



## **LETRAS BORDADAS SOB LIVROS**

### **Pelo imaginário tecido com a palavra**

**Lilian Maria de Lacerda**

Doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação/UFMG (1999)

Pós-Doutora pelo Centre d’Histoire Culturelle et Sociétés Contemporaines/Universidade de Versailles (2001)

Doutoranda em Antropologia Social pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2002) Pesquisadora

Integrada ao Laboratoire d’Anthropologie et d’Histoire de l’Institution de la Culture-LAHIC/, em Paris (2003)

Uma investigação sobre a escrita situa-se, necessariamente, entre os processos de comunicação social e, desse modo, no câmbio de relações simbólicas e materiais. O ato da escrita é por excelência um ato de comunicação/de interação, embora sua primeira manifestação dependa de uma vontade pessoal e de gestos (quase sempre) solitários. Ele é resultado de um conjunto de competências individuais, como também de processos cognitivos, sociais, históricos e culturais, muito particulares e dinâmicos e, por isso, é sempre produto e produtor de significados, segundo seu tempo, seu lugar e suas condições de enunciação. Assim, seu estudo, levando-se em conta seus suportes textuais, suas modalidades de uso e suas práticas de difusão, pode ser um meio muito eficaz em favor de uma *etnomemória*. Por este termo quero designar, em primeiro lugar, a operação de análise, tanto histórica, quanto antropológica acerca de um conjunto cultural muito específico e heterogêneo, presente em diferentes tradições e espaços geográficos. Em segundo lugar quero designar o inventário sobre certos objetos patrimoniais pelo o que se constituem enquanto portadores textuais e, nesse sentido, como portadores culturais. Refiro-me, pois, às escritas bordadas e aos seus suportes textuais - objetos centrais nesta reflexão.

Este ensaio de idéias focaliza, então, no mundo da palavra escrita certos objetos e textos ligados às práticas femininas. Trata-se, pois, de uma análise preliminar a respeito de uma pesquisa em processo de elaboração, a qual vem sendo desenvolvida a partir de uma ação



de tipo interdisciplinar.<sup>1</sup> De um lado o trabalho historiográfico sobre um continente inexplorado de manuscritos - textos bordados – presentes desde o século XV, em diferentes sociedades do mundo ocidental. De outro lado o trabalho etnológico sobre um *corpus* auto-(bio)gráfico<sup>2</sup>, muito específico e variado, por meio do qual identifiquei uma antropologia textual bastante peculiar - por sua materialidade, textualidade e interdependência - à aparição do livro, nos idos de 1450. O exercício dessa dupla análise objetiva a *etnomemória* sobre velhos *samplers* de tapeçaria ou *abecedários* bordados; eleitos por seus signos *icono-gráficos* e ornamentais e o que eles comunicam sobre a cultura escrita e impressa e, mais especificamente, as práticas da escrita: pessoais e coletivas.(ver figura nº1)

Como sublinhou Lucien Febvre: aproximadamente, nos anos de 1450, quando os “novos livros” ou os “manuscritos impressos” aparecem, eles “determinam transformações profundas não apenas nos hábitos cotidianos, mas nas condições do trabalho intelectual dos grandes leitores da época, religiosos ou laicos”; além de outras mudanças sociais, como os gestos e comportamentos dos novos usuários dos textos impressos.<sup>3</sup>

Meu percurso, aqui, não será exaustivo, embora ele permita a visita (parcial) acerca de certos objetos culturais, seus traços e vestígios, existentes desde o passado e restituídos no tempo presente. Nesse quadro de imagens resgato algumas formas (paralelas) de expressão escrita, embora o livro por seu estatuto social, seu poder instituído e institucionalizado tenha adquirido papel fundamental no seio de diferentes sociedades letradas. Desse modo outros objetos patrimoniais acabaram, de certo modo, menos visíveis, principalmente, os bordados conhecidos pela designação genérica – *samplers*<sup>4</sup> – (amostras ou exemplares, em língua

---

<sup>1</sup> Esta pesquisa assume como título provisório: *Pour une ethnomémoire féminine: textures de vie et traces d'écriture* e segue a direção do Dr. Daniel Fabre (EHSS-LAHIC).

<sup>2</sup> Meu trabalho de tese: *Álbum de leitura* (1999), focalizou as edições memorialísticas brasileiras compreendidas, então, em seu sentido primeiro, ou seja, as publicações de diários, memórias e narrativas autobiográficas. Todas elas marcadas pelo discurso do “eu narrador”, a partir da qual cada depoente reconstituiu acontecimentos e fatos decorridos ao longo de sua vida ou em determinado período vivido. Nesta investigação amplo, porém, o termo “auto(bio)grafia feminina” para designar e incluir outras tipologias textuais, produzidas por mulheres (auto), em uma data cronologia, no tempo e no espaço da vida (bio), e comunicadas por meio escrito (grafia) sem, no entanto, restringirem-se às mensagens de tipo intimista, como ocorre com grande parte da chamada produção autobiográfica.

<sup>3</sup> Ver: *L'Apparition du livre*, de Henri-Jean Martin e Lucien Febvre, 1999, pp 11.

<sup>4</sup> O nome « sampler » é uma derivação da palavra latina « exemplum ». Em língua inglesa ele representa as amostras a partir das quais as filhas dos colonos ingleses aprenderam o bordado e todos os trabalhos de agulha. As obras mais antigas foram confeccionadas com motivos decorados a partir da lã ou da seda e realizados por meio de pontos diferentes, entre eles, o ponto de cruz. Essas amostras em tecido apresentam, além de números e letras alguns textos e imagens bordados ; todos assinados e datados.

inglesa); *abécédaires* (variação dos termos *marquette* e *marquoir*<sup>5</sup>, em francês) ou, ainda, *mapas, mostruários e prendas do casamento* (como são conhecidas no mundo luso-brasileiro) (ver figura nº2)

O bordado, embora rico em registros antropológicos é, muitas vezes, na sociedade contemporânea, reduzido como uma atividade econômica, como um *hobby* de mulheres desocupadas ou de artistas anônimas ou, ainda, como uma parte do artesanato popular regional. A escritura bordada, paradoxalmente, conserva e, de certo modo, veicula esses mesmos clichês e representações, apesar de camuflarem/subestimarem os significados históricos e culturais, derivados do “manuseio da agulha”, isto é, do resultado objetivo de sua materialidade e textualidade. Esse desapareço, no entanto, pode ser contraposto, em primeiro lugar, quando examinadas as lógicas religiosas, sociais e econômicas relacionadas às tapeçarias bordadas e ao seu comércio, isto é, suas implicações com a extração vegetal, a exploração da fiação, da tecelagem e da coloração<sup>6</sup> e a própria reutilização (ou não) de vários tipos de tecidos em diferentes culturas<sup>7</sup>, ritos e rituais<sup>8</sup> e grupos religiosos<sup>9</sup>. Em segundo lugar o que os objetos bordados revelam enquanto gêneros textuais - muito singulares e raros –

<sup>5</sup> Os termos “marquoir” e “marquette” aparecem, aproximadamente, entre o longo período de 1750 à 1930, na França, a partir do qual essa terminologia sofre evoluções e descaracterizações. Atualmente eles dizem respeito à totalidade das obras em bordados, principalmente, as peças compostas por sinais alfabéticos de todos os tipos, a numeração de algarismos, a assinatura da bordadeira e a data da confecção do trabalho. Os gestos, bem como as práticas correspondentes à atividade do bordado articulam-se às variantes do verbo marcar (em francês “marquer”), logo, verbo e substantivo se confundem e freqüentemente se sobrepõem. Desse modo, dentre o trabalho de “marquer du linge” são bem conhecidas as obras do “trousseau” (enxoval) e os “abécédaires” (samplers).

<sup>6</sup> Sobre o assunto : BERTHOLLET, *Eléments de l'art de la teinture*, Paris 1791, I –II. CARDON, *Rouge, bleu, blanc. Teintures à Nîmes*, museu do Vieux Nîmes, 1989. BADET, « Marseille et le commerce de l'indigo. L'indiennage. Textiles et vêtements », in *Sublime indigo*, museu de Marseille-Office du Livre, 1990. CARDON, *Guide des teintures naturelles*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1990. COLBERT, *Instruction générales pour la teinture des laines et manufactures de laine de toutes couleurs, et pour la culture des drogues ou ingrédients qu'on y emploie*, Paris, 1671 ; dentre outras obras.

<sup>7</sup> Ver : Nicole RENAU, *L'Etoffe au fil des civilisations*, Aix-en-Provence : Edisud, 2000 ; Maurice LOMBARD, *Les textiles dans le monde musulman du VIIe au XIIIe siècle*. Paris : Editions EHESS, 2002 ; Yvonne SAMAMA, *Le tissage dans l'Atlas marocain*. Paris : Ibis Press/UNESCO, 2000 (pour l'édition française) ; SANTANGELO (A.), *Tessuti d'arte italiani del IX – XVIII secolo*. Milan : 1959 (Trad. Fr. Paris, 1960) ; KÜHNEL (A. F.) et BELLINGER (L.), *Catalogue of Spanish Rugs, XIIth-XIXth centuries*. Washington: Textile Museum, 1953; VENTALLO VINTRO (J.), *Historia de la industria lanera catalana. Monografía de sus antiguos gremios, con profusion de notas y apendices de documentos inéditos...*Tarrasa, 1904 (mimeo.)

<sup>8</sup> Sobre os ritos festivos, os tecidos manufaturados e ornados foram fundamentais à realização de autos, peças dramáticas, folguedos e outras tradições. A esse propósito poderia citar tanto as peças encenadas pelo famoso “Teatro de Gil Vicente”, na época quinhentista portuguesa, como, mais tarde, os festejos sobre os “Cristãos e Mouros”, no Brasil. A esse propósito ver: Maria José PALLA, *A Palavra e a Imagem: ensaios sobre Gil Vicente e a pintura quinhentista*. Lisboa: Estampa, 1996 e, também, Marlyse MEYER, *De Carlos Magno e outras historias*, Natal: UFRN, 1995.

<sup>9</sup> A seda (harir ; harir kham ; ibrissam [soie pure] ) A seda, *harir*, por vezes *doud al-qazz* provocou uma forte repugnância aos Mulçumanos que a consideraram como uma simples ‘baba’ de larva. O Profeta teria defendido que não se usa uma indumentária produzida por tal matéria, porque cada ser humano não pode vestir-se das secreções de um animal. Outras fontes justificam essa interdição ao fato de se evitar a seda em favor de outras matérias menos luxuosas. Seria uma prova de humildade e, portanto, uma atitude de verdade perante os modos de vida. Contrariamente, os crédulos que serão admitidos ao

tanto por suas modalidades de confecção, quanto pelo o que comunicam a partir de cores, de ícones, ornamentos e grafismos empregados.<sup>10</sup> Em terceiro lugar dada a relação direta da tapeçaria bordada com a pintura e a arquitetura<sup>11</sup>, desde a instalação dos primeiros ateliês na Europa<sup>12</sup> e a composição das confrarias destinadas aos bordadores.

Os *ateliês* dispunham de cartões distintos, debuxados a partir de um protótipo comum, regra geral desenhado por um pintor, os quais iam utilizando continuamente na confecção dos sebastos de imaginaria ou historiados, em combinações varias dos elementos tipológicos de decoração mais usuais: determinado tipo de figuras, enquadramento arquitetonicos, galões de bordadura. A execução de cada uma destas zonas do bordado era confiada a um ou mais bordadores da oficina, segundo a sua especialidade, e os processos de aplicação eram correntes, visando-se assim uma maior rapidez e eficácia na feitura das peças. Para ganhar tempo e empregar artesãos de desigual talento e capacidades, dividia-se a empreitada, não importando que certos modelos se repetissem sucessivamente. De facto, a originalidade do modelo não parece revestir-se de grande importância nestas obras correntes e, para determinados motivos secundários do repertorio decorativo das peças, é de crer que os chefes de oficina criariam os seus próprios cartões sem o concurso de artistas estranhos ao mister.<sup>13</sup> (sic)

O ofício deveria, na época, seguir uma série de determinações oriundas do regimento dos bordadores, o qual serviu para a regulamentação geral da corporação.<sup>14</sup>

Esta he a maneira que se terá na exsaminaçam do ofício dos Bordadores”. Em 18 de Agosto de 1517 institui-se que: “ nenhum bordador naturall nem estrangeiro nom pohera temda de bordador nesta cidade e seu termo ssem primeiro sser exsamjnado per os exsamjnadores que em cada huum ano sse emlegeram per o dito oficio”. Para a obtenção dos diferentes graus de perícia ou de saber, diz-se: “muy bem fazer huuma ymagem de outro matizado e Rosto e majs ciência que a y no ofício”. Quanto às técnicas, materiais e motivos empregados no ramo desta atividade mecânica: “majs sabera fazer huum emcasamento embutido e de outro matizado llavrado com sua formaçam naturall nelle feita e o que ha fizer e se della exsamjnar poderá fazer toda obra de folhagem embutida e matizada asy de ouro como de chaparya matysada e chaam”. O trabalho considerado mais simples – “que he de menos ciência do oficio de bordador” – consistia na feitura de: “huum escudo de armas laurado de ouro ou de ssedas com alguuma figura que seja

---

paraíso estes, sim, receberão vestes em seda (XXII, 23, LXXVI, 12). (Cf. *Dictionnaire des Symboles Musulmans: rites, mystique et civilisation*, por Malek Chebel, Paris : Albin Michel, 1995, pp. 392.)

<sup>10</sup> Sobre esse aspecto, ver: *Dictionnaire des symboles* (édition revue e aug.) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1982).

<sup>11</sup> Para a composição dos modelos ou “padrões de bordado” sabe-se, hoje, da influência e inspiração positivas advindas da arte e da arquitetura, assim como os modelos de bordado foram recorrentemente utilizados por pintores e arquitetos no interior ou no acabamento de suas obras. (TILLIET-HAULOT, Marie Françoise, “La collaboration pour l’exécution des broderies liturgiques à la fin du moyen âge”, in: *L’attribution en peinture. Apport du dessin sous-jacent*. Louvain-la-Neuve, 1983).

<sup>12</sup> Sobre os ateliês ver, por exemplo, *O homem medieval* (dir. Jacques LE GOFF), Lisboa: Editora Presença, 1989, pp. 207; TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1955 e a produção variada do *Centre International d’Etude des Textiles Anciens*, à Lyon, em particular, o trabalho de DEVOTI Donata, intitulado: *L’art Del Tessuto in Europa*.

<sup>13</sup> Apontamentos de leitura, conforme: ALARCÃO Teresa e CARVALHO José Alberto Seabra, *Imagens em Paramentos Bordados séculos XIV a XVI*, Lisboa: Instituto Português de Museus, dez. 1993, pp. 17-19

<sup>14</sup> A esse respeito ver: LANGHANZ Franz-Paul, *As corporações dos ofícios mecânicos, Subsídios para a sua historia*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943 e 1946, 2 vols.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Produção Editorial**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

propria as armas”. Após o exame de qualificação, o candidato que não demonstrasse capacidade para tal *métier* não obtinha a concessão de alojamento de sua “tenda”, nem em sua casa ou em outra parte da cidade. Ficando interdito de “fazer cousa de bordado nem entretalhado.”<sup>15</sup> (sic)

Na ordem interna dos ateliês contou-se, também, com os contratos de trabalho entre os bordadores e os pintores-desenhistas, além dos comerciantes e fornecedores de matérias-primas, como: os tecidos, linhas, agulhas e um sortimento variado de utensílios para o desenvolvimento da atividade.

(...)No caso de encomendas excepcionais ou obras mais importantes, assistia-se por vezes a uma outra subdivisão de trabalho, convocando a intervenção de vários *ateliês* e acentuando, por consequência, o carácter colectivo ou de parceria da autoria das peças. (...)Este como outros aspectos do minucioso contrato demonstram um férreo controle de qualidade por parte dos encomendadores e modalidades particulares de articulação do trabalho entre os artistas que participavam neste tipo de empreitadas para peças de grande aparato. O essencial das formulas contratuais para obras de bordado parece manter-se na segunda metade do século XVI.<sup>16</sup> (sic)

Todavia, pelos caminhos da escrita bordada, os *lenços de amor* e as *prendas dos namorados* são, especialmente, reveladores sobre o desenvolvimento da escrita bordada; peças muito curiosas para a reconstituição das mais diversas formas de uso e de veiculação da palavra. (ver figura nº 3)

Esses lenços de amor – cartas originais tecidas em pano – guardam não apenas resquícios de uma escritura de época, como também traços relativos aos hábitos e às práticas sociais, tais como: a moça que presenteia seu enamorado com um lenço bordado: confirmação de seu “compromisso”; o noivo que presenteia a prometida com uma maquina de costura: parte do dote de casamento; as colchas de cama tecidas em coletividade e marcadas por motivos decorativos: parte dos costumes e rituais matrimoniais; ou, ainda, a inscrição de monogramas, gravados nas roupas de cama e de banho: registro simbólico sobre a união conjugal.<sup>17</sup>

Os motivos que compõem estes lenços, repetem-se quase sempre, em todos eles, com pequenas variantes: ao centro, o escudo português encimado pela coroa real; nos cantos pequenas albaradas floridas; vários renques de ‘silvas’ ligando os cantos: pequenos motivos soltos, tais como: cruces de Cristo, custodias, chaves, corações figuras humanas e animais; uma ou duas quadras sentimentais do mais puro folclore poético, tão inspiradas que fazem perdoar os incríveis erros de ortografia e por fim as iniciais ou o nome todo da

---

<sup>15</sup> Idem, LANGHANS, 1943, vol I, pp. 370.

<sup>16</sup> Idem, ibidem.

<sup>17</sup> “Bordados em Pontos de Cruz”, in: *Bordados Tradicionais de Portugal*, pp. 33.



autora e a data. As cores usadas são, ou só encarnado (vermelho) ou encarnado e azul. Os exemplares mais modernos são bordados sobre vulgares lenços de algodão, para homem, e rematados com rendinha mecânica. Noutros mais antigos, de linho, vêem-se barras de crivo, entremeios e rendas de ‘crochet’, etc.

Dentre os motivos, as missivas de amor são, particularmente, interessantes:

Já te podia ter dado	Lenço: se fôres perguntar
O meu leal coração	Quem foi o teu escrivão,
Furturava que fazias	Responde que foi uma pena
Dêle, pouca estimação.	Que nasceu do coração.

(Assinado: RDF)

A agulha substitui a pena como o escrivão substitui a bordadeira anônima: RDF. O tecido corresponde ao caderno íntimo ou à página para a escrita pessoal. Uma inscrição feita pelos gestos, palavras e imagens do (suposto) amor entre a bordadeira e seu enamorado.

É bastante conhecida a primeira relação escolar entre as meninas e a aprendizagem da assinatura e do alfabeto. Desde o século XVII, essa iniciação acontece entre os “trabalhos de agulha” e estes teriam favorecido o desenvolvimento da escrita e da leitura à medida que se produziam essas “marcas” sobre peças domésticas: colchas, panos de prato, toalhas, lençóis etc. Essa tradição em torno do enxoval<sup>18</sup> de casamento e da indumentária cotidiana aparece, extensiva e intensivamente, na tradução luso-brasileira, como em toda a Europa Ocidental e Central. (ver figura nº 4)

Em determinadas regiões da Itália, como apontou Daniel Fabre<sup>19</sup>, ainda no início século XX, persistiram certas tradições, entre as quais, a preparação de “lenços de noivado”, tal como as “prendas de namorado” ou os “lenços de amor”, da região do Minho Português. Assim, bordando em tecidos quadrados e fiando uma inscrição peculiar, as moças ligavam por meio de pontos duas tradições - a mudança do ciclo de vida e a união matrimonial. Cada tipologia, segundo a natureza do texto e sua função social, determina uma interpretação e uma forma de ler esses textos especiais.

No caso dos “lenços de amor” ler ou escrever implica, necessariamente, uma outra lógica de uso e de veiculação da palavra. Isso porque, ao contrário do papel, as palavras

---

<sup>18</sup> Ver: (1) *Bordados Tradicionais de Portugal*: desenhos de trabalhos Paslev/Escócia, Clark & CO e Porto/Portugal, Companhia de Linha Coats & Clark, Ltda. s.d. (2) MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA, *Catálogo de Colchas Bordadas* (Índia, Portugal, China –Séculos XV/XVIII), Lisboa, 1978. (3) GRUEL-APERT, L. “Les broderies populaires russes du XIXe. Siècle », *L’Ethnographie*, t. LXXXI, nº 95, 1985, pp. 117-140.

<sup>19</sup> FABRE (D.), “Lire au féminin”, in *CLIO : Histoire, Femmes et Sociétés (Parler, Chanter, Lire, Ecrire)*, Mirail : Clio et Presses Universitaires du Mirail, 2000, pp. 179-212.



seguem não no plano horizontal, de cima para baixo e com movimentos transversais dos olhos. No tecido dos lenços, o texto é frequentemente composto em duas frases, bordadas, seguindo-se a “diagramação” do tecido; o que exige o movimento giratório do pano para quem borda e para quem lê. O tecido circula entre as mãos da bordadeira ou do leitor numa outra ordem da que estamos habituados com as páginas de papel; acumuladas uma sobre a outra. As frases são tecidas do centro para a borda; quatro “linhas” e em torno delas mais quatro, as quais ficam, por sua vez, margeadas pelos arremates bordados sob as extremidades do lenço. Cada frase tem relação direta (ou não) uma com a outra e serão finalizadas com a assinatura e a data da conclusão da obra. Além disso, ler ou escrever sob lenços significa utilizar tanto ícones de representação simbólica e ornamental, quanto grafismos ligados ao código alfabético. Palavra e imagem não estão *à priori* desassociados, ao contrário, são constitutivos ao texto. (rever figura nº 3)

A assinatura, a dedicatória à professora de bordado e a datação são remissivos quanto à origem e o itinerário das tessituras. Cada texto aceita múltiplas leituras e elas estão governadas por códigos (temporais e espaciais) precisos, mas sempre ligados à data de finalização do bordado e nunca ao seu processo de elaboração. Nem sempre o que está posto, dado ou escrito é susceptível de surgir de imediato, de ser decodificado e integrado no conjunto cultural e temporal em que foi produzido; como foi o caso dessas escritas bordadas que resistiram aos caprichos da memória que tanto lembra, quanto esquece e, agora, podem ser resgatadas e reintegradas. (ver figuras nº 5 e nº 6)

Quanto aos tecidos - transformados em tapeçarias bordadas – estes constituem na atualidade parte do patrimônio cultural, embora tenham participado, no passado, de forma pragmática à organização da vida rural-urbana. Bastaria lembrar, por exemplo, do papel relevante que tiveram nas atividades monásticas, particularmente, na preparação dos paramentos litúrgicos; no trabalho dos ateliês de bordado; no aquecimento dos cômodos (dados os precários sistemas de calefação) e na dinâmica comercial e, mais tarde, industrial destinada à produção de roupas e ao mundo da moda. Por detrás dos tecidos ornamentados registram-se capítulos muito diversos sobre a história das civilizações.

As antigas e grandes tapeçarias<sup>20</sup> foram, progressivamente, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, perdendo seu caráter tradicional e seu lugar ostensivo no interior das praticas profissionais e sociais. O desaparecimento de certas praticas ligadas à confecção desses grandes “chefes de obra” alia-se, à grosso modo, aos germes do progresso industrial e à mudança de mentalidade que se opera em vários níveis da vida publica e privada. A tradição e seu modo de transmissão, assim como a lógica patrimonial e museológica redefiniram novos papéis para as velhas tapeçarias e as peças da indumentária bordada, principalmente, aquelas ligadas à nobreza e ao clero. De uma atividade associada aos monastérios<sup>21</sup> e aos ateliês europeus<sup>22</sup> bordar torna-se uma pratica mais acessível no interior dos domicílios, das escolas e das paróquias, logo, uma pratica feminina<sup>23</sup>. Essa passagem não ocorreu, contudo, em um curto período do tempo e ela tem implicações muito complexas sobre a historia dos bordados, bem como outras motivações relativas às transformações da vida social, política e econômica. Além disso, tal passagem sinaliza uma outra mudança material: das grandes tapeçarias<sup>24</sup> (peças coletivas) aos *samplers* (peças individuais).

Entretanto, os *samplers* e *abécédaires* permaneceram como objetos rituais, ou seja, associados às praticas de iniciação social e aos ritos de passagem/de aprendizagem.<sup>25</sup> À

<sup>20</sup> Faço alusão ao conjunto de tapeçaria bordado do século XI, único por suas dimensões (aproximadamente 70 m. de comprimento por 0,50 m. de largura) e por sua qualidade artística em bordados e cores (<http://www.mairie-bayeux.fr/tourisme/tapisserie2.htm>). Poderia citar também: as nove peças que tematizam a honra (1520-1525), conservadas em Madrid Patrimônio Nacional; as sete peças sobre *O triunfo das sete virtude* (1520-1535), nos museus de Pittsburg, Ashville, San Francisco, Toledo, Edimbourg, Liverpool, Paris, Châteaux de Chenonceaux et Langeais; *A Renomada*, em Nova York, presente no Metropolitan Museum of Art e, finalmente, *Os Triunfos*, em Viena, pertencentes ao Kunsthistorisches Museum.

<sup>21</sup> A origem do métier esta associada à época bizantina, aos herdeiros artistas, os bordadores dos séculos X, XI e XII, principalmente monges e religiosas. Algumas vezes, quando os bordados foram executados sob a direção de grandes damas, estas estavam sempre submetidas às ordens de uma autoridade eclesiástica. No decorrer dos séculos XIV e XVI, toda casa de reputação tinha entre seus serviços um bordador; este era alugado (por ano) a fim que se encarregasse das encomendas de toda a família. (Cf. *Les Brodeurs: um métier d'art*. Paris: Syros, 1992, pp. 26.)

<sup>22</sup> O Caso de Sevilha é exemplar. De uma lista de cerca de trezentos e cinquenta bordadores ativos na cidade, entre os finais do século XV e meados do século XVII, apenas dez mulheres estiveram registradas, como habilitadas no ofício. Destas, duas foram casadas com mestres bordadores. [Ver: TURMO Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII)*. Sevilla, Universidade de Sevilla, 1955.]

<sup>23</sup> TRICAUD, Anne et alli (org.), « Broder : question de métier ou d'intimité », in *Point de Croix au bonheur des filles*. Paris : Editions Réunion des Musées Nationaux/ADAGP/Succession H. Matisse, 2001, pp. 44 (Nas casernas, os soldados e sub-oficiais tiveram por habito a pratica dos trabalhos de bordado; um meio privilegiado para melhorar seus magros salários).

<sup>24</sup> Como parte da tapeçaria do final da Idade Média e do inicio do Renascimento, algumas peças conquistaram renome por sua excelência e opulência (<http://www.musee-rennaissance.fr>). Elas freqüentemente buscaram como fonte de inspiração os textos do Antigo e do Novo Testamento, como é o caso da *Historia de David*, estabelecida em dez peças e mantidas no Museu de Ecouen. Outras vezes fundamentam-se em textos alegóricos, derivados de autores clássicos ou medievais, como Pétrarque, Boccace etc. Uma das peças bastante conhecidas é “La Dame à la Licorne” ; um chefe-de-obra em Paris, exposta no Museu de Cluny (<http://www.musee-moyenage.fr>).

<sup>25</sup> Yvonne VERDIER, *Façons de dire, façons de faire* (1979) analisou o lugar social destinado à educação das meninas-moças de uma pequena cidade, Minot, na região Châtillonnais. Ela reconstitui, entre outros, o papel relevante da costura e do bordado no quadro dessa formação feminina e cultural, no passado francês (Ver cap.: “La couturière”, pp. 157 à 258).

medida que certos rituais são abandonados ou esquecidos eles perdem sua função e difusão entre os códigos culturais e bens simbólicos. Os *samplers* foram produzidos à mão, como exemplares únicos e, portanto, absolutamente refratários à reprodução massiva. Além disso, do ponto de vista material eles são muito frágeis<sup>26</sup> o que interviu na degradação (parcial ou total) de varias obras e acabaram, por isso, menos repertoriados e conhecidos em comparação à maioria dos manuscritos em tinta e papel.

A invenção da imprensa, no seio das sociedades em progressão industrial, operou paulatina e significativamente sob certas praticas, hábitos e objetos sociais. No caso dos bordados, ela acabou por influencia-los em seus discursos, seus modos de uso e em suas modalidades de circulação.(ver figura n° 7 e 8)

Ao mesmo tempo, porém, o livro resguarda sua reputação, como objeto nobre no império das edições e como objeto cultural de prestígio. No espírito dessa mentalidade “livresca”, ele acabou por gerar formas muito sutis de “censura” e/ou de “apagamento” sob outros veículos de linguagem; marginais aos processos convencionais de edição gráfica. Assim, fora da proteção dos livros, algumas escrituras tornaram-se minoritárias, como veiculadoras da cultura e como produtoras de textos.

Essa relação, contudo, não é estável, continua e permanente no tempo e no espaço. Em função (também) dos usos feitos pelos leitores e usuários dos textos, tais sombreamentos do livro ficaram/ficam mais evidenciados ou atenuados/sobrepostos ou diluídos. Desse modo é que se pode constatar que, surpreendentemente, tem sido (também) através dos livros e de outros meios de divulgação impressa, que essas tapeçarias bordadas vem sido amplamente veiculadas.

Porém, os *mapas* ou *abecedários* exigem condições muito especiais para a sua restauração, manutenção e conservação. Os custos elevados tanto para aquisição das obras, quanto para a proteção extensiva (contra os efeitos do ar e da luz) dificultam, sobremaneira, o acesso e a circulação dessas peças de arte; fadadas ao desbotamento “natural”. Sob essas condições, a memória tecida foi e vai se desfiando no tempo e com o passar dele, embora a participação associativa e privada favoreceu, nas ultimas décadas, uma ação expressiva junto

---

<sup>26</sup> Linho, algodão, lã e seda são as principais matérias-primas, além das linhas de ouro, de prata e outras de extração selvagem. À Lyon existe o *Musée des Tissus* e o *Centre International d'étude des Textiles Anciens*, onde os estudos e as análises laboratoriais permitiram avançar o conhecimento em torno dos tecidos, suas origens, seus modos de confecção e suas rotas de comércio, bem como seus meios de restauro e de conservação.

aos órgãos públicos, destinados aos financiamentos de museus e aos centros de cultura, principalmente, aqueles da Europa e da América do Norte.

Um segundo acontecimento extraordinário, na vida contemporânea, diz respeito à re-apropriação desses velhos *samplers* e *abécédaires*, os quais em diferentes sociedades vêm sendo reintegrados, re-adaptados e re-utilizados sob uma nova versão (leia-se: versão moderna de bordar). Eles têm sido re-atualizados a partir da combinação de técnicas e de modelos, antigos e recentes, e dessa maneira tem-se “perpetuado” o bordado como uma prática social, acessível aos diferentes grupos sociais. Todavia, os textos (ingênuos) e as ilustrações (românticas), presentes nos antigos mostruários têm sido subtraídos ou substituídos por modelos quase sem texto e produzidos em escala industrial.

Nesse novo circuito, tanto no comércio, quanto nos meios editoriais assiste-se à uma “nova” etapa da “indústria pró-bordado” - a partir da qual crescem as atividades de ateliês especializados, destinados à realização de cursos e ao atendimento das encomendas. Concomitantemente, as estantes de livrarias e as estantes de livros criadas no interior das lojas comerciais impressionam por sua variedade e qualidade editorial. De modo geral, são livros sofisticados, tanto pela diversidade das formas, pelo tamanho e a qualidade do papel, quanto pelo trabalho de diagramação, o tratamento das ilustrações e o inventário de informações sobre o tema e suas técnicas de execução. Como muitas edições em circulação, elas compartilham da “luxúria contemporânea” - novos livros, ávidos por novos leitores, ainda que nesse mercado prodigioso a estética dos objetos prevaleça, por vezes, sobre o seu conteúdo.

Nas edições sobre bordados veiculam-se métodos de auto-aprendizagem a partir de “receitas” ensinadas, passo a passo, a fim de garantirem a eficácia do “processo pedagógico”. Além de oferecem motivos ornamentais, ora reproduções retiradas dos velhos manuais dos séculos precedentes, ora derivações do trabalho de novas bordadeiras e/ou resultados de estudos de colecionadores ou amadores do tema.<sup>27</sup> Em escala industrial, as casas de edição e lojas de bordado não se queixam das margens de lucro obtidas e das encomendas oriundas,

---

<sup>27</sup> Nessa linha seguem os trabalhos divulgados por: (A) Geneviève Dormann et Régine Deforges, por exemplo, *Marquoirs* e *Le livre du point de croix*, ambos publicados em 1987, Paris, edições de Albin Michel/Régine Deforges. (B) Véronique Maillard, *Alphabets Anciens: à broder au point de croix* (1998), *Fleurs et alphabets fleuris* (1999), através das edições de Flammarion. (C) Laurence Roque, *Les Saisons au point de croix* e *Lettrines anciennes au point de croix*, ambos editados por Arts d'intérieurs, em 1999 (D) L. Roque e Françoise Clozel, com os títulos *L'ABCdaire du Point de Croix* (ed. Flammarion) e *Alphabets et monogrammes au point de croix* (ed. Du Chêne), ambos em 2000; dentre outros.

quase sempre, de embaixadas, de famílias (de médio ou alto nível de vida) e de costureiros que buscam, na tradição do bordado, outras nuances de beleza, toques de requinte e efeitos de originalidade.

Para finalizar esta travessia, alguns apontamentos sobre as impressões relativas ao bordado, os quais estão organizados em dois grupos distintos de publicação. O primeiro ligado aos livros e periódicos ligados à difusão, propriamente dita, dos modelos bordados. Por meio dele a arte bordada ganha sua expansão, dentro e fora dos ateliês, ou seja, transforma-se em uma prática socialmente acessível, também, às mulheres. Quanto ao segundo grupo, ao contrário do primeiro, trata-se de um conjunto impresso que se serviu dos padrões ou modelos de bordado para comporem as capas e as ilustrações dos “novos livros”, postos em circulação, a partir de 1450 e, mais especificamente, com a expansão da imprensa nos períodos posteriores.<sup>28</sup> O enfoque neste texto privilegia, contudo, as obras destinadas ao primeiro grupo; pois elas correspondem, mais especificamente, o legado editorial do passado ao presente.

O primeiro livro de modelos data de 1524, à Augsbourd, na Alemanha. Ele foi assinado por Johan Schönsperger le Jeune, que além de obter o direito de exploração de um « moulin de pâte à papier », trabalhava como editor e fabricante de tecidos impressos. Outros editores apareceram em seguida, como é o caso de Peter Quinteln, em 1527 e 1529 e de Tagliente, na Itália, em 1530. (ver figura nº 9)

Les premiers privilèges sont accordés à Venise en 1495 pour une édition d’Aristote, et en France en 1507 pour une édition des épîtres de Saint Paul. Exceptionnellement au XVIe siècle, des auteurs en obtiennent à leur tour, comme en France en 1517. Le premier livre, en France, destiné aux patrons de broderie est *La Fleur de la science de la pourtraicture*, signé par Francisque Pellegrin et édité chez Jacques Nyverd, en 1530. L’auteur est aussi un sculpteur et peintre italien qui travaille à la cour de François Ier. Son livre accordé, par le privilège royal (de courte durée, six ans), le droit exclusif de la propriété intellectuelle et pour une période déterminée.<sup>29</sup>

Por meio das edições que divulgaram os modelos de bordado é possível identificar as fontes utilizadas para cada um dos livros e seus respectivos motivos ornamentais, como por exemplo: as fontes hispânicas com seus modelos geométricos, arabescos e entrelaçados;

---

<sup>28</sup> Ver: *L’imprimerie en Bretagne au XVIe siècle*. Nantes, 1878.

<sup>29</sup> Notas reunidas a partir de Eugène Pouillet, « Traité de la propriété littéraire et artistique », in : *Abécédaires Brodés : du modèle à l’ouvrage*, Editions de l’Amateur, 2001, pp. 13-14. Sobre o tema da concessão de privilégios sobre textos oficiais, no século XVII, ver : JOHAUD Christian, VILA Alain. *De la publication entre Renaissance et Lumières*. Paris : Editions Fayard, 2002. Os critérios para tal concessão se aplicou, de maneira geral, para os autores e obras destinados aos “patrons de broderie”.



fontes latinas produzidas, aproximadamente, em 1480, em Roma; fontes da Europa do Leste, cujos modelos reportam bordados em camisas e partes baixas de saias e decotes e, ainda, as fontes da costa mediterrânea, difundidas pela Europa, através de comerciantes, ambulantes e peregrinos em cruzadas religiosas. Essas tipologias e demais modelos de bordado foram, inicialmente, re-apropriados sob a forma de desenhos de ornamentação, os quais passaram a ser pintados, esculpidos, gravados ou impressos em suportes os mais variados - tecidos, couros, madeiras, pedras, metais, vidros, muros, telas de pintura, louças e livros. Esses primeiros livros de modelos circularam, freqüentemente, entre diferentes profissionais, como os maçons, marceneiros, ferreiros, tapeceiros, ilustradores, gravadores, pintores, arquitetos e editores de livros, bem como os próprios bordadores.

Os livros de modelos foram objetos de busca de diferentes bibliófilos. A primeira característica que eles apresentam diz respeito à impressão realizada a partir da gravura sobre a madeira. Este princípio permitiu um inventário criterioso, em território francês, em torno dos anos de 1750. No século XIX, um trabalho progressivo de recenseamento foi iniciado em diferentes bibliotecas particulares e públicas promovendo, assim, a exposição de obras muito raras, antes completamente desconhecidas. O marquês Girolamo d'Adda, publicou, em 1863 e 1864, dois artigos na *La Gazette des beaux-arts*, em Paris, e foi a partir desses textos que se tem conhecimento acerca de cinquenta livros de bordado, em versão italiana, e outros dezenove originários da França, da Alemanha e de Flandres.(ver figura nº 10)

Em 1865, a primeira edição proposta por Fanny Bury Palliser de *History of Lace*<sup>30</sup> apontou sessenta e nove títulos relativos aos bordados. A quarta e última reedição da obra aferiu, em 1902, um total de cento e dezenove livros, em circulação. Esse apontamento pode, no entanto, ser cotejado com o levantamento alemão, publicado em 1933, por Arthur Lotz conservador, na época, da Biblioteca Nacional de Berlim. Segundo essa bibliografia, detalhada e ilustrada, aparecem diferentes versões e edições em livros, as quais permitem reexaminar a classificação atribuída às obras: país de origem, data de publicação e nome de seu respectivo autor e/ou editor; perfazendo um conjunto de cento e cinquenta e seis livros diferentes e quatrocentos exemplares. Nessa época, as mais importantes coleções sobre

---

<sup>30</sup> A tradução francesa aparece sob o título *Histoire de la dentelle*, pela Condessa Gédéon de Clermont-Tonnerre.

modelos, concentravam-se em Berlim<sup>31</sup> e em Paris<sup>32</sup> e, atualmente, uma das mais ricas coleções patrimoniais, encontra-se no Museu Metropolitano de Arte, em Nova York. Dentre os estudos mais recentes, efetuado na Dinamarca, consta uma publicação bilíngüe e ilustrada, organizada a partir de edições originais e de fac-símiles, cujo fundo arquivístico foi composto de noventa e oito livros. Toda essa bibliografia, bastante conhecida entre bibliófilos e alfarrabistas, serve à busca de edições raras, acerca dos modelos bordados e as mais antigas edições e cópias manuscritas, divulgados em meados do século XV. O interesse fundamental desses colecionadores não se alia, estritamente, aos velhos padrões ou motivos bordados, mas principalmente sobre as técnicas empregadas para a impressão das gravuras e o que elas indicam sobre outros chefes de obras, impressos com o advento da imprensa.

É certo dizer que a indústria do livro relativa aos bordados manifesta-se, desde o passado, como um negócio rentável isso, também, em função de seu público muito fiel e crescente.<sup>33</sup> Obviamente muitas modificações sobre os modos de publicação, de comercialização e de divulgação surgiram, lado a lado, ao que se transformou o “livro”; depois de sua aparição objetiva e de sua realidade material. Sua existência concreta e seu impacto social multiplicaram variações e categorias culturais, a partir das quais o bordado - com ou sem escrita – à reboque do significado do livro soube (e ainda sabe) colher lucros e agregar adeptos.

Poder-se-ia assinalar outras aventuras dos textos pelos tecidos, mas o silêncio é, indubitavelmente, a condição primeira da história sobre a memória desses objetos singulares. Embora surpreendam por suas formas de comunicação, eles continuaram em silêncio perfilado como o traço dos bordos ornados pela agulha. Um acordo de leitura, feito entre silêncio e cumplicidade da palavra (sem voz); cosida entre os orifícios minúsculos exigidos

---

<sup>31</sup> Staatliche Kunstbibliothek – Biblioteca de Arte do Estado.

<sup>32</sup> Bibliothèque Nationale, Bibliothèque de l’Arsenal e de l’Ecole des Beaux-Arts.

<sup>33</sup> Para os trabalhos manuais e de economia doméstica surgiram diferentes edições, entre elas, duas da Librairie Charles Delagrave. A primeira: *Methode-Album de Travaux Manuels*, de Huleux & Kakabbe (inspetores primários) e um grupo de professores, conforme a decisão ministerial de 1898. A segunda: *Travaux Manuels et Economie Domestique: à l’usage des jeunes filles*, redigido conforme o programa oficial de ensino de 1885, à Paris, por Mmes. G. Schéfer e Sophie Amis, em 1897. (Coleção da Biblioteca Nacional de Paris). Ao lado dessas edições, outras bastante conhecidas no período foram divulgadas por editores, como Sajou, A. Rouyer e N. Alexandre-Lajeunesse, além de edições D.M.C e assinadas por Thérèse Dillmont; esta bastante conhecida na Inglaterra, Escócia, Alemanha, Itália e nos Estados Unidos. Sem omitir uma quantidade surpreendente de obras que se espalham por toda a Europa e vão se espalhar para a América Latina, principalmente, no Brasil onde a imprensa feminina e para o feminino cresce, significativamente, a partir de meados de século XIX.

pelos papéis de algodão ou do linho e os pontos de “cruz” que a seda feminina tentou suavizar. Quem chamaria a agulha de pena? Quem diria tecido e papel? Quem ousaria bordar para escrever? Poder-se-ia, então, deixar que o silêncio continue a manifestar-se como oportuna questão do tempo presente - ponto ou contraponto - sobre as práticas culturais: suas escolhas, concepções e apropriações.

Figura nº 1 (A) – Abécédaire Francês, por Joséphine Delogel, 1789. Divulgado pelo Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, Paris. (Imagens retiradas do Catálogo : *Point de Croix: au bonheur des filles*, 2001, pp.38.)



Figura nº 2 – **Sampler da Inglaterra**, por Susanna Coll Collin, 3 de Setembro 1801. Avaliado entre \$ 6000 à 000, segundo o guia *Miller's*, de 2002. A peça original mede entre 45,7 x 30,4 cm.

Figura nº 3 – **Lenços de Namorado**, de 1916, coleção do Museu de Arte Popular, divulgada pelo Catálogo *O Ponto de Cruz: a grande encruzilhada do imaginário*, em Lisboa, 1998, pp.49.



Lenço (1) Entre lassos de amizade (Entre laços de amizade)  
Bómus conprir nósa sorte (Fomos cumprir nossa sorte)  
Unir nósoss corações (Unir nossos corações)  
Até à óra da mórtée (Até a hora da morte)

Astuas fácias mimozas (As tuas faces mimosas)  
Uç teos hólhos criçtalinuços (Os teus olhos cristalinos)  
Pesinpuetaõme aminha alma (De sim quietai-me a minha alma)  
Caozaõme mil desatinuços (Causam-me mil desatinos)

Lenço (2) – LEMBRA (abreviação de lembrança) N S A. DI AMOR. FI RME.

*Amizade. Leb/Re. De Rosa. Par En Ta Borlida. /Anu. d 19010. ♥ (remate com coração)*

Figure nº 4 - Pano de Secar Louça, Rússia 1897



“Heh! Meus caros amigos! Galopem mais rápido que o falcão/ Não percam os dias felizes/ Não existem muitos nesta vida daqui”.  
(Cf. «Chemins de vie: Les essuie-mains brodés chez les Slaves Orientaux », in : Point de Croix au bonheur des filles. Paris : RMN 2001,pp. 83-91.)

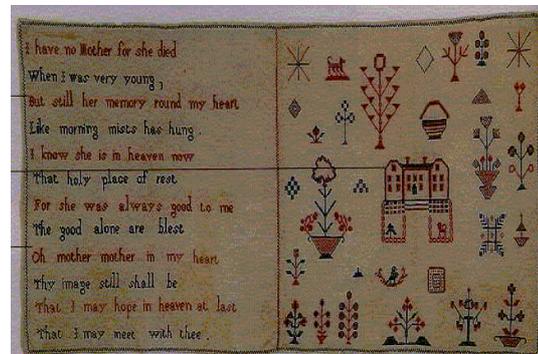
Figura nº 5 (A) **Sampler**, da Pensilvânia, por Nancy Jane Fulton, em 1847, na idade de 17 anos. Seu tamanho original é de 45, 7x53,3 cm e foi avaliado entre \$14000 –16000. Essa peça é bastante diferente dos samplers tradicionais, pois a borda floral é interrompida pela paisagem bordada, esta inspirada de um quadro de pintura. In: *Miller's Samplers How to Compare & Value*, Londres: Octopus, 2002, pp. 153.

Figura nº 6 (B) **Sampler**, autora anônima, data de 1820. Seu valor foi estimado entre \$ 1,5000 – 2000, segundo o guia *Miller's*. Seu tamanho original é de 20,3x45,7 cm. Essa peça (abaixo e à direita) não foi confeccionada à modelos dos primeiros samplers: feitos em grandes tiras de tecido e bordados na vertical. Sua semelhança com um livro aberto fica ainda mais evidenciada desse modo, além da presença pouco habitual de sinais de pontuação, como a virgula e o ponto final.



Jesus permita que seu nome bendito permaneça  
Como primeiro esforço de uma mão fraca  
E enquanto seus dedos estão trabalhando no tecido  
Engaje seu coração jovem na procura de seu amor  
Com suas crianças queridas deixe-a compartilhar  
E escreva seu nome você mesmo no coração dela”

Figura nº 7 - Mapa da Europa e fronteiras



Eu não tenho mãe, pois ela morreu  
Quando eu era jovem,  
Mas ainda sua memória ronda meu coração  
Como o orvalho da manhã que cai.  
Eu sei que ela esta no paraíso agora  
Aquele lugar sagrado de descanso  
Pois ela sempre foi boa para mim  
O bem por si só é abençoado.”

Figure nº 8 - Arvore Genealógica



(A) Sarah Harris trabalha claramente e com detalhes seu sampler o qual imita com sucesso um verdadeiro mapa. A amostra (sampler) inclui inscrições: NEW MAP OF ENGLAND and WALES (Países de Gales). Confeccionado em Tottenham, em 1779, 49,8x41,2cm e avaliado entre \$4000 e 5000. (In: *Miller's Samplers*, de Stephen & Carol Huber, 2002, Octopus Publishing Group Ltd.)

(B) A macieira – árvore frutífera que é dada como originária de Middlesex County, em Massachussetts. Uma simbologia escolhida por Clarissa Harrington para a composição da genealogia de seu grupo parental. Concluída em 3 de maio de 1786, ela borda nos dois corações as raízes da família: o nome de seus pais. As cores em amarelo forte (as maçãs) simbolizam os nomes de Clarissa e de suas irmãs, enquanto em cor amarelo claro: o nome de seu irmão.

Figura nº 9 - Livre de Patron de Broderie, de 1524, por Johan Schönsperger le Jeune. « Na gravura um jovem assentado diante de seu mestre, com uma fêrula à mão. No fim da obra, existe uma ilustração mais detalhada na qual as jovens escutam seu mestre diante da lição. Nesse sentido é admissível pensar que o livro de modelos de bordado serviu aos padrões de abecedários, portanto como manual de dupla função: à aprendizagem das prendas domésticas e da leitura.».(Cf. POUCHELON, C. *Abécédaires Brodés*, Paris : Ed. de l'Amateur, 2001, pp. 14.)

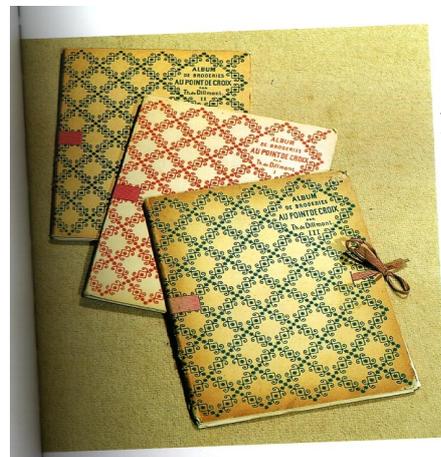
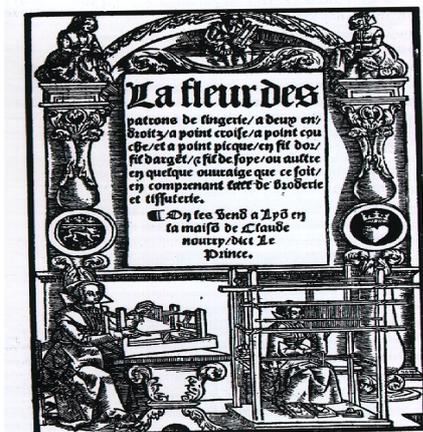


Figura nº 10 – Albums de Point de Croix, 1, 2 e 3, editados por D.M.C, após 1880, e organizados por Thérèse Dilmont, a mesma autora de *Encyclopédie des ouvrages de dames*. Com dimensões entre 23,4 x 29,7cm, eles eram compostos por trinta e duas pranchas para os modelos avulsos, além de um tratado sobre o bordado. In: *Abécédaires Brodés*, de Cathrine Pouchelon, 2001, pp. 51.



## Referências bibliográficas

- ANTIQUE COLLECTORS' CLUB. *Art de Embrodery: History of Style and Technique*. England: Lanto Synge, 2001 (The Royal School of Needlework)
- BARREIROS, Manuel d'Aguiar (P.e). *Elementos de Arqueologia e Bellas Artes*. Braga: Imprensa Henriquina, 1917.
- BASSET H. « Les rites du travail de la laine à Rabat » *Hesperis* : Paris, t.II, 1992.
- BOURGADE, Germaine, *Contribution à l'étude d'une histoire de l'éducation féminine à Toulouse de 1830 à 1914*. Toulouse : Association des publications de l'université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- BROWNE Claire et WERDEN Jennifer, *Samplers from the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications, 1999.
- BURY PALLISER Fany, *Histoire de la dentelle*, Paris : Firmin Didot (pour l'édition française), 1892.
- CLABBURN Pámela, *Samplers*. Shire Publications Ltd, 1977-1998.
- CLIO (Histoire, Femmes et Sociétés). Parler, Chanter, Lire, Ecrire. Toulouse-Le Mirail : Clio et Presses Universitaires du Mirail, n. 11, 2000.
- CELNART, Elisabeth, *Manuel des Demoiselles ou Arts et Métiers qui leur conviennent et dont elles peuvent s'occuper avec agrément*. Paris : Librairie Encyclopédique du Roret, 1826.
- COCHERIS, Hyppolyte, *Patrons de broderie et de lingerie du XVIe siècle...* Paris : Librairie de l'Echo de la Sorbonne, 1873.
- CORON, Sabine et LEFEVRE, Martine (sous la dir.). *Livres en broderie, reliures françaises du Moyen Âge à nos jours*. BNF/DMC, Paris, 1995.
- DAINVILLE (Le P. F. de), « D'aujourd'hui à hier. La Géographie du livre en France de 1764 à 1945 ». In : *Le courrier graphique*, t. VIII, janvier-février 1951 (N°50), p. 43-50, et mars-avril 1951 (n°51), p. 33-36.
- DUBUISSON Daniel, *Anthropologie poétique : esquisses pour une anthropologie du texte*. Belgique : Peeters/Louvain-La-Neuve , 1996.
- FABRE, Daniel (dir.). *Par écrit : ethnologie des écritures quotidiennes*. (Textes réunis par Martin de La soudière et Claudie Voisenat). Paris : Ed. De la Maison des Sciences de l'Homme, 1997. (Cahier 11)
- FARCY Louis de. *La Broderie du Xie siècle jusqu'a nos jours*. Angers : Belhomme, 1890.
- FOYCHET, Nelly. « Le linge de maison et les trousseaux », In: *La Vie du Collectionneur*, 1999, n° 257.
- GIOLITTO, Pierre, *Abécédaires et Férules*. Paris : Imago, 1986.



- GRUEL-ALPERT, L. “ Les borderies populaires russes du XIX siècle”, *L’Ethnographie*, t. LXXXI, n° 95, 1985, pp. 117-140
- GUIGNARD, J. *Du manuscrit au livre, dans la France graphique*, février 1955, p. 8-16.
- GUIMARÃES, Ana Maria. *Olhos Coração e mãos do Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Circulo de Leitores, 1992.
- HUMPHREY Carol, *Samplers*. Fitzwilliam Handbooks Cambridge Universit Press, 1997.
- KING Donald, *Samplers*. London: V&A Museum, 1960.
- LAHIRE, Bernard. « Masculin-Féminin. L’écriture domestique », In : *Par écrit : ethnologie des écritures quotidiennes*. (Textes réunis par Martin de La soudière et Claudie Voisenat, sous la direction de Daniel Fabre). Paris : Ed. De la Maison des Sciences de l’Homme, 1997, pp. 145-161. (Cahier 11)
- LELIEVRE Françoise et Claude, *Histoire de la scolarisation des filles*. Paris : Nathan 1991.
- LEITÃO, Clotilde Cunha, «Catalogo da Coleção de Lenços Marcados» In: *Cadernos de Etnografia*. Barcelos, n° 8, 1966.
- MARTIN, Henri-Jean. *Histoire et pouvoirs de l’écrit*. Paris : Librairie académique Perrin, 1998 ; 2<sup>e</sup>. Ed. 1996, Albin Michel.
- NORDEN Mary. *Motifs à broder d’Asie, d’Afrique et d’Amérique*. Paris : Armand Colin, 1993.
- ROCHE, Daniel. *L’Invention du linge au XVII siècle*. Paris : Etnologie Française, t. 16/3, Berger-Levrault, 1986.
- ROWE Veronica et O CLEIRIGH, Nellie. *Limerick Lace : a Social History and a Maker’s Manual*. Grand Britain: Edition Colin Smythe et Gerrards Cross, 1995.
- SAMAMA Yvonne. *Le tissage dans l’Atlas marocain : miroir de la terre et de la vie*. Paris : Ibis Press/UNESCO, 2000.
- SONNET Martine, *L’Education des filles au temps de lumières*. Paris : Le Cerf, 1987.
- STEPHEN & HUBER, Carol. *Samplers: how to compare & Value*. London: Octopus Publishing Group Ltd., 2002 (Miller’s).
- TARRANT, Naomi E. A. *The Royal Scottish Museum*. Edinburg: HMSO Press, 1978/
- VASCONCELOS, J. Leite de. *Etnografia Portuguesa*, Lisboa: INCM, vol. VI, 1975.
- YEFIMOVA L. & BELOGORSKAÏA, R. *La Broderie et la Dentelle Russes*. Moscou : Editions Izobrazitelnoïé iskousstvo, 1982.