

# A LEITURA-FIO: RECONTO DO BORDADO

---

Maria de Fátima Cruvinel\*  
Marisa Martins Gama-Khalil\*\*

*Porque a vida só é possível  
reinventada. (Cecília Meireles)*

**RESUMO:** Tomando-se como objeto de análise **O bordado encantado**, de Edmir Perrotti e Helena Alexandrino, pretende-se, por intermédio da simbologia e de teorias relacionadas à narratologia, incitar a reflexão acerca da resistência das narrativas de tradição oral no mundo contemporâneo, resistência essa que permite ao sujeito apossar-se das histórias que embasam a sua herança cultural e reinventá-las.

**PALAVRAS-CHAVE:** narrativa, experiência, resistência.

**ABSTRACT:** Taking *O bordado encantado*, by Edmir Perrotti and Helena Alexandrino, as an object of analysis, this study sets out, by means of symbology and theories related to narratology, to encourage a reflection on the resistance of narratives of oral tradition in the contemporary world. Such resistance allows one to take possession of the stories which are a basis for one's cultural heritage and reinvent them.

**KEYWORDS:** narrative, experience, resistance.

## PRIMEIRAS PALAVRAS

O tema é o fio. De fio a pavio, começemos pelo pavio do livro *O bordado encantado* (PERROTTI; ALEXANDRINO, 1996), sabendo que com esta leitura acrescentaremos mais um ponto ao “reconto”. E esse ponto circunscreve-se ao campo feminino desse *bordado encantado*, cuja travessia será orientada pela generosa simbologia de que se constitui a narrativa. Mas se o livro é um bordado sobre pontos já traçados, impõe-se mais um fio nesse aparente emaranhado: o do diálogo entre o presente e o passado, e sua ressonância num leitor certamente “plugado”. Vários outros fios naturalmente se entrecruzarão nos riscos que aqui propomos traçar; outras meadas certamente serão escolhidas por outros leitores para recobrir/ descobrir tão rico ponto de reconto. A “caixa de bordado” está aí para quem quiser (o)usar.

---

\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/ Araraquara; professora do CEPAE da Universidade Federal de Goiás.

\*\* Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/ Araraquara; professora do ILEEL da Universidade Federal de Uberlândia.

Seguindo a tradição oral, a fórmula introdutória não poderia deixar de ser o mágico *Era uma vez*, situando as personagens num tempo e espaço indeterminados e marcando a eternidade atemporal de agora e de sempre, que poderia bem ser substituído pelo talvez mais mágico *tudo era uma vez*, de Guimarães Rosa; o espaço, “num longínquo e montanhoso país”, a “terra-de-ninguém” do inconsciente coletivo. É a primeira personagem a ser apresentada, que inclusive já fora dada a conhecer ao leitor através da ilustração na página esquerda contígua à do Prólogo, a pobre bordadeira viúva, terá papel fundamental nessa narrativa tramada nos bastidores do inconsciente, do irracional, do feminino, planos de um mesmo paradigma (Cf. FRANZ, 1990, p. 64).

Cabe aqui um parêntese para uma leitura da ilustração que introduz a representação dessa personagem: a imagem encontra-se circundada por uma forma oval de cor branca à semelhança de um ovo (óvulo?), e essa mesma forma é pano de fundo para a escrita do Prólogo. Simetricamente, essas duas grandes formas encontram-se sobrepostas a um outro fundo recoberto por desenhos de delicados motivos, tal como um fino bordado. O bordado é, portanto, moldura e motivo da trama narrativa que se inicia.

É ainda no Prólogo que o herói é apresentado. Personagem típica do conto maravilhoso, cujo percurso narrativo remonta ao esquema estrutural proposto pelo pesquisador russo Vladimir Propp (1984) para as narrativas de tradição oral. Essa estrutura é constituída por estágios protagonizados pelo herói do conto, e se caracteriza pela circularidade: situação inicial  $\frac{3}{4}$  transgressão  $\frac{3}{4}$  busca  $\frac{3}{4}$  provas  $\frac{3}{4}$  solução  $\frac{3}{4}$  situação inicial. Mas o herói dessa história é o mais novo dos três filhos, e conforme a tradição, o filho caçula é sempre considerado o tolo, às vezes até recebe o nome de Parvo ou João Bobo, mas é quem protagoniza a narrativa. N’O *bordado encantado*, essa personagem é caracterizada como o inexperiente, inepta para correr mundo, o que estaria ainda no plano da inconsciência. Além disso, dos três filhos, é o único que ajuda a mãe nos afazeres domésticos, entre eles limpar e arrumar a casa, tarefa considerada feminina.

Mas, perdido o bordado, o filho mais moço, depois da ineficiência dos irmãos (que mais tarde se revelará como esperteza lograda) e da relutância da mãe em deixá-lo partir, ressaltando sua destreza no manejo da pá, da enxada e do machado, instrumentos usados em tarefas consideradas masculinas, pede apenas a bênção da mãe e sai em viagem. Configura-se um movimento da personagem rumo à consciência e à maturidade. E aqui ela cumpre uma das funções do herói tradicional, a de deixar a casa em busca de algo; no conto, o bordado da mãe, mas na verdade ele conseguirá, além do objeto perdido, uma noiva, o que atesta o caráter de iniciação, o

ingresso da criança na idade adulta, próprio dos contos populares. Cumpre ainda observar as referências ao protagonista: inicialmente é identificado como filho “mais novo”; depois, “rapazinho”; por último, já em viagem, “rapaz”.

A solidão do herói durante a longa jornada, tão bem expressa na sutileza do traço e placidez das tonalidades do trabalho da ilustradora, reforça o caráter de rito de passagem: o tema da solidão pode ser visto como um “sintoma precursor de um desenvolvimento individual particular da personalidade” (FRANZ, *Op. Cit.*, p. 203). Mas a busca do objeto perdido como metáfora da busca do conhecimento, do amadurecimento, constitui-se num processo em que o herói terá de viver algumas experiências, as provas preparatórias a que será submetido antes de atingir seus objetivos. E n’O *bordado encantado*, quem orienta o processo, ou quem submete o jovem às primeiras provas  $\frac{3}{4}$  o “doador”, na morfologia proppiana  $\frac{3}{4}$  é uma velhinha. O velho detém qualidades como a experiência, a sabedoria, a virtude, e nas narrativas populares encarna comumente o papel de auxiliar do herói, quando esse precisa de orientação.

As provas realçadas nessa narrativa são as propostas por essa personagem feminina. Depois de passar por elas, o herói terá de sobreviver ao fogo, ao frio, às águas; nesse momento o narrador deixa de narrar as possíveis peripécias, delegando ao leitor espaço para a sua participação. É relevante observar a passagem do protagonista pela casa da velhinha. Ele deverá ter coragem de deixar seus dentes serem arrancados, bem como resistir à tentação de fugir com uma considerável quantia de moedas de ouro. Os dentes, sendo arrancados, servirão para desencantar o cavalo de pedra, o único que “sabe chegar ao bordado”. Ora, além de ser quem informa ao rapaz sobre as provas, a velha é quem as promove: é ela quem retira os dentes do rapaz e os implanta no cavalo, e esse se encontra sob seus domínios. É essa personagem, portanto, que detém todo o saber sobre como chegar ao bordado.

O número dez, quantidade dos dentes arrancados do herói e implantados no cavalo de pedra, é também a soma dos morangos que dão força ao animal para a viagem. Sua conotação de dualismo fundamental do ser, expresso em sua condição de dobro do número cinco, assim como de princípio de movimento, associa-o ao herói, o que confirma o percurso iniciático do rapaz na história. Mas por ser a soma dos quatro primeiros números, o dez tem o sentido de totalidade; além disso é considerado emblema da fecundidade, simbolizando portanto a criação universal. Nessa acepção, referenda a perspectiva feminina que orienta a narrativa. Quanto aos morangos que o cavalo deve comer, se considerados apenas como fruto, encontra-se aí mais uma referência ao princípio da criação, pois, no simbolismo tradicional, o fruto, como o ovo, é o germe que representa a

origem. Levando em conta a cor do morango, essa significação confirma-se, já que o vermelho é o símbolo fundamental do princípio de vida.

O cavalo, meio mágico doado ao herói pela velhinha, associa-se, indiscutivelmente, ao jovem protagonista. Além de representar simbolicamente a juventude, a impetuosidade, no conto em questão ele é desencantado apenas quando recebe do rapaz uma das fontes de energia vital, os dentes. Mas, por outro lado, esse animal simboliza a mãe, a intuição do inconsciente. Desencantar o cavalo de pedra pode ser interpretado como acordar a sabedoria que se encontra no plano do inconsciente. Pode parecer contraditório, considerando que o percurso do herói deverá conduzi-lo ao plano da consciência, mas entende-se que, para isso, esse mesmo herói não pode prescindir de sua intuição. O mergulho no inconsciente já acontecera também quando o rapaz havia dormido uma noite na casa da velha, antes de se decidir a se sujeitar às provas. Esse mergulho se dá porque o sono simboliza um olhar para o mundo interior.

E o destino do protagonista não é outro senão uma montanha habitada exclusivamente por fadas, numa clara referência à ordem matriarcal. Tradicionalmente ligadas ao tema do fio, como as parcas, deusas do destino, as fadas desse conto passam seus dias bordando e cantando. Ali se encontra o bordado procurado pelo rapaz e trazido pelo vento, elemento ao qual se atribui poder fecundador e renovador da vida. Nesse mesmo lugar o protagonista encontra também a moça por quem se apaixona; justamente a fada cuja tarefa era saber como bordar “as águas do lago” e conseguir “tão belos tons de vermelho no horizonte” do bordado encantado. Efeitos que a mãe do rapaz conseguira à custa de lágrimas e sangue, elementos cujo sentido corrobora a perspectiva aqui realçada: a lágrima, associada à pérola e à água, é símbolo essencial da feminilidade criativa e tem propriedades fecundantes; o sangue, por sua vez, é o veículo da vida, o princípio da geração. De sangue é também a cor que identifica a fada que inicia o jovem herói no amor.

Mais uma vez é através das mãos de uma personagem feminina que o protagonista consegue seu intento. Desolada por não poder seguir seu amado, a fada de vermelho borda sua própria imagem no bordado que o jovem fora buscar, para que este não a esqueça. A moça não só domina as técnicas do bordado, mas também promove a continuidade da trama, transportando uma réplica de si mesma ao reino do herói. O ato de bordar, nesse contexto, caracteriza-se como rito de iniciação feminina e assume um valor de conexão essencial; o fio é o que dá impulso à relação da moça com o rapaz e lhes garante o final feliz.

O revigoramento por que passa a pequena e triste aldeia é propiciado pelo bordado: “à medida que cada pedaço da paisagem bordada tocava o chão, ganhava vida transformando o pobre vilarejo num lindo, feliz e rico

povoado”. O fio é, pois, agente de ligação à luz, à vida, ao princípio do amor, da unidade, da paz.

Assim, o Epílogo só poderia ser concluído com uma clara referência a Eros, livre e trinfante: “O mais novo e a mulher ... tiveram muitos filhos e foram felizes naquela aldeia, iluminada todo final de tarde pelo brilho de um sol avermelhado”. Cor do sangue, da vida, da união, o vermelho é associado às festas da primavera, de casamento e de nascimento. Como no Prólogo, o Epílogo tem o mesmo motivo como pano de fundo para sua escrita, as duas formas ovais, e o texto se encerra com uma ilustração que faz um recorte da aldeia, tendo em primeiro plano uma janela através da qual se vê o jovem casal que, diferentemente da mãe no início do conto, está iluminado pela luz do dia, proporcionada pelo intenso vermelho solar. A mesma moldura, que se permite interpretar como um vasto campo fecundado, delinea as duas formas circulares finais.

Aparentemente centrado na figura do herói, que no conto é encarnado pelo filho caçula que parte em busca de um objeto perdido, a tessitura narrativa desse reconto circunscreve-se a um campo semântico feminino, numa perspectiva marcadamente matriarcal. Não pretendemos aqui esgotar, e isso nem seria possível, todas as possibilidades de análise da simbologia (CHEVALIER; GUEERBRANT, 1997) de que se compõe a história, mas apenas evidenciar os aspectos simbólicos que corroboram a perspectiva de leitura proposta.

### *A TRADIÇÃO NO FIO DA MEMÓRIA*

Construídas pelo imaginário popular com base nos símbolos do inconsciente coletivo, essas narrativas remontam aos primórdios da humanidade, mantendo-se vivas até hoje, primeiramente através dos cultos religiosos ou pagãos, nas diversas manifestações da cultura popular, e posteriormente através dos compiladores que passam a registrá-las por escrito. A passagem da palavra falada para a palavra escrita, no entanto, não alterou a constituição da forma linguística usada na sua expressão; nesse tipo de narrativa, a linguagem caracteriza-se pela fluidez, mobilidade e capacidade de renovação, daí seu caráter dinâmico e sua abertura para a interação com o receptor.

Outras propriedades como a indeterminação e o distanciamento das categorias de tempo, espaço e personagens corroboram uma característica dominante no conto de tradição popular, o maravilhoso. Nas narrativas maravilhosas, as ações circunscrevem-se a um universo próprio, contrário ao universo da realidade, passível de apreensão em qualquer tempo e lugar, porque expresso em uma linguagem simbólica que delinea a base humana universal.

Estruturados em grande parte pelos símbolos e imagens que

habitam o inconsciente, esses contos acabam por denunciar aspectos sociais e existenciais do ser humano. Para o psicanalista Bruno Bettelheim (1985, p. 14),

lidando com problemas humanos universais, particularmente os que preocupam o pensamento da criança, estas estórias falam ao ego em germinação e encorajam seu desenvolvimento, enquanto ao mesmo tempo aliviam pressões pré-conscientes e inconscientes. À medida que as estórias se desenrolam, dão validade e corpo às pressões do *id*, mostrando caminhos para satisfazê-las, que estão de acordo com as requisições do ego e do superego.

Nesse sentido, a recepção a esse tipo de narrativa, seja através da oralidade ou da leitura do texto escrito, possui um caráter terapêutico. A relação entre narrar e curar, advinda do poder da palavra, já foi abordada também por Walter Benjamin (Cf. GAGNEBIN, 1985) e na própria estrutura das fabulosas histórias *As mil e uma noites*, motivadas pelo desejo que a personagem narradora Sherazade tem de salvação das mulheres de seu reino, incluindo a si mesma, e ao mesmo tempo pelo propósito de cura do sultão (Cf. BETTELHEIM, *Op. cit.*, p. 109-13).

A função terapêutica dos contos maravilhosos é possível porque seu conteúdo refere-se, quase sempre, à iniciação, passagem do estágio de ignorância e ingenuidade para o estágio da maturidade, figurativizada principalmente pelas tarefas ou provas que indicam muitas vezes morte e ressurreição simbólicas. Num processo de identificação com o herói, a criança, ouvindo ou lendo as histórias, é encorajada a lidar com seus conflitos.

Conforme Mircea Eliade (1972, p. 174), em estudo sobre o mito, a iniciação tem profunda relação com a existência do homem: “Começamos hoje a compreender que o que se denomina ‘iniciação’ coexiste com a condição humana, que toda existência é composta de uma série ininterrupta de *provas, mortes e ressurreições*.” Se essa estrutura presente nos contos de tradição oral representa passagens vivenciadas pelo ser humano, justifica-se a sua permanência no gosto infantil, independente do lugar ou da época. Não é sem razão que o cinema, por exemplo, uma linguagem consideravelmente nova, explora com frequência a iniciação, seja como estrutura ou propriamente como temática.

O conto *O bordado encantado*, num declarado diálogo com a tradição, entre outros elementos da narrativa oral, principalmente o elemento maravilhoso, tematiza a iniciação. Entretanto, esse conto, ao mesmo tempo em que resgata a estória em sua manifestação oral, aproveitando-lhe o argumento, assume um caráter de artefato produzido a partir de uma visão estética da escrita. O texto de Edmir Perrotti não se

limita, portanto, a uma reprodução espontânea da oralidade; há uma preocupação com o “modo de contar”, para usar as próprias palavras do autor <sup>1</sup>. Em seu reconto, percebe-se uma consciência narrativa, o que demonstra uma elaboração da categoria do narrador. Uma marca evidente desse trabalho de elaboração é a introdução do prólogo e do epílogo, cujas funções poderiam ser entendidas como um reforço na demarcação entre a realidade e a fantasia, assegurando ao leitor a consciência do limite entre esses dois planos. Sobre isso Bettelheim (*Op.cit.*, p. 79) observa:

O conto de fadas, a partir de seu começo mundano e simples, arremessa-se em situações fantásticas. Mas por maiores que sejam os desvios – à diferença da mente não instruída da criança, ou de um sonho – o processo da estória não se perde. Tendo levado a criança numa viagem a um mundo fabuloso, no final o conto devolve a criança à realidade, da forma mais reasseguradora possível. Isto lhe ensina o que mais necessita saber neste estágio de desenvolvimento: que não é prejudicial permitir que a fantasia domine um pouco, desde que não permaneçamos presos a ela permanentemente. No final da estória o herói retorna à realidade – uma realidade feliz, mas destituída de mágica.

Tão longa citação, aplicada ao reconto, referenda, com certeza, *O bordado encantado* enquanto promessa e realização de diálogo do presente com o passado, recuperando e reconstruindo a tradição das estórias maravilhosas.

## ENCERRANDO O RISCO

Num tempo em que a criança tem um intenso contato com a máquina, em que impera a linguagem informatizada constituída de atraentes recursos da mídia eletrônica, como explicar a permanência da narrativa de tradição oral? O que se tem hoje é uma dispersão cada vez maior dessa narrativa, mas não sem uma inexplicável resistência. É verdade que a era da globalização e da informatização deslocou a narrativa oral para um espaço periférico, mas não chegou a decretar sua morte. Mesmo Walter Benjamin (1994), quando nos sugere a morte do narrador primordial, não deixa de insinuar que essa morte é o recurso metafórico eleito para tratar do empobrecimento das narrativas da modernidade.

Edmir Perroti alegoriza esse contexto a cada linha do seu reconto, uma vez que a imagem do singular bordado capturado pelo vento pode ser projetada como a imagem da própria narrativa oral esvaída, cada vez mais, pelas condições impostas pela modernidade. A passagem do bordado levado

---

<sup>1</sup> Em apresentação da obra pelo autor

“feito pipa para além das montanhas” tem a mesma força simbólica das palavras de Marx “Tudo que é sólido desmancha no ar”, palavras essas usadas por Marshall Berman (1989) para definir a modernidade. Mas, ao mesmo tempo em que essa passagem remete a Marx, estabelece uma contradição, já que no reconto é o movimento do bordado levado pelo vento que promove o amadurecimento da personagem, o recomeço de tudo.

A imagem da dispersão do “sólido” pode ser entendida como uma das consequências da aceleração da história na modernidade. Vivemos a era da história imediata, “história *fast food*” (FERREIRA, 1992), na qual os valores são instantâneos e os signos são transitórios. A história do homem contemporâneo é constituída pelo turbilhão de conhecimentos e informações que são, contraditoriamente, novidade e arcaísmo.

Assim, nesse contexto em que tudo parece surgir em caráter de emergência, o trabalho artesanal tem seu espaço reduzido. As narrativas orais já não fazem parte do cotidiano das pessoas como há algum tempo atrás, porque o contar e o ouvir necessitam de um ambiente sereno, no qual a pressa não permite pouso. Antes, as pessoas aproveitavam-se de determinadas situações, como a falta de energia elétrica, para criar um ambiente propício à narração de histórias e, nesse ritmo, as narrativas expandiam-se pelas eras “de boca em boca”. O espaço de contação, por natureza dialógico, vem cedendo o seu lugar a imagens poderosas e ao mesmo tempo fugazes da comunicação eletrônica, a imagens monológicas. Essas, trajadas de uma falsa interatividade, são rapidamente consumidas e esquecidas. Mesmo quando se tem um grupo que interage entre si para, por exemplo, navegar pelos *sites* da Internet, a relação do grupo se configura com o imperativo dos olhares voltados para a tela, e não dos entreolhares.

O homem de hoje, como afirmou Paul Valéry (*Apud* BENJAMIN, *op. cit.*, p. 206), “não cultiva o que não pode ser abreviado”. Rendas, bordados, narrativas orais demandam tempo, arte e um saber caracterizado não pela tecnologia, mas por uma sapiência que é produto da experiência, da memória e da herança cultural. Saber e sabor, conforme sugere Roland Barthes (1988), são traços definidores da sapiência. Um bordado, assim como uma narrativa oral, é produto de um saber saboreado e experimentado. Os fios que entrelaçam as formas e cores do bordado, como os fios discursivos de uma narrativa contada, têm a sua consistência derivada da memória, do saber herdado. A velha bordadeira do reconto, quando se encanta com a paisagem do bordado do mercado, passa a dividir o seu tempo em duas principais tarefas: os bordados habituais para a venda e o bordado dos seus sonhos – o encantado –, e esse traz em sua essência a conjunção entre saber e sabor e entre memória e experiência.

Como a “mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, *Op. Cit.*, p.



205), as lágrimas e o sangue da bordadeira recriada por Perrotti compõem o bordado encantado. Lágrimas e sangue, que dão a cor ao bordado encantado, são o símbolo da experiência e da identidade da artesã. As histórias contadas pelos velhos e quase extintos contadores trazem, pelos fios da linguagem, além das marcas da memória coletiva, as marcas do sujeito que as enuncia. *Bicho de Palha*, *Pele de Asno*, *Almofadinha de ouro* são variações mágicas de uma mesma história, cada uma delas assinalando os aspectos culturais de uma determinada região e, principalmente, as peculiaridades da identidade do contador. A expressão popularizada “Quem conta um conto aumenta um ponto” não dá conta de explicar toda a magia existente no processo de variações das histórias, pois não se trata simplesmente de aumentar um ponto na história herdada, mas de reinventá-la, seja na constituição do enredo, seja na composição das personagens, ou ainda na maneira com que se tecem os novos encantamentos – sendo todo o processo de recriação filtrado pela identidade do contador, como as impressões digitais do oleiro e como o sangue e as lágrimas da bordadeira.

Hoje há programas de computador que criam histórias a partir de algumas simples e rápidas interferências do receptor que se encontra à frente dos teclados, entretanto são histórias destituídas de encantamento no ato da produção e no ato da recepção. O movimento da produção é limitado, já que se delega ao “usuário” apenas a sua intervenção na escolha de determinados vocábulos; e o movimento da recepção fica restrito ao espaço frio do ambiente midiático que se estabelece entre o sujeito e a voz da máquina, metálica e monocórdia. Assim, nesse contexto em que as máquinas obliteram o sentido do narrar, o resgate de um conto, como o efetuado por Perrotti, assinala a resistência da narrativa de tradição oral. Alfredo Bosi, ao tratar do tema “narrativa e resistência”, fala-nos da experiência dos artistas e revela que a arte não é uma atividade que nasça única e exclusivamente da força de vontade – se assim fosse, as histórias das máquinas não seriam destituídas de encantamentos e dariam muito mais prazer aos seus receptores. A força de vontade vem depois, porque a “arte teria a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória” (BOSI, 1996, p. 11), elementos que só podem ser alinhavados pela criatividade de um contador e suscitados pelo espaço mágico da contação. E é por isso que não são os valores em si que diferenciam os contadores de histórias, mas os modos próprios de dar-lhes expressão.

Num mundo de minguadas e momentâneas experiências, onde o homem vale-se de um simples toque digital para, por exemplo, preparar um alimento, os recontos surgem como uma forma não só de resgatar as tradições, mas, ao reavivá-las num contexto onde imperam os mágicos

recursos da Internet, sugerir que elas podem conter e deflagrar magias e encantamentos outros. Ao recontar uma história, o escritor não recupera apenas o que foi dito uma única vez no passado e ouvido por uma determinada comunidade, mas, pondo em circulação valores e gestos adormecidos, incita a formação de novas comunidades de narradores e ouvintes.

A incitação é arquitetada a cada linha d' *O bordado encantado*, portanto não é por acaso que o autor abre sua história com um prólogo, que é conhecido como o espaço das primeiras seduções apresentadas por um texto. O prólogo de Perrotti diverge do conteúdo dos prólogos habituais, pois nesses há geralmente uma interlocução estabelecida entre o autor do livro e os seus prováveis leitores, na qual o primeiro fala das linhas que sustentaram a construção do texto e, aproveitando-se do espaço, tece palavras que instigam a leitura e apontam para o possível prazer desta. No prólogo d' *O bordado encantado*, existe, obviamente, a intenção de instigação à leitura – comum a todos os prólogos –, porém tal intenção encontra-se alicerçada em diferentes vigas discursivas, uma vez que Perrotti não faz uso do discurso teórico-argumentativo, mas do próprio discurso ficcional como ponto inicial de conversa com os seus leitores. Há uma apresentação das personagens e dos afazeres das mesmas e, no final, marcado por sedutoras reticências, aparece um enunciado que dará vazão a todo o enredamento: *Um dia, porém, a beleza de um bordado extraordinário mudaria sua vida para sempre ...* A estratégia de Perrotti, a de prefaciá-la com a própria ficção, cabe muito bem a uma proposta de sedução de leitura que se encontra inserida numa época em que os jogos e as leituras virtuais vêm minimizando a esfera de encantamento do livro e da contação. “Começamos, então, pela história propriamente dita, pois é ela a fonte de todo o prazer!” – talvez seja este o pensamento motor do prólogo de *O bordado encantado*.

O bordado, assim, desde o prólogo, admite seu caráter artístico e com isso o seu poder de aderência às culturas, mesmo as mais informatizadas. Por essa razão é que ele não chega a desmanchar-se, como o “sólido” de Marx. Ao ser levado pelo vento, é como se estivesse perdendo a sua materialidade no contexto da vila da bordadeira e assumindo uma nova materialidade no reino das fadas, ou seja, o bordado, signo do produto artesanal, deixa de existir no “real” para habitar o “imaginário”. Quando o filho mais novo recupera o bordado, traz consigo também a imagem da fada pela qual se apaixonara. E é, por sinal, essa imagem que desencadeia a confluência dos dois espaços aparentemente tão heterogêneos: a vila e o reino das fadas. Assim como o bordado, as narrativas de tradição oral podem ser resgatadas e trazidas com mais força ao nosso mundo informatizado. Entretanto, retomando Bosi, cumpre lembrar que apenas a boa vontade não basta, é preciso somar a ela a intuição, a imaginação, a percepção e a

memória para que, com as narrativas, possa ocorrer o mesmo que aconteceu com o bordado: a ampliação máxima e mágica, a ponto de elas reocuparem espaços perdidos, ainda que por outras vias que não a oralidade propriamente dita.

Perrotti insinua, a cada linha do seu texto, que o reconto pode ser tomado como elemento difusor da mágica ampliação dos “bordados” pelo mundo, já que a prática do recontar requer um misto de intuição e imaginação do artista para a captação dos enredos mergulhados em sua memória.

O ato de bordar apresenta-se como uma prática de inesgotáveis exercícios, porque a mão que borda pode experimentar inúmeros movimentos em busca de variadas formas e cores. Urdidura da palavra e urdidura do bordado se mesclam no reconto. O bordado encantado, embalando o leitor numa rede de significados, convidando-o a acrescentar pontos e dar seu próprio tom, seguindo o fio de sua imaginação. Aí reside o maior valor desse bordado.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos F. Moisés e Ana M<sup>a</sup> Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, p.14.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*. Araraquara, SP, n. 10, p. 11-27, 1996.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Trad. Vera Costa e Silva et. al. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FERREIRA, Antonio Celso. *História fast food* (ou alguns problemas da teoria e da narrativa histórica neste fim de século). Texto apresentado na Mesa-redonda “O mal estar da história”, na XII Semana de História – A cultura histórica em debate”: FCL – Unesp – Assis, 19/11/1992.
- FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fadas*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Narrar e curar. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1º set. 1985. Folhetim, p. 11.
- PERROTTI, Edmir; ALEXANDRINO, Helena (Ilustr.). *O bordado encantado*. São Pau-

lo: Paulinas, 1996.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.