazer uma arte mais ecológica vem acompanhada de todo um despertar de necessidades de reconexão com a natureza, da qual o ser humano também é parte, para o bem ou para o mal. A tapeçaria em questão reflete o olhar de Nicola para a beleza e importância dessas pequenas plantas, sem se esquecer de suas raízes, mas que, através da forma circular amarela representada, recorda a totalidade e interdependência do planeta visualizado em conjunto. E, como não poderia deixar de ser, a visão de uma grande trama cósmica onde o micro e o macro, o interior e o exterior assumem igual grandeza.

Por ora, encerra-se a leitura dos textos visuais propostos e, embora a perspectiva simbólica da teoria do imaginário permita múltiplas possibilidades interpretativas, acredita-se ter alcançado o objetivo principal desse trabalho. Foram evidenciadas simbologias e identificados mitos suscitados pelas imagens das tapeçarias e de seus títulos, estabelecendo significações compartilhadas através das linguagens visuais e escritas. Também se procurou relacionar os achados com o universo cultural de Norberto Nicola, bem como, com outras criações artísticas. A menção aos arquétipos juntamente com um apanhado geral do estudo será feito na sequência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento, tem-se a impressão de que tão difícil quanto iniciar um projeto de pesquisa acadêmica, com seu tema, *corpus*, problemática, objetivos, marco teórico, metodologia, interpretações, é tentar finalizá-lo. A busca por respostas satisfatórias a todos esses itens, através das leituras, fichamentos e reflexões, trouxe tantas outras possibilidades que as certezas que se tinha no início enfraqueceram, dando lugar apenas a considerações parciais e a novas pistas metodológicas que pedem maiores aprofundamentos nos estudos.

Abordar a temática da leitura de imagens em tapeçarias elaboradas pelo artista Norberto Nicola, com tão poucas investigações dedicadas ao assunto, ainda mais numa linha de pesquisa de Leitura e Formação do Leitor, a princípio, foi a causa de certo amedrontamento e estranheza. Todavia, o aprofundamento da proposta trouxe consigo a grata surpresa de apresentar muitos aspectos compartilhados entre a linguagem têxtil e a Literatura e, assim, aos poucos, ponto a ponto, a trama foi sendo tecida, restando agora, o arremate dos nós!

A justificativa para um estudo dessa natureza, além do interesse pessoal, foi a de inserir o tema num nível acadêmico, enquanto tentativa de despertar a atenção para a importância da tapeçaria como uma das mais antigas linguagens desenvolvidas pelo ser humano, que se mantém viva e presente, narrando histórias ao longo dos séculos. Na esfera social, por sua vez, a pretensão foi de aproximar as pessoas de um maior entendimento das imagens, algo fundamental para o ato da comunicação, frente a um mundo cada vez mais voltado para a visualidade.

A partir da delimitação do tema, lançou-se a seguinte questão como problema de pesquisa: Quais os símbolos, os mitos e os arquétipos presentes nas obras criadas como produto do imaginário do tapeceiro Norberto Nicola e da cultura na qual ele esteve inserido? E esse se tornou também o objetivo principal, ou seja, ao realizar a leitura das imagens das obras do referido tapeceiro, investigar tais vestígios. Acredita-se ter alcançado esse objetivo, bem como a resolução do problema, uma vez que, nas interpretações, foi possível identificar símbolos e mitos e, quanto aos arquétipos, logo adiante serão detalhadas as conexões.

Sinteticamente, ressalta-se que a produção dos arquétipos, mitos e símbolos emerge das profundezas do inconsciente através de ações imaginativas, materializando-se nas imagens. Assim, foi considerado como arquétipo aquele que dá forma a uma intenção primordial, já sendo uma imagem, no entanto, universal. O símbolo, por sua vez, é a tradução desse arquétipo dentro de um contexto específico, que, corporificado em matéria, pode ser signo, imagem ou representação. Essa representação material é o mecanismo de comunicação

das imagens, a imaginação é a criadora delas e o imaginário, o seu guardador. Em relação aos mitos, inicialmente, são relatos orais ou gestuais como ritos, cultos, magia, e, depois, escritos e classificados de acordo com suas características específicas. Sendo atemporais, permitem articular o passado e o presente, tendo a função educativa de mostrar modelos exemplares para os comportamentos humanos. O que diferencia os arquétipos dos símbolos e dos mitos é o caráter coletivo, universal e inato das imagens primordiais, enquanto que os outros dois são especificações culturais arquetípicas e, por isso mesmo, apresentam diferentes significações.

À medida que a pesquisa foi sendo desenvolvida, atentou-se também para a concretização dos três objetivos específicos, sendo que o primeiro propunha compreender as imagens enquanto textos visuais e suas possibilidades de leitura. Para isso, ampliou-se o entendimento da noção de texto, não mais restrita ao que está escrito, mas englobando diferentes linguagens e reconhecendo no objeto artístico uma entidade comunicativa com necessidade de ser atualizada mediante um processo interpretativo. Isso porque cada uma das manifestações da arte se constitui numa linguagem específica e o fato das obras serem compostas de forma e conteúdo e seus eventuais códigos partilhados pelos sujeitos envolvidos no ato, atende aos requisitos de um fenômeno de comunicação e de significação.

Em relação à imagem, constatou-se ser detentora de expressões formais e simbólicas, agregando conteúdos intrínsecos ao longo da trajetória de sua construção, resultando num texto visual e, como tal, suscetível de ser interpretada. Assim, realizar a leitura de uma imagem visual, com a finalidade de atribuir-lhe sentido, envolve a compreensão dessas expressões. O ser humano utiliza-se da função simbólica na criação de elementos expressivos, capazes de manifestar conteúdos que não são diretamente motivados pelo aspecto natural das próprias formas, e com isso, apresentam-se como portadores de significados e mediadores do seu pensamento. Os tecidos guardam em si muitas informações, desde aspectos técnicos da sua elaboração, do contexto em que foram gerados, chegando às marcas da subjetividade do sujeito que o vestiu ou o criou, sendo, portanto, capazes de produzir sentidos. Pode-se entender, então, que por intermédio de um texto, nesse caso visual, enquanto expressão de alguém que lhe deu forma e conteúdo através de determinada linguagem, autor e leitor dialogam, visto que, por exprimir-se num sistema compreensível por ambos, é capaz de promover um entendimento mútuo. No entanto, em muitos casos, diferentes linguagens se interpenetram na produção de sentidos e os textos visuais não se mostram isolados desse fato, mesclando-se, geralmente, com palavras. Salienta-se aqui que a parte escrita revelada através dos títulos das tapeçarias foi de fundamental importância para a compreensão de obras de arte abstrata.

Destacou-se ainda que, na ponta inicial desse trajeto, está o olho que capta porções específicas da realidade no exato momento da visão e as transforma em imagens, mostrando-se seletivo na escolha dos dados, o que determina a qualidade da captação da informação visual e a percepção de uma imagem. Graças a uma complexa rede de atividades, no final da visão, mais uma vez está a interpretação acrescida do ingrediente da criatividade. Esse esforço imaginativo tanto pode alcançar o imaginário pessoal do sujeito, acessando os produtos de seus sonhos e fantasias, como pode também ser capaz de atingir o imaginário coletivo, configurado no patrimônio histórico da humanidade no qual se encontram os mitos e os arquétipos. O olhar dirigido até uma imagem tem como um dos seus objetivos enchê-la de sentido e o ser humano, independente da cultura em que se encontre, é o único capaz de interpretá-la.

Na continuação, em resposta ao segundo objetivo específico, estudaram-se aspectos do imaginário na vida do artista em questão e a sua dimensão cultural. Antes, porém, lembrando-se do ponto de onde se está escrevendo, um curso de Mestrado em Letras, buscou-se exemplos que evidenciassem a função comunicativa simbólica dos tapetes e na qual a ação com o fio determinou destinos através de narrativas figurativas tecidas em contos, mitos e lendas. Aprofundando um pouco mais a questão, seguiu-se pelo viés da História numa breve perspectiva da arte têxtil, estabelecendo considerações sobre a origem da tecelagem, bem como esclarecendo sobre o que se entende por arte têxtil, tecelagem e tapeçaria. As Artes Visuais, entendidas dentro da grande área de atuação, são consideradas as que se exteriorizam pelo olhar ou de maneira tátil e, dentre suas várias linguagens, enquadra-se a expressão têxtil. Por sua vez, a arte têxtil também se desdobra em inúmeras outras formas, cada qual com suas características, expressa em bordados, costuras, tricôs, crochês ou da tecelagem, que agrega tudo o que envolva o entrelaçar de fios e fibras. A tecelagem ainda pode ser subdividida entre a produção de tecidos ou de tapeçarias, sendo que ambas se originam de uma trama feita em tear, manual ou mecânico, e conseguida pelo cruzamento de duas estruturas de fios.

Especificamente na tapeçaria, foi possível distinguir três diferentes fases em sua evolução: uma primeira com função utilitária, uma segunda com função decorativa e uma terceira com função artística. Em busca de uma identidade própria e de autonomia como linguagem artística, iniciou-se um movimento entre os tapeceiros europeus, por volta de 1900 e, no contexto brasileiro, esse meio de expressão experimentou um considerável crescimento a partir de 1970, com propostas de vanguarda que propunham a investigação das propriedades específicas dos materiais, avançando no campo tridimensional da escultura. De maneira gradual, a tapeçaria foi ganhando um novo conceito, mediante o abandono da condição

imposta de elemento decorativo ou utilitário e do seu atrelamento à pintura, para tornar-se uma linguagem independente. Essa condição foi conseguida, em grande parte, graças à dedicação de Norberto Nicola, que ousou fazer experimentos no sentido de dar à tapeçaria uma autonomia, buscando inspiração em fontes primitivas e populares. Como resultado, ele teceu formas tridimensionais que se comunicam tátil e visualmente, criando um rico material para ser interpretado, capaz de ampliar o significado de leitura através das imagens.

Para atender ao terceiro e último objetivo específico, realizou-se a leitura das imagens de seis tapeçarias de Norberto Nicola produzidas entre os anos de 1983 e 2001, seguindo o caminho indicado na metodologia, tendo como base a hermenêutica simbólica da teoria durandiana e considerando os suportes e materiais utilizados na produção, os aspectos compositivos da linguagem visual, a simbologia espacial e das cores e as referências do imaginário. Como as tapeçarias em estudo não são figurativas, mas apresentadas com formas geométricas abstratas, questionou-se sobre a viabilidade de sua interpretação, algo que, como já mencionado, foi facilitado graças aos sugestivos títulos a elas atribuídos.

Como em toda interpretação, essas também não se restringiram aos aspectos estéticos e estruturais das obras, haja vista que, entraram em cena as experiências pessoais e o conhecimento subjetivo. Contudo, a base teórica seguiu o mapeamento do imaginário durandiano de perspectiva antropológica, que coloca a formação das imagens decorrentes de três reflexos ou pulsões humanas dominantes e suas interações com o meio material, geográfico, histórico e social. Interações essas, que ocorrem num “trajeto antropológico”, uma vez que pode ser percorrido do interior para o exterior ou, em sentido contrário, da cultura para o biológico subjetivo. Contudo, o símbolo está sempre presente nesse movimento. Esses três reflexos dominantes estão relacionados às modalidades presentes nas atitudes imaginativas do ser humano, atuantes em vários níveis de formação dos símbolos, pois todo o corpo participa da representação simbólica condensada em imagem. Cada um dos reflexos implica também uma matéria, uma técnica e pelo menos um utensílio. Assim, reagindo diante da angústia existencial causada pelo tempo que passa e pelo medo da morte, o ser humano cria, utilizando-se de uma das três posições, agrupando as imagens em regimes, que, inicialmente, foram fundamentados em dois, um diurno (postural) e outro noturno (digestivo), mas que, com o avanço dos estudos, somou-se um terceiro, o crepuscular (copulativo).

Os arquétipos, enquanto universais e atemporais, representados pelos diversos símbolos e mitos presentes nas obras, fazem parte de um imaginário que não pertence a uma época ou a uma cultura, mesmo que, nesse estudo, tenha se priorizado a Ocidental, em virtude da disponibilidade de material teórico e do pertencimento do artista. Assim, a começar pelo

tear, instrumento primeiro que perpassa todas as tapeçarias, de modo geral, é tido como símbolo da estrutura e do movimento do universo e o resultado de sua produção, o tecido da vida. A expressão “trama da vida” revela muito sobre o simbolismo do tecido. Desde tempos imemoriais, fio, tear, instrumentos para fiar ou para tecer como o fuso e a roca, são símbolos que designam tudo o que rege ou intervém no destino. O fio é um elemento de ligação temporal da condição humana ligada à consciência do tempo e da morte. Um símbolo do destino humano, sobredeterminado no inconsciente coletivo pela técnica “circular” ou rítmica da sua produção. Conforme a classificação isotópica das imagens, o tear se liga, então, ao regime crepuscular, ao reflexo dominante copulativo e ao arquétipo da roda. Nesse caso, há um esquema de ligar as partes por meio de movimentos ritmados e repetitivos, mantendo, no entanto, cada qual a sua identidade. Algo que é materializado na estrutura do tecido, cujo resultado se consegue pela alternância entre os dois conjuntos de fios: os do urdume e os da trama.

Em mitos de culturas diferentes daquela em que viveu Norberto Nicola, são recorrentes relatos da tecelagem enquanto metáfora da Criação, nos quais o próprio Cosmos seria concebido, primordialmente, como um tecido em forma de rede infinita, na qual tudo estaria interconectado através de uma tessitura invisível. A simbologia do tear é tida em diversas partes do mundo desse modo, como por exemplo, na tradição islâmica, em certas regiões da África do Norte e por todo o Oriente onde se encontram exemplos que remontam a até 2000 a.C., em que inúmeras deusas são representadas com fusos e rocas e regem, além dos nascimentos, também o desenrolar dos dias e dos fatos. Elas dominam o tempo, a duração da vida dos homens, abrem e fecham indefinidamente diferentes ciclos individuais, históricos e cósmicos. Tal quais os antigos que concebiam o Cosmos como um imenso tecido, a “era digital” em que se vive também representa simbolicamente a grande rede, afinal, todos se mantêm conectados, somente com outros materiais e suportes. Isso prova que o mundo contemporâneo tem uma essência arquetípica e repete de forma cíclica o que parecia ultrapassado. Talvez, no passado, os seres humanos estivessem mais próximos de suas intuições e hoje necessitam da mediação de seus aparelhos eletroeletrônicos, conectados a um satélite fora da órbita do planeta, que reenvia os sinais, estabelecendo uma religação com o outro e com o mundo.

Quanto ao item 5.1 “Terras fértil” e ao 5.5 “Rio Profundo II” estão ambos relacionados ao arquétipo da grande mãe. O primeiro simboliza a crença universal na maternidade da terra, sendo uma das mais antigas e estáveis, consolidada, posteriormente, através dos mitos agrários. A função maternal da fecundidade e da mãe que dá vida nutre e alimenta todos os

seres, mas, por outro lado, é destrutiva, pois, para regenerar-se, reclama seus mortos e deles se alimenta. Já o segundo se liga à grande mãe através do elemento água, uma substância que traz um tipo de intimidade e uma simpatia pelo aprofundamento. A água desempenha igualmente papel primordial e os estudos em torno de sua dimensão simbólica ressaltam basicamente três aspectos: enquanto fonte de vida associada à origem de toda a criação, considerando que é no plasma uterino que um novo ser se forma; como símbolo de vida criadora e renascimento; e como símbolo de morte e dissolução. As águas são consideradas maternas e mantenedoras da vida que circula através de toda a natureza em forma de chuva, seiva, leite ou sangue. Verificou-se, então, que os dois textos pertencem ao regime noturno e ao reflexo dominante digestivo, com suas atividades de nutrição e simbolizado por utensílios continentais de bebidas ou alimentos.

No item 5.2 “Visão de verão”, predomina o arquétipo solar, enquanto luz e calor primordiais que salvam da escuridão das trevas, do frio e da morte, associado ao regime diurno da imagem e ao reflexo dominante postural que implica matérias luminosas e visuais. No entanto, quando se pensa no verão, também se reflete sobre a sucessão das estações constituídas de acordo com o curso solar, que, por sua vez, se relaciona com as fases da lua e aos ciclos cronológicos humanos, o nascimento, a formação, a maturidade e a velhice, além de marcar o ritmo da vida de maneira mais ampla, ocupando uma posição central também nos ciclos agrícolas e na alternância cíclica de recomeço a cada dia. Perante o exposto, pode-se relacionar o texto também ao calendário, ao regime crepuscular e ao reflexo dominante copulativo, com seu aspecto rítmico expresso no ciclo diário e das estações.

A obra “Xamã” que corresponde ao item 5.3 se conecta ao arquétipo do chefe e o material usado na feitura de boa parte da tapeçaria, a crina do cavalo, também permite a sua ligação ao arquétipo do animal. O xamã é tido como um sacerdote, o mediador entre o mundo humano e o mundo dos espíritos, um líder em ritos sagrados coletivos que desempenha um papel importante tanto na cura, quanto nas atividades econômicas, políticas e sociais do seu povo. Pertence, portanto, ao regime diurno, ao reflexo dominante postural, convergindo para o sistema simbólico da escada, com seu caráter verticalizante e ascensional.

No item 5.4 “Arlequim”, ao vincular a figura com o *trickster*, que pode assumir feições humanas, de divindade, ou ainda, de animal, foi possível identificar o arquétipo da lebre. Trata-se de um bicho que se locomove com grande velocidade e, tal qual o arlequim, apresenta movimentos semelhantes, podendo viver solitariamente ou em pares. Relaciona-se, portanto, ao regime crepuscular e ao reflexo dominante copulativo.

Finalmente, o item 5.6 “Musgos” foi associado ao arquétipo do microcosmo, pois reflete o olhar de Nicola para a beleza e a importância dessas pequenas ervas, de ampla distribuição geográfica, que compõem o segundo maior grupo de plantas terrestres do mundo e que toleram condições ambientais extremas. Pertence, portanto, ao regime noturno e ao reflexo dominante digestivo.

Traçando, a partir disso, um paralelo entre a imensa quantidade de imagens produzidas diariamente e as tapeçarias artísticas, constata-se que elas “andam” lado a lado, porém, em ritmos diferentes. Ao contrário das imagens efêmeras e vazias que somente passam diante do olhar sem nenhuma significação, as tapeçarias se constituem num ritmo lento, constante, profundo e sucinto. Elas não podem e não seguem a velocidade das palavras ou dessas tantas imagens, mas tomam desse movimento o que é essencial e o plasmam através dos fios.

No que se refere às contribuições desse estudo, os resultados ora apresentados podem suscitar futuras explorações sobre a perspectiva teórica do tema, fortalecendo novos saberes acadêmicos e metodologias didáticas e pedagógicas. Enquanto sugestão aponta-se como caminho a montagem de oficinas a partir da dissertação, para ser levada a espaços diversos, como escolas, bibliotecas ou museus, transformando a leitura de imagens em uma possibilidade efetiva de prática leitora que possa ser trabalhada em diferentes áreas e grupos de estudo, independente do suporte que a carregue. Isso reflete uma preocupação frente à apatia desencadeada pelo consumo de imagens prontas e estereotipadas veiculadas através das diversas mídias e que acabam gerando um entorpecimento da capacidade de imaginar e de criar, além da letargia no desenvolvimento de uma consciência mais crítica e autônoma.

REFERÊNCIAS

- A TAPEÇARIA de *Norberto Nicola*. Direção: Cacá Vicalvi, Realização/Produção: Rede Sesc/Senac de Televisão, Série: O mundo da arte, Documentário, 21'43", São Paulo, 2000. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yuC4CYOI1bE>>. Acesso em: 14 ago. 2016.
- AROUND THE WORLD. *América Central, featured, Guatemala*. 2015. Disponível em: <<http://aroundtheworldwithjustin.com/my-5-day-trek-through-the-mayan-ruins-of-el-mirador/>>. Acesso em: 26 maio 2017.
- ARAÚJO, Gustavo C.; OLIVEIRA, Ana A. Sobre métodos de leitura de imagem no ensino da arte contemporânea. *Imagens da Educação*, v. 3, n. 2, p. 70-76, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ImagensEduc/article/view/20238>>. Acesso em: 24 jan. 2017.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução Ivonne T. de Faria. 25. ed., São Paulo: Cengage Learning, 2015.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da Matéria*. Tradução Antônio de Pádua Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BANKS, Marcus. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- BÍBLIA de Estudo Almeida. Barueri. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução Glória P. de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BORDIN, Juçara. *Briófitas*. Núcleo de Pesquisa em Briologia, Instituto de Botânica IBt, Universidade de São Paulo, São Paulo, dezembro de 2009. Disponível em: <http://www.biodiversidade.pgibt.ibot.sp.gov.br/Web/pdf/Briofitas_Jucara_Bordin.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2017.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. I, Petrópolis: Vozes, 1986.
- BUTLEN, Max. [A questão da escola é articular as leituras reais dos jovens e as leituras desejadas pelos professores]. Palestra proferida na disciplina de Seminários Especiais I. PPGL/UPF. Passo Fundo, RS, em 27 e 28 de junho/2016.
- CAETANO DE PAULA, Carine F. *Sobre saberes e verdades: as discursividades científica e feiticeira no livro-enunciado de Carlos Castañeda*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/3816/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Carine%20Fonseca%20Caetano%20de%20Paula%20-%202014.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2017.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Tradução Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CAMARGO, Maria Aparecida S. *Educação em arte: desmitificando e ampliando concepções estéticas*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo fundo, 2009.

- CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 10. ed., São Paulo: Ediouro, 1999.
- CASTILHO, Kathia. A trama do texto. In: CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2006, p. 12-14.
- CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: viagem ao mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. C. A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil. *Artelogie*, v. 4, 2013, p. 1-16. Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article183>>. Acesso em: 13 maio 2017.
- CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Helder, 1986.
- CHICO BUARQUE. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/ocioda_77.htm>. Acesso em: 20 maio 2017.
- CHIZZOTTI, Antonio. A pesquisa em ciências humanas e sociais. In: ————. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 19-32.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- COLASANTI, Marina. A moça tecelã. *Projeto Releituras*, 1996. Disponível em: <www.releituras.com/i_ana_mcolasanti.asp>. Acesso em: 3 fev. 2017.
- . *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CRUZ, Thaís W. M. *Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e a sua simbologia*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1998.
- DESLANDES, Suely F. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual. In: MINAYO, Cecília S. (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 30. ed., Petrópolis: Vozes, 2011. p. 31-59.
- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- DURAND, Gilbert. La creación literária. Los fundamentos de la creación. In: VERJAT, Alain (ed.). *El retorno de Hermes*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 20-48.
- . *Campos do imaginário*. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- . *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- . *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié, 3. ed, Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/hieroglyphs>>. Acesso em: 20 maio 2017.
- ESTÉS, Clarissa P. *Contos dos Irmãos Grimm*. p. 68-70. Disponível em: <<http://files.bibliohist.webnode.pt/200000101cc589cd50e/clarissa%20pinkola%20estes%20contos%20dos%20irmaos%20grimm.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2017.
- FERREIRA, Aurélio B. H. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. O mistério mantido. In: CRUZ, Thaís W. M. *Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e a sua simbologia*. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1998.

- GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos: hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Apresentação de A. Ortiz-Osés. Barcelona: Anthropos, 1990.
- GENNARI, Mario. *La educación estética: arte y literatura*. Barcelona: Paidós, 1997.
- GOLDZTEJN, Hélio. Entrevista com Chico Buarque. Revista *Versus*. Setembro, 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm>. Acesso em: 20 maio 2017.
- GOMBRICH, Ernst; ERIBON, Didier. *Lo que nos dice la imagen – conversaciones sobre el Arte y la Ciencia*. Colômbia: Norma, 1993.
- HAAG, Carlos. A força social da umbanda. Revista Pesquisa *FAPESP*, ed. 188, out. 2011. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/#online>>. Acesso em: 4 jun. 2017.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMERO. *A odisseia* (em forma de narrativa). Tradução e adaptação Fernando C. A. Gomes, Ilustrações Edmundo Rodrigues. São Paulo: Ediouro, [199-].
- HÜLSE, Elke Otte. *As tramas dos tapeceiros narradores: técnica e criação*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2009.
- JOÃO Luiz Musa. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9751/joao-luiz-musa>>. Acesso em: 19 fev. 2017.
- KANDINSKY. *Curso da Bauhaus*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LANGDON, E. Jean M. Introdução: Xamanismo - velhas e novas perspectivas. In: ———. (Org.). *Xamanismo no Brasil: Novas Perspectivas*, Florianópolis: UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina, 1996, p. 9-37.
- LEGROS, Patrick [et al.] *Sociologia do imaginário*. Tradução de Eduardo P. Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas clássica. *Humanitas* 63 (2011), p. 143-156. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/07_Lessa.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2017.
- MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia – sobre textos e têxteis. *Estudos Avançados*. v. 17, n. 49, 2003, p. 173-196. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>>. Acesso em: 26 jun. 2016.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura?* 19. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . Palavra e imagem: um diálogo, uma provocação. In: ———. (Org.). *Questões de Linguagem*. 8. ed., São Paulo: Contexto, 2016, p. 95-105. Disponível em: <<http://upf.bv3.digitalpages.com.br/users/publications/9788585134983/pages/97>>. Acesso em: 11 dez. 2016.

- MARZAL, Manuel M. El mito en el mundo andino ayer y hoy. *Revista Anthropologica*, v. 13, n.13, Departamento de Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/923>> Acesso em: 15 Maio 2017.
- MATTAR, Denise (Curadoria). *Norberto Nicola Trama Ativa*. Centro Cultural Correios Rio de Janeiro (Catálogo de Arte), 2013.
- MORAES, Neide Helena. *Norberto Nicola, volume e trama aparente, 1968*. Disponível em: <<http://mam.org.br/2015/11/26/novas-criticas/>>. Acesso em: 02 ago. 2016.
- MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS). Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/pintura/pintura/ado-malagoli/view>>. Acesso em: 11 jun. 2017.
- MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO (MASP). Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=190>. Acesso em: 13 jul. 2017.
- NICOLA, Norberto. Tapete ou tapeçaria? *Faça Fácil*, São Paulo: Globo, 1990.
- NOORTHOORN, Victoria. Desenho das Ideias. In: *7ª Bienal do Mercosul: grito e escuta / Artur Lescher [et al.]; tradução de Gabriela Petit [et al.]*, Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 43-80. Disponível em: <http://fundacaobienal.art.br/site/upload/publicacao/pdf/Catalogo_7Bienal.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2017.
- ORMEZZANO, Graciela. *Imaginário e educação: entre o homo symbolicum e o homo estheticus*. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.
- _____. *Educação estética, imaginário e arteterapia*. Rio de Janeiro: Wak Ed., 2009a.
- _____. Sobre a imagem visual e o imaginário. In: _____. (Org.). *Questões de Arteterapia*. 3. ed., Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2009b. p. 68-77.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés. El Círculo Eranos: origen y sentido. *Revista Anthropos* 153, Madrid, 1994, p. 23-27.
- OS PRÉ-SOCRÁTICOS: vida e obra. Col. *Os pensadores*, v. I, São Paulo: Nova Cultural, 1996. Disponível em: <http://files.filosofiacom0.webnode.com/20000000190f1191ea9/_Colecao_Os_Pensadores_Vol_01.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2017.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- _____. *Metamorfoses*. Tradução Manuel M. B. du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed., São Paulo: Perspectiva: 2008.
- PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. 10. ed. Rio de Janeiro: SENAC, 2009.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *500 anos de América: imaginário e utopia*. Porto Alegre: Ed. Universidade do Rio Grande do Sul/ UFRGS, 1992.
- PESSOA, Fernando. Cancioneiro. Ciberfil Literatura Digital, 2002. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ph000003.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2017.

_____. *Mensagem*. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. 4. ed., São Paulo: Senac, 2013.

PHILIPPINI, Angela. *Linguagens, materiais expressivos em arteterapia: uso, indicações e propriedades*. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

PINK SWORD. *Lamp of God*. Disponível em: <<https://500px.com/pinksword>>. Acesso em: 26 maio 2017.

PORTAL, Frédéric. *El simbolismo de los colores: en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*. Traducción Francesc Gutiérrez. Barcelona: Sophia Perennis, 2000.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro. Reflexões sobre a figura do *trickster*. *Tempo Social Rev. Sociol.* USP, São Paulo, 3(1-2): 93-107, 1991. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v3n1-2/0103-2070-ts-03-02-0093.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

RIBEIRO, Maria da Conceição S. *As cores e a visão e a visão das cores*. Dissertação (Mestrado em Optometria em Ciências da Visão), Faculdade de Ciências da Saúde, Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal, 2011. Disponível em: <<https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/1027/1/As%0cores%20e%20a%20Vis%C3%A3o%20e%20a%20Vis%C3%A3o%20das%20Cores.pdf>>. Acesso em: 7 maio 2017.

SANT'ANNA, Affonso Romano. De onde vem o arlequim? *Jornal O Globo*, Prosa e Verso, p. 2, 01/03/2003. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&ordenacaoData=relevancia&allwords=de+onde+vem+o+arlequim%3F&anyword=&noword=&exactword=&decadaSelecionada=2000&anoSelecionado=2003&mesSelecionado=3&diaSelecionado=1>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

SILENT EARTH. Summer Solstice Sunrise at Stonehenge. 2014. Disponível em: <<http://www.silentearth.org/summer-solstice-sunrise-stonehenge/>>. Acesso em: 26 maio 2017.

SPALDING, Tassilo O. *Dicionário das mitologias europeias e orientais*. Cultrix, 1973.

TAPEÇARIA. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3845/tapeçaria>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

TARJUELO, Gloria S. *La planta viva en la obra de arte contemporánea*. Bioarte botánico en la ciudad. (Tesis Doctoral en Artes), Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2015. Disponível em: <<http://eprints.ucm.es/37155/1/T37053.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

THE MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/78696>>. Acesso em: 18 jun. 2017.

TINOCO, Eliane de Fátima. *A tapeçaria de Norberto Nicola*. Instituto Arte na Escola, (Coord.) Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/80/>>. Acesso em: 29 mar. 2015.

TREVISAN, Anderson R. Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil. *Plural*, São Paulo, n. 14, 2007, p. 9-32. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/plural/article/viewFile/75459/79015>>. Acesso em: 8 maio 2017.

VAZ, Armindo dos Santos. A força das imagens nas narrativas bíblicas da criação. In: ARAÚJO, Alberto F.; BAPTISTA, Fernando P. (Coord). *Variações sobre o imaginário: Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 409-456.

VENDRAMINI, José Eduardo. A *Commedia dell'arte* e sua reoperacionalização. *Trans/Form/Ação*, vol. 24, n. 1, Marília, São Paulo, 2001. p. 57-83. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100004> Acesso em: 13 jun. 2017.

VON MURALT, Matou; RYSEVAS, Tatiana; MATTAR, Denise. Cronologia. In: MATTAR, Denise (Curadoria). *Norberto Nicola Trama Ativa*. Centro Cultural Correios Rio de Janeiro (Catálogo de Arte), 2013.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A casa das sete mulheres*. 9. ed., Rio de Janeiro: Record, 2003.

ZIMMERMANN, Elizabeth B. *Integração de processos interiores no desenvolvimento da personalidade*. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), Faculdade de Ciências Médicas, Universidade Estadual de Campinas, 1992.