

BORDADOS EM *MARÍLIA E DIRCEU*: LINHAS DE AMOR E DE REFERÊNCIA INTERMIDIÁTICA

Embroideries in *Marília and Dirceu*: threads of love and intermedial reference

Erika Viviane Costa Vieira¹

Resumo

Este artigo trata das relações intermidiáticas entre uma peça bordada atribuída a Maria Doroteia, o vestido bordado da arte de capa de Julia Panadés, a poesia de Tomás Antônio Gonzaga e a prosa poética de Ruth Silviano Brandão. Diante disso, objetiva-se apontar a relação entre os elementos paratextuais, segundo Gérard Genette (2009), e o jogo entre o têxtil-texto do bordado de Maria Doroteia e a prosa-poética de Brandão, tendo como embasamento as referências intermidiáticas de Irina Rajewsky (2012).

Palavras-chave: Bordado. Poesia. Intermidialidade. Arte têxtil. Referência intermidiática.

Abstract

This article is concerned with the intermedial relationship among an embroidered piece attributed to Maria Doroteia, the embroidered dress of the cover art by Julia Panadés, the poetry of Tomás Antônio Gonzaga, and the poetic prose of Ruth Silviano Brandão. Therefore, the objective is to point out the relationship between paratextual elements, according to Gérard Genette (2009), and the interplay between the textile text of Maria Doroteia's embroidery and Brandão's poetic-prose, based on Irina Rajewsky (2012) intermedial references.

Keywords: Embroidery. Poetry. Intermediality. Textile art. Intermedial reference.

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFMG. Professora adjunta do Curso de Letras da UFVJM. Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutorado no PosLit – UFMG, realizado em 2020. erikavcv@gmail.com e erika.vieira@ufvjm.edu.br

Introdução

Um vestido de ouro imortalizado em bordado e poesia: esse é o elemento inspirador de *Marília e Dirceu*, de Ruth Silviano Brandão.² Lançada em 2018, a obra faz uma releitura crítico-poética das líras de *Marília de Dirceu*, do poeta árcade e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga. Na poesia setecentista, Gonzaga, o “Dirceu”, eterniza seu amor por Marília, a brasileira Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão, de quem era noivo em Vila Rica. Por meio desses versos, publicados em 1792, quando o poeta foi exilado em Moçambique, temos acesso à sua visão poética da musa e do seu amor por ela. Contudo, não somos apresentados à versão de Maria Doroteia sobre o que sucedeu consigo e com seu amado após o episódio da Devassa, senão por meio de um fragmento de tecido bordado no qual figura a personagem bíblica de Maria Madalena. A peça bordada se torna, assim, a mensageira das nossas inquietações a respeito de Maria Doroteia.

Um bordado feito poesia, uma poesia transmutada em prosa poética que destece o vestido de ouro de Marília, a bela. O vestido é o texto, e esse texto é imaginado a partir de um bordado. O amor de Tomás Antônio Gonzaga foi sonhado e materializado em um vestido de noiva para um casamento no devir com Maria Doroteia. Um vestido-ícone: indumentária que encobre, disfarça e reveste a pele; invólucro e envoltório que cobre e revela, torna público e esconde. Em “O corpo vestido”, de Maria Cláudia Bonadio (2015), o corpo é um lugar de cultura com fronteiras pouco definidas, sendo as vestes aquelas que funcionam como um elo entre o corpo biológico e o ser social. Nesse lugar de fronteira, a roupa é intermeio que negocia o eu com o mundo, de maneira análoga à capa de um livro.

Não sendo suficiente, um bordado de um vestido como arte de capa de *Marília e Dirceu* (2019) aponta a ambivalente estrutura intermediática deste volume. O vestido, invólucro do corpo feminino, envolve também o texto, conferindo-lhe na capa uma

² Ruth Silviano Brandão é escritora e foi professora na Faculdade de Letras da UFMG. Publicou, entre suas obras, *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita* (1998), *Mulher ao pé da letra* (2006) e *A vida escrita* (2006), *Machado de Assis leitor: uma viagem à roda de livros*, com José Marcos Resende Oliveira (2011), *Minha ficção daria uma vida* (2010), além de críticas literárias em artigos e ensaios.

bordadura sobre papel em arte assinada por Julia Panadés.³ Nas inter-relações entre o vestido de Marília e seu bordado, a arte de Panadés, a poesia de Tomás Antônio Gonzaga e o texto de Brandão, este artigo pretende discorrer sobre os cruzamentos entre a imagem e a palavra, entre o passado e o presente, entre uma arte tátil e visual, e a literatura. Diante disso, objetiva-se discorrer sobre as intercorrências dos paratextos imagéticos de capa e guarda, segundo Gérard Genette (2009), e sua função nesta publicação; e o jogo entre o têxtil-texto do bordado de Maria Doroteia e a prosa-poética de Brandão, tendo como embasamento as referências intermidiáticas de Irina Rajewsky (2012).

Primeiro, trataremos de questões conceituais relativas à intermedialidade segundo Claus Clüver (2011) e Irina Rajewsky (2012). Em seguida, trataremos do conceito de paratexto, segundo Gérard Genette (2009), e, finalmente, partiremos para a análise da obra.

Artes têxteis e intermedialidade

As mídias têxteis ainda não receberam a mesma atenção dos estudos da intermedialidade se comparadas com as artes plásticas. Essas mídias ainda são vinculadas ao artesanato, como uma arte menor, ou como um trabalho vinculado às atividades domésticas femininas. Dessa maneira, os têxteis têm sido estudados pelas áreas do Design, Moda, Economia Doméstica, Materialidades da Arte, Artes Visuais, entre outros campos. Na área dos estudos comparados e interartes, uma investigação sobre as potencialidades narrativas dos têxteis e sua inserção na literatura ainda se mostra bastante tímida.

Por arte têxtil compreendem-se aquelas obras visuais que fazem uso de linhas, tecidos e fibras, orgânicos ou sintéticos, ou de técnicas como o tricô, o crochê,

³ Julia Gomes Panadés é natural de Belo Horizonte. Artista plástica por formação, mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Escola Guignard e doutora em Estudos Literários pela UFMG. Demonstra interesse pela relação do texto com a imagem, do texto como imagem e da imagem como texto. Colaborou com a Companhia Suspensa, foi coautora do espetáculo *Enquanto Tecemos* (2011) e da instalação coreográfica *Ela Vestida* (2012). Foi artista residente no Frans Masereel Centrum entre junho e julho de 2012, em Kasterlee, Bélgica. Publicou livros diversos, entre eles o *Poemia Contagiosa* (2012), *Abismo Parapeito* (2013), *Imagino Veneza* (2019) e *Palavra Desenhos da Estação* (2019).

o bordado, a tapeçaria. As artes têxteis merecem a mesma atenção que as artes plásticas nos estudos da intermedialidade por sua capacidade narrativa e estruturas semânticas sinestésicas que estimulam mais que o sentido da visão: possuem cor, materialidade tátil e volume; exploram não apenas o aspecto visual, mas também o tato, e às vezes também a audição que pode ser obtida pelo “roçar” das fibras; estão imbuídas de narratividade, sejam ilustrando histórias ou contando-as em forma de imagens; evocam figuras de linguagem que associam o tecer ao escrever. Em outras palavras, o têxtil é traço, linguagem, mídia. Anni Albers (1974), artista têxtil e da escola de Bauhaus, atribui à complexidade dos têxteis à sua capacidade de estimular mais de um sentido e promover a educação não apenas da visão, mas também do toque, do sentir com as mãos. Os têxteis, portanto, teriam este papel: o de estimular o sentido háptico, tornando mais complexa nossa percepção das superfícies.

Não é recente o uso da materialidade têxtil nas publicações impressas, seja como ilustração ou como *topos*, haja vista o tecido que Penélope tecia e destecia na *Odisseia*, de Homero, e as Moiras, que fiavam os destinos dos homens. A mitologia grega é repleta de imagens de fios, tecelões e dos tecidos que, aos poucos foram associadas ao inventar e contar histórias. Este artigo busca, portanto, reconhecer a presença das mídias têxteis, em especial do bordado, em uma inter-relação com a literatura. Em publicações impressas, o bordado tornou-se tendência mundial em arte de capa, revestindo os paratextos de intervenções artísticas únicas.⁴

No âmbito da intermedialidade, a materialidade têxtil pode ser abordada como mídia, tendo em vista os estudos de Clüver, sobretudo no texto “Intermedialidade” (2011), que compreende que esse termo pode se referir tanto aos materiais de comunicação (mídias públicas, impressas e eletrônicas) quanto ao suporte, instrumento ou aparelho utilizado na produção de signos e mesmo às chamadas “novas” mídias, que são as mídias eletrônicas e digitais. Se tomamos a agulha como

⁴ Pode-se mencionar a coleção *Penguin Threads* (2011), que escolheu alguns títulos (*The Secret Garden*, *Black Beauty*, *Emma*) e encomendou os bordados feitos a mão a Jillian Tamaki para ilustração de capa. A intenção era enfatizar não apenas a visualidade, mas também conferir um tratamento tátil à ilustração por meio da estética artesanal do bordado. Dessa forma, a arte de capa desses títulos ganhou capas impressas em relevo, gofradas, de maneira que é possível experimentar os bordados em sua visualidade e textura. A leitura dessas histórias clássicas passa a ser uma experiência que integra narratividade, estilo e *design*, especialmente pensada para *book lovers*.

instrumento, a linha como meio e o tecido como suporte, temos no bordado uma linguagem, uma mídia. Assim, a bordadura reveste-se de estruturas sígnicas em que imagens e palavras podem ser escritas e ressignificadas por meio de um instrumento pontiagudo, a agulha, que fere o tecido e inscreve, usando linha, uma mensagem. A intermedialidade, assim, pode contribuir para a teorização do uso dos têxteis nas artes visuais por entender que este campo de estudos apresenta metodologia e conceitos apropriados para examinar um amplo escopo de fenômenos artísticos, literários e culturais da contemporaneidade que envolvem o uso de tecidos e linhas em situações de fronteira com a literatura, como é o caso deste texto.

As relações intermediáticas entre o bordado e a literatura transbordam na obra de Ruth Silviano Brandão (2018), escapando por meio do uso de figuras de linguagem, ilustração de capa e exibição do um bordado tecido por Maria Doroteia. Rajewsky (2012), no seu paradigmático artigo “Intermedialidade, intertextualidade e remediação”, afirma que a intermedialidade poderia ser descrita como uma estratégia conceitual que torna possível o exame de textos híbridos ou aqueles que são produtos da integração de mídias. Rajewsky (2012) categoriza os fenômenos intermediáticos em três, de maneira que cada um exibe uma qualidade intermediática diferente: a transposição midiática, a combinação de mídias e as referências intermediáticas. O primeiro fenômeno diz respeito à transformação de um produto de mídia em outra mídia, enquanto o segundo se refere à soma de duas formas midiáticas distintas com o intuito de produzir uma nova mídia. Por último, as referências intermediáticas tratam daquilo que evoca ou imita elementos de uma mídia através dos meios específicos de outra mídia. Um texto literário que faz referência ao cinema ao imitar técnicas cinematográficas como *fades* e tomadas em *zoom* ilustra essa categoria. O bordado que ilustra capa e guarda da obra de Brandão (2018) insere-se na categoria das referências intermediáticas, uma vez que não são efetivamente “capas bordadas”, mas representações fotográficas de um bordado, dispostas como ilustração. Portanto, o bordado é mediado pela fotografia, o que, para Bolter e Grusin (2000) significa que há uma (re)mediação, uma vez que toda mediação é uma remediação. O aspecto da ilustração como se fosse um bordado, tanto em sua visualidade quanto em sua

capacidade de evocar a textura das linhas e dos sulcos no suporte, caracteriza-o ainda mais como uma referência intermediática.

O termo intermedialidade surgiu no início dos anos 1960, quando novos gêneros poéticos, híbridos, começaram a aparecer, como a poesia visual e a arte performática. Com isso, foi necessário buscar novas maneiras de denominar esses fenômenos e novas formas de pensá-las. Nesse contexto, surgiu a intermedialidade de Dick Higgins ([1965]1997 *apud* Antonio, 2012, p. 70), que usava esse termo para descrever as atividades artísticas híbridas, interdisciplinares e problemáticas de definir na época, porém predominantes em um cenário de muita experimentação cultural. Em seu ensaio “Intermedia”, de 1965, Higgins (1984, p. 18) diz que: “muito do melhor trabalho que está sendo produzido hoje parece desembocar *entre mídias*”. Assim, o uso das artes têxteis na arte contemporânea não fica muito longe dessa noção: é algo que se situa *entre* Arte e artesanato; Arte e artes manuais; arte manual e ilustração, como é o caso das obras sob análise neste trabalho.

As mídias têxteis contribuem para o desenvolvimento de processos laborais distintos e únicos, além de produzirem modos de significação particulares que desafiam a estética e a história da arte. Com processos de trabalho que dependem do tempo e das mãos para prosperar, essas mídias mantêm fortes conexões com antecedentes culturais e históricos, que promovem significações no âmbito dos afetos e sugerem modelos particulares de existência e interação social. Dessa maneira, as artes têxteis fomentam ações estéticas que rompem com diversos horizontes de expectativas no que tange a assuntos relativos às relações hierárquicas entre artes e artesanato, relações entre o trabalho manual, artesanal e questões de gênero; marcas que acompanham essa prática relativas a gênero, classe, etnia; e aos agenciamentos promovidos pelas políticas artísticas.

O bordado de Maria Doroteia e o vestido bordado de Marília

A obra *Marília e Dirceu*, de Ruth Silviano Brandão (2018), é publicação recente que tem no bordado sua base poética inspiradora e sua materialidade ilustrativa. O volume ostenta um bordado-ilustração na capa e primeira guarda de

autoria de Julia Panadés, que remete às líras do poeta e inconfidente mineiro Tomás Antônio Gonzaga à sua amada, Marília, ou Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão, personalidade histórica. Além de o texto em prosa poética evocar constantemente o bordado e a bordadura como figuras de linguagem, Brandão (2018) dialoga incessantemente com as figuras históricas de Gonzaga e Maria Doroteia. Contudo, seu ponto de partida é uma imagem de um lenço bordado por Maria Doroteia que exhibe a imagem de Maria Madalena. Há, assim, três dimensões que rondam a bordadura de Maria Doroteia, o vestido de Marília e o romance entre Marília e Dirceu na obra de Brandão: (1) as inter-relações textuais envolvendo os fatos históricos do inconfidente e poeta Tomás Antonio Gonzaga e Maria Doroteia Joaquina de Seixas Brandão; (2) o vestido de Marília tecido nas líras de Gonzaga em contraponto ao vestido icônico de Julia Panadés; (3) e o bordado de Maria Doroteia ilustrando Maria Madalena que se metamorfoseia em éfrase na prosa poética de Brandão.

Bordado, intervenção poética

Marília e Dirceu é uma costura de textos de um amor impossível. As interações textuais entre a historiografia do inconfidente e de sua amada mitológica Marília aprofundam as relações intertextuais dos textos e dos têxteis. Interessante notar que, no cerne da concepção de intertextualidade, tal como elaborado por Julia Kristeva (1974), está o texto feito trama, um constructo de vários discursos entrelaçados que formavam uma tessitura de muitas vozes. Tal contexto propicia o aparecimento da obra de Brandão (2018), que elabora sua prosa poética a partir de duas figuras mitificadas pela história da literatura. Ana Cristina Jardim (2012) afirma que o mito de Marília e Dirceu tem sua gênese na obra poética de Gonzaga, sendo que os acontecimentos históricos trágicos ligados à Inconfidência se aderem às figuras dos amantes direta e indiretamente.

Sobre os fatos históricos, Ilca Vieira de Oliveira (*apud* BRANDÃO, 2018) reporta que Gonzaga, além de ouvidor e poeta, era bordador. Tal fato está descrito nos *Autos da Devassa*: “Respondente ser participante, ainda na mesma sala onde ele estava, por estar entretido a bordar um vestido para seu casamento, do qual

entretenimento nunca se levantava senão para a mesa [...]” (OLIVEIRA *apud* BRANDÃO, 2018, p. 80). A atividade do bordar se estende às líras⁵ do poeta. Esse gesto poético faz referência aos estudos do biógrafo de Maria Doroteia, Thomaz Brandão (1932), que relembra que um dos costumes da época da Vila Rica era a obrigação imposta ao noivo de bordar o vestido nupcial daquela que seria sua esposa.⁶ Destaca ainda o fato de que Gonzaga bordava durante os encontros da conjuração mineira: “Sabemos que Tomás nos encontros da conjuração se ausentava, alheio, a bordar” (BRANDÃO, 2018, p. 55).

A cor dourada é mencionada diversas vezes ao longo da obra de Brandão (2018, p. 55) e, a começar pela capa, a cor remete aos fios dourados usados por Gonzaga para bordar o vestido de ouro de sua amada, mas também à mineração: “Nas Minas de ouro, de ouro se borda a noiva de ouro”. Esse entrecruzamento de referências com a mineração de ouro de Vila Rica, principal atividade econômica da época, indica o motivo pelo qual se inicia a conjuração mineira. Entretanto, os fios dourados também remetem aos cabelos dourados⁷ da Marília do poeta, que, pela cor, é associada a um tesouro, também vinculado ao contexto histórico da mineração.

Os amantes que bordavam, o amante que borda o vestido da noiva e a noiva que borda um lenço de sofrimento, de um casamento que nunca aconteceu, o símbolo da eterna despedida e exílio: “Dos amantes que bordavam. O bordado borda essa história de amores de fios costurados, rompidos, tornados escrita. [...] Os fios escrevem, os fios bordam o tecido da escrita. O tecido de ouro do vestido da noiva que o não vestiu” (BRANDÃO, 2018, p. 23). O bordado perpassa os períodos de esperança e sofrimento da vida dos amantes e dá algumas pistas a respeito do restante da vida de Maria Doroteia. Thomaz Brandão (1932 *apud* JARDIM, 2012) foi considerado o primeiro biógrafo de Maria Doroteia e relata que a donzela teve a desdita de ter sido cortejada por um poeta desafortunado, que lhe conquistou o coração e, antes de desposá-la, foi preso e condenado ao degredo. Tendo em vista as limitações das mulheres naquela época, encontrar outro pretendente, com tal

⁵ GONZAGA, T. A. Lira XXXIV: “Pintam que estou bordando um teu vestido/Que um menino com asas, cego e louro,/Me enfia nas agulhas o delgado,/O brando fio de ouro.”

⁶ Cf. Nota 187 de Sérgio Pachá na obra *Marília de Dirceu*, de Tomas Antônio Gonzaga.

⁷ GONZAGA, T. A. Lira XVI: “Limpa os olhos com as tranças/Do fino cabelo louro./A minha Marília vale,/Vale imenso tesouro”.

reputação, só poderia se dar com muita sorte. Brandão (2018, p. 72 e 79) apresenta mais de uma versão para seu paradeiro: na primeira, ela teria vivido em isolamento, devotada à religião e à caridade, após o exílio do amado, como forma de expiar seu sofrimento; em outra, Maria Doroteia teria amado e se casado com outro ouvidor e teria tido três filhos: “Teve três filhos, dizem. Amou um homem casado, dizem...”. Nenhuma das duas versões encerra as questões levantadas a respeito de sua vida.

O outro ponto diz respeito ao vestido de Marília tecido nas liras de Gonzaga em contraponto ao vestido icônico de Julia Panadés, que compõe a capa e guarda da publicação. Os bordados de Panadés foram feitos usando linha sobre papel.⁸ O bordado e o uso de linhas e agulhas já integram os processos artísticos dessa artista que também faz uso da palavra poética, muitas vezes, bordada, a exemplo de uma de suas obras *Livro Bordado* (2009), com estética bastante similar. A arte de Panadés remete ao vestido de Marília que veste o volume e a história de Brandão (2018). A adoção da bordadura como ilustração elege alguns elementos para comunicar algo aos leitores como uma forma de linguagem. Roland Barthes (1973), em *O prazer do texto*, dizia que “linguagem” inclui todos aqueles sistemas dos quais se pode selecionar e combinar elementos para comunicar algo. Barthes (2015), que também pensou sobre as estruturas subjacentes da vestimenta em *Sistema da Moda*, afirma que há três níveis de vestido: o vestuário real, que é a roupa que usamos; o vestido icônico, que é a roupa em formato de imagem, como ilustração; e, por fim, o vestido escrito, a descrição das vestes nas revistas, que é aquele que se apoia na linguagem, resiste a ela e se constitui nesse jogo. O vestido de Marília é um vestido da escritura nas liras de Gonzaga e um vestido icônico na arte de Panadés.

O que é um vestido? Indumentária, invólucro, véu imaginário que encobre e separa a esfera privada da arena social e nos reveste de significados. A veste está condicionada às ocasiões e, portanto, a roupa está ali para transmitir informações.

Os locais destinados à arte têxtil de Panadés, na capa e guarda (Figura 1), se tornam intermediáticos por natureza, tendo em vista seu caráter de limiar e invólucro

⁸ Não há especificações para a ilustração de Julia Panadés, como material usado, tamanho da obra, entre outros, mas a textura da fotografia aponta também para o uso de linha sobre papel. A ilustração de capa foi encomendada à artista pela própria autora, que foi específica ao lhe fazer o pedido, solicitando um vestido inacabado, com uma pequena caixa ao chão, aberta (informações fornecidas em entrevista informal com Julia Panadés).

do texto, principalmente se considerarmos os estudos de Genette (2009). Esse lugar de maior visibilidade do livro, no vestíbulo entre o dentro e o fora, é denominado paratexto. Definido por Genette em *Paratextos Editoriais* (2009), trata-se de um conjunto de elementos que informam, emolduram e acompanham o texto principal, como autor, título, prefácio, ilustrações, sendo todos esses elementos pertencentes e articulados com a publicação. Os paratextos são importantes para uma publicação, pois exercem influência sobre o público como

[...] uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente [...] aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, 2009, 10)

Em outras palavras, os bordados que atuam como ilustração de capa evocam sentidos pertinentes que se articulam com o conteúdo das obras. O vestido bordado na capa não veste apenas o corpo imaginário do corpo de Marília, mas toda a publicação.

Como se observa, a capa faz uso deliberado do aspecto artesanal e aciona não apenas a visualidade, mas também o tátil. Essa sensibilidade específica é tratada por Albers (1974, p. 63 – tradução minha) como uma qualidade midiática própria das superfícies têxteis, que seria a *matière*: “uma qualidade da aparência, é uma qualidade estética e, portanto, uma mídia do artista”.⁹ Dessa forma, além das cores, o têxtil reveste-se de contextura e solidez que simulam uma resposta ao sentido do toque, mesmo que ele não exista, de fato. A percepção tátil passa a ser um sentido requisitado para interpretarmos a ilustração-bordado nas capas de Ruth Silviano Brandão. Nesse sentido, ao não usar ou reproduzir os elementos de um determinado sistema midiático, com seus próprios meios, mas assemelhar-se a ele, essa ilustração-bordada pode ser compreendida como referência intermediária (RAJEWSKY, 2012). Não podemos nos esquecer de que as representações dos bordados estão mediadas pela fotografia, desse modo, como referências

⁹ No original: “Matière is [...] surface quality of material, that is, *matière*, being mainly a quality of appearance, is an aesthetic quality and therefore a medium of the artist ...”.

intermediáticas, cooperam com a atmosfera de simulação de que podemos ver e sentir os relevos das linhas e os sulcos da agulha no papel.

A percepção tátil fica ainda mais evidente na forma como capa e guarda se integraram em Brandão (2018) como avesso e direito do bordado. A capa exhibe o título da obra, o nome da autora e a representação do vestido em bordado sobre papel. O subtítulo remete ao avesso de um bordado e está ilegível. O vestido bordado da capa torna-se um significante de efeito da obra como um todo, pois é um biografema neologismo criado por Barthes (*apud* SOUZA, 2002) para designar detalhes, fragmentos do biografado que são carregados de significados. Na parte inferior do vestido, outro biografema: uma caixa aberta que faz referência à caixa de joias de Maria Madalena no bordado de Maria Doroteia. Na guarda, temos acesso à representação do avesso do bordado, que revela linhas arrevesadas, desencontradas, assimétricas, enquanto no subtítulo, agora legível, se pode ler: “ter amado não acaba/ter amado não tem fim”.

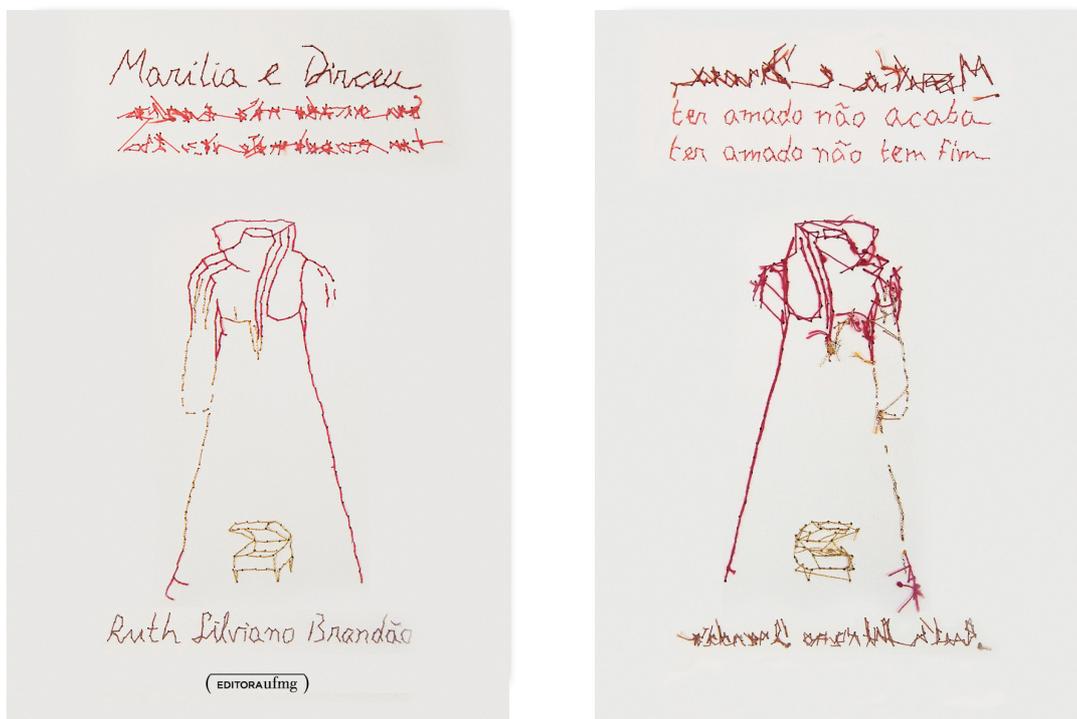


Figura 1 – Capa e guarda de Brandão (2018)
Fonte: BRANDÃO, 2018. Reprodução autorizada pela Editora UFMG.

Essa representação do direito e do avesso na capa e contracapa, respectivamente, nos presenteia com diversas chaves de leitura que são retomadas ao longo da obra em prosa poética: o uso do direito-avesso de um bordado, o uso de linha dourada (ou que remete a essa cor) e a representação do vestido de casamento de Marília/Maria Doroteia.

O subtítulo da obra, disposto na capa, surge como um elemento que causa estranhamento devido ao seu caráter indecifrável. O avesso de um bordado é um lugar de desordem, de falta de linearidade e sentido. Além disso, a parte de trás de qualquer costura é algo para ser escondido, não revelado. Assim, a imagem espelhada de Julia Panadés de capa/direito e guarda/avesso ressalta ainda mais a simulação de “tecido bordado” que se pretende transmitir. As linhas retorcidas do subtítulo e que indicam avesso, um elemento da esfera do privado, são exibidas na capa, na “vitrine” da publicação, no local onde viria o subtítulo, o que aguça nossa curiosidade e nos provoca a abrir o livro e a desvendá-lo.

Por último, é preciso falar do único objeto símbolo que restou da figura histórica de Maria Doroteia: um bordado com a figura de Maria Madalena (Figura 2). Sobre o lenço em que figura Maria Madalena, considerado item histórico que nos liga a Maria Doroteia, Brandão (2018, p. 20) indaga se a temática foi ela quem escolheu ou se foi uma imposição religiosa, pois Madalena, pecadora e sofredora, “será sempre aquela que amou”. Questiona, ainda, sua escolha: “Por que Maria [Doroteia] borda a outra Maria [Madalena]?” (BRANDÃO, 2018, p. 45), pois, para a autora, Maria Madalena, cujo amor de pecado não aconteceu, se arrepende e se petrifica na dor. Em outras palavras, o modelo escolhido por Maria Doroteia é uma mulher pecadora, mas arrependida e sofredora, aludindo à mulher que passou seus últimos dias em práticas religiosas de devoção e caridade.



Figura 2 – Bordado de Maria Doroteia
Fonte: BRANDÃO, 2018, p. 17. Reprodução autorizada pela Editora UFMG.

Tomás Antônio Gonzaga deixa como legado suas liras, mas Maria Doroteia nos presenteia com um bordado. A partir de suas leituras como poeta e também professora de literatura brasileira, Brandão (2018) revela que Gonzaga bordou o vestido da noiva (sua Marília)¹⁰ em seus versos, enquanto Doroteia bordou um lenço com o tema de Maria Madalena. Na parte inferior do bordado, há a seguinte inscrição, sem indicação de autoria:

¹⁰ GONZAGA, T. A. Lira XV: “Se não tivermos lãs e peles finas,/Podem mui bem cobrir as carnes nossas/As peles dos cordeiros mal curtidas/E os panos feitos com as lãs mais grossas./Mas ao menos será o teu vestido/Por mãos de amor, por minhas mão cosido.”

O fruto de uma perfeita conversão tal como foi a de Madalena é de chorar sem cessar nossos pecados & que como fizemos servir aos membros de nossos corpos à Impureza e à injustiça para cometer a iniquidade, o façamos daqui em diante servir à justiça para nossa santificação.¹¹

Brandão (2018) sugere que temos acesso à voz de Gonzaga e ao seu ponto de vista sobre sua amada Doroteia por meio de suas liras a Marília. À voz de Doroteia, em contrapartida, não temos acesso: “da noiva não temos voz, não temos eco” (BRANDÃO, 2018, p. 16). O lenço bordado de Doroteia torna-se, assim, sua voz, seu legado. A prosa poética de Brandão (2018) articula a reprodução do bordado de Maria Doroteia com sua leitura dele:

Madalena bordada reza em seu altar. O rosto pendido. Muitas linhas no dourado do bordado. Uma história se conta, por fragmentos. A paisagem, o altar. Uma caixa no chão. Um Cristo na cruz. Tão pequeno. Não olha Madalena que não o olha. Caída no chão de uma caixa, uma joia se esparrama. [...] Os fios que bordam o vestido de Madalena são dourados. O outro cobre o amor. O ouro brilha na veste, no planejamento, faz borda àquilo que as mãos da Madalena seguram. Um livro? As liras? Madalena leitora com os olhos baixos, mas as letras não vemos, já lemos. (BRANDÃO, 2018, p. 72)

Na apropriação da imagem, conforme Brandão (2018), temos acesso a Madalena por meio de uma écfrase. Em seu texto “Ekphrasis and the Other [A Écfrase e o Outro]”, Mitchell (1994) revela que o poeta ecfástico está entre o objeto descrito e um sujeito que ouve, a quem será dado “ver” por meio da linguagem. E continua: a écfrase está estacionada entre duas alteridades, duas formas de tradução impossíveis: uma que trata da conversão da representação visual em representação verbal e outra que está ligada à reconversão da representação verbal em objeto visual na recepção do leitor. Sendo assim, o têxtil deixado por Maria Doroteia se torna um objeto de desejo visual que conta uma parte de sua história e que se transforma em via de acesso à voz daquela que foi silenciada como a musa do poeta árcade.

¹¹ No original: “Le fruit d’une parfaite conversion telle que fut celle de Madelaine est de pleurer sans cesse nos prechez [sic] ; & que comme nous avons fait servir les membres de notre corps à l’impureté & à l’injustice, pour commettre l’iniquité ; nous les fassions desormais servir à la justice pour notre santification”.

Considerações finais

A obra de Brandão (2018) revela processos criativos que ocupam o espaço híbrido entre a poesia e o bordado. Seu texto se revela intermediário porque explora as fronteiras entre imagem e palavra, amplia os sentidos ao estimular a visão e o tátil, dissolve as barreiras que separam artesanato e arte, contribui para a ampliação do debate das artes têxteis como espaço restrito das mulheres nas sociedades patriarcais e valoriza uma atividade que sofreu desvalorização cultural e comercial após a industrialização recente da produção fabril.

Os diálogos entre os textos e têxteis são bastante profícuos e certamente não se encerram aqui. As chaves de leitura para as obras de Brandão (2018) são inúmeras, e este texto apenas iniciou sua busca.

Este trabalho procurou fazer um pequeno recorte no que concerne às incursões entre o bordado, as ilustrações presentes em Brandão (2018) e seus escritos poéticos. Em diálogo com a arte têxtil, essas obras utilizam-se da estratégia das referências midiáticas, entre elas a éctrase, de forma que o bordado desperta não apenas nossa visão, como simula o aspecto tátil das composições. Contudo, não podemos nos esquecer de que, ao mencionar as mídias, falávamos por extensão do meio e da mensagem. Nesse caso, o meio é a mensagem, pois o entrelaçamento entre o bordado e o texto poético foi usado para dar voz a uma mulher e seus silêncios.

Referências

ALBERS, Anni. *On Weaving*. London: Studio Vista, 1974.

ANTONIO, Jorge Luiz. Intertexto, hipertexto, hipermídia, transmídia: os caminhos da tecno-arte-poesia. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 20, p. 63-91, 2012.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Lisboa: Edições 70, 2015.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

BONADIO, Maria Claudia. O corpo vestido. *In: Sobre a pele: imagens e metamorfoses do corpo*. São Paulo: Intermeios, 2015. p. 179-206.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Marília e Dirceu: ter amado não acaba, ter amado não tem fim*. Ilustrações de Julia Panadés. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2009.

GONZAGA, Tomás A. *Marília de Dirceu*. Texto anotado por Sérgio Pachá, s/d. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000036.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

HIGGINS, Dick. *Horizons: The poetics and theory of the intermedia*. Carbondale e Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

JARDIM, Ana Cristina M. Maria Doroteia Joaquina de Seixas, a “Marília de Dirceu”: apontamentos para um estudo biográfico. *Anais do XVIII Encontro Regional da ANPUH/MG*. Mariana/MG, 2012.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago & London: 1994.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana L. de L. Reis. *In: Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. *In: Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 105-114.