

LEITURA VISUAL E IMAGINÁRIO A PARTIR DE UMA TAPEÇARIA DE NORBERTO NICOLA

Lorilei Secco¹

RESUMO

Tornou-se consenso a afirmação de que se presencia a “civilização da imagem”, e diante disso, a leitura visual se configura como uma prática essencial para a formação sensível e crítica dos sujeitos. Partindo desse pressuposto, o trabalho² objetivou investigar a construção de sentidos simbólicos em uma tapeçaria criada pelo artista brasileiro Norberto Nicola, compreendendo a linguagem têxtil como um texto visual passível de leitura. Buscou-se entender de que maneira mitos, arquétipos e símbolos se manifestam na referida obra e como tais elementos potencializam os processos interpretativos de imagens. A pesquisa caracteriza-se como qualitativa, interpretativa e bibliográfica, complementada pela Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI) que considera aspectos formais, materiais, cromáticos e simbólicos; e articulada à teoria do imaginário desenvolvida por Gilbert Durand. Os resultados relacionados à obra analisada indicaram a recorrência de arquétipos ligados à terra, à fertilidade e ao princípio feminino, revelando a tapeçaria como um suporte expressivo capaz de condensar narrativas míticas e dimensões sensíveis da experiência humana, bem como a tecelagem uma linguagem artística rica em significações. Concebe-se que a leitura imagética que articula visualidade, imaginário e cultura, pode apresentar-se como um procedimento pedagógico relevante no contexto educacional e contribuir para a formação de sujeitos capazes de interpretar e atribuir sentidos às imagens que atravessam seus cotidianos. Além disso, sensibiliza a compreensão estética e reforça a importância da educação do olhar.

Palavras-chave: Arte Têxtil, Imaginário, Leitura de imagens, Norberto Nicola, Tapeçaria.

INTRODUÇÃO

Entendendo que o ato de ler envolve processos de compreensão e interpretação, sempre aberto à produção de novos sentidos, torna-se comum estabelecer relações entre diferentes linguagens, verbais e não verbais, apresentados em suportes diversos. As imagens, por sua vez, ocupam posição de crescente predominância nos processos comunicativos, perpassando contextos sociais, culturais e educacionais. Oriundas das artes, das mídias e do cotidiano, elas não apenas informam, mas constroem modos de ver, sentir e interpretar o mundo, exigindo dos sujeitos o desenvolvimento de habilidades que lhes permitam dialogar por meio da visualidade.

Assim, aproximar as pessoas de um maior entendimento das imagens torna-se questão central, considerando que um universo rico em conteúdos frequentemente passa despercebido pelo olhar cotidiano diante do pouco domínio das linguagens visuais. Raramente são

¹ Doutora em História pela Universidade de Passo Fundo; Docente no curso de Artes Visuais na mesma instituição; E-mail: lorileisecco@upf.br.

² Deriva da dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo-UPF, intitulada “Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas”.



estabelecidas significações mais profundas daquilo que se vê, não pela falta de oportunidades, que são abundantes, mas pela carência de acesso a códigos específicos que possibilitem uma leitura mais qualificada das imagens.

Essa possibilidade de prática leitora, possível de ser desenvolvida em diferentes áreas educacionais, mostra-se há décadas como uma alternativa necessária. Tal leitura não se restringe à identificação de elementos formais apenas, mas convoca o repertório cultural, a memória e a imaginação do sujeito, reconhecendo que a imagem opera como um texto visual complexo, atravessado por camadas simbólicas de significação.

Partindo desse viés, o presente estudo propôs a leitura da imagem de uma tapeçaria, considerando que as produções têxteis ainda ocupam um espaço reduzido nos estudos atuais, como se pertencessem a um passado distante. A própria relação etimológica entre “texto” e “tecido” - tecer, têxtil, textura, tecelagem - revela a metáfora da trama dos fios tecidos como afinidade à trama das palavras na composição textual.

Inserido nessa perspectiva, o artigo apresenta como objeto de estudo uma obra do artista brasileiro Norberto Nicola, buscando investigar os símbolos, mitos e arquétipos nela presentes, bem como refletir sobre as possibilidades educativas da leitura de imagens, especialmente na Arte-Educação. A metodologia adotada foi traçada de maneira a atender tais objetivos.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Tratou-se de uma pesquisa qualitativa, interpretativa e bibliográfica, cujo objeto do estudo é a fotografia de uma tapeçaria do artista Norberto Nicola, produzida em 1983 e selecionada dentre as obras que integraram a exposição Trama Ativa, publicada posteriormente em catálogo. A análise foi realizada a partir do registro fotográfico, compreendido como um dado visual que possibilita o acesso às características explícitas e implícitas da obra. Mediação essa decorrente da impossibilidade do acesso material direto à tapeçaria, atualmente pertencente a uma coleção particular em São Paulo.

Para a interpretação do texto visual, adotou-se como procedimento metodológico a Leitura Transtextual Singular de Imagens (LTSI), proposta por Ormezzano (2009), articulada aos pressupostos da teoria do imaginário apresentada por Gilbert Durand (2002). Tal procedimento considera os suportes e materiais utilizados, os aspectos compositivos da linguagem visual, a simbologia espacial e a cromática, bem como as referências do imaginário, possibilitando aprofundar a leitura e compreender as múltiplas camadas de significação da imagem.



Durand (2002) concebe o ser humano como um animal simbólico por natureza, cujas criações são mediadas por símbolos originados da interação entre pulsões internas e o meio material, histórico e cultural, processo denominado “trajeto antropológico”. Esse percurso tanto é percorrido do interior para o exterior, quanto da cultura para o biológico subjetivo, tendo no símbolo um elemento constante.

Sob um ponto de vista antropológico, o autor afirma que as imagens se formam a partir reflexos ou pulsões dominantes³, relacionadas às atitudes imaginativas do ser humano, de modo que todo o corpo participa da construção das representações. Diante da angústia provocada pela consciência da morte e do tempo que transcorre incessantemente, o sujeito cria mobilizando tais pulsões (DURAND, 2002).

A articulação entre gestos inconscientes, reflexos dominantes e representações ocorrem por meio de uma estrutura primeira, denominada de esquema, anterior à imagem e compreendida como esboço da imaginação. Conforme Durand (2002, p. 60), “os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos”. Secundários ao esquema, os arquétipos possuem caráter coletivo e universal, ainda que culturalmente variáveis, mantendo 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 configuram-se como especificações culturais dos arquétipos.

Apesar da ausência de consenso acerca da noção de símbolo, concorda-se que ele é um sistema de conhecimento indireto e polivalente, expressão concreta do arquétipo inserida em determinado contexto cultural. Ao diferenciá-lo do signo, Ormezzano (2009, p. 70-71), esclarece que:

[...] 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, a produção de imagens, símbolos, arquétipos e mitos origina-se de ações imaginativas gestadas no inconsciente. O esquema atua como esboço funcional da imaginação; o arquétipo dá forma universal a essa intenção primordial; e o símbolo traduz

³ Funcionam como matrizes das quais se originam os grandes conjuntos simbólicos, sendo considerados um princípio de organização. O primeiro refere-se à postura e privilegia a verticalidade e a horizontalidade. O segundo é o reflexo digestivo e 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.



culturalmente esse arquétipo e, ao ser corporificado em matéria, manifesta-se como signo, imagem e representação. Mecanismos de comunicação, portanto, tendo a imaginação como criadora e o imaginário, o seu guardador.

Ainda, cabe mencionar o mito, entendido como narrativa que compõem “um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 2002, p. 63). Inicialmente, manifestos em relatos orais ou gestuais - ritos, cultos, práticas mágicas - e depois, escritos e classificados de acordo com suas características específicas. Ormezzano (2009) destaca que, por seu caráter atemporal, os mitos permitem articular passado e presente, desempenhando uma função educativa fundamental ao apresentar modelos exemplares e universais para os comportamentos humanos.

Desse modo, a leitura de imagem envolve a compreensão desses sistemas simbólicos, afirmando a obra como texto visual mediador entre imaginário, cultura e experiência subjetiva, premissa essencial para a interpretação proposta aqui.

SOBRE LEITURAS E INTERPRETAÇÕES

Parte-se das reflexões de Gennari (1997, p. 281), ao afirmar que “la lectura representa una de esas extrañas ocasiones de educar el aspecto imaginario del hombre”⁴, ressaltando que o mesmo não constitui um universo isolado, mas integra a experiência humana, assim como os sonhos, desejos e fantasias. Essa perspectiva permite compreender a leitura como prática formativa que envolve sensibilidade, imaginação e produção de sentidos.

Ainda persiste, no entanto, uma concepção limitada de leitura vinculada à produção escrita, insuficiente diante da quantidade de informações visuais que atravessam o cotidiano contemporâneo. Martins (1994, p. 97) observa que “ainda se tem a ideia de que os textos são ‘para ler’, enquanto os quadros, o cinema, as ilustrações são ‘para ver’”, herança da tradição cultural ocidental marcada pela escrita, acondicionada em inúmeros suportes ao longo do tempo, desde as pedras e papiros chegando às telas digitais. Superar essa visão sedimentada pressupõe uma vagarosa transformação cultural, na qual 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

⁴ “A leitura representa uma daquelas raras ocasiões em que se pode educar o aspecto imaginário do ser humano” (tradução nossa).



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 ampliar a noção de texto, valoriza-se a leitura como acontecimento histórico, estético e cultural, no qual cada experiência humana é singular. Ler, passa então a significar atribuir sentido ao universo circundante, nutrindo com isso, o imaginário individual e coletivo. Trata-se de um processo de interpretação de formas simbólicas, portadoras de conteúdos implícitos e materializadas nas imagens pelas linguagens visuais. O ser humano, ao utilizar a função simbólica como mediação do seu pensamento, constrói um patrimônio simbólico expresso na linguagem, no mito, na arte e na ciência (CALABRESE, 1987).

Interpretar tais formas, envolve questionar o escrito, o som ou a imagem, extrapolando o enunciado imediato em busca de sentidos não evidentes, conectando o texto ao mundo e à própria experiência vivida do leitor. Nessa perspectiva, a interpretação é especulativa e transformadora e, conforme Durand (1996, p. 251-252, grifos do autor):

É certo que existe sempre um risco em ‘interpretar’, mas a ‘leitura’ que é interpretação constitui a felicidade da ‘leitura feliz’ [...] 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 [...] Podem fazer-se diversas ‘leituras’ dela.

Essa liberdade interpretativa, contudo, exige tanto o uso de faculdades conscientes quanto imaginativas, evitando configurar-se como delírio ou recepção anárquica de um texto (GENNARI, 1997). Autor e leitor dialogam por intermédio da obra, gerando novas composições e sensibilidades. O movimento de escrever, ler, reler, fazer e refazer, que se organiza num sentido, também é um ato criador. A mensagem de um texto, portanto, seja, escrito, visual ou sonoro, ultrapassa a sua materialidade imediata para construir-se como revelação.

Especialmente as imagens assumem um papel cultural cada vez mais relevante no sistema textual e Gennari (1997) destaca a importância de uma formação voltada à leitura imagética, considerando seus diversificados formatos. Em geral, as imagens não se mostram isoladas, mas entrelaçados às palavras, como ocorre ao se manusear uma revista, assistir à televisão, interagir em ambientes digitais ou circular por espaços urbanos. Ali, “a linguagem verbal e a visual travam diálogos intensos e imemoriais entre si e provocam outros textos



entre seus autores e leitores [...] amplificando seus meios expressivos e suas leituras” (MARTINS, 2016, p. 95).

Trata-se de um movimento contínuo no qual palavras geram imagens mentais e, diante delas, se convocam palavras para expressar o que se vê. Conforme Manguel (2001, p. 21):

[...] 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.

Embora a separação entre palavra e imagem, verbal e visual seja recorrente nas práticas de estudo, nos atos corriqueiros de comunicação essas linguagens se interpenetram a todo instante. Reconhece-se, assim, também no objeto artístico uma entidade comunicativa passível de interpretação, respeitando suas características materiais e simbólicas. Tinoco (2005, p. 2) define a linguagem artística como:

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.

Essa complexidade torna-se evidente também nas obras têxteis. Em uma tapeçaria, objeto deste estudo, inúmeras variáveis interferem na construção do projeto inicial, exigindo improvisos e substituições de cores, texturas, fios, volume e formatos. Ao término do processo, a imagem resultante pode surpreender até mesmo o autor da obra, que verá nascer diante de si algo diferente do imaginado, demandando também ser interpretada para aceitação ou rejeição.

Sob a perspectiva têxtil, Castilho (2006, p. 12-13) aponta que os tecidos guardam inúmeras informações, desde aspectos técnicos da sua elaboração, do contexto em que foram produzidos, chegando a marcas individuais do sujeito que o vestiu ou criou:

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.

Desse modo, ao reconhecer o tecido como texto visual têxtil condensado em imagem, observa-se que, a partir da década de 1970, diversas propostas teóricas voltadas para a leitura imagética foram desenvolvidas, especialmente nos campos da Arte-Educação e da Semiótica. Aceitas como caminhos possíveis, essas abordagens reforçam a importância da educação do olhar, entendida como algo tão fundamental quanto a alfabetização e o letramento pela escrita, uma vez que também ocorre de forma mediada. Ler textos visuais seria, então, uma espécie de porta de entrada para o acesso à linguagem da imagem, secreta para a maioria das pessoas.

Com base nessas colocações, a leitura da tapeçaria Terras Fértil de Norberto Nicola, apresentada a seguir, buscou revelar camadas possíveis de interpretação, construídas a partir da interação entre teoria, imagem e experiência subjetiva.

NORBERTO NICOLA E A OBRA “TERRAS FÉRTIL”

Desde cedo, o paulistano Norberto Nicola [1930-2007], demonstrou interesse pelo desenho, frequentando cursos de arte ainda jovem. Em meados dos anos 1950, ingressou no Atelier Abstração, de Samson Flexor, pintor, desenhista e professor europeu radicado no Brasil (MATTAR, 2013). Em paralelo, realizava experimentos com materiais diversos, como cordas e tecidos, além de frequentar exposições e estabelecer contato com diferentes artistas.

Nessas andanças, conheceu a tecelã Regina Graz⁵, então já afastada da produção, que lhe presenteou com um tear e instrumentos de tecelagem. Entusiasmado, Nicola aprendeu a tecer e, em 1959, estabeleceu parceria com Jacques Douchez⁶, dando origem ao Ateliê de Tapeçaria Douchez-Nicola. Iniciaram então, uma intensa pesquisa de materiais e técnicas, construíram um tear de grandes dimensões, organizaram uma equipe de tecelãs e realizaram viagens para centros europeus, buscando aprofundar conhecimentos sobre o assunto (MATTAR, 2013).

O ateliê se manteve em funcionamento até meados de 1970, transformando-se em referência para gerações de artistas que passaram a atuar no campo da tapeçaria artística.

⁵ Regina Gomide Graz [São Paulo, 1897-1973], tapeceira, pintora e decoradora, foi pioneira na produção de artes têxteis no Brasil, criando motivos em abstração geométrica. Também se interessou pela arte indígena em um momento em que pouco ou nada se valorizava. REGINA Graz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/7475-regina-graz>. Acesso em: 03 fev 2026.

⁶ Jacques Douchez [França, 1921-São Paulo, 2012], pintor francês radicado no Brasil, começou a realizar tapeçarias nos anos 1950 em parceria com Nicola. JACQUES Douchez. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2026. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2781-jacques-douchez>. Acesso em: 03 fev 2026.



Durante esse período, os dois realizaram diversas exposições no Brasil e no exterior e, referente ao reconhecimento da arte têxtil nacional, destaca-se a participação de ambos em várias edições da Bienais de Arte de São Paulo, iniciando pela 7ª, em 1963, e seguindo pelas 8ª, 9ª, 11ª e 13ª em anos posteriores do evento (MATTAR, 2013).

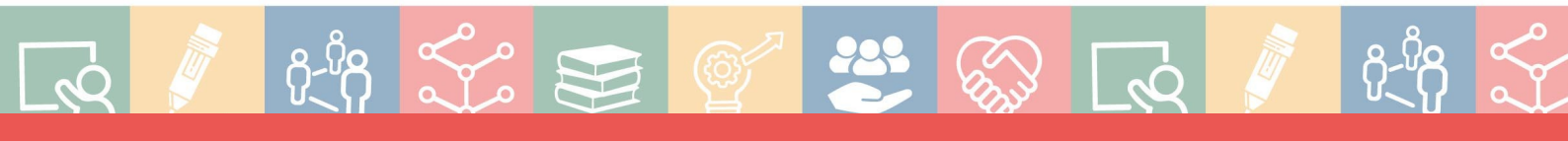
Posso contar uma história: a Bienal de São Paulo não aceitava tapeçaria, achava que era uma técnica menor, que não era uma técnica, que não era uma expressão, era um artesanato! Então eu fui o primeiro que entrou com tapeçaria numa Bienal! Eu cheguei, fui falar com o júri e disse: Olha, eu vou mandar tapeçaria. Eu quero que vocês julguem a qualidade artística desta obra, esqueça que é tapeçaria! [...] E aconteceu assim, eles fizeram e eu fui a primeira pessoa que expôs tapeçaria numa Bienal! (NICOLA *apud* A TAPEÇARIA..., 2000).⁷

Especialmente Nicola demonstrava a consciência pública da sua produção, empenhando-se na legitimação da tapeçaria por meio da organização e participação em exposições, estudos, palestras, eventos e comissões, voltados tanto para a divulgação quanto à preservação dessa linguagem. A partir de 1978, Nicola passou a atuar de forma independente, direcionando o seu percurso para a experimentação de materiais híbridos e formas cada vez mais ousadas, libertando-se gradativamente da bidimensionalidade tradicional da tapeçaria. A sua obra têxtil então, ampliou-se no espaço e assumiu um caráter escultórico. Tal posicionamento foi explicitado no texto-manifesto elaborado para a exposição Formas Tecidas:

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).

O domínio do potencial dos materiais conduziu-o a explorar uma ampla variedade de texturas, estabelecendo diálogos com a natureza e as culturas indígenas e latino-americanas. Isso se materializou no entrelaçamento de raízes, folhas, penas, lãs, fibras, cipós, palhas, crinas de cavalo, vime, cânhamo, linho, juta, sisal, dentre outros tantos elementos. Suas obras passaram a mostrar fendas, tranças, tiras recortadas e cordões, enfatizando o aspecto orgânico do percurso do artista (MORAES, 2015).

⁷ Transcrição de parte de entrevista dada pelo artista em: A TAPEÇARIA de **Norberto Nicola**. 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: 01 fev 2026.



É o caso da composição Terras Fértil⁸ de 1983, que 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 cilíndrica aparente. Forma essa que difere da retangular ou quadrada predominante nas tapeçarias tradicionais.

Imagem 1 – Terras fértil, Norberto Nicola, 1983, 160x150 cm, Coleção particular, São Paulo, SP



Fonte: MATTAR, 2013, p. 41.

Segundo Mattar (2013, p. 41), a peça foi feita com fios de lã e fibras vegetais. A esse respeito, Chataignier (2006, p. 28) ressalta 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 muitos povos e, no Brasil, sua introdução ocorreu com os primeiros ovinos trazidos pelos colonizadores portugueses. Embora possa ser retirada da pelagem de diferentes animais, acredita-se que, nessa obra, tenha sido utilizada lã de carneiro, considerando a sua predominância no Brasil e a fidelidade do artista às referências nacionais (PEZZOLO, 2013).

Pela perspectiva simbólica, Chevalier e Gheerbrant (1986) associam os fios de lã à fecundidade e à representação de campos cultivados, nos quais o masculino e o feminino se

⁸ Mesmo ciente da ortografia incorreta, respeitou-se a maneira como o título da obra foi escrito em Mattar (2013, p. 41), acreditando ter sido escolha do próprio artista.



unem no ato criador, de modo que fiar e tecer para a mulher equivale a arar a terra para o homem. Esse simbolismo se relaciona com título da obra, uma vez que a terra figura como o receptáculo primordial da vida, relacionada à grande mãe que acolhe seus filhos e frutos, tendo como virtudes, a submissão, a resistência e a firmeza. São recorrentes as analogias entre a terra e o corpo feminino, penetrado pela enxada e pelo arado, é comparado aos sulcos semeados e fecundada pela chuva. Semente e parto, trabalho agrícola e ato gerador, colheita e amamentação, refletem sentidos equivalentes. No entanto, a terra também se apresenta em sua face oposta, pois, se enquanto mãe que dá vida, nutre e alimenta os seres, também é destrutiva, e para regenerar-se, reclama seus mortos e deles se alimenta, situando-se, assim, na origem e no fim de toda a existencia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986).

Aliás, um ciclo de vida e morte, é atribuído por Bachelard (2001, p. 192-193, grifos do autor) à terra enquanto uma das quatro energias da matéria, base de todas as coisas. Seria ela, a matriz dos três reinos – o mineral, o vegetal e o 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”.

Na concepção grega do mundo, a Terra é personificada por Gaia, deusa-mãe que forma com o céu um casal divino, tendo nas cores amarelo ocre e azul a manifestação dessa hierogamia⁹ que se estende ao longo dos horizontes. Essas cores também são observadas na tapeçaria, com o ocre predominando na superfície tecida e o azul, na forma do cordão espesso, atravessando toda a criação de Nicola. Conforme Durand (2002, p. 230-231, grifos do autor), lendas relacionadas a esse casal divino são 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.

Tal simbologia é reforçado pela base inferior escura da obra, pontilhada por detalhes em ocre, e que pode remeter às entranhas da Terra, gestora de preciosos minerais num tempo milenar.

Referências primeiras a esse mito da gênese foram expostas pelo poeta grego Hesíodo (1995) ao narrar 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

⁹ 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. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/hieros-gamos>. Acesso em: 22 jan 2026).



desejo amoroso). Gaia, sozinha, gerou um ser capaz de encobri-la inteiramente, Urano (o céu constelado). O Céu, face a face com a Terra, cheio de amor e com um desejo inesgotável de cópula, fecundava-a, hierogamicamente, através da chuva-sêmen. Com isso, a Terra estava em constante estado de gravidez e continuou gerando uma descendência enorme. 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.

Sobre isso, Durand (2002) observa que existe uma crença universal na maternidade divina da terra, sendo uma das mais antigas e estáveis, consolidada posteriormente, através dos mitos agrários. A exemplo do mundo andino, no qual *Pachamama*, a sagrada mãe-terra alimenta e protege os seres e intermedia a relação com Deus. Marzal (1995, p. 8) menciona que, mesmo após a colonização hispânica e cristã, o camponês andino atribui à terra um significado de entidade autônoma e, em algumas épocas do ano, lhe são entregues oferendas de maneira ritual.

Estabelecendo relação com a tradição cristã através da Bíblia, o termo “terra fértil” é encontrado na parábola do semeador, como metáfora do 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, 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 (BÍBLIA, 1999, Lucas 8:5-8, p. 104).

Com base nessas colocações, consegue-se perceber a conexão da obra com o imaginário universal: um ventre materno prenhe em forma de bolsa, com uma parte 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 mais espesso em azul-claro que remete ao amor primordial do Céu com a Terra. A extremidade superior com pelagem relaciona-se ao reino animal também dependente da força telúrica. Já as tiras amarelas tecidas reforçam o aspecto terreno e simbolizam os sulcos dos campos, quando essa cor triunfa no outono, com espigas maduras indicando a proximidade da colheita trazida pela mãe generosa, garantia de alimento e de vida.

Todavia, essa imagem encontra respaldo em outras produções artísticas, como na conhecida canção “O cio da terra”.

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo



Forjar no trigo o milagre do pão
E se faltar de pão
[...]
Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação
E fecundar o chão
(CHICO BUARQUE, 2017).

A composição conjunta é do ano de 1977, de autoria de Milton Nascimento e Chico Buarque, dois artistas reconhecidos do cenário musical brasileiro. 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 (GOLDZTEIN, 1977).

Com isso, encerra-se a leitura do texto visual proposto e, embora a teoria do imaginário permita múltiplas interpretações, acredita-se ter evidenciado camadas simbólicas significativas da tapeçaria, relacionando-as ao universo cultural de Norberto Nicola, bem como, a outras criações artísticas.

PARA FINALIZAR, ALGUMAS REFLEXÕES

Abordar a leitura de imagens a partir de uma tapeçaria evidenciou aproximações entre a linguagem têxtil e os arquétipos, mitos e símbolos que emergem do imaginário humano e se materializam nas imagens. Ponto a ponto, a trama foi sendo tecida, restando agora, o arremate dos nós!

Considera-se que o objetivo proposto foi alcançado ao compreender a imagem como texto visual e reconhecer suas múltiplas possibilidades de leitura. Para isso, ampliou-se a noção de texto para além da escrita, englobando diferentes linguagens e reconhecendo no objeto artístico uma entidade comunicativa que exige atualização interpretativa. Cada uma das manifestações artística constitui-se linguagens específicas e, ao articularem forma, conteúdo e códigos partilhados, atendem aos requisitos de um fenômeno de comunicação e de significação.

Em relação à imagem, constatou-se ser detentora de expressões formais e simbólicas agregadas ao longo do processo criativo, estruturando-se como texto visual passível de interpretação. Assim, a leitura imagética envolve a compreensão dessas expressões e desperta a função simbólica do ser humano, responsável por criar elementos mediadores entre pensamento, cultura e experiência subjetiva, capazes de veicular sentidos implícitos motivados pelo aspecto natural das próprias formas.



No caso das produções têxteis, somam-se ainda aspectos técnicos da sua elaboração, do contexto em que foram geradas, chegando às marcas da subjetividade de quem as criou. Então, o objeto tecido, enquanto expressão de alguém que lhe deu forma e conteúdo, estabelece um diálogo entre autor e leitor por meio de um sistema simbólico em comum. Salienta-se, nesse processo, a importância dos títulos atribuídos às obras, especialmente as não figurativas, que se mostram fundamentais para a interpretação das imagens.

A leitura da tapeçaria “Terras Fértil” (1983) de Norberto Nicola, realizada segundo a metodologia adotada, evidenciou que, mesmo sem recorrer à figuração, mobiliza elementos simbólicos ancestrais relacionados ao arquétipo da Grande Mãe. A crença na maternidade da terra, associada à fecundidade e à geração da vida, consolidada, posteriormente, através dos mitos agrários, ao mesmo tempo que nutre e alimenta todos os seres, também se mostra destrutiva, pois, para regenerar-se, devora e reclama seus mortos.

Traçando, a partir disso, um paralelo entre a profusão de imagens produzidas diariamente e a tapeçaria artística, observa-se que ambas coexistem em ritmos diferentes. Enquanto imagens efêmeras e vazias somente passam diante do olhar sem nenhuma significação, as tapeçarias se constituem num ritmo lento, constante e profundo. Elas não acompanham a velocidade das palavras ou das imagens midiáticas, mas tomam desse fluxo o que é essencial e o plasman por meio dos fios.

Por fim, considera-se que as contribuições desse estudo podem suscitar futuras explorações no campo da leitura de imagens, em especial no campo da Arte-Educação. Como desdobramento, aponta-se a possibilidade de práticas de leitura imagética em espaços diversos, educativos e culturais, como escolas, bibliotecas, museus. Isso reflete a necessidade de enfrentar a apatia desencadeada pelo consumo acrítico de imagens prontas e estereotipadas, reafirmando tal proposta como exercício de imaginação e construção de sentidos.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA de Estudo Almeida. Barueri. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

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.



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.

DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GENNARI, Mario. **La educación estética: arte y literatura**. Barcelona: Paidós, 1997.

GOLDZTEJN, Hélio. Entrevista com Chico Buarque. **Versus**. Setembro, 1977. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm. Acesso em: 20 maio 2017.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 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.

MARTINS, Maria Helena. Palavra e imagem: um diálogo, uma provocação. In: MARTINS, Maria Helena. (Org.). **Questões de Linguagem**. 8. ed., São Paulo: Contexto, 2016, p. 95-105.

MARZAL, Manuel M. El mito en el mundo andino ayer y hoy. **Anthropologica**, v. 13, n.13, 1995. Disponível em: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropologica/article/view/923>. Acesso em: 22 jan 2026.

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.

ORMEZZANO, Graciela. **Educação estética, imaginário e arteterapia**. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

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

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.

