FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, CULTURAIS E INTERARTES

RAMO DE ESTUDOS COMPARATISTAS E RELAÇÕES INTERCULTURAIS

Bordar o poema, conquistar identidade
— um estudo dos lenços de amor como sinal de afirmação feminina

Sara Isabel Duarte Brandão

M

2022

Sara Isabel Duarte Brandão

Bordar o poema, conquistar identidade
— um estudo dos lenços de amor como sinal de afirmação feminina

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais,

orientada pela Professora Doutora Isabel Morujão

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2022

Autor

Título
subtítulo [se aplicável]

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em (escreva o nome do mestrado), orientada pelo(a) Professor(a) Doutor(a) (escreva o nome do orientador)

e pelo(a) Professor(a) Doutor(a) (escreva o nome do orientador) [se aplicável]

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Às mulheres que fizeram da palavra refúgio
e bordaram a liberdade que hoje tomo como garantida.

"Mas por mais que escreva, por mais que me esforce,
nunca irá compensar o que a minha avó não escreveu."
— Susana Moreira Marques

Índice

Declaração de honra 4
Agradecimentos 5
Resumo 7
Abstract 8
Introdução: bordar o amor, uma forma de AÇÃO 9
I. Lenço de amor: da intenção à materialidade 15
1. Contextualização: do bordar o amor ao triunfo do eu 15
1.1 História e cronologia do lenço de amor bordado 15
1.2 Usos e funções do lenço de amor bordado 23
1.3. A bordadeira: tensões e intenções 28
2. A matéria do lenço de amor e a possibilidade de uma carta 36
2.1. Material 37
2.2. Aplicação dos desenhos 38
2.3. Dimensão 39
2.4. Acabamentos 39
2.5. Pontos 40
2.6. Cor 41
2.7. Ornamentos e figuras 42
2.7.1 Personificações do amor (apêndice II.1) 44
2.7.2 A natureza e os animais (apêndice II.2) 45
2.7.3 Lugares, objetos e outras figuras (apêndice II.3) 47
2.8. Letra 51
2.9. Texto 51
2.10. Direção de leitura 52
2.11. Tempo de confeção 52
II. Lenço de amor: da mensagem à afirmação 54
1. … 54
1.1 Poesia por dizer na intenção que resiste 54
1.2. Entre memória e afirmação: a amplitude do poema bordado 61
1.2.1 Extensão (apêndice II.4) 64
1.2.2 Enunciação 73
1.2.3 Tema e atos de fala 81
1.2.4 Marcas de iliteracia 94

1.2.5 Figuras e recursos discursivos 97
1.2.6 Intertextualidades e recorrências.....102
1.3 O lenço de amor como texto multimodal 112
Conclusão: o amor que nos move.....119
Referências Bibliográficas 124
Arquivo pessoal.....130
Anexos.....131
Anexo I: lenços de amor fotografados 132
Anexo II: lenços de amor desenhados por mim.....144
Anexo III: texto dos lenços de amor sem fotografia ou desenho.....158
Anexo IV: pontos de bordado, croché e direção de leitura.....165
Apêndices.....167
Apêndice I: figuras 168
Apêndice II: gráficos de ornamentos (1,2,3) e gráfico de texto (4).....170
Apêndice III: transcrição das entrevistas.....172
Apêndice IV: transcrição dos lenços fotografados e desenhados 185

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 29 de setembro de 2022

Sara Isabel Duarte Brandão

Agradecimentos

A todas as pessoas que contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação:

À Prof. Doutora Isabel Morujão, pela paciência, pelo entusiasmo e pela insistência em fazer mais e melhor.

A Maria da Conceição Pinheiro, pelo baú que guarda, literal e metaforicamente, centenas de réplicas de lenços de amor e as suas histórias. Pelo seu trabalho incessante para dignificar e dar voz às mulheres que os bordaram.

A seu filho, Adelino Marques da Silva, por agilizar o acesso aos trabalhos do baú.

A Ana Pires, pela persistência com que legitima o impacto do têxtil português no mundo.

À Biblioteca Municipal Professor Machado Vilela (Vila Verde), em particular à Coordenadora Manuela Barreto Nunes, pela porta sempre aberta, pela vontade, pelos livros.

Ao Museu Nacional do Traje, em particular à Técnica Superior Elsa Ferraz, pelo conhecimento e curiosidade sobre os lenços de amor, pela disponibilidade e tempo que me concedeu, para eu os fotografar.

Ao Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular, pela visita presencial aos lenços de amor arquivados.

À produtora Três Vinténs, em particular à realizadora Marta Pessoa, pela flexibilidade de última hora e pela determinação em recuperar o nome d' *As Mulheres do meu País*.

A todas as pessoas que contribuem para o meu desenvolvimento:

À minha mãe, pelo exemplo mais abundante do que uma mulher é.
Ao meu pai, por ainda me cultivar o olhar ingénuo, curioso e criativo da infância.
À minha irmã, por me ensinar a crescer em sonho sem mudar de tamanho.
À minha avó Conceição, pelas manhãs de tricô e as tardes na horta, por tudo o que a escola não ensina.
À memória do meu avô Manel, pela definição viva da palavra humildade.
À memória do meu avô António, por me mostrar que o amor não tem morte.
À minha família, a quem devo todas as raízes que semearam o que hoje sou.

À Babá, à Lu, ao Carlos e à Rafa, pelo exemplo mais sólido da família que se escolhe.
À Daniela e ao Gonçalo, pela poesia com que ocupam os espaços vazios.
À Lu e à Guida, por uma irmandade que não se explica.
À Mafalda, por quem pratico, diariamente, o sentido da palavra amizade.
Ao Almeida, pelo abraço vizinho de liberdade, promessa, ação e futuro.
Ao Freitas, à Mariana, à Laura, à Rita e à Bia, por me encherem os dias de arte, tradição e orgulho.
Ao Flávio, por um lugar onde encostar a cabeça.
Aos meus amigos, pelas conversas que me cultivam. Por me acreditarem, sempre.

Resumo

A presente dissertação propõe-se estudar o lenço de amor na relação entre os seus elementos verbais e icónicos, para uma aproximação mais abrangente e compreensiva. Para a dimensão textual dos lenços, centrar-nos-emos essencialmente numa abordagem à sua enunciação, mas também aos seus aspetos formais e estilísticos. A partir de um levantamento de lenços dos namorados bordados entre os séculos XIX, XX e XXI, com especial interesse nos trabalhos mais antigos, realizado em museus e coleções particulares, organizámos, assim, o *corpus* de cento e trinta e quatro obras bordadas, que analisaremos.

Palavras-chave: Lenços de amor, Bordadeira, Escrita Feminina, Património Cultural, Analfabetismo

Abstract

The present dissertation proposes to study the handkerchief of love in the relationship between its verbal and iconic elements, for a broader and more comprehensive approach. For the textual dimension of the handkerchiefs, we will essentially focus on an approach of their enunciation, but also of their formal and stylistic aspects. From a survey of embroidered lovers' handkerchiefs of the 19th, 20th and 21st centuries, with a special interest in the oldest works, carried out in museums and private collections, we organized the *corpus* of one hundred and thirty-four embroidered works, which we will analyze.

Key-words: Lovers' handkerchiefs, Embroiderer, Women's Writing, Cultural Heritage, Illiteracy

Introdução: bordar o amor, uma forma de AÇÃO

Secretamente teces
as lágrimas com que bordas
a solidão laqueada
em que adormeces
— Maria Teresa Horta

A tradição dos lenços dos namorados é um símbolo conhecido da produção artesanal portuguesa. As quadras coloridas marcadas por um tom gaiato de altivez, cercadas por variadas ornamentações que traduzem em desenho as aventuras de um coração apaixonado, encontram-se, nos dias de hoje, nos mais variados formatos, desde peças de vestuário a chávenas para café. Foi numa toalha de mesa estampada que lemos, pela primeira vez, a estrofe:

Meu Manel bai pró Brazil
Eu tamém bou no bapor
Gardado no coração
Daquele qué meu amor

O legado têxtil em Portugal, nas suas variadas práticas —como os bordados de Castelo Branco ou a renda de bilros (popular nas zonas piscatórias do litoral) — tem sido consagradamente associado à mulher, não sendo os lenços de amor exceção. No entanto, o primeiro instinto que tivemos ao ler a quadra acima transcrita foi perguntarmo-nos quem terá sido o Manuel que partiu para o Brasil, deixando em Portugal uma pretendente apaixonada, em vez de pensar sobre quem terá sido essa pretendente. E assim foi, até nos depararmos com lenços cujos escritos bordados no início do século XIX, suscitaram a curiosidade que dá mote a esta dissertação: afinal quem são estas mulheres que bordam versos para oferecer, num pedaço de pano marcado verbal e esteticamente pelo amor?

Começámos, então, por fazer um levantamento, quer em coleções privadas quer em museus, dos lenços dos namorados mais antigos que conseguimos encontrar, uma vez que, inicialmente, o nosso foco era apenas compreender a origem da tradição. Além disso, fizemos uma pesquisa sobre o estado da arte, mapeando os estudos já existentes sobre o costume em questão e tendo para o efeito entrevistado Maria da Conceição Pinheiro[1], fundadora da cooperativa local de Vila Verde: Aliança Artesanal, e Ana Pires[2], especialista e investigadora de têxteis portugueses. Analisando as investigações já realizadas, apercebemo-nos de que nenhuma delas valoriza o facto da tradição dos lenços de amor ser, nas palavras de Maria da Conceição, "[u]ma cultura portuguesa que a mulher descobriu" (Pinheiro 2022c: 42' 57''). De facto, os lenços dos namorados espelham uma afirmação feminina na escolha dos ornamentos bordados e do texto grafado. Contudo, a descaracterização do lenço com a sua reprodução em massa para fins turísticos, tem contribuído para o desconhecimento das intenções e desejos da bordadeira e para o esquecimento da sua principal mensagem: bordar uma história de sentimentos em que o amor está sempre patente (Pinheiro 2022a: 23' 35'').

Assim, o foco deste trabalho é estudar o lenço de amor na relação entre o verbal e o icónico, centrando-nos, essencialmente, numa perspetiva da enunciação feminina, nunca antes trabalhada. Na parte I, procuramos traçar, no primeiro capítulo, uma breve cronologia histórica da origem da tradição, do uso e das funções do lenço, contextualizando socioculturalmente as mulheres que bordaram os cento e trinta e

[1] Nascida a 13/11/1934, Maria da Conceição Pinheiro estuda a origem dos lenços dos namorados desde 1945, ano em que se deparou, pela primeira vez, com a dimensão da tradição na sua terra natal, Vila Verde. Fundou, em 1988, a organização Aliança Artesanal com o intuito de providenciar, às bordadeiras dos lenços de amor, um salário por cada trabalho bordado, bem como o acesso à escola para que se alfabetizassem e a aulas de condução dignificando, assim, o seu labor e igualando as suas oportunidades às dos homens da região.

[2] Geógrafa de formação, licenciada pela Universidade de Coimbra, Ana Pires dedicou-se, desde o final dos anos 70, ao estudo da produção têxtil em Portugal. Trabalhou, de 1974 a 2010, na Direção de Serviços de Planeamento e Desenvolvimento Regional da Região Centro e, em 1990, coordenou o projeto da edição do *Catálogo de Artesanato da Região Centro*, publicado pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional. Entre 1997 e 2002, desempenhou as funções de Delegada Regional da Cultura do Centro e foi diretora da publicação "mãos — revista de artes e ofícios" (1996 a 2009). Em 2005, foi agraciada com a comenda da Ordem do Infante, pelo Presidente da República, Dr. Jorge Sampaio, graças à obra desenvolvida no domínio do estudo e promoção das Artes e Ofícios Portugueses. Neste momento, prepara a publicação do livro *Bordados Portugueses*.

quatro lenços de amor do nosso *corpus*. Por sua vez, no segundo capítulo, analisamos a materialidade do lenço de amor. Pretendemos, também, que este estudo contribua para a divulgação das obras, posto que a generalidade de lenços originais e antigos — cuja aparência difere daqueles que, hoje em dia, vemos circular — se encontra arquivada. Nesse sentido, tivemos o cuidado de anexar as fotografias feitas no acervo do Museu Nacional do Traje, em Lisboa, assim como as da coleção privada da Aliança Artesanal, de Maria da Conceição Pinheiro e de Maria da Graça Portugal. No que diz respeito aos lenços que estão na posse do Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular, que constituem a grande maioria das nossas fontes documentais, foi-nos impedido o acesso às suas fotografias, mesmo sendo para fins académicos. Encontrando-se sobre a regulamentação do Arquivo Fotográfico da Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), esta exigia o valor de 35 euros por cada imagem cedida e, para a reprodução dos lenços que ainda não tinham sido fotografados, um valor mais elevado (ainda por estipular), fotografias essas que só receberia em outubro de 2022, para uma solicitação feita em março do mesmo ano. Valores incomportáveis para quem estuda e não tem rendimentos próprios. Posto isto, foi feita a transcrição dos textos dos dezassete lenços que não se encontram fotografados, numa visita presencial ao arquivo do Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular e, dos restantes oitenta e dois catalogados digitalmente no MatrizNet, elaborou-se um desenho o mais fidedigno possível face ao trabalho original[3]. Deste modo, é-nos possível exibir a forma de quase todos os lenços dos namorados presentes no nosso *corpus*, com o intuito de incentivar a sua divulgação e preservação.

Posto isto, esta dissertação está fundamentada nas recentes diretivas e orientações do Conselho da Europa, relativamente ao Património. De facto, "Património Sustentável" é o tema das Jornadas Europeias do Património (JEP) de 2022. A ideia que norteia esta iniciativa do Conselho da Europa e da Comissão Europeia

[3] Cada desenho, lápis de cor sobre papel A3 com 120gr, demorou, em média, três horas a ser executado. Preservou-se o estado em que tivemos acesso aos lenços originais, mantendo as ilegibilidades provocadas pelo tempo.

> é promover o acesso ao património, convidando à participação ativa na descoberta de uma herança cultural comum, implicando o envolvimento dos cidadãos europeus com o património cultural. Os objetivos principais são reforçar os sentimentos de identidade cultural, de memória coletiva e de afirmação de um património comum cuja riqueza reside na sua diversidade.[4]

Só é pena que a DGPC não tenha ainda o entendimento desperto para esta realidade, facto que se lamenta imensamente, justamente no ano em que Portugal realiza uma série de iniciativas, por todo o país, dando corpo ao lema da acessibilidade ao património. Os lenços de amor que se encontram guardados no Museu de Arte Popular, que agora integra o Museu Nacional de Etnologia, não estão identificados, nem descritos, nem analisados, nem sequer estão preservados nas devidas condições, amontoando-se sem um papel de seda a separá-los e sem que seja necessário o uso de luvas numa visita presencial ao arquivo. No entanto, o investigador nada pode fazer, porque eu própria (com formação em fotografia) me ofereci para fotografar os exemplares com toda a qualidade e cuidados, oferecendo de imediato as reproduções ao Museu. Nem assim a DGPC cedeu, deixando aliás sem resposta as várias mensagens (por e-mail e por cartas registadas com aviso de receção) que enviámos, insistindo na necessidade de estudar este espólio. Nem a DGPC nem a tutela, a quem dirigimos as mesmas mensagens, pelas vias acima descritas. Só obtivemos silêncio.

No entanto, a nossa análise contornou as limitações de acesso que lhe foram impostas, pois interessava-nos estudar e divulgar os lenços de amor, e não contribuir para o seu estado atual de desinteresse e desconhecimento. Assim sendo, na parte II, focalizamos a nossa pesquisa no texto bordado e estudamos ainda a sua relação com os ornamentos e figuras que com ele coeexistem no lenço. Procuramos desenvolver uma análise centrada na enunciação feminina, porque nos interessa perceber os atos de fala dessas mulheres que, quando bordaram os lenços, não tinham voz social, transformando o lenço de amor numa afirmação identitária sua, manifestando as suas ambições, movidas pela paixão.

---

[4] Citado a partir da Direção Regional de Cultura do Norte, ‹https://culturanorte.gov.pt/noticias/jornadas-europeias-do-patrimonio-2022/› (último acesso 19/09/2022).

Maria Lamas, no seu livro *As Mulheres do Meu País*[5] retratou, minuciosamente, a condição da mulher em Portugal, nos anos 40. Ele foi o ponto de partida para o documentário *Um nome para o que sou*[6], no qual Susana Moreira Marques afirma:

> Maria Lamas pouco corta o material, tudo importa. Num mundo sem estatísticas diárias, sem sondagens, sem reportagens de televisão na província, não era só uma questão de encontrar boas histórias. Era uma questão de encontrar muitas histórias. Só tendo muitas mulheres, ainda que correndo o risco de se repetir, é que se chegava àquele plural: as mulheres (Pessoa 2022: 39' 48'').

Efetivamente, também para nós foi importante uma recolha extensa e vasta de lenços de amor, para encontrarmos significados e intenções plurais, nas mensagens bordadas que estas mulheres nos deixaram.

Entre junho de 1860 a outubro de 1861[7], Ana Plácido, voz contemporânea de grande parte das mulheres do nosso *corpus* escreveu o seguinte, sobre a condição feminina em Portugal:

> Fecha-se-lhes esse santuário esplêndido, e ei-las aí sem prestígio, sem outro brilho nos fastos contemporâneos, senão o de boas governantas de casa, e boas mães de família […]. Mas essa essência preciosa absorve todas as faculdades grandiosas da mulher? Não […].
> Não dêmos ao homem a fácil vitória da nossa inércia (Plácido 1863: 85).

Também nós ambicionamos, através deste reconhecimento da voz feminina bordada, resgatar ao anonimato as bordadeiras que ultrapassaram a invisibilidade social e cultural que as enclausurava ainda na multissecular esfera do silêncio e da obediência a

---

[5] Obra publicada em fascículos, de maio de 1948 a maio de 1950, pela Editora Actuális. Em 2002, a Editorial Caminho reeditou o livro numa edição compacta. Ambas as publicações esgotaram rapidamente.

[6] Documentário no qual a realizadora Marta Pessoa e a escritora Susana Moreira Marques, procuram compreender e integrar o livro *As Mulheres do Meu País*, num Portugal cerca de setenta anos mais velho do que aquele que Lamas visitara, de caderno e máquina fotográfica em punho. *Um nome para o que sou* encontra-se, em setembro de 2022, em exibição nalguns cinemas do país.

[7] Tempo em que Ana Plácido esteve presa na Cadeia da Relação, no Porto, condenada por uma ligação adulterina com Camilo Castelo Branco. Os textos e contos autobiográficos presentes na obra citada, *Luz Coada por Ferros*, foram desenvolvidos na prisão.

uma autoridade masculina, com a afirmAÇÃO, provocAÇÃO, reAÇÃO, determinAÇÃO e sensAÇÃO[8] demonstradas nos lenços de amor.

[8] A palavra sensação, aqui, pretende significar a área do sentimento, ou seja, da emoção que a bordadeira transmite, aliada à ação de bordar.

I. Lenço de amor: da intenção à materialidade

1. Contextualização: do bordar o amor ao triunfo do *eu*

Que seria de nós sem tanto amor, — pelo puro desprazer que isso nos daria.

— Três Marias

A relação da mulher com o bordado em Portugal é antiga e prestigiada. O domínio desta capacidade consistia numa competência associada à condição feminina, independentemente da sua classe social e nível de educação. Para melhor compreender o objeto de estudo desta dissertação, da sua origem à atualidade, é necessário traçar um percurso temporal vasto, que interroga a forma como esta tradição tem vindo a ser retratada. Em prol de reclamar os lenços de amor como meio de libertação e conquista de identidade feminina, pensamos o bordado e a escrita dos lenços simultaneamente como entidades separadas e inseparáveis, assim como procurámos estabelecer uma ligação coesa entre a cronologia do objeto e o contexto de quem o borda.

1.1 História e cronologia do lenço de amor bordado

Apesar de algumas brochuras existentes sobre os lenços dos namorados, falta ainda em Portugal um estudo alargado e multidisciplinar dos mesmos, que convoque simultaneamente a sua dimensão estética, linguística e cultural, bem como a sua incidência sociológica. É absolutamente anacrónica a explosão dos lenços de amor que se deu com o *boom* turístico do século XXI, uma vez que se retomou uma prática ancestral, hoje descaracterizada, na qual já ninguém se revê. A visibilidade comercial deste produto, que é agora um objeto da imagem turística do país, promoveu alguns estudos monográficos e catálogos de exposições, tais como a obra de 2008, *Os "Lenços de Namorados": Frentes e versos de um produto artesanal no tempo da sua certificação*, organizada por Jean-Yves Durand, e o catálogo *Variaciones sobre una tradición: de los pañuelos de amor a los bordados con poesía*, de uma exibição coordenada por António Ponte para a Feira Internacional do Livro de Guadalajara,

México, em 2018. Estes produtos foram surgindo de necessidades de Juntas de Freguesia e Câmaras Municipais se organizarem e crescerem no âmbito desta competitividade comercial e turística. Em 2008, o Município de Vila Verde, com a cooperativa local Aliança Artesanal, registou a marca "Namorar Portugal", que pretendeu valorizar os lenços dos namorados assim como esta região, promovendo também este artefacto além-fronteiras, apostando numa internacionalização que divulgava o território como o lugar turístico do amor e do romance no país. A certificação dos lenços de amor, acreditada desde 2016 pelo IPAC (Instituto Português de Acreditação) através da A.Certifica, concedeu a este objeto um lado simbólico de representação da cultura portuguesa para o qual faltam ainda estudos de fôlego e sistematizados, que contenham a origem, as características e os contextos de utilização dos mesmos. À excepção da tese de doutoramento de 2014, *Lenços de Namorados: A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*, de Adriano Basto, e de estudos mais antigos, como "Os Lenços de Mão Bordados", publicado em 1963 por E. Lapa Carneiro, há pouca bibliografia porque, quer em sede académica quer em estudos museológicos, não tem havido interesse de investigação em torno desta área, pelo menos do ponto de vista por nós proposto. Não obstante a informação que recolhemos dos trabalhos acima mencionados, e não só[9], interessa-nos centrar esta dissertação numa perspetiva menos explorada: a da mulher que borda. Procurar-se-á assim contar a história do lenço de amor através do seu contexto e centrando-nos no texto bordado, num ponto de vista que valoriza a paradoxal relação da bordadeira analfabeta enquanto produtora de texto.

A data e o lugar em que esta tradição se formou são incertos. Ainda assim, procuramos traçar uma linha cronológica que compara algumas incongruências na informação que encontrámos, inserindo-se, também, num breve levantamento histórico do bordado na Europa. Dispomos, da mesma forma, do conhecimento de alguns lenços de amor datados, presentes no nosso acervo de coleções museológicas e privadas. Facilmente

[9] Destacamos a existência de outros trabalhos relevantes para o estudo dos lenços dos namorados, como é exemplo a Dissertação do Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais apresentada à FBAUP em 2014: "Minho — Uma Tipografia Vernacular para a Região do Minho", de Edmundo José Branco Correia, salientando apenas que esta abordagem, ainda que interessante, não se enquadra nos objetivos da nossa dissertação.

confundidos com os bordados de Viana do Castelo, há quem date o início dos lenços dos namorados fazendo-os coincidir com o da Primeira Guerra Mundial, como escreve Maria Lamas n' *As Mulheres do meu País* (Lamas 1948: 70). No entanto, o lenço de amor mais antigo com data bordada a que tivemos acesso é de 1823 (anexo I.1), o que invalida essa hipótese. Além disso, Lamas restringe a tradição à região do Minho, designadamente Viana do Castelo mas, em 1963, E. Lapa Carneiro afirmou:

> Servindo-me das notícias de que disponho, posso dizer que ele [este costume] se estendia pelas províncias do Minho, do Douro Litoral, de Trás-os-Montes e da Beira Alta. Existiu em Alcobaça, no distrito de Leiria […]. Também se encontrava nos Açores, segundo refere um poeta e escritor açoriano [Pedro da Silveira]: «Ao *esposo* ausente mandava a namorada, […] um lenço branco bordado a ponto de marca e de cruz: quatro quadras, corações, a coroa do Espírito Santo, a palavra *Amor*, chaves e outros motivos ornamentais e tradicionais». Suponho fora de dúvidas que o costume foi para lá levado do continente […]. Como sabes, o arquipélago dos Açores não era habitado […] e, entre os primeiros povoados, constavam-se minhotos (Carneiro 1963: 10).

Pode, pois, afirmar-se com alguma certeza que a tradição dos lenços dos namorados é, comprovadamente, pelo menos um século anterior à suposição de Maria Lamas, abrangendo diversas regiões do país, embora se destaque na província do Minho, tal como confirma Ana Pires, na entrevista por nós realizada: "[o]s lenços dos namorados fizeram-se por todo o lado, não com a força que tinham no Minho" (Pires 2020: 43' 9'').

Recuando no tempo, centramo-nos, momentaneamente, na história europeia do bordado, para melhor o compreender face às conceções da tradição em análise. Sendo uma arte de suporte têxtil, o bordado é frágil, o que dificulta em muitos casos a sua preservação, impedindo-nos de, atualmente, estruturar uma cronologia precisa. No entanto, graças a uma pesquisa exaustiva, ainda que baseada em escassas fontes acerca da sua origem, podemos depreender que na Europa esta arte ganhou notoriedade desde a Idade Média. Em *Embroiderers*, Kay Staniland escreve, a propósito do bordado, que

> It was [in the early middle ages] a consistently important element in ecclesiastical splendour and many examples of embroidered vestments have survived in church and cathedral treasuries, carefully preserved in specially constructed chests. Magnificient embroideries were an integral part of medieval international diplomacy both as gifts and as impressive attire for king and pope, prince and prelate alike (Staniland 1991: 5).

Protegido por e destinado a classes sociais mais elevadas, nomeadamente ao clero, o bordado foi, desde cedo, considerado objeto de grande valor, destinando-se, muitas vezes, a ofertas. Além disso, a arte de bordar, nos seus primórdios, ao contrário do que se possa pensar, era executada maioritariamente por homens. Estes usufruíam do estatuto de artesãos e recebiam encomendas de peças a serem desenvolvidas. Contudo, sendo um ofício dominado pelos dois sexos, era natural que o mesmo bordado fosse executado por mais do que uma pessoa. No entanto, nas menções aos artesãos, aparecia apenas o nome do mestre, sendo a sua mulher ou familiares referenciados como "esposa" e "equipa", respetivamente (*idem*: 14). Uma arte que, com o passar do tempo, foi associada à condição feminina, começou com um silêncio, como evocam Teresa Alarcão e José Alberto Seabra Carvalho em *Imagens em Paramentos Bordados*:

> Por toda a Europa, na verdade, os arquivos testemunham a existência de qualificadas oficinas de bordadores […]. Oficinas, laicas e urbanas, onde muito raramente se detectam nomes de mulheres… e onde a mão-de-obra qualificada e a direcção dos trabalhos competia a bordadores (Alarcão & Carvalho 1993: 18).

À medida que as sociedades evoluíram, os homens conquistaram outras áreas de trabalho e coube às mulheres aperfeiçoar e reinventar o bordado. À imagem de figuras importantes da alta sociedade, como é exemplo a rainha Catarina de Áustria, no século XVI, com as suas vestes bordadas a ouro, as senhoras aristocratas e as monjas eram educadas desde pequenas para a "arte da agulha". Sendo sempre acompanhadas, neste seu labor, por empregadas domésticas, estas reproduziam o trabalho desenvolvido pelas senhoras estendendo, assim, a arte de bordar à mulher do povo.

Enclausuradas na sua própria condição, sem poder próprio de decisão sobre a sua vida, estas mulheres de um estatuto social mais elevado executavam, em ponto-cruz, os lenços senhoris dos séculos XVII e XVIII (Rodrigues 2008). Em conversa com Maria da Conceição Pinheiro, fundadora da referida organização Aliança Artesanal, compreendemos que aos propósitos ornamentais, de peças de vestuário e enxoval, acresceu o mito de que as damas confecionavam os lenços com intenções amorosas e que comunicavam com potenciais namorados através de sinais como deixar cair o lenço ao chão ou tê-lo ao pescoço (Pinheiro 2020: 47' 17''). De facto, Adriana Basto afirmou, em *A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*:

> […] das casas senhoriais e dos conventos saem declarações de amor, em cartas de pano, levadas aos seus destinatários pelas criadas ou pelas escravas que, contrariamente às suas senhoras, conhecem grande mobilidade, o que lhes permite funcionarem como elos de ligação, pontes de comunicação e contacto, meios, mediações entre o mundo fechado dos conventos e o exterior (Basto 2014: 54).

Assim, concebe-se o início da tradição dos lenços de amor como resultado de um mimetismo dos lenços senhoris, primeiramente levado a cabo pelas empregadas das casas senhoriais. Desse modo, "[e]stamos em presença de um fenómeno bastante particular: o da criação de um produto popular, com uma génese erudita" (*idem*: 60). Levando em conta estas considerações, e apesar da falta de objetos que datem o princípio da tradição aos séculos XVII e XVIII, acreditamos na sua possibilidade cientes que muitos trabalhos se perderam e de que muitos outros, por não estarem datados, não podem ser atribuídos, com precisão, a uma determinada época. Haveria que fazer um trabalho de pesquisa centrada na análise do próprio pano, para se tentar datá-lo e chegar a conclusões mais seguras. Mas esse tipo de trabalho realiza-se para peças caras, raras e de luxo, a maior parte das vezes no circuito dos próprios museus. E os lenços de amor não mereceram ainda, por parte dos museus e da DGPC, a atenção e a curiosidade que permitirão, um dia, maiores certezas. No entanto, não é de estranhar que etnógrafos e autores como Maria Lamas circunscrevessem a origem dos lenços de amor ao século XX, uma vez que a incerteza do início da tradição favoreceu, nessa altura, a construção de uma narrativa que nos trouxe os trabalhos que hoje identificamos como os mais tradicionais lenços dos namorados, como genericamente

ficaram conhecidos. No Estado Novo, no âmbito de iniciativas propostas por António Ferro, o regime estabeleceu "[…] o processo de construção da identidade nacional e de afirmação da nação através da cultura popular" (Alves 2013: 75), como refere Vera Marques Alves. No que diz respeito aos camponeses — aqueles de cuja cultura o poder se apropriava, sem que sobre isso se pudessem manifestar —, isto significava condicioná-los a uma identidade que perpetuava a sua ignorância, ao invés de moldar um conjunto de oportunidades de aprendizagem. As representações oficiais e/ou institucionais do povo "[…] versavam e descreviam manifestações concretas da cultura material de base folclórica, toda ela imune às influências da industrialização" (Ó 1999: 146). Desta forma, "[…] o político intrometeu-se no popular e este na ordem política" (*ibidem*), tal como escreve Jorge Ramos do Ó.

A "Política do Espírito" durante o Estado Novo consistia, assim, na construção de um bom gosto obrigatório proporcionado por criações populares que embelezavam a realidade, criando "[…] um folclore abstracto e imaginário, desligado das situações concretas da vida social e material do povo, e passível de ser identificado com a comunidade nacional no seu todo" (Alves 2013: 283). Desta forma, promovia-se a ignorância das classes sociais mais desfavorecidas, incentivando o povo a "ser como é" e idealizando o artesanato por ele produzido como marcas da nação, preciosidades de um Portugal fantasiado. Em *O estranho caso do nacionalismo português: o salazarismo entre a literatura e a política*, Luís Trindade afirma que

> *Neste sentido, os portugueses teriam a sensação de que eram eles os autores da vida representada pela política do espírito e que, portanto, residia, em última análise, neles a legitimidade política do regime que defendia e geria essa representação* […]. A cultura como estetização encenada produzida pela ideologia prevalece sobre a realidade (Trindade 2008: 309).

Instalou-se, de facto, com símbolos que ainda hoje valorizamos, uma ideologia patriota como parte fundamental de uma identidade portuguesa. Não obstante o valor estético das obras tradicionais, a categorização de que foram alvo veio manipular não só a sua intenção como o seu legado. Em *Vida e Arte do Povo Português*, o etnógrafo Luís Chaves apresenta um texto que categoriza todos os artefactos que "[…] se

caracterizavam pela minúcia da sua execução e que constituiriam presentes oferecidos entre rapazes e raparigas como sinal de afecto mútuo" (Alves 2013: 181) como «arte dos namorados», categoria na qual se insere o nosso *corpus*. Esta visão redutora e categórica dos lenços de amor oferece uma imagem onírica e idealizada do casal popular português, representando um amor idílico e sem conflito subjacente à sua condição de camponês modelo. Essa figura estereotipada é enfatizada pela imagem da mulher trajada que borda os seus sentimentos, com o objetivo de os dedicar ao homem com que sonha, para o conquistar, uma vez que, para ela, a única fonte de felicidade possível seria o casamento.

Paralelamente, a literatura nacional desempenhou um papel de incontornável importância na construção de regionalismos, nomeadamente no Minho. No seu ensaio antropológico *A Moda do Minho*, António Medeiros explicou a importância de se pensarem as nações como identidades de "comunidades imaginadas" (Medeiros 2003: 26), conceito desenvolvido pelo cientista político Benedict Anderson, em 1983 nos Estados Unidos, a propósito da influência que o nacionalismo pode ter quando é apresentado como moral hegemónica que não questiona as suas limitações e soberania, no mundo político da sociedade moderna. Esta construção inautêntica de um país conduziu à edificação interna de fronteiras e impôs a emergência de um discurso nacionalista. Segundo Eduardo Lourenço, esse início deu-se no Romantismo, uma vez que "[o] *romantismo é o momento da cultura europeia em que o singular se torna universal, o sentimento da diferença o fundamento da identidade*" (*apud idem*: 27). No que diz respeito à região do Minho, o intento de produzir razões de identidade nacional reflete-se sobretudo nas "[…] qualificações imaginadas — criadas, ficcionadas — que instituíram de modo mais precoce e influente possibilidades de identificação desta província" (Medeiros 2003: 27). Ora, esta "invenção" do Minho (*idem*: 42) inaugurou-se na história da literatura com esse mítico e puro lugar do povo, presente em autores como Almeida Garrett ("[…] a amenidade bucólica de um campo minhoto de milho" — Garrett 1846: 65), em *Viagens na Minha Terra*, assim como Herculano (Medeiros 2003: 44), Júlio Dinis ou Camilo Castelo Branco. Com preciosismos como "um Minho «minhoto»" (*idem*: 47), construíram-se visões desconformes de uma região por influentes intelectuais lisboetas (*ibidem*). Desta forma, citando também o crítico

literário Edward Said, Medeiros escreve que "[…] os textos [literários] — reiterados no âmbito de uma "tradição" descritiva — podem criar «*não apenas o conhecimento mas também a própria realidade que parecem descrever*»" (*idem*: 69). A consciencialização desta construção do Minho pela literatura do séc. XIX foi importante não só para compreender os prenúncios da "Política do Espírito" no contexto ditatorial, como para entender a performatividade do discurso regionalista imposta pelo Estado na criação dos distritos (*idem*: 48).

Em *O Poder Simbólico*, Pierre Bourdieu alertou para os problemas daquilo a que o autor chama de "*objectificação participante"* (Bourdieu 1989: 51) — processo que transforma a subjetividade do abstrato em algo capaz de se materializar —, tema que requer uma rutura entre o objeto estudado e aquele que o estuda. Assim sendo, só conscientes dos limites dessa objetificação é que se torna aceitável essa "[…] distância entre a verdade objectiva e a verdade vivida daquilo que se faz e daquilo que se é" (*idem*: 53). Limitar os lenços de amor à região minhota é negar uma observação ampla, no tempo e no espaço, essa "[…] condição da ruptura com a propensão para investir no objeto" (*idem*: 58). Quando Medeiros responsabiliza a produção de estereótipos *cliché* da mulher minhota (Medeiros 2003: 76) por "[…] um olhar distanciado sobre a ruralidade" (*idem*: 74), refere-se à distância que não considera o lenço como objeto em si, mas somente como consequência de uma prática adjacente a essa construção de mulher. É então necessário atualizar o passado das identidades construídas de que a mulher é refém, para que seja possível estudar as nossas fontes documentais livres de ideias preconcebidas sobre a mulher ou sobre o espaço de um Portugal remoto.

A descaracterização e, mesmo, desfiguração que tem marcado os lenços de amor, consequência de um abandono da sua prática então adulterada pela "Política do Espírito" e, mais recentemente, pela sua comercialização turística[10], resulta num desentendimento histórico e cronológico da tradição. O cunho comercial traduz uma

[10] O texto dos lenços de hoje contém, muitas vezes, versos de poetas homens, como Herberto Helder ou Pedro Tamen, por exemplo. Grafados intencionalmente com alguns erros, numa mescla de gosto questionável.

realidade de escrita, pronúncia e finalidade que não corresponde à atual realidade das bordadeiras, desrespeitando o teor biográfico do lenço, objeto que espelhava as condições e o contexto da mulher que bordava. Com esta dissertação, procuramos resgatar algumas vivências que ficaram silenciadas pelo caminho que a tradição tomou, tendo-se já apresentado, na Introdução, a memória que subsiste dessa antiga prática que esteve na origem do nosso *corpus.* Em 1963, Lapa Carneiro declarou que "[q]uanto ao costume [de bordar os lenços dos namorados], não tenhamos ilusões: morreu e nada o fará renascer" (Carneiro 1963: 12). Estudar os lenços dos namorados pressupõe uma nova abordagem da sua história, para que renasçam aos olhos de hoje como realmente foram, e não como os apresentam.

1.2 Usos e funções do lenço de amor bordado

Bordados sobre linho ou algodão, os lenços de amor eram, inicialmente, parte integrante do traje feminino. No entanto, quando a intenção da bordadeira era a de cativar um namorado, o lenço era uma prenda que o rapaz, aceitando o pedido, utilizava em público (Carneiro 1963: 8), passando a integrar o traje masculino. De facto, "[…] para assumir publicamente o compromisso, usava-o por cima do casaco domingueiro, no bolso, ou ao pescoço" (Rodrigues 2008) — "Para trazer ao domingo no bolso/Com a pontinha de fora" (anexo II.1). O lenço de amor era, em fases mais avançadas da relação, quase equivalente a um anel de noivado oferecido pela mulher. Assim, a tradição dos lenços dos namorados era um diálogo de gestos entre um casal apaixonado: a mulher afirmava gostar de alguém com o gesto de bordar e o homem afirmava a sua reciprocidade com o gesto de exibir o lenço bordado em público. De qualquer das formas, o lenço era bordado para ser apresentado, fosse pela bordadeira que o usava "[…] na bainha da saia ou no bolso do avental" (Rodrigues 2008), fosse pelo rapaz que ela escolhia para namorar.

Este ato demonstrava uma verdadeira atitude desafiadora e, por vezes, contestatária por parte da bordadeira, visto que sempre foi costume o homem decidir com quem namorava, sem ser tida em consideração a opinião da mulher. Dessa forma, a prática de bordar o lenço permitia uma liberdade de expressão e de escolha, permitindo ainda

à bordadeira, caso o amado não exibisse o trabalho em público, oferecê-lo posteriormente a outro pretendente. Além disso, do ponto de vista da enunciação feminina, a bordadeira, no seu gesto de bordar (escrever, ornamentar e oferecer), dinamiza um ato performativo, no sentido que J. L. Austin explicita no seu livro *Quando dizer é fazer*. Refere-se Austin aos momentos em que "dizer algo" equivale a "fazer algo". Trata-se de situações em que a frase não se usa só para descrever ou afirmar o que alguém está a fazer, mas se usa para de facto "fazer". John Searle desenvolverá mais tarde, com base em Austin, a Teoria dos Atos de Fala[11], sempre acentuando a ideia de que a linguagem não tem apenas a função de descrever um estado de coisas, ela também realiza intenções. Assim, os atos de fala consistem numa espécie de ações realizadas por um locutor através de um enunciado, que visam, intencionalmente, obter algo do alocutário. A fala bordada pela rapariga implica-a na ação que é oferecer o lenço e implica-a na ação de prometer, jurar, etc. Mas implica igualmente o destinatário, que deverá dar resposta (positiva, usando o lenço, negativa, não o usando) à interpelação de que foi objeto. Ana Pires, diz sobre este gesto de bordar e oferecer o lenço que "[e]las [as bordadeiras] são assertivas, elas ali afirmam-se e dizem: gosto de ti" (Pires 2022: 49' 55'').

Embora a tradição dos lenços dos namorados seja evidentemente marcada por esta oferta da mulher para o homem, há registos de uma troca inversa, ainda que a origem da sua intenção não seja explícita. Em *A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*, Adriano Basto revela que

> [...] em algumas freguesias do concelho de Viana do Castelo quando uma jovem era nomeada *mordoma*[12], o namorado encomendava um lenço com bordados delicados, juras de amor e fidelidade para oferecer à sua amada no dia da festa, revelando o orgulho que lhe causava a nomeação da jovem e o que demonstra de igual modo a importância atribuída às romarias em que uma mentalidade profundamente religiosa se evidencia (Basto 2014: 79).

[11] Denominação dada ao projeto filosófico de J. L. Austin.

[12] "[O] mordomo é um indivíduo que toma parte na direcção de uma festa religiosa, concorrendo com parte ou com o total da despesa" (Basto 2014: 79).

Segundo o professor J.C. Mota Leite, estes lenços eram emprestados de freguesia em freguesia nas Romarias e, por isso, começaram a ser designados por lenços de pedido ou pedidos (*idem*: 80). Esta designação ficou conhecida como outra forma de nomear os lenços de amor, uma vez que esses lenços oferecidos pelo homem à mulher eram iguais aos lenços dos namorados que as bordadeiras bordavam para oferecer a possíveis pretendentes, sendo eles bordados por marcadeiras (mulheres bordadeiras a quem os homens encomendavam o lenço). Assim sendo, é sempre impossível distinguir um lenço oferecido por um homem (lenço de pedido) ou vice versa (lenço dos namorados) e, por isso, todos são considerados lenços de amor, embora a prática da oferta do homem à mulher seja bastante invulgar.

Quer os lenços-encomenda[13] quer os lenços-oferta cumprem várias outras funções, para além da finalidade de namoro, noivado ou casamento. Há lenços que se bordam para a função de enxugar, por exemplo (com mensagem denotativa ou conotativa). Nesses, os próprios versos expressam a ação: "Aceita este lenço/Limpa teu rosto" (anexos III.1, III.2, II.2, II.3). Assim como lenços para barbear, como o lenço-barbeiro do anexo I.10: "Este barbeiro de ofereço […]/Para fazer teu bigode". Há ainda, nos lenços de amor, trabalhos de caráter mais biográfico e de homenagem. Segundo Maria da Conceição Pinheiro, era comum bordar-se um lenço de nascimento, no qual se embrulhava a criança ao nascer, que intitulámos de lenço-cueiro. Mais raro, mas também testemunhada na narrativa de Maria da Conceição Pinheiro, era o lenço (que designaremos como lenço-mortalha) que se bordava para enterrar o marido. Desses não subsistem, obviamente, exemplares, por terem cumprido a sua função. Ao lenço de amor associa-se, assim, uma certa dimensão biográfica, que significa e assinala momentos marcantes na vida de quem borda. Nas palavras de Pinheiro "[i]sto [os lenços de amor] são mensagens que se mandam e a magia deste lenço é a beleza que os olhos absorvem, mas é sobretudo a história que ele possui" (Pinheiro 2022b: 3' 28''). Apesar de já não bordar como antes, por ver pior, declara ainda: "[e]u faço lenços para os netos (anexos I.2, I.3, I.4 e I.5), fiz lenços para os médicos que trataram do meu marido até à morte, fiz lenços para pessoas a quem quero agradecer e de quem me

[13] Designações de nossa autoria.

quero lembrar, personalizo a sua vida e ofereço-lhe" (Pinheiro 2022a: 26' 38'') . Além disso, descreve com carinho um lenço, que por motivos pessoais não quer divulgar, onde narra toda a vida do seu marido, dando especial importância a elementos chave da relação entre os dois, como é exemplo o barco a vapor bordado, que representa o retorno de África para Portugal.

No contexto das viagens, o lenço de amor, pode também assumir a função de lenço-emigração. Com efeito, em consequência da emigração dos homens portugueses ao longo do tempo, muitos dos lenços bordados da tradição dos lenços de amor podem ser encontrados em várias partes do mundo. No espólio da Aliança Artesanal, está guardado um trabalho (anexo I.6) cuja história conta que:

> [De] Ribeira do Neiva chegou ao Brasil levando consigo este lindo lenço, promessa da sua namorada que aguardava ansiosamente o dia do reencontro, um jovem de 21 anos. A vida seguiu outro rumo e o jovem veio a casar com uma brasileira. O lenço de compromisso sempre guardado respeitosamente foi dado a guardar à sua esposa, que ao partir para o além, pediu à sua filha que o guardasse em memória do pai. É de referir que tanto a mãe como a filha desconheciam a simbologia desta peça (Cunha 2002: 53).

Assim se demonstra que os lenços também emigravam com os seus destinatários. Finalmente, o nosso *corpus* conta também com um lenço (anexo II.4) que remete para o lenço tabaqueiro[14] só que, em vez de ser um quadrado de algodão vermelho apenas marcado por um pequeno padrão, contém versos, como os restantes lenços de amor. Infelizmente, a sua mensagem é indecifrável porque, com o passar do tempo, a grande maioria das letras perdeu a cor.

Todos estes pedaços de pano com texto bordado estabelecem uma clara analogia com a carta, de que muitas vezes se aproxima em termos tipológicos. O lenço era um dos possíveis meios de comunicação destas mulheres com os seus amados, assim como

[14] O lenço tabaqueiro, ou lenço de Alcobaça, é um lenço quadrangular, normalmente vermelho com barras de cores diversas, originalmente fabricado pela Real Fábrica de Lençaria e Tecidos Brancos de Alcobaça, fundada em 1774. Era usado sobretudo pelas pessoas que cheiravam o rapé, para limpar a secreção nasal causada pela inalação da substância.

uma forma de exprimirem os seus sentimentos como num diário. Em *Um nome para o que sou*, Susana Moreira Marques destaca "[…] a história das cartas de amor trocadas às escondidas. Ela adolescente, ele já adulto, que tinham de ser enviadas através de uma amiga porque os pais proibiam o namoro" (Pessoa 2022: 46' 39'') uma situação comum a várias das mulheres entrevistadas no documentário. No lenço, essa carta tanto aparece no desenho bordado, muitas vezes no bico de um pássaro, como é encarnada pelo próprio lenço, no qual o ato de bordar constitui um ato de escrita. O bordado não só atenuava a solidão vivida pelas camponesas que, quer nos campos, quer em casa, trabalhavam sobretudo sozinhas ou somente acompanhadas pelos seus filhos pequenos, como proporcionava a sua expressividade, vazando nele os seus sentimentos. Esta dimensão do texto literário enquanto carta associada à paixão foi expressivamente sintetizada por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa na "Primeira Carta I" das *Novas Cartas Portuguesas*:

> Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício (Barreno&Horta&Costa 1972: 3).

É nesse exercício de paixão que a mulher do povo revela, a cada ponto bordado, a complexidade do amor e conquista; cada palavra, sublinha o valor da sua identidade.

O amor expresso no nosso *corpus* evidencia uma maturidade e consciência perante a realidade que estas mulheres enfrentavam, na qual namorar e casar comportavam destinos muito diferentes. Tinham para com o namoro uma relação de liberdade e viam o casamento como uma sentença, embora não deixassem de o cobiçar, consequência dos ideais oníricos que imaginavam na adolescência. Maria Lamas relata esta discrepância que muitas vezes separava a mulher solteira e sonhadora da mulher casada, que acaba por se conformar com o destino que lhe calha:

> Sucede […] perderem, quando casam, aquele ar de altivez e desafio que mostram em solteiras, e curvarem-se, resignadamente, aos maus tratos dos maridos […]. Na inconsciência em que vivem, consideram-se, elas próprias, apenas destinadas a procriar e trabalhar (Lamas 1948: 87).

Esse "ar de altivez e desafio" (*ibidem*) de quem não tem medo de se declarar, convencidas dos seus direitos e liberdades enquanto mulheres solteiras, evidencia-se em vários textos de lenços, nos quais se entregam com confiança ao amor (anexo II.5). Nos mesmos lenços se pode ler uma atitude de rutura relativamente às expectativas sociais e culturais face ao casamento (anexo II.6), como veremos em textos que teremos a oportunidade de analisar na parte II.

Entendemos, então, que um lenço de amor nem sempre traduz uma solicitação de namoro, embora constitua sempre uma manifestação sentimental e emocional da realidade da bordadeira (nem sempre ainda solteira, às vezes já casada), apresentada como um objeto/carta cuja dimensão estética é indissociável do texto que integra.

1.3. A bordadeira: tensões e intenções

Para melhor compreender e conhecer a mulher que está por detrás dos lenços de amor, há que entender os contextos socioculturais que acompanharam a tradição ao longo do tempo. A bordadeira dos lenços dos namorados é, no início desta tradição, uma rapariga do povo, analfabeta, que, como já tivemos oportunidade de referir, em 1.1, aprendeu a "arte da agulha" com as senhoras das classes sociais mais privilegiadas. Mas, acima de tudo, a artesã por detrás do texto grafado em panos de linho é mulher e, como todas, mantinha uma estreita relação com o bordado. Com a aprendizagem do mesmo aliada à instrução do alfabeto das meninas da alta sociedade surgem, em quase toda a Europa, incluindo Portugal (Carneiro 1963:7), os *mapas*[15] ou *marcadores*, retângulos de tecido de talagarça fina ou linho em que se bordavam algarismos e caracteres ornamentais em maiúsculas e minúsculas. Segundo a geógrafa Ana Pires, "[…] há imensos [*mapas*] no século XVI em Inglaterra, e os primeiros que se conhecem em Portugal [são] do final do século XVIII" (Pires 2022: (85' 26''). Esta prática, além de auxiliar na aprendizagem do abecedário, visava a produção do enxoval a que estas crianças do sexo feminino se dedicariam no futuro e onde iriam bordar iniciais do seu nome e do seu amado (apêndices I.1 e I.2).

[15] A palavra deriva do latim *mappa* que originalmente designava "lenço" e, posteriormente, passou a designar a representação gráfica de um terreno.

No entanto, os *mapas* não refletem a originalidade da bordadeira, uma vez que esta se limitava a copiar. Acabam por ser objetos sempre semelhantes, tanto no uso dos pontos como na própria ornamentação das letras desenhadas e no conteúdo representado. Acima de tudo, este objeto têxtil simboliza a moldura social e cultural a que a mulher estava confinada. Em *A Stitch in Rhyme*, referindo-se a *mapas* britânicos e americanos entre os séculos XVII e XIX, Marsha Van Valin escreve que

> Toni Flores Fratto, in her essay "Samplers: One of the Lesser American Arts" […], suggests that the sampler's function as a tool for female socialization inhibited its evolution, as the products of the needle were used to demonstrate a girl's willingness to conform and reflect the values of her community. Yet as an almost universal creative medium that could require not only needle skills, but also talent in painting, lettering, poetry, manipulating color and design, beadwork, and appliqué, it served as a multifaceted canvas upon which girls and women could express their artistic sensibilities (Valin 1999: 3).

Esta utilização do bordado como método de aprendizagem e reflexo dos valores da sociedade explica, simultaneamente, quer a atitude pacata de uma mulher que aceita e se circunscreve à sua condição, reproduzindo-a, quer a de uma outra que questiona de forma atrevida o que lhe é imposto, partindo do seu lugar para dele se libertar.

O primeiro tipo de mulher é a que borda os *marcadores* que encontramos a partir de 1750, em Inglaterra e nos Estados Unidos, onde no lugar do abecedário estão passagens da Bíblia ou poemas replicados. Esses excertos textuais alertam a mulher para os pecados e vícios humanos, orientam-na para uma vida religiosamente consciente e tradicional, que transmita os valores e funções que ela terá de desempenhar como futura mãe e dona de casa (*idem*: 19-34). Assim sendo, estes *mapas* são

> […] verdadeiros exemplos de como a literatura, numa época em que o acesso à escola era muito elitista e quase vedado ao sexo feminino, pode ser colocada ao serviço de um didactismo social, da transmissão de atitudes e valores considerados como basilares na formação dos indivíduos (Basto 2014: 38).

Estes *marcadores* interessam fundamentalmente à história dos lenços dos namorados porque é através deles que se aprende a prática da escrita bordada, embora a mulher que bordava letras e construía palavras não fosse, no caso dos lenços de amor, alfabetizada. As bordadeiras do nosso *corpus* são um exemplo concreto desse desconhecimento da linguagem, dado que, apesar de dominarem a letra bordada, não eram capazes de ler nem escrever/compor.

Assim sendo, o segundo tipo de mulher é aquele que recuperaremos em vários lenços de amor bordados no nosso país. É a mulher que encontra um lugar — o bordado — através do qual pode afirmar, discretamente, o direito a ser, sentir e expressar a sua identidade recorrendo àquilo a que se pode designar por literatura popular[16], embora esta expressão nem sempre seja consensual entre a crítica.

Aproximando-nos, nesta retrospetiva, cada vez mais da origem e conteúdo do nosso objeto de estudo, há que aprofundar a relação aparentemente paradoxal entre a mulher analfabeta e a sua prática de escrita em bordado. Citado por Carla Mühlhaus em *O Poeta Faz-se*, o filósofo canadiense Marshall McLuhan afirma que

> [nas] sociedades pré-alfabéticas, o órgão dominante dos sentidos e da orientação social era o ouvido — "ouvir era acreditar". O alfabeto fonético forçou o mágico mundo do ouvido a abrir espaço ao mundo neutro do olho. O homem ganhou um olho para o seu ouvido (*apud* Castro & Cabo 2021: 23).

Para a grande maioria das mulheres portuguesas, o acesso ao alfabeto gráfico/escrito demorou a chegar. Joel Serrão, em 1986, constatava que

[16] "Também se diz literatura *oral* e *tradicional* […]. Outro nome corrente é o de literatura popular. É o de mais extenso significado e o que prefiro. Cabe nele toda a matéria literária que o povo entende e de que gosta, de sua autoria ou não" (Guerreiro 1978: 7). Veja-se, também, o livro *Literatura Culta e Popular em Portugal e no Brasil. Homenagem a Arnaldo Saraiva*, editora Porto Edições Afrontamento/CITCEM, 2011.

> [pelos] meados do século [XIX], REBELO DA SILVA, fazendo o ponto da situação escolar portuguesa, testemunhava que «o número das escolas públicas do continente sustentadas pelo estado em 1845 ainda não excedia de 1116» repartidas entre os dois sexos do seguinte modo: «1075 para o sexo masculino, 41 para o feminino» (*apud* Basto 2014: 152).[17]

De facto, os lenços de amor espelham, na sua maioria, erros ortográficos e de sintaxe que refletem a falta de alfabetização que marcou o nosso país até ao 25 de Abril de 1974, altura em que se regularizou uma escolaridade obrigatória. O ouvido, esse "órgão dominante dos sentidos e da orientação social" (*apud* Castro & Cabo 2021: 23) foi, durante séculos, o único meio de conhecimento da comunidade rural portuguesa, particularmente das camponesas. Maria da Conceição Pinheiro relatou-nos um encontro, nos anos 80, com Dona Aninhas, uma bordadeira já idosa de Vila Verde: "[…] contava-me que havia coisas [como] toalhas de páscoa lindíssimas com escritos que não eram decifráveis, eram letras, de pernas para o ar… E ela dizia: «Pois nós não sabíamos ler nem escrever, íamos aos livros, víamos isto em ponto de cruz e púnhamos nas toalhas!»" (Pinheiro 2022c: 27'53'').

No entanto, n' *As Mulheres do Meu País*, Maria Lamas escreveu que

> [o] analfabetismo que caracteriza as camponesas e as outras mulheres do povo não é exclusivo da gente humilde. As mulheres das classes abastadas também são, na generalidade, analfabetas, mesmo quando sabem ler ou simplesmente soletrar. Isto porque assimilam mal o que lêem e lêem quase exclusivamente livros que lhes povoam a imaginação de casos aventurosos, romanescos, sem ampliar os conhecimentos gerais que desenvolvem a inteligência, orientam o raciocínio e criam o sentido crítico (Lamas 1948: 419).

A restrição intelectual aliada à condição feminina limitava o acesso a conteúdo crítico e de reflexão, formatando, desta forma, o modo como o sexo feminino pensava e agia. Contudo, principalmente movida pelo amor e por uma construção onírica de liberdade,

[17] Esta desigualdade de acesso ao ensino prolongou-se bastante no tempo. Segundo Basto:

> [o] analfabetismo era, pois, um traço comum a 89,3% das mulheres portuguesas ainda em 1878, situação que só muito lentamente se alteraria através da intervenção da mulher em defesa da educação para o seu próprio sexo e das necessidades de mão-de-obra qualificada (*idem*: 153).

a mulher aprendeu a contornar a sua posição e, a pouco e pouco, a traçar o seu próprio futuro, instituindo a mudança.

As bordadeiras que produziram os lenços que constituem o nosso arquivo documental arriscaram-se a transpor os seus sentimentos para o bordado, revelando uma capacidade de apropriar o conhecimento da literatura popular à sua própria vida, individual ou coletiva. A filósofa Alison Jaggar, citada por Fernanda Henriques no ensaio "As Teias da Razão: a racionalidade hermenêutica e o feminismo", defende "[…] que as emoções podem não só ser úteis como também necessárias à construção do conhecimento" (*apud* Ferreira 2003: 156). Os bordados que propomos analisar são uma prova concreta desta afirmação. Foi pela valorização das suas emoções que, ao explorar as várias vertentes do amor, a mulher que bordava dignificou os seus sentimentos conquistando uma identidade que não sabia sua. Ao bordar, essa arte que se aprendera havia gerações a partir de senhoras nobres ou de algum estatuto social e económico, a camponesa interiorizava a expressão gestual do amor, através da qual mimetizava a paixão que idealizava e cujos contornos teria também construído através das letras das cantigas e quadras populares que se ouviam e passavam de boca em boca. Mas é no ato de bordar os lenços de amor que a mulher, analfabeta ou pouco alfabetizada, toma a palavra e o poder de decisão sobre as suas paixões e vontades, mediante um gesto. Por isso, segundo Basto,

> […] os *lenços de namorados* não são uma mera derivação das cantigas medievais, representam antes uma inversão dos valores sociais que tinham constituído a estrutura de suporte do próprio cristianismo medieval, um ousado e inteligente passo em frente (Basto 2014: 163).

A mulher portuguesa viveu, durante séculos, condicionada à imagem que construíam dela. Em termos literários, "[a] presença das mulheres fazia-se sentir na ficção dos escritores" (Trindade 2008: 280-281). Usando como exemplo os escritores Júlio Dantas e Antero de Figueiredo, Luís Trindade afirma que

> Antero fora, como sabemos, um desses escritores da literatura dirigida ao importante público feminino que, mais do que procurar compreender e descrever as mulheres, tinha como preocupação ensiná-las a serem de uma determinada maneira (que Antero e Dantas sabiam melhor do que elas mesmas como seria) [assim como Júlio Dinis e Camilo Castelo-Branco, por exemplo] (*idem*: 281).

Caracterizadas por uma "fragilidade natural", "[…] as mulheres, por reacção mimética, tenderiam a ser aquilo que os livros lhes mostrassem que a *mulher* era" (*ibidem*), como acima se disse. No entanto, todo este controlo e consciência de poder sobre o sexo feminino não chegaram para impedir a mulher do povo de contornar a sua condição e aceder ao texto literário popular, apropriando-se dele para expressar o seu próprio mundo na primeira pessoa.

Como expressa o cineasta Raoul Peck em *Exterminate All the Brutes*: "[it] is an exercise of power that makes some narratives possible and silences others" (Peck 2021). E, uma vez que, como diz Agostinho da Silva nos seus diálogos com Antónia de Sousa, "[…] para exercer um poder é preciso ter um objectivo" (Sousa 2000: 88), silenciar determinadas narrativas foi um projeto consciente e não de acaso. No contexto português, a apropriação da cultura popular com vista à construção de estereótipos acabou por nublar a sua própria verdade. Em *A Nação nas Malhas da Sua Identidade*, Luís Cunha argumenta que

> [e]xiste como que uma «falsa história», não no sentido de não ter existido, mas no sentido de ter significado um desvio da nação relativamente ao seu «rumo natural». Esses acontecimentos são então, silenciados ou, na melhor das hipóteses, negativizados. A «verdadeira história» será então feita daqueles momentos onde a nação se reencontra consigo própria e que constituem, de resto, os alicerces da sua especificidade. […] Do lado da «falsa história» o que pode ser encontrado são sentimentos *antinacionais* e mesmo *antinaturais*, quer dizer, pode ser encontrado aquilo que é *inautêntico* e expressa os perigos da modernidade naquilo que ela tem de *dissolução*. (Cunha 2001: 131-132).

A verdade do nosso *corpus* habita esse lugar de tensão em que a "verdadeira" e a "falsa" história se cruzam, tendo em conta que as suas fronteiras estão dependentes da perspetiva de quem o interpreta.

Só quando se lê o lenço de amor do ponto de vista de quem o borda e não de quem o recebe é que se acede à identidade feminina de quem os bordou, até então ocultada por uma preocupação dominante com o objeto em si ou com quem o usava, menosprezando o momento da sua criação. Audre Lorde, no ensaio "Poetry Is Not a Luxury", afirma que

> […] feelings were expected to kneel to thought as women were expected to kneel to men. But women have survived. As poets […]. Those dreams are made realizable through our poems that give us the strength and courage to see, to feel, to speak and to dare (Lorde 1984: 39).

Aqui, a autora refere-se a todas as mulheres que, ao longo do tempo, recorreram à poesia não só como meio de expressão, mas essencialmente como motor da sua identidade, triunfo do *eu*. Foi pelos sentimentos suscitados pelo amor que as artesãs do nosso acervo encontraram a força e a coragem "to speak and to dare" (*ibidem*), através da poesia a que tinham acesso.

Como já mencionámos, o texto presente nos lenços de amor é, simultaneamente, fruto do conhecimento popular da mulher do povo e do seu próprio engenho. Assim sendo, "[u]ma primeira dificuldade seria distinguir com precisão o que se poderá considerar como parte integrante de um imaginário popular e aqueles versos que, ligando-se ao povo, se podem encontrar também noutras manifestações literárias" (Basto 2014: 126). Conscientes desta complexidade, mas interessados sobretudo na identidade feminina que se constrói no texto e no gesto, não teremos como escopo procurar nos textos bordados a sua relação com obras literárias, mas focar-nos-emos principalmente nas marcas de enunciação feminina que reproduzem o estado de espírito da bordadeira em questão. Uma vez que já concluímos que a mesma

> […] selecciona entre os versos que conhece de cor aqueles que melhor se coadunem com o estado de alma, com a mensagem que se pretende enunciar. Outras vezes, altera-os, transforma-os, adapta-os às suas necessidades comunicativas, expressivas, mesmo que isso implique a perda de algumas qualidades estilísticas (*ibidem*).

Atualmente, a exibição dos lenços de pedido, dos namorados ou de amor, pode deixar passar a representação, equivocada, de uma mulher solitária que borda para um homem, para combater a sua condição de solteira, sempre mal vista pela sociedade, e não, como temos vindo a analisar, a da mulher que contesta, de certa forma, as obrigações implícitas ao seu género. Da mulher que pensava o trabalho consoante aquilo que sentia e queria expressar.

Em *Um nome para o que sou*, Susana Marques conta, sobre um caderno de Maria Lamas, que a escritora, perante as mulheres que conhece, anotara: "[…] os pais não querem que aprendam a escrever para não escreverem cartas aos namorados" (Pessoa 2022: 79' 43''). Susana acrescenta ainda que essas mulheres que Lamas descreve "[…] não escrevem memórias da sua experiência, não escrevem nada para que depois fique" (*ibidem*). No entanto sabemos que, de algumas delas, ficaram as palavras bordadas nos lenços, tais como: "Quando fiz este lenço/Com mil cuidados sem ti" (anexo II.44) ou "A Deus pedi os meus olhos/Para ver o meu amor" (anexo III.5). Ao bordar o poema, as mulheres do povo, movidas pelas múltiplas perspetivas do amor, contribuíam para a libertação e conquista da identidade feminina. Bordando o amor, descobrem e conquistam a sua identidade.

2. A matéria do lenço de amor e a possibilidade de uma carta

Escribo como escribo,
A veces deliberadamente mal,
Para que os llegue bien.
— Gloria Fuertes

A descrição da matéria do lenço de amor de que se ocupa este capítulo focar-se-á, essencialmente, nos bordados do nosso *corpus*. A constituição deste *corpus* foi feita à luz de um critério de seleção que privilegiou as obras mais antigas que encontrámos, abarcando unicamente aquelas que foram confecionadas à mão (excluindo, desta forma, lenços estampados ou bordados à máquina). A sua descrição será estruturada por temas devidamente organizados — material, aplicação dos desenhos, dimensão, acabamentos, pontos, cor, ornamentos e figuras, letra, texto, direção de leitura, tempo de confeção— para maior facilidade de leitura e observação dos exemplares deste acervo, e de qualquer outro que o leitor encontre. Baseamos a nossa pesquisa no conhecimento de que "[as] próprias aldeãs, que no seu vistoso e fino labor, se inspiram fundamentalmente na natureza, no que as cerca e mais lhes atrai a atenção, — sem falar do amor, cujo símbolo — o coração — jamais esquece" (Basto 1939: 7), como salientou Cláudio Basto em *Silva Etnográfica*.

Antes de partirmos para a análise estruturada do lenço enquanto objeto, é necessário que questionemos os limites da própria obra: pode o lenço dissociar-se do gesto que o criou? Em *Enlouquecer o Subjétil*, Jacques Derrida escreve que o "[s]ubjétil, a palavra ou a coisa, pode tomar o lugar do sujeito ou do objeto, não é nem um nem o outro" (Derrida 1986: 23). Isto significa que há algo além do sujeito — a bordadeira — e do objeto — o lenço — que é o que une um ao outro, tornando-os tão ou nada dissociáveis. "Podem-se queimar os suportes de papel, o papiro, os pergaminhos, as bibliotecas de subjétil, não se destruirá a força" (*idem*: 64), continua Derrida, explicitando, desta forma, como a matéria da obra é sempre a única sustentação intangível do seu material. Posto isto, um lenço de amor enquanto objeto artístico de futura análise é o entendimento paradoxal da sua existência física e incorpórea.

Enquanto objeto, o lenço não deixa de ser exatamente aquilo que é: um lenço bordado. No entanto, como obra de arte, a peça supera-se a si mesma, uma vez que "[…] ultrapassa o pintor e seus meios, passa *para o outro lado*, o outro lado da divisão, conforme a essência mesma de sua verdade, a verdade da verdade e a verdade da natureza" (*idem*: 60). É nesse "*outro lado*" que o gesto que fez nascer a obra resiste, e esta pode finalmente existir. Assim sendo, a genialidade do objeto artístico não está na sua arte, mas sim nas forças da ação que a constroem (*idem*: 61-64).

Essa ação intencional tem sempre o duplo valor da "ambivalência do gesto" (*idem*: 117) que leva à obra e do vestígio que resulta dessa testemunha (*ibidem*). No nosso caso de estudo, o sujeito usufrui do objeto para evidenciar a sua intenção. O que Derrida propõe com o estudo do subjétil é que essa intenção, mesmo que com o passar do tempo, a obra em si deixe de existir, resista às adversidades das substâncias materiais. Posto isto, a descrição da matéria do lenço que se sucede só se torna possível se entendermos o tanto que neste objeto não é descritível, quer na sua imaterialidade, quer no seu concreto.

2.1. Material

Em *A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*, Adriano Basto escreve que

> Os lenços eram originalmente confeccionados com linho fino (um quadrado de aproximadamente 50 cm de lado), regra geral de produção caseira, razão pela qual dele dispunham muitos lares. Só tardiamente apareceram lenços bordados em cambraia de algodão branco (com bordado manual executado com fio também de algodão) (Basto 2014:74).

A produção de linho era uma prática comum às camponesas de todo o país, incluindo nas ilhas (Lamas 1948: 108, 137, 194, 221, 263, 310). Plantavam, fiavam e teciam o material que mais tarde recortavam em quadrados onde bordariam os lenços do amor. A manufatura do linho, assim como da lã e da produção de laticínios como o queijo, eram algumas das possibilidades de lucro da mulher do campo (*idem*: 50). No entanto, no século XX, o linho começou a ser utilizado em muito menor escala, "[…] talvez pelo

trabalho que dá a cultura deste, e pela necessidade de aproveitar para milho todos os palmos de terra" (*idem*: 69), tornando-se mais habitual o uso da lã e do algodão na indústria caseira. No que diz respeito ao nosso *corpus*, por falta de acesso ao objeto em si, é muitas vezes impraticável a distinção entre o linho e o algodão branco, uma vez que a transição de um para o outro foi gradual e não uniforme. Conseguimos, no entanto, dar conta de trabalhos bordados sobre panos de cozinha (anexos I.7, I.8, II.7). Deste modo, a bordadeira adaptava muitas vezes ao lenço de amor o material que tinha disponível ou acessível, em vez de deixar de o bordar.

No âmbito do diálogo com o conceito de "subjétil" proposto por Jacques Derrida, é relevante salientar que o material — pedaço de tecido — onde a obra nascerá, é a membrana sobre a qual será lançada a trajetória — o bordar — que a perfura e atravessa (Derrida 1986: 45).

2.2. Aplicação dos desenhos

De acordo com Maria da Conceição Pinheiro, a bordadeira dos tempos mais remotos, por falta de melhores recursos, cortava o tecido de linho branco em forma de um quadrado e com o carvão das braseiras desenhava o bordado. Para as partes mais minuciosas, desenhava pressionando a agulha no tecido (Pinheiro 2020: 56' 15''). Por sua vez, em *As Mulheres do meu País*, Maria Lamas completa a explicação deste processo, descrevendo o método das bordadeiras de Viana do Castelo, nos anos 40.:

> Não copiam nem imaginam pacientemente os seus traços. Improvisam. E vale a pena contar como: recortam, em papel, um coração, uma chave, uma estrela ou uma flor — sempre fiéis à tradição — e colocam o papel recortado sobre o tecido, no sítio que lhes parece melhor. Contornam, a lápis, o pequeno molde. Depois, com incrível rapidez, compõem a quarta parte do desenho definitivo, com hastes, folhas ou a cópia, em mais pequeno, do motivo inicial. Dobram o tecido convenientemente e reproduzem o desenho, completando-o (Lamas 1948: 71).

Assim sendo, podemos concluir que a bordadeira foi aperfeiçoando a simetria do bordado, sem intenções de mudar o seu conteúdo estético.

2.3. Dimensão

Embora tradicionalmente conhecidos como um quadrado de linho ou algodão de aproximadamente 50x50 cm (Basto 2014: 74), os lenços presentes no nosso acervo apresentam dimensões bastante variadas, que divergem entre 32,5x30 cm (anexo II.8) e 84,5x87 cm (anexo I.9). E constatamos, também, a existência de lenços mais retangulares que apostam em diferentes abordagens de acabamento acrescentando a toda a volta, por exemplo, trabalhos em renda que remetem para o bordado de crivo (anexo I.10).

2.4. Acabamentos

Os acabamentos do lenço dizem respeito ao seu contorno e acrescentos. Nos seus primórdios, como o recorte do linho não ficava perfeito, executava-se uma moldura de croché a toda a volta, tradição que se manteve. O croché filé, trabalho que embora utilize somente os pontos corrente e alto, permite diferentes resultados e é o mais utilizado para adornar as bordas dos lenços dos namorados (anexo II.9 e II.10). A esta renda na margem do pano trabalhado chama-se *bicos* (Carneiro 1963: 8). Contudo, há quem escolha desenvolver uma renda mais elaborada em contorno do quadrado de linho ou algodão, como foi referido no ponto anterior (anexo I.10).

Em *Os Lenços de Mão Bordados*, Eugénio Lapa Carneiro chama a atenção para alguns lenços mais trabalhados "[…] com entremeios de croché, com barras de crivo, com lantejoulas, com fios dourados" (*ibidem*), entre outros, como são exemplo os quatro anexos, respetivamente (anexo II.11, II.5, II.12 e I.11).

2.5. Pontos

O estudo dos pontos utilizados nos lenços de amor é um dos fatores importantes a ter em conta quando se procura conhecer a que época a obra pertence e qual seria o estatuto social da bordadeira. O ponto mais comum e quase transversal a todo o *corpus* é o ponto de cruz (anexo IV.1), ou ponto-cruz, bordado em formato de "x", dado que era a partir dele que as jovens mulheres aprendiam a bordar os *marcadores*. Também na mesma obra, recorrendo a um *marcador* executado em Barcelos, em 1872, por Delfina Cândida de Jesus Ribeiro (Carneiro 1963: 7), Carneiro descreve a relação da mulher com o bordado, da infância à idade de casar:

> Enquanto no monte olhava pelo gado, e ao serão, a rapariga casadoira bordava […], quase sempre a ponto de cruz, um lenço de bretanha comprado na feira. Nessa altura, servia-lhe o *marcador* ou *mapa* de ponto de cruz que tinha feito, em pequena, quando aprendera a bordar. Era um rectângulo de pano que a menina enchia de abecedários, algarismos e desenhos ornamentais […] (*idem*: 8).

Perante isto, podemos concluir que o ponto de cruz é inerente à aprendizagem do bordado e, por isso, acompanha os trabalhos da mulher ao longo da sua vida. Acrescem a este outros pontos sem nunca o menosprezarem, embora, hoje em dia, não se encontrem quase bordadeiras que queiram utilizar o ponto-cruz, por ser o mais trabalhoso (Pinheiro 2022a: 8' 26''). Segue-se uma breve exposição desses outros pontos que encontrámos representados no nosso *corpus*:

O ponto cheio ou lançado é um ponto reto preenchido que pode ser plano ou com relevo (anexo IV.2);
O ponto ilhós é um ponto bordado em raio (anexo IV.3);
O ponto de recorte, caseado ou de casear é um ponto que forma uma linha horizontal da qual saem linhas verticais igualmente espaçadas, muito utilizado para rematar as margens do lenço (anexo IV.4);
O ponto de cordão é um ponto junto e apertado, que imita a aparência de uma corda (anexo IV.5);

O ponto pé de flor é um ponto entrelaçado, geralmente utilizado para contorno (anexo IV.6);
O ponto de nozinhos franceses é um ponto que forma pequenos nós com relevo (anexo IV.7);
Finalmente, o ponto quadrilátero é um ponto reto trabalhado sempre sobre a premissa de pequenas formas quadradas/retangulares (anexo IV.8).

Aos pontos bordados complementam-se os trabalhos de crivo (apêndice I.3) e croché (IV.9), salientados no tópico anterior. No segundo, destacam-se alguns pontos comuns à técnica usada nos lenços de amor: o ponto de entremeio, alto, aberto, fechado e espiguilha.

2.6. Cor

"Color is first and foremost a social phenomenon" (Pastoureau 2000: 7), afirma Michel Pastoureau no capítulo intitulado "Color Is Not Black and White". Nesse sentido, não é por acaso que se usa uma determinada cor e não outra. Sem querer entrar pela história da tinturaria e dos processos de tingimento, é importante ter em conta que "[…] os corantes naturais são menos estáveis do que os modernos corantes de síntese, sendo bem conhecida a sua degradação por acção da luz" (Araújo 2006: 50). O que explica que muitas das obras presentes no nosso *corpus* perderam a sua pigmentação original. No entanto, conseguimos observar, numa primeira interpretação, que o preto e o vermelho são as cores prediletas dos bordados em análise. Ainda que com diferentes abordagens estéticas, uma vezes favorecendo o preto face ao vermelho (anexo II.13), outras utilizando apenas o vermelho (anexo I.12), é evidente que ambas as cores são trabalhadas juntas desde o princípio da tradição, como serve de exemplo este lenço do Minho de 1823 (anexo I.1). No entanto, também o branco é uma cor significativa nos lenços de namorados, uma vez que os trabalhos são, muitas vezes, adornados com rendas brancas. Pontualmente, podemos também encontrar texto bordado a branco, como é exemplo a palavra "amor" no anexo II.14.

A quarta cor mais popular entre os bordados do nosso acervo é o azul. Ainda em *Blue: the history of a color*, Pastoureau escreve que

> […] it is wrong to project our own conceptions and definitions of color onto the images, objects, and monuments of past centuries. Our judgments and values are not those of previous societies (and no doubt they will change again in the future) (Pastoureau 2000: 9).

Nesse aspeto, o azul é uma das cores que sustenta uma maior carga simbólica dissonante. Para os Romanos era a cor dos Bárbaros, sendo o vermelho a cor mais nobre e, no entanto, é no século XXI uma das preferidas entre os europeus (*idem*: 11). A cor azul do manto de Nossa Senhora na tradição da pintura ocidental pode explicar a opção desta cor para os lenços de cariz mais religioso, como é exemplo um trabalho que evoca Santa Luzia, protetora da visão (anexo II.15).

No entanto, no seguimento da perspetiva do historiador Michel Pastoureau, a procura de uma justificação para a cor limita-a ao fenómeno social que ela é e renega outras possíveis interpretações. Assim sendo, o nosso olhar sobre a cor dos lenços de amor deve ser mais objetivo, ao invés de procurar argumentos para o seu uso que podem não ter qualquer leitura. Posto isto, resta-nos constatar que é só a partir de meados do século XX que se começam a encontrar lenços que apresentam uma variedade enorme de cores e suas tonalidades, como demonstram os seguintes anexos de 1940, 1959 e 1962, respetivamente (anexo II.16, II.17 e II.18).

2.7. Ornamentos e figuras

Em 2018, Mário Moura, em *O design que o design não vê,* transcreve a seguinte citação de Walter Crane (1898):

> Essas predilecções e idiossincrasias pessoais, que todos possuímos, essas diferenças de temperamento e qualidade de percepção que afectam o nosso sentido da cor e da forma, que explicam as variações de tratamento na representação, no design ou no desenho, dos mesmos objectos por pessoas diferentes. O que são e donde vêm? Elas pertencem à própria constituição das

> nossas mentes e corpos; ultrapassam o nosso próprio controlo e, muitas vezes, quase a nossa própria consciência. Pertencem aos nossos progenitores e antepassados talvez tanto quanto a nós mesmos, e estão perdidas nos registos fragmentados de histórias familiares passadas; só podemos dizer que certas formas e cores aparecem de tal modo aos nossos olhos, que nos deleitamos mais que outros porque assim estamos preparados. Essas indicações de carácter e preferências são geralmente detectáveis, quando há pistas e registos, na raça ou na mistura de raças donde surgimos (*apud* Moura 2018: 24).

Nesse sentido, os ornamentos e figuras que vamos descobrindo nos lenços de amor vão-se repetindo ao longo de décadas, até de séculos, estando os seus significados carregados de crenças e alegorias cuja origem é muitas vezes desconhecida. Estes bordados são, assim, um misto de paganismo e religiosidade,

> […] da fantasia, das tradições, da memória afetiva da gente que neles se revê, não sendo fácil ao olhar menos atento e menos treinado distinguir onde acabam as tradições, as crendices, as superstições e onde começa a originalidade de cada bordadeira (Basto 2014: 254-255).

O nosso acervo abrange obras do séc. XIX ao XXI nas quais a maioria das temáticas se mantêm, divergindo apenas a forma como são representadas. N' *As Mulheres do Meu País*, Maria Lamas faz coincidir este fenómeno de transformação plástica com a Primeira Guerra Mundial, época em que as bordadeiras começam a dar importância e destaque às ornamentações, atribuindo-lhes o simbolismo que hoje conhecemos e interpretamos. O brasão que até então era conhecido como motivo fundamental é substituído pelo coração que prevalece até hoje. Porém, a partir dos anos 40 "[…] os desenhos vão perdendo a primitiva ingenuidade e predominam as flores estilizadas, decerto para obedecer [a] exigências comerciais" (Lamas 1948: 71) e os animais, a natureza e as personagens antigamente representadas tornam-se mais dominantes.

Realçaremos neste tópico os desenhos mais recorrentes no nosso *corpus*, e aqueles cuja carga simbólica acreditamos relacionar-se com a mensagem que pretendia ser transmitida. No entanto, não deixa de ser importante salientar que podemos encontrar mais motivos, tanto nos lenços escolhidos assim como noutros, sendo que na sua maioria os significados atribuídos não diferem daqueles que aqui trataremos. A

principal obra em que fundamentamos a nossa análise é o *Dicionário de Símbolos,* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Desta forma, organizámos os adornos em três grupos: personificações do amor; natureza e os animais; lugares, objetos e outras figuras. Para o acesso rápido do leitor a cada uma destas figuras, consultar as tabelas do apêndice II (II.1, II.2 e II.3), elaboradas por nós para esse efeito facilitador de leitura.

2.7.1 Personificações do amor (apêndice II.1)

Os pares de namorados bordados, uma mulher e um homem muitas vezes de mãos dadas, são a materialização do desejo de uma relação de união e da proteção que lhe está subjacente. Segundo a "[…] cosmogonia órfica, a Noite e o Vazio estão na origem do mundo. A Noite engendra um ovo, do qual sai o Amor, ao passo que a Terra e o Céu são formados das metades da casca partida" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 46) e, por isso, a representação do amor obriga muitas vezes à analogia de um binómio para que dois pólos — neste caso a namorada e o namorado — possam unir-se e ambicionar a totalidade do mesmo. Nesse aspeto, "[o] amor é fonte ontológica de progresso, na medida em que é efetivamente união, e não só aproximação" (*idem*: 47);

O coração é o símbolo mais recorrente e alusivo à poética e simbologia material do amor. No contexto ocidental, a sua representação é sempre uma valorização onírica de um sentimento de desejo e paixão, na medida em que "[se] o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam nele, ao contrário, a inteligência e a intuição: talvez o centro da personalidade se tenha deslocado da intelectualidade para a afetividade" (*idem*: 280);

A carta ganha também um valor simbólico, uma vez que o lenço é muitas vezes utilizado com esse intuito. As camponesas aproveitam o ato de bordar o lenço de pedido como uma oportunidade para expor os seus sentimentos a um destinatário, seja ele fictício ou real. Nesse sentido, o lenço perde as suas características tradicionais e ganha a possibilidade de uma carta, a possibilidade de um lugar que estabelece uma comunicação interpessoal escrita num contexto em que tal conduta era quase interdita à mulher. Em *Enlouquecer o Subjétil*, ao afirmar que "[…] um desenho pode *fazer parte*

de uma carta; o que é totalmente diferente de acompanhá-la" (Derrida 1986: 24), Derrida assegura essa possibilidade de carta como algo que se estende a qualquer formato que o autor lhe queira dar.

2.7.2 A natureza e os animais (apêndice II.2)

Plantas, árvores e flores representam o "[…] primeiro estágio da vida" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 723), simbolizando, "[…] o nascimento perpétuo, o fluxo incessante da energia vital" (*ibidem*) e são a principal fonte de inspiração das bordadeiras que viviam rodeadas de natureza. Além disso, há plantas cuja simbologia particular nos interessa salientar. A rosa, por exemplo, "[…] é a flor simbólica mais empregada no Ocidente" (*idem*: 788). Conhecida pelo seu encanto, "[a] rosa tornou-se um símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro" (*idem*: 789) e, "[na] iconografia cristã, a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue, ou o signo das chagas de Cristo" (*idem*: 788). O cravo, não só ocupa um lugar emblemático no imaginário português, como também sugere a boa sorte e a paixão. O trevo simboliza igualmente a sorte, a prosperidade, a fecundidade. O cacho de uvas representa a videira, "[…] um dos mais antigos símbolos de fecundidade" (Basto 2014: 287), correspondente, também, à primeira planta que Noé cultivou após o Dilúvio bíblico (*ibidem*). A hera, remete para a deusa grega que lhe deu nome, protetora das mulheres e do casamento e "[…] simboliza a força vegetativa e a persistência do desejo" (*idem*: 486). Por fim, a silva, significa prisão amorosa e é, nos lenços de amor, dificilmente distinguida da hera, que só conseguimos identificar com certeza uma vez (anexo II.19). Associando as duas, interpretamos o desejo da paixão e da prisão amorosa representados literalmente pelo contorno quadrangular de heras/silvas que tende a ser bordado como se de uma moldura se tratasse;

Entre as representações de animais, a borboleta aparece recorrentemente nestes lenços. Um dos seus aspetos simbólicos fundamenta-se nas suas metamorfoses (Chevalier&Gheerbrant 1969: 138) aliadas a uma crença cristã, ou seja: lagarta — vida, crisálida — morte, borboleta — ressurreição. Além disso, "[…] a borboleta é, no Japão, um emblema da mulher; mas duas borboletas figuram a felicidade conjugal" (*ibidem*);

"O voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra" (*idem*: 687). Esta especificidade de mensageiro é, nos lenços dos namorados, aliada ao amor e, assim, as aves são um meio de comunicação do mesmo. A pomba, além de mensageira ("A pomba leva no bico/Dois corações suspensos"— anexo II.8), é também símbolo de pureza, simplicidade e paz (Chevalier&Gheerbrant 1969: 728). Segundo o Antigo Testamento, Noé libertou uma pomba depois do dilúvio e esta regressou com um ramo de oliveira no bico, manifestando as pazes com Deus que se concretizavam no regredir da água. Contudo, à excepção de um trabalho onde a pomba se distingue por estar bordada a branco (anexo II.18), as espécies dos pássaros são indiscrimináveis nas ilustrações;

O galo é o símbolo da vigilância e do despertar, "[…] universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 457), de um novo começo: no caso dos lenços, de um novo amor ou de um nascimento;

O cordeiro e a cabra aparecem igualmente em lenços, mas diferentemente dos símbolos que a cultura europeia lhes atribui ("o triunfo da renovação, a vitória sobre a morte, manifestação de um deus — *idem* 286 e 157), configuram no lenço o universo rural da vida da bordadeira e do destinatário, remetendo, por isso, para a projeção de uma vida a dois, representada pelo quotidiano da subsistência (a mulher alimenta os animais, o homem caça — anexo I.29);

A mosca simboliza uma busca incessante, assim como "[…] representa o pseudo-homem de ação, ágil" (*idem*: 623), podendo estar associada à busca de um amor eterno reivindicado pela bordadeira através da sua figuração no lenço (anexo II. 26);

Os peixes aludem ao elemento Água, na qual vivem (*idem*: 703). Numa perspetiva cristã, "Cristo é freqüentemente representado como um pescador, sendo os cristãos peixes, pois a água do batismo é seu elemento natural e o instrumento de sua regeneração. Ele próprio é simbolizado pelo peixe" (*idem* 703-704). Nos lenços de amor a referência ao peixe é rara, manifestando-se preferencialmente já na segunda metade do século XX, em contextos mais modernos e — quem sabe? — mais turísticos.

No entanto, a sua representação parece aludir apenas aos meios de subsistência familiar (anexos I.2, I.3 e II.16);

Por sua vez, o cão tem como "primeira função mítica […], universalmente atestada, […] a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida" (*idem*: 176). Este sentido do cão projeta a mensagem do lenço para a ideia de amor eterno que ultrapassa as barreiras da própria morte. Ele significa a fidelidade, a lealdade, a proteção, podendo ainda recuperar outros aspetos da sua simbologia como herói, símbolo de potência sexual e sedução (*idem*: 180). De facto, é curioso notar que a sua presença ocorre normalmente ao lado ou no meio de um casal (anexo II.44).

2.7.3 Lugares, objetos e outras figuras (apêndice II.3)

A igreja não só remete para a devoção e fé dos namorados como espelha o desejo da sua união pelo matrimónio. Moisés Espírito Santo, em *A Religião Popular Portuguesa*, acrescenta ainda que "[a] igreja simboliza a comunidade inteira" (Santo 1990: 28) uma vez que "[a] Igreja cristã simboliza a imagem do mundo" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 500). Ela aparece várias vezes no nosso *corpus*, configurando um estilo de vida que replica os valores da época;

O cálice, presença também recorrente nos lenços, simboliza o desejo de um casamento vivido e celebrado à luz dos princípios cristãos;

A cruz é o mais emblemático símbolo da tradição cristã, condensando na sua imagem "[…] a história da salvação e a paixão do Salvador. A cruz simboliza o Crucificado, o Cristo, o Salvador, o Verbo, a segunda pessoa da Santíssima Trindade […] mais que uma figura de Jesus" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 310). Além disso, é o "[…] símbolo mais poderoso, que une e separa ao mesmo tempo, e evoca tanto a vida como a morte" (Santo 1990: 28). A sua presença nos lenços confirma o sentido que demos aos elementos religiosos anteriormente elencados;

O cibório "(vaso onde se guardam as hóstias ou partículas consagradas)"(Basto 2014: 261), a custódia "(objeto de metal nobre onde se expõe a hóstia consagrada)"(*ibidem*) e o candelabro "(símbolo da luz espiritual e da redenção) remetem indubitavelmente para o desejo de sacralização da relação dos namorados" (*ibidem*), aludindo ao matrimónio, esse desejo de eternizar o namoro;

Os/as cestos/as, os pipos, os jarros, as cantarinhas e as escadas são artefactos associados à vindima, trabalho que simboliza a fecundidade e configura, nos lenços, o desenho de uma vida abastada, numa família alargada. Particularmente a cesta, que, "[c]heia de lã ou de frutos […] simboliza o gineceu e os trabalhos domésticos, bem como a fertilidade" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 226);

Os vasos de flores significam possíveis cenários de namoro ou gestos afetivos. A flor é para, Chevalier e Gheerbrant, o símbolo do *princípio passivo*,

> [o] *cálice* da flor, tal como a taça*, é o receptáculo da *Atividade celeste*, entre cujos símbolos se devem citar a chuva* e o orvalho*. Aliás, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água (**lótus***) simboliza o da manifestação a partir dessa mesma substância passiva (*idem*: 437).

As flores representam também virtudes da alma e de perfeição espiritual. Para Novalis, "a flor é o símbolo do amor e da harmonia" (*ibidem*) primordial, associada a um estado edénico. As flores em vaso são, de facto, um dos elementos mais recorrentes nos ornamentos bordados do lenço, aparecendo, às vezes, como único elemento ornamental do mesmo;

O vapor, a canoa ou o/a barco/a — "[…] símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos" (*idem*: 121) — representam, no contexto dos lenços dos namorados, a distância e a saudade resultantes de uma viagem, muitas vezes relacionada com os tempos coloniais. A saudade é, de facto, uma temática frequente, como se verá no ponto 1.2.3 da parte II.

Por sua vez, a chave representada nos lenços corresponde à capacidade do amor abrir ou fechar as portas para o céu, uma vez que "[o] simbolismo da chave está, evidentemente, relacionado com o seu duplo papel de *abertura* e *fechamento* […]. O *poder das chaves* é o que lhe faculta [a São Pedro] *ligar* e *desligar*, abrir ou fechar o céu" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 232). Desse modo, a sua representação exprime o amor como uma possibilidade, uma vez que a chave aparece sempre entre corações e/ou pássaros (anexo II.8);

A cadeira/assento, é universalmente reconhecida/o como "[…] um símbolo de autoridade […]; oferecer um assento é reconhecer uma autoridade, um valor pessoal ou representativo" (*idem*: 95). No que diz respeito aos lenços de amor, essa autoridade é partilhada, uma vez que tanto o homem como a mulher possuem uma cadeira;
Os anjos são "[s]eres intermediários entre Deus e o mundo […]. Ocupariam para Deus as funções de ministros: mensageiros, guardiães, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos […]" (*idem*: 60), emissários, neste caso, de um amor abençoado;

O escudo nacional ou brasão espelha "[…] um sentimento de patriotismo, de fidelidade e defesa dos valores intrinsecamente nacionais" (Basto 2014: 293). Pode também querer evocar à proteção da relação amorosa retratada, uma vez que o escudo "[…] é o símbolo da arma passiva, defensiva, protetora" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 387). Acresce ainda a possibilidade de reproduzir o conceito dos brasões de família, habituais nos lenços de classes sociais mais elevadas, como é exemplo o trabalho da Abadessa do Mosteiro de Avé Maria no Porto (anexo I.13). O brasão constitui um importante elemento de datação dos lenços, porque, quando o brasão é encimado por uma coroa, o lenço é seguramente anterior à implantação da República, que ocorreu em 1910. O lenço do anexo II.25 é, certamente, anterior a 5 de outubro desse ano. A presença do brasão nos lenços constitui, eventualmente, um reduto da suposta origem nobre dos lenços de amor;

A coroa, nos contextos judaicos e cristãos, simboliza um emblema de poder — "[e]m todas as civilizações, o atributo do rei é a coroa" (*idem*: 290) e "[s]endo Deus o

soberano supremo, pode coroar os homens e os povos com suas bênçãos" (*ibidem*) — mas a sua presença nos lenços de amor parece representar essencialmente um sentimento de apreço pelos valores da fé cristã;

O homem com uma espingarda e o mordomo: "[…] membro de uma irmandade ou confraria e que nas procissões seculares transporta um estandarte ou uma bandeira com imagens alusivas à vida de Cristo ou dos santos" (Basto 2014: 260) representam alusões aos costumes da época como as Romarias e a caça;

A caça, cujo simbolismo nos lenços se apresenta sobre o aspeto de matar o animal — cordeiro ou cabra — "[…] é a destruição da ignorância, das tendências nefastas; e, por outro lado, a procura do animal a ser caçado, sendo que o seguimento do rastro significa a *busca* espiritual" (Chevalier&Gheerbrant 1969: 157);

Por fim, a mulher, que raramente aparece sem estar na presença de um homem simbolizando, desse modo, o casal de namorados, não detém nenhum simbolismo conclusivo. No contexto dos lenços de amor, bordados no feminino, podemos pensar a sua figura como uma auto-representação simbólica da mulher que borda.

*****

Por fim, para sublinhar a importância das ornamentações apresentadas, revelamos dois lenços de amor da nossa fonte documental, nos quais à falta de palavras, a bordadeira expressou a sua história unicamente servindo-se dos ícones acima interpretados (anexo II.21 e II.22). Atendendo principalmente ao anexo II.21, onde as figuras são bastante variadas, aventuramos a hipótese de se tratar de uma biografia tratada por símbolos como o par de namorados, as manifestações religiosas, as plantas (onde enfatizamos os cravos), o homem com uma espingarda num momento de caça, pássaros, uma chave, uma coroa e o símbolo mais representativo da paixão: o coração.

2.8. Letra

A letra bordada presente no nosso *corpus* divide-se em duas categorias: a cursiva e a não cursiva. A letra cursiva é uma herança do abecedário aprendido à mão. Apesar de também aparecer nos *marcadores* das jovens bordadeiras, como já tivemos a oportunidade de verificar, a sua maior aplicabilidade no bordado é a de figurar as iniciais executadas nos enxovais. O ponto escolhido para bordar estas letras é a principal causa dos diferentes aspetos estéticos que ela pode demonstrar (anexo II.23 e II.10). Por sua vez, a letra não cursiva tem um caráter menos ornamentado, remetendo para tipografias de máquina, tanto serifadas como não. Aqui, também o ponto utilizado influencia a sua aparência plástica (anexo II.24 e II.25). Os trabalhos mais complexos intercalam as duas categorias da letra bordada, disposta de diferentes formas (anexo II.26).

2.9. Texto

No poema "A primeira magia", José Tolentino Mendonça escreve que "A memória é anterior aos alfabetos" (Mendonça 2021: 29). É sob essa premissa que trabalhamos o texto presente nestes lenços bordados. Assim como na análise feita aos ornamentos e figuras, também no texto é difícil perceber onde termina a influência e réplica das quadras populares e começa a originalidade da bordadeira. De facto, além de estudar quem escreveu o quê e quando, interessa-nos também compreender a intenção destes trabalhos que tiveram também a função de, para Maria da Conceição Pinheiro, "[…] dignificar o trabalho das pessoas analfabetas que estão nos campos a olhar pelo gado, que estão nos teares a bater […]. Porque elas mostram tanta sabedoria" (Pinheiro 2020: 11' 37'').

Sempre sustentados pela quadra, os poemas dos lenços de amor abordam variados temas associados ao quotidiano das camponesas. A enunciação feminina assume várias formas e apresenta diferentes marcas e estruturas que serão exploradas no capítulo seguinte. De momento, mais do que olhar a poesia dos lenços de uma

perspetiva unicamente literária, é urgente pensá-la também como forma de acesso à consciência da identidade. O acesso à palavra é sempre uma forma de poder. Como refere o poeta Adonis (pseudónimo de Ali Ahamed Said Esber):

> A palavra é a mais leve das coisas. Tudo está contido nela.
> A acção é direcção e instante, a palavra é todas as direcções,
> o tempo inteiro. A palavra é mão e mão é sonho.
> (Adonis 2016: 28)

O acesso à palavra é o direito ao sonho e sonhar é um processo de valorização do *eu*.

2.10. Direção de leitura

A leitura da grande maioria dos lenços de amor deve ser feita da esquerda para a direita, do centro para as extremidades, circularmente e girando o lenço, porque cada verso acompanha, idealmente, a direção da linha do quadrado (anexo IV.10). Fogem à regra os lenços cujos poemas se organizam em quadras nos cantos do quadrado, por norma quando são quatro estrofes (anexo I.14), e nos cantos e no meio, quando são cinco (anexo I.9).

2.11. Tempo de confeção

O tempo é o tema mais subjectivo e, no entanto, aquele que tem mais influência sobre o aspeto formal de um lenço bordado. O tempo decide os pontos utilizados e o tipo de acabamento que o objeto receberá. Uma vez que tanto o ponto-cruz como o crivo são os processos mais demorados e, simultaneamente, dos mais utilizados, estimamos — segundo a informação dada por Maria da Conceição Pinheiro (Pinheiro 2022a: 7’ 1’’)—, que um lenço com essas características demore, em média, um mês a ser confecionado.

*****

Expostas as características mais formais e materiais dos lenços de amor, compete-nos agora compreender a simbiose de todas as suas vertentes. O lenço de amor enquanto ato, enquanto obra e enquanto afirmação de quem a confeciona, um vez que, como expressa Ana Pires, "[b]ordar significa ainda uma específica arte, um íntimo e privado espaço de afirmação, uma minuciosa procura de Beleza. Hoje, como sempre" (*apud* Basto 2014: 31).

II. Lenço de amor: da mensagem à afirmação

1.

1.1 Poesia por dizer na intenção que resiste

Eis agora roubadas ao silêncio
A voz e a oração dessas mulheres
— Daniel Faria

"[O] poeta é um ser irracional, isto é, o aparecimento de um poeta não entra em nenhuma estatística física" (Sousa 2000: 108), afirmou Agostinho da Silva, referindo-se a Luís de Camões. Para o filósofo e ensaísta português, há um nível de conhecimento sensível, imaterial, cuja aprendizagem não se deve a nenhuma escola. É desse conhecimento sensível e fora de qualquer escola que brotam as bordadeiras que deram forma aos versos bordados nos lenços de amor.

Toda a linguagem tem como intenção comunicar, e a toda a comunicação subjaz uma intenção. No que diz respeito aos lenços de amor, mais do que aquilo que ficou escrito, interessa-nos também a finalidade latente, invisível aos olhos do poema bordado. Por isso, não há lenços mais importantes que outros, mesmo que uns sejam mais trabalhados e outros menos, porque todos comunicam da mesma forma e todos refletem a vontade da bordadeira em executá-los. Nesse sentido, não pode existir uma hierarquia entre os lenços de amor. Por isso, o nosso *corpus* integra, também, trabalhos ilegíveis, em que o tempo apenas deixou as marcas de um texto que já lá esteve bordado (anexos I.15, I.16, II. 27 e II.4) ou as apagou por completo, destino que tiveram alguns lenços bordados a cores mais claras (anexo II.28).

O trabalho desenvolvido procurou ver todas as obras como um todo, encontrando métodos de categorização e análise que, mesmo podendo deter-se mais detalhadamente num determinado lenço, nunca perde de vista a sua relação com a totalidade do *corpus*. Como já foi referido no subcapítulo 2.1, deparámo-nos, ao longo da nossa pesquisa, com peças em linho, na mais fina cambraia ou lenços bordados em

panos de cozinha (anexos I.7, I.8 e II.7). Não tendo encontrado outros lenços iguais, bordados sobre um pedaço de linho ou algodão neutro, que nos comprovem que aqueles pudessem ter sido apenas testes — talvez uma forma de treinar a destreza da escrita bordada — e dando mostras de um cuidado semelhante a qualquer outro trabalho em material mais nobre, consideramo-los também como projetos finalizados, de igual relevância.

Além disso, esta analogia entre o bordado e os utensílios do lar, no contexto social das mulheres, não é desconhecida ao mundo das artes. Entre 1974 e 1979, a artista norte-americana Judy Chicago desenvolveu uma instalação, agora em permanente exibição no Brooklyn Museum, intitulada *The Dinner Party* (apêndice I.4). Esta obra feminista, composta por três grandes mesas que formam um triângulo, contempla o lugar à mesa de trinta e nove mulheres, míticas e históricas, que tiveram um papel importante na luta pela igualdade de direitos. A peça foi desenvolvida com o intuito de "[…] end the ongoing cycle of omission in which women were written out of the historical record"[18], como expressa a artista. Cada lugar apresenta uma toalha individual bordada com o nome de cada uma dessas mulheres e imagens ou símbolos relativos às suas realizações, um guardanapo, utensílios, um copo ou taça e um prato. Cada prato, sempre pintado e muitas vezes escultórico, apresenta uma imagem trabalhada através da forma de uma borboleta ou flor, representando enigmaticamente uma vulva.

Na Ala II, mesa que agrega as mulheres selecionadas dos primórdios do Cristianismo até à Reforma, está representada Anna Van Schurman. Esta pintora e poeta teuto-holandesa do século XVII lutou e defendeu os direitos das mulheres à educação e ao trabalho igual, explicando que os seus talentos estavam a ser desperdiçados, ao limitarem-nas unicamente aos deveres de esposa e mãe, demonstrando como o

[18] Citada através da página digital do Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, do Brooklyn Museum, <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/tour_and_home> (último acesso em 29/08/2022).

cérebro feminino é tão eficaz quanto o de um homem[19]. Na obra de Judy Chicago, foi bordado sobre a toalha relativa a Schurman uma das suas mais célebres citações:

> Woman has the same erect countenance as man, the same ideals, the same love of beauty, honor and truth, the same wish for self-development, and yet she is to be imprisoned in an empty soul of which the very windows are shuttered (apêndice I.5).

Este pano bordado é um bom exemplo de um ato de resistência que engloba mais do que uma leitura. Ao bordar este texto, Chicago reclama dois importantes lugares: primeiro, o da mulher na escrita, numa época em que tal era reprimido, e segundo, o bordado como arte dignificada e não como distração no contexto do lar, com o único propósito de ornamentar enxovais. A escrita bordada nos lenços de amor dignifica esses dois lugares, no contexto português. Ao contrário de Anna Van Schurman, as mulheres do nosso *corpus* não tiveram acesso à educação, mas apropriaram-se da linguagem comum a todos os falantes para comunicarem uma linguagem sua. No entanto, como nem sempre os seus poemas são totalmente originais ou sequer compreensíveis, o seu trabalho cai tendenciosamente no esquecimento que Golgona Anghel[20] expressa, num poema publicado no livro *Nadar na Piscina dos Pequenos*:

> Já sei.
> Tens medo.
> Estás perdida na tua condição de mulher
> e queres encontrar uma saída.
>
> Relaxa, meu amor,
> a meta é simples:
> cair no esquecimento.
> Tu vais chegar lá antes.
> (Anghel 2017: 38)

---

[19] Informação obtida através da biografia de Anna Van Schurman, presente no catálogo digital da obra *The Dinner Party*, consultado em <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/anna_van_schurman> (último acesso em 29/08/2022)

[20] Escritora e poeta romena, licenciada (2003) em Estudos Portugueses e Espanhóis e doutorada (2009) em Literatura Portuguesa Contemporânea pela Universidade de Lisboa onde é, atualmente, professora no Departamento de Estudos Portugueses. Anghel é também investigadora no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da UNL.

Arrancar ao silêncio e resgatar as vozes destas mulheres é encontrar na mesa de Judy Chicago lugares para as bordadeiras portuguesas que resistiram aos limites que lhes impunham. Por isso, os contornos da linguagem nos lenços de pedido não dizem respeito apenas ao que é ou não efetivamente dito através da escrita, mas também — e sobretudo — ao que subsistiu dessa intenção escrita, seja ela explicitamente decifrável ou não, uma vez que, nas palavras de Walter Benjamin, "[…] a linguagem nunca é somente comunicação do comunicável mas é, ao mesmo tempo, símbolo do não-comunicável" (Benjamin 1921: 72).

A recolha do nosso *corpus* não consistiu apenas no levantamento e localização dos lenços dos namorados, mas, também, na transcrição do texto bordado. Existe uma primeira transcrição, que respeita exatamente o que é visível nos lenços, à exceção das letras invertidas, que não conseguimos reproduzir. Ela respeita as mudanças de cor[21] (quando são percetíveis[22]) e mantém as variações de maiúsculas e minúsculas, bem como a separação incorreta das palavras e dos versos, os limites incorretos da identidade lexical, entre outras várias características desta forma de escrita bordada, por mulheres normalmente não alfabetizadas. A esta primeira transcrição segue-se uma segunda, que resulta de uma interpretação daquilo que acreditamos ter sido a intenção escrita. Nesta segunda transcrição, simplificámos a consoante geminada, repusemos a identidade vocabular, mas preservámos os betacismos e outras marcas de oralidade presentes no texto. Desta forma, pretendemos facilitar uma leitura imediata do poema bordado, sem que seja desfigurada a sua linguagem própria.

Por sua vez, como fator de categorização na análise que se seguirá ao texto bordado presente no acervo, utilizamos uma metodologia que se baseia na pragmática linguística. No artigo "Time for a sea-change in linguistics: Response to comments on 'The Myth of Language Universals'", Stephen C. Levinson e Nicholas Evans afirmam que "[l]anguage bridges the mental and the social, the psychological and the historical, the

[21] Utilizamos o cinzento quando a cor das letras for imperceptível.

[22] Esta primeira transcrição respeita as informações disponíveis no inventário digital MatrizNet (da DGPC), do Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular e do Museu Nacional do Traje, à exceção dos trabalhos não fotografados cujo levantamento foi feito ao vivo no arquivo do primeiro museu e daqueles cuja decifração — quer das letras, quer das cores — é impossível.

ideational and the behavioural" (Levinson & Evans 2010: 2746). Se, como acabámos de constatar, toda a linguagem se comunica e em toda a comunicação perdura um intuito, a linguagem tem então uma função que resulta do encontro dos fatores agora mencionados. Os estudos linguísticos são a procura e interpretação dos significados desses encontros. Por isso, "[t]he linguists first of all ask themselves what is meaning?" (Schaff 1962: 10), salienta o filósofo polaco Adam Schaff, no livro *Introduction to Semantics*.

Na busca do significado de cada lenço de amor, distinguimos três fatores inerentes à utilização da linguagem, explicados por Rudolf Carnap em *Introduction to Semantics and Formalization of Logic*:

> In an application of language, we may distinguish three chief factors : the speaker, the expression uttered, and the designatum of the expression, i.e. that to which the speaker intends to refer by the expression. In *semiotic*, the general theory of signs and languages, three fields are distinguished. An investigation of a language belongs to *pragmatics* if explicit reference to a speaker is made; it belongs to *semantics* if designata but not speakers are referred to; it belongs to *syntax* if neither speakers nor designata but only expressions are dealt with (Carnap 1942-1943: 6).

À vista disso, a análise do nosso *corpus* privilegiará o campo da pragmática, uma vez que o sujeito se faz sempre ouvir, mais diretamente:

> Neste lenço existe amor
> Também existe a saudade
> Por isso te ofereço
> Como prova de amizade[23]
> (anexo III.3)

ou menos:

[23] Lenço bordado a letra cursiva com a quadra escrita de forma corrida.

AMORA. NASÇE. DA SILV	A amora nasce da silva
A. ASILVA. NASÇE. DO	A silva nasce do chão
CHAO. AVISTA. NASÇE. DOS HOLH	A vista nasce dos olhos
OS. OAMOR. DO. CORAÇÃO	O amor do coração

(anexo II.29)

No entanto, a semântica engloba o próprio estudo destes três fatores. Para a análise dos lenços de amor, na perspetiva dos significados da enunciação feminina, entendemos que:

> The causes of the variability of meanings are seen by semantics either in language itself or in factors — psychological or sociological — external to language […] Credit, however, must be given to the research realism of the linguists who in principle take both factors into account and interpret them as reacting one upon the other (Schaff 1962: 14).

Por esse motivo, a análise do texto bordado sustentar-se-á numa investigação da pragmática linguística que valoriza o contexto sociocultural, político, religioso e psicológico em que ocorre a comunicação, considerando-o determinante para a compreensão do significado.

Em *Pragmática: uma introdução*, Ana Cristina Macário Lopes sistematiza a distinção dos dois grandes filões epistemologicamente distintos no estudo contemporâneo da pragmática: o filão anglo-americano e o filão europeu continental[24] (Lopes 2018: 16). A análise que propomos doravante, assim como a abordagem da autora ao tema, enquadra-se no primeiro filão, por este se restringir "[…] ao **estudo do significado que depende do uso da linguagem**" (*ibidem*)[25], permitindo uma investigação mais circunscrita. Em *Pragmatics*, Yan Huang propõe uma definição da pragmática que explicita aquilo que procuramos dentro do estudo desse significado: "[p]ragmatics is the systematic study of meaning by virtue of, or dependent on, the use of language.

[24] O filião europeu continental propõe a pragmática como "[…] **uma perspetiva geral e funcional** […]. Assim, a Pragmática é definida de forma muito mais ampla e transversal, nela podendo inscrever-se áreas como [a] Sociolinguística, a Psicolinguística e a Análise do discurso" (Lopes 2018: 17).

[25] Ou seja, "[…] quando a ação adequada à palavra é ela própria uma ação verbal" (Austin 1962: 76), isto é, *Quando dizer é fazer*.

The central topics of inquiry of pragmatics include implicature, presupposition, speech act, deixis, and reference" (Huang 2007: 2). Esta abordagem ao nosso *corpus* com base na pragmática permite-nos não só compreender a intenção que reside no ato de bordar o poema e no contexto específico deste tipo de comunicação, como também não esquece a pessoa que realiza esse ato de escrita. É em função do lenço que a bordadeira procura validar a sua existência enquanto mulher e poeta, mesmo quando a centra numa outra pessoa:

FOI AO LIVRO DO DESTINO	Fui ao livro do destino
MINHA SINA PROCURAR	Minha sina procurar
SÓ LÁ ENCONTREI ESCRITO	Só lá encontrei escrito
QUE NASCI PARA TE AMAR	Que nasci para te amar

(anexo III.4)

Todavia, não deixa de ter como mote a legitimação da sua própria voz, esse sujeito poético no feminino resgatado ao silêncio da sua condição. Deste modo, "[a] poesia pode ser uma forma de resistência" (Gusmão 2018: 45), uma vez que

> Ela resiste à quantidade de barbárie que em cada tempo insiste. Ela lê em cada tempo quais as ameaças e, consoante o seu teor, o seu perigo, por *um lado* e, por *outro lado*, o seu modo de oposição e o desejo que trabalha a sua poética, ela responderá. Ela preserva, assim, aberto ao humano, o reino da possibilidade e das transformações (*ibidem*),

como expressa Manuel Gusmão em *A Foz em Delta*. As mulheres do povo foram criando, através do bordado, "o reino de possibilidades" que o acesso à escrita lhes foi permitindo.

1.2. Entre memória e afirmação: a amplitude do poema bordado

Cada coisa esforça-se por encher a cabeça do mundo: as religiões, as ciências, as ideologias, as técnicas.
Escrever um poema é fortificar a cabeça do mundo, fora dessa plenitude.
— Adonis

Os versos dos lenços de amor regem-se pelo contexto em que foram desenvolvidos, ou seja, por um Portugal rural de povo maioritariamente analfabeto. Por isso, o seu valor artístico depende do saber estético e literário acessível às camponesas, principalmente nos séculos XIX e XX, época em que se centra a grande maioria do nosso *corpus*. Trata-se de uma escrita sustentada pela palavra falada — que desconhece as letras e símbolos que tenta reproduzir — não estando, por isso, preocupada com a exatidão gramatical e métrica do que é redigido, mas sim com a intenção do que se pretendia dizer. Num país onde "[…] não se universalizou o acesso às produções eruditas que a escolarização massiva pode proporcionar" (Medeiros 2003: 35) mas onde o analfabetismo "[…] ainda tocava a maioria da população portuguesa já entrado o século XX" (*ibidem*), as discrepâncias na educação eram demasiado acentuadas para se pensar o país como um todo. Quando Alberto Pimentel afirma que para o analfabeto "*a pátria é a aldeia*" (*apud* Medeiros 2003: 36) ele simboliza, metaforicamente, as fronteiras mentais que a ignorância constrói. Por isso, os textos dos lenços de amor do nosso acervo não podem ser avaliados por raciocínios eruditos da época em que foram bordados (sobretudo os trabalhos do século XIX e primeira metade do século XX), uma vez que não foram desenvolvidos nesse âmbito, não passando de uma poesia popular ou da margem. Concebendo que "[o] mundo supõe a poesia para se poder dizer" (Gusmão 2018: 44), o bordado destes lenços assim o reflete, para que, similarmente, estas mulheres se digam.

A análise aos poemas inscritos nos lenços de amor será estruturada em seis grupos de variáveis — extensão, enunciação, tema e atos de fala, marcas de iliteracia, figuras e recursos discursivos, intertextualidades e recorrências. Procurar-se-á ainda compreender a relação do artefacto com o texto numa metodologia interartística.

Havia um repositório comum, na cultura destas mulheres bordadeiras, ao qual elas iam colher as mensagens que pretendiam, inspirando-se naquilo que as cerca, como na natureza e no amor (Basto 1939: 7). Mensagens essas que pretendiam comunicar e que se expressam num curioso equilíbrio entre coletivo e individual, tradição e inovação, e onde a intertextualidade acaba por ser, como se verá, muito recorrente, nos muitos lenços que retomam o mesmo texto. Para cada texto tentou-se reconhecer potenciais origens, sabendo de antemão que grande parte do universo literário de pessoas analfabetas sobrevive na oralidade, o que torna muitas vezes impossível avaliar a ancestralidade ou a originalidade dos mesmos. Em "Uma Forma Breve Esquecida: A praga da Tradição Oral Portuguesa", Carlos Nogueira afirma que "[…] à poética do oral e do popular nunca foi alheia a visão do mundo e os procedimentos de linguagem que o Surrealismo explora e sistematiza; a, numa palavra, anamorfose surrealista" (Nogueira 2007: 129). Essa anamorfose explica precisamente as variações que qualquer texto falado sofre quando passado de boca em boca. Por isso:

> O texto só é tradicional se uma mesma expressão se mantém irredutível […], ou se se desdobra comprovadamente sobre si mesma, permanecendo, não o primeiro texto, fixo e inviolável, o qual se diluiu nos que o perpetuam, mas o seu arquétipo, a sua memória instável (*idem*: 127).

E é esta "memória instável", a "morada pela linguagem" (Costa 1976: 178) nas palavras de Maria Velho da Costa, que encontramos no nosso *corpus*. Uma linguagem tão própria quanto pública.

Em *Speech Acts*, John Searle afirma que "[…] all linguistic communication involves linguistic acts" (Searle 1969: 16), uma vez que toda a linguagem é intencional. Com vista a captar essa intenção, baseamos a nossa investigação na tipologia dos atos ilocutórios proposta por Searle e exposta por Isabel Hub Faria na *Gramática da Língua Portuguesa* (Faria 2006: 74). Aos atos ilocutórios assertivos, diretivos, compromissivos e expressivos, interessa-nos ainda acrescentar à nossa análise as "pistas de contextualização" (*idem*: 82) reconhecidas pelo antropólogo John J. Gumperz, pois:

> [Todo o] *contexto*, ou situação, onde tem lugar um dado comportamento linguístico constituído por um enunciado, contribui para a interpretação desse mesmo enunciado. O conhecimento ou desconhecimento do contexto, ou dos princípios socioculturais que o regulam, numa dada comunidade, actua selectivamente sobre o que se diz e pode ou deve ser dito e restringe ou especializa a interpretação e compreensão do que é, [de] facto, dito. Nesse sentido, o contexto recruta da parte do falante um conjunto de pressupostos ou crenças necessárias para que a interpretação dos enunciados se faça (*idem*: 81).

À vista disso, todo o ato ilocutório de qualquer poema bordado será analisado na relação com o seu contexto antes de ser feita alguma apreciação sobre o mesmo. De facto, "[…] to understand issues of identity and how they affect and are affected by social, political, and ethnic divisions we need to gain insights into the communicative processes by which they arise" (Gumperz 1982: 1).

Para melhor especificar os processos de comunicação implicados na produção dos lenços, fundamentaremos a nossa pesquisa na proposta do Atos de Fala de Austin e de Searle, fundamentalmente na categoria dos atos ilocutórios, que assenta na defesa de que os enunciados não servem apenas para descrever estados ou ações, cabendo também ao seu produtor, a possibilidade de agir, através dos enunciados. Um ato ilocutório tem sempre uma intenção a atingir, junto do interlocutor. Através dele, pode-se afirmar, avisar, ordenar, perguntar, pedir, prometer, criticar, etc. Os atos ilocutórios elencados por Searle foram os seguintes: assertivo, diretivo, compromissivo, expressivo, declarativo, declarativo assertivo ou declarativo assertivo indireto. Arriscamos, também, uma interpretação do nosso *corpus* baseada no *act sequence* (acrónimo da letra A no modelo S.P.E.A.K.I.N.G. de Dell Hymes), ou sequência de atos, que diz respeito à ordem em que os diferentes atos de fala — de declarações a ordens ou desabafos — são apresentados ao interlocutor. Porque nos parece que estes modelos de análise correspondem, de certa forma, ao modo como a bordadeira, motivada pelo amor, expõe o tema do seu lenço.

1.2.1 Extensão (apêndice II.4)

No que diz respeito à extensão do texto poético, este organiza-se em quadras de verso heptassilábico, embora muitas vezes o número de sílabas métricas seja desrespeitado. Conseguimos constatar um padrão que as organiza em três principais classes: breves, médias e longas. Na grande maioria do *corpus* recolhido (setenta e três lenços) verifica-se a extensão breve, o que significa que contêm apenas uma quadra inscrita. Essa quadra respeita, quase sempre, o modo de leitura mais comum aos lenços de amor, isto é, idealmente cada verso corresponde a um lado do quadrado e a sua leitura é feita rotativamente. Ainda assim, encontramos lenços onde a quadra aparece escrita de forma corrida, como acontece, por exemplo, no trabalho do anexo II.30.

Embora se restrinjam a uma só quadra, os lenços de amor de extensão breve conseguem transmitir os mais variados e diversos temas, expondo um conjunto de sentimentos relacionados com as vivências da bordadeira. Desde um cariz religioso, amparado no desejo de uma paixão:

A DEUS PEDI OS MEUS OLHOS	A Deus pedi os meus olhos
PARA VER O MEU AMOR	Para ver o meu amor
OLHOS DE VER TE DAREI	Olhos de ver te darei
ME RESPONDEU O SENHOR	Me respondeu o Senhor

(anexo III.5)

a um tom gaiato e jocoso:

O LENÇO QUE TU ME DESTE	O lenço que tu me deste
ENCHI-O DE UVAS NA VINHA	Enchi-o de uvas na vinha
COMI-AS FIQUEI TONTA	Comi-as fiquei tonta
NÃO SEI O QUE O LENÇO TINHA[26]	Não sei o que o lenço tinha

(anexo III.6)

Os versos presentes nos lenços de amor das nossas fontes documentais são, muitas vezes, heterométricos, isto é, nem todos respeitam a medida de sete sílabas

[26] Lenço de amor bordado a letra cursiva.

(redondilha maior), tendo alguns deles sílabas a mais ou a menos, mesmo quando o lenço apresenta uma só quadra. Por exemplo, no anexo III.13: A/cei/ta/meu/a/mor/es/ te/len, o verso é um eneassílabo (contém nove sílabas poéticas) enquanto que o último: Saiu/me/do/co/ra/ção é um hexassílabo (contém seis sílabas poéticas).

Por sua vez, os trabalhos mais sucintos não se enquadram na classe do texto breve, mas sim numa subclasse. No artigo do jornal Público "O enxoval, ou o destino numa arca"[27], a jornalista Joana Amaral Cardoso explicita que

> [n]o final do século XIX, nos meios rurais portugueses, criar um enxoval, ou bragal, era um objectivo acompanhado de um dote, quando possível, dinheiro para ajudar o novo casal. Entre as donas de casa do Norte, um "bom bragal" era uma "arca de castanho cheia de roupa branca, alva de neve, rescendendo ao aroma do feno", como descreve Sousa Viterbo em 1912 em *Influência do progresso nas indústrias caseiras e domésticas*, citado na *História da Vida Privada em Portugal* (Cardoso 2018).

Sendo património da família, o enxoval viaja com ela, quando a mesma se ausenta. É do conhecimento desta tradição que conseguimos traçar e perceber determinadas escolhas nos bordados dos lenços de pedido. Para a analfabeta cujo único contacto com a figura de cada letra provém da aprendizagem das iniciais transmitida de geração em geração, bordar a sigla do nome daquele por quem se sente enamorada é por si só um ato de amor. Há lenços em que lemos apenas:

1959	1959
M	M
L	L
R	R
I	I

(anexo II.17)

[27] "[o] enxoval é um conjunto de objectos cuja ausência ocupa lugar. Um espaço simbólico tão central como era a sua presença física, guardado numa arca de cânfora, na vida dos últimos séculos […]. Construir um enxoval de casamento é uma tradição nascida no século XIV e associada de perto à prática do dote, que punha uma rapariga na *pole-position* da montagem de uma casa e do começo da sua vida. Como esposa e fada do lar" (Cardoso 2018).

A cerca em flores bordadas a variadas cores, um escadote, uma cesta e uma taça de vinho levam-nos a crer que as letras representam o nome do amado e da bordadeira, até pela diferença de cores entre cada par de siglas. Estes ornamentos escolhidos para adornar a obra simbolizam tanto a fecundidade como possíveis cenários de namoro, como pudemos já constatar no subcapítulo 2.7. Assim, embora no lenço não apareça a comum mensagem de amor escrita em forma poética, a sua intenção é igualmente explícita. É nesse sentido que compreendemos alguns lenços bordados sem poema como artefactos que se inserem de igual forma no estudo dos lenços dos namorados, não obstante a sua inspiração e mimetismo na tradição do enxoval.

Entre outros exemplos em que as iniciais são mais trabalhadas e acompanhadas por outra ornamentação, — como nos trabalhos em que, por exemplo, um lenço ostenta as letras "RS" bordadas a vermelho e em tamanho grande, acompanhadas por um brasão, que representa, em quase todos os casos, as armas de Portugal (anexo I.18), — existem outros trabalhos menos complexos onde lemos apenas "PJ" (anexo II.31), "M.B.C." (anexo II.32) "MEL" (anexo II.33) ou "AR" (anexo I.19). Essa necessidade de datar a obra, mesmo que o seu conteúdo verbal seja escasso ou pobre, também se faz sentir algumas vezes, como se vê no anexo II.17. No lenço do anexo II.34, a inscrição "R. d. dia 1 de/Abril d. 1956/M. M. t. Y." É feita a letra cursiva e na forma escrita menos comum entre o *corpus*, a corrida (anexo II.34).

Merecem ainda a nossa atenção os lenços em que as iniciais se desenvolvem para uma grafia do nome, tanto o de quem borda como o do destinatário, ainda que marcada por erros ortográficos: "Jasufina/Auguro" (anexo II.35) e "ANTONIO/DE/FARIA/SIARA" (anexo II.36). O nome isolado da bordadeira também aparece várias vezes: "MA/RI/A" (anexo II.37) e "Belmira" (anexo II.16).

Debrucemo-nos sobre este último lenço, para refletir sobre a construção de identidade que entendemos estar subjacente a esta tradição bordada. Em torno do seu nome a letra cursiva, Belmira bordou flores, peixes e corações, associando assim as temáticas dos lenços de pedido à sua pessoa. Numa tradição fundamentalmente marcada por uma troca entre a mulher e o seu pretendente, este trabalho exibe o nome próprio da

bordadeira, num primeiro plano desse tecido, constituindo-se em metáfora de autonomia e amor próprio que transcende a obra. No poema "9" do livro *A primeira urina da manhã*, Cláudia R. Sampaio escreveu:

> olha a mulher lá em baixo à espera do mundo
> a mulher arqueada, a mulher criança
> a mulher sem garganta a mulher sem filhos
> a mulher que é um homem de vez
> em quando a mulher toda
> (Sampaio 2020: 119).

O bordado de Belmira representa aqui essa mulher "de vez/em quando […] toda" (*ibidem*), porque simboliza a conquista do triunfo do eu numa declaração de identidade pura e autêntica, uma vez que, mesmo na possibilidade do lenço ter sido oferecido — visto que os seus ornamentos de corações, peixes e borboletas, sempre aos pares, representam uma vida a dois —, é unicamente o nome de quem borda que vai gravado e não o de quem o recebe. Este lenço presenteia-nos, assim, com uma nova forma de ascensão de identidade feminina dentro da tradição em análise.

Ainda na continuidade dos lenços de amor que provêm do costume do enxoval, deparamo-nos com uma obra que, além de um conjunto de iniciais, nomes e data, parece começar uma quadra:

> 1904 AFIR AO
> JOAQUINA. DEIO
> ABCDEFTKA
> MORSOUTE LOA Amor sou-te [leal] / Amor sou tua
> (anexo II.38)

Neste lenço conseguimos interpretar do fim da terceira linha para a quarta "A/ MORSOU" (Amor sou) e um "TE" que, no nosso entender, pode ser o início de um verso como "Amor sou-te leal", por exemplo, ou o "E" ocupar o lugar e um "UA", "Amor sou tua". Este trabalho tem ainda a particularidade do texto não ter sido bordado no

linho, mas sim feito a renda branca sobre as barras de talagarça (onde normalmente se borda a crivo). Esta conjugação entre quase verso e informação pessoal, respeita a leitura rotativa normalmente utilizada para decifrar as quadras. Assim como o trabalho do anexo II.39, onde, além do nome "ALBINO/MANOEL/ALBS", se bordaram palavras de paixão como se cada uma correspondesse a um verso:

MEU AMOR	Meu amor
AMIZADE	Amizade
FIRMEZA	Firmeza
LIALDADE	Lealdade

(anexo II.39)

Também o lenço do anexo II.40 tem bordado no lugar dos versos de uma quadra as palavras "AMOR" e "UIAU" (união). Deste modo, apesar de não conterem uma quadra composta, estes últimos lenços mostram já uma preocupação com a palavra bordada, afastando-os, assim, da temática do enxoval.

Seguimos, então, para os trabalhos de extensão média, que são os lenços que contêm um poema de duas quadras, ou aproximadamente.

As obras bordadas que trabalham as duas quadras são por norma interpretadas do centro para as extremidades do lenço, isto é, todo o texto é lido rotativamente, sendo que a primeira quadra é bordada num quadrado interior e a segunda num outro que contorna exteriormente esse primeiro quadrado:

ACEITA.AMOR	Aceita amor
POR.UNIAO	Por união
OMEUIOTEU	O meu e o teu
CORACAO	coração
.ACEITA.ESTE.LENCINHO	Aceita este lencinho
qUENO MATO APAMHEI	Que no mato apanhei
AINDAVAIORVALHADO	Ainda vai orvalhado
COMASLACRIMAS qUECHOREI.	Com as lágrimas que chorei

(anexo I.20)

No entanto, há trabalhos cuja leitura é invertida, ou seja, a primeira quadra é a do lado de fora e a segunda a do interior, como se deduz da sequência do sentido entre as quadras:

ESTE.LENÇO.TAO.BONITO.DEUMO.q	Este lenço tão bonito
UEM.MEADORA.PARA.TRAZER.	Deu-mo quem me adora
AO.DOMINGO.NOBOLSO.COM.AP	Para trazer ao domingo no bolso
ONTINHA.DEFORA.E.TAO.CERTO.	Com a pontinha de fora
EU.AMARTE.COMO.O	É tão certo eu amar-te
LENÇOBRACOSEP.HE	Como o lenço branco ser
IDE.DEIXAR.DTAMAR.q	Hei-de deixar de te amar
UANDO.OLENÇO.ACORP	Quando o lenço a cor perder

(anexo II.1)

Neste contexto, há lenços que apresentam mesmo um número bordado, para ajudar o leitor a decifrar de imediato a quadra que inicia o poema. Muito mais raros de se encontrar, estes lenços demonstram já uma preocupação com a leitura menos comum por parte de quem não a dominava bem, como é exemplo este trabalho de 1916:

1	1
EMTRE LASSOS DE AMIZADE	Entre laços de amizade
BÓMUZ CONPRIR NÓSA SÓRTE	Fomos cumprir nossa sorte
UNIR NÓSOSS CORAÇOIZ	Unir nossos corações
ATE AÓRA DA MÓRTEE	Até à hora da morte
2	2
ASTUAS RAÇIAS MIMÓZAS	As tuas maçãs/faces mimosas
USTEOS HÓLHOS CRISTALINUSS	Os teus olhos cristalinos
DESINQUETÃOME AMINHA ALMA	Desinquietam-me a minha alma
CAOZAÕME MIL DESATINUSS	Causam-me mil desatinos

(anexo III.7)

Pela grande maioria do *corpus* recolhido, conseguimos perceber que, no ato de bordar o poema, há sempre uma prioridade maior em repartir o texto pelo espaço do pano e não pela métrica correta dos versos. Esta preferência pelo equilíbrio do texto no espaço reflete, uma vez mais, uma certa insensibilidade ao limite de cada verso, resultante de uma literatura interiorizada apenas por via oral. Por exemplo, a quadra do anexo II.41 foi bordada como se fossem duas quadras e não os quatro versos que interpretamos:

AMOR.NÂO	
PORFiES.	
qUE.NÂO	
BENSES	
AMAR.A.ViSTA.	Amor não porfies
.DOViDO.AMOR	Que não vences
AMAR.AUZENTE	Tem mais valor amar à vista
TEN.MAiS.VALOR	Duvido amor, amar ausente

(anexo II.41)

O mesmo acontece com a fronteira da palavra, nem sempre respeitada, denunciando o analfabetismo inerente à bordadeira. No lenço do anexo II.42, o segmento: "N. ESTE TAO LEMBRADO DIA." (anexo II.42), é exemplo da separação do "N" em "neste", num lenço de 1905. A mesma separação acontece também dividindo palavras entre versos

sem qualquer justificação a não ser espacial: "ABR.ULÊNÇOIBRASQ/ UATRU.RAMUS.FELU/RIDOS […]" (anexo II.10) — Abre o lenço e verás/Quatro ramos floridos — onde as palavras "o", "lenço", "e", "quatro" e "floridos" aparecem erradamente separadas. Isto sem referirmos os erros ortográficos. Esta falta de noção do espaço do texto também ocorre nos lenços de leitura não rotativa que existem em obras de extensão média, como:

APOMBALEVANO	A pomba leva no bico
BiCODOiSCORAÇ	Dois corações suspendidos
OESSUSPENDiD	Separados um do outro
OSUPARADOUM	Morrendo por serem unidos
DOOUTROMUREN	
DOPORSER	
UNiD O.	

(anexo II.8).

Neste caso, é evidente a despreocupação com o texto, uma vez que até as quadras se encontram refletidas (como podemos ver na imagem as mesmas foram bordadas invertidas uma à outra perante uma divisão horizontal) assim como algumas palavras estão soltas na vertical.

É, então, inegável a relação entra a extensão do texto e a sua forma bordada sobre o lenço de linho ou algodão, uma vez que as bordadeiras privilegiavam a estética do bordado à métrica do texto. Ou seja, as palavras eram organizadas pelo espaço em função de um resultado harmonioso ao olhar e não à leitura. Na extensão longa, que é a mais atípica na tradição dos lenços de amor, a poesia — quase sempre de três quadras — ocorre apenas em doze dos lenços do nosso *corpus*. Eles são os mais metódicos, como é exemplo um lenço do "ANNO/1893" (anexo II.26), cuja estrutura cumpre a norma, mas elevada ao extremo. Isto é, a obra contém três quadras escritas rotativamente de dentro para fora e ainda apresenta o ano e as iniciais descritas dessa mesma maneira. Àqueles trabalhos onde o espaço é preenchido de forma abstrata e aglomerada, quer a nível de cores quer a nível de conteúdo, — isto é, onde a

disposição do texto e dos ornamentos não respeita nenhuma regra de leitura — como é exemplo a obra terminada a "14-2-1918" (anexo III.8[28]).

No âmbito das quadras corridas, ou seja, quando todos os versos estão alinhados e a rotatividade da leitura ocorre apenas no final de cada quadra, encontramos dois exemplos esteticamente distintos e apresentaremos, assim, dois lenços que os representam. No primeiro, cada quadra ocupa um lado do quadrado e estão interligadas, na diagonal, por palavras de carinho e nostalgia:

Lembrança
Recordação
Saudade
Amizade
(anexo II.43)

Lembrança
Recordação
Saudade
Amizade

No segundo, e mais comum, o bordado é feito com tal minúcia, que o texto se torna praticamente invisível num primeiro contacto com a obra. Apresentando o poema mais extenso de todo o *corpus* (anexo I.9), este lenço traz o tema da separação — "A cruel separação" — e retrata essa distância tanto no texto — "Embora de ti me afaste/Por essa imensa extensão" — como na forma como este está distribuído no lenço. De facto, exibindo uma quadra ao centro, por baixo de um navio a vapor, o trabalho, realizado sobre um tecido de grande dimensão, não apresenta mais nenhum ornamento. As restantes quadras estão distribuídas pelos cantos das arestas, sempre paralelas à mesma e muito ínfimas, ou seja, em letra de tamanho muito reduzido. Há outros lenços igualmente grandes, em que o texto é também bordado em letra de tamanho reduzido, onde no centro vemos iniciais e uma pequena frase: "AMOR NOS UNIO" (anexo I.14). Neste caso, são quatro quadras agrupadas em oito dísticos, distribuídos pelos vértices do lenço. Entre cada quadra, ou seja, no meio de dois dísticos, está bordado um ramo de flores.

Em suma, a extensão do poema ajuda-nos a estudar a totalidade do lenço, porque, como podemos constatar, a quantidade de texto influencia o caráter estético do

[28] Lenço arquivado no Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular, sem registo fotográfico.

trabalho, quer na forma de leitura quer na posição e quantidade de ornamentação que o adorna. Além disso, é também pelos inúmeros erros de divisão ao transcrever o texto, isto é, pela má repartição das palavras e/ou dos versos no espaço que se comprova, uma vez mais, a falta de literacia da bordadeira. Bordadeira essa que, sendo mulher, manifesta as suas emoções e pensamentos ao bordar tantas vezes um texto já existente, tornando-o seu, por transmitir as suas próprias emoções. Por este modo seguimos até à categoria da enunciação, para nos surpreendermos com a diversidade dos atos de fala e a dimensão identitária que se constrói pela voz que aí se plasma.

1.2.2 Enunciação

Em setembro de 1911,

> [i]n the first women's literary journal in Japan, *Seitō*, Yosano Akiko argued that claiming the *I* was a revolutionary act in a society where women were seen as inferior. That is, claiming the *I* could tell about the conditions of the *we*:
>
> > I desire to write entirely in the first person.
> > I who am a woman.
> > I desire to write entirely in the first person.
> > I. I.
> > (Kindig 2020: ix)

Este manifesto, relembrado em *The Verso Book of Feminism: Revolutionary Words from Four Millennia of Rebellion,* editado por Jessie Kindig, é o principal lema que tomamos para o estudo da enunciação na tradição dos lenços de amor. Assumir uma voz poética, num contexto em que o acesso da mulher à escrita era raro e tantas vezes visto como inútil e inadequado, constituiu um ato que se reveste de algum empoderamento por parte das mulheres culturalmente mais desfavorecidas. As mulheres do povo português, pertencentes a uma comunidade em que o saber era fundamentalmente oral, também ultrapassaram o seu estatuto de menor importância e de subalternidade em relação ao homem, através da palavra bordada. Quando a artesã anónima borda:

qUANDOEUFISESTELEMCO	Quando eu fiz este lenço
COM MILCUIDADOSE	Com mil cuidados sem ti
MTIPORTENAROP ODRFA	Por não te poder falar
ALNESELENCOTE CREUI	Neste lenço te revi

(anexo II.44)

há duas noções que automaticamente sobressaem. A primeira é essa afirmação de autoria e identidade — "eu fiz" — e a segunda estende-se à validação de um sentimento ou ação, pois só através do ato da escrita bordada, que lhe concentrou a atenção no destinatário ausente, é que a mulher revê esse pretendente com quem, por algum motivo, não podia falar. Neste caso, o lenço substitui o destinatário, presentificando-o na imaginação da bordadeira; e o gesto de bordar (fosse ele referente ao texto ou ao ornamento) torna-se quase conversa.

Assim sendo, a voz particular desta autora desconhecida reflete a condição de tantas outras que ficaram perdidas por negligência na preservação dos lenços ou por incapacidade em se expressarem. Por isso, fazemos nossas as palavras de Kindig em "We Begin with What Is Not Yet Complete": [e]ach voice marks the many who were left out of the archive, who could not write or publish or act in public, whose words and actions have been lost. Their absent chorus stands behind the voices that appear here" (Kindig 2020: xii). Uma voz bordada espelha de igual forma aquelas que se fizeram ouvir como as que se mantiveram em silêncio. "For those who have been collectively denied, words carve out space in which to exist. As American poet Emily Dickinson, master of the precise and cutting phrase, wrote, 'She dealt her pretty words like blades.'" (Kindig 2020: xiv). Esta potente metáfora da escrita como cortes de uma faca simboliza a "guerra territorial" da enunciação feminina no espaço da arte. Num território historicamente dominado pelo masculino, toda a enunciação feminina feita na primeira pessoa assina uma ação plural. Toda a bordadeira que se enuncia, mesmo se inconsciente de que tomar a palavra é um exercício de poder, é voz de um movimento maior do que ela porque "[n]ão há nada/que a nossa voz não abra" (Horta 1983: 545).

É, pois, pertinente pensar a amplitude do poema bordado nos lenços de amor e esbater as fronteiras que o amarram apenas à obra têxtil, pensando-o também como uma forma literária com autonomia e identidade própria. Só assim as vozes destas mulheres podem ecoar para além dos limites do seu trabalho, que a etnologia costuma categorizar como prendas de mãos, habilidades manuais, normalmente dissociadas de qualquer elaboração intelectual ou emocional. É que estas bordadeiras observavam o que as rodeava, refletiam sobre as suas crenças e, sempre incitadas pelo amor, expunham as suas forças e vontades na forma bordada:

A TERRA ME NAÓ SEPULTE,	A terra me não sepulte
O SOL ME NAÔ TORNE AVER,	O sol me não torne a ver
SOU FIEL AMEU jURAMENTO,	Sou fiel a meu juramento
EIDE AMARTE ATHE MORER.	Hei-de amar-te até morrer

(anexo I.21)

Essa consciência de uma identidade própria, permitiu-lhes uma assertividade concreta nas suas opiniões, fossem elas uma promessa a outrem — "Ninguém te ama como eu/ Sou-te firme até morrer" (anexo II.45) — ou a reinvidicação de um comportamento — "Eu nunca me regulei/Pelas minhas companheiras" (anexo II.6).

No entanto, embora todos os lenços que constituem o nosso *corpus* tenham sido bordados por mulheres, nem todos apresentam marcas óbvias de uma enunciação feminina. Na maioria das obras, o sujeito poético não se apresenta como feminino ou masculino. E existe também uma prática masculina associada aos lenços de amor, da qual surgiu o nome lenços de pedido[29], embora esta seja bastante incomum. Todavia, nem sempre é possível distinguir esses lenços encomendados pelos homens daqueles que as próprias bordadeiras oferecem aos seus pretendentes, como é exemplo este trabalho de 1885:

[29] Ver parte I: capítulo 1.2.

MANUEL/GONÇALVES/ARIEIRA	
1 DE AGOTSO DE 1885	
NESTE LENSO DEPOSITO	Neste lenço deposito
VOTOS PUROS DE AMISADE	Votos puros de amizade
VALENTARIA TE OFERESO	Valentia te ofereço
ALMA VIDA LIBERDADE	Alma vida liberdade
ESTE LENSO QUETE UFERES	Este lenço que te ofereço
DESERTOVALORNAOTEM	De certo valor não tem
MASEMPOUCOSECONHECE	Mas em pouco se conhece
AFORCA DEQUEMQUER BEM	A força de quem quer bem
qUANDOTEVEJO MEU BEM.	Quando te vejo meu bem
MEU AMOR MINHA ALEGRIA.	Meu amor minha alegria
ALEBIO DO PENSAMENTO.	Alívio do pensamento
CANDO SERA ESSE DIA.	Quando será esse dia

(anexo II.46).

Uma vez que não há nenhum princípio que esclareça a escolha dos nomes que se bordam nos lenços de amor, este "Manuel" tanto pode ser o destinatário como o remetente. Se recorrermos à tradição do enxoval, relembramos que primeiro eram bordadas as iniciais da mulher que borda e só mais tarde, nos enxovais de casamento, eram acrescentadas as iniciais do futuro marido. Como este trabalho apresenta unicamente um nome masculino, supomos que ou o homem, ao encomendar o lenço, pediu o seu nome gravado (tal como acontecia com os lenços-oferta tradicionalmente bordados pelas raparigas), ou a mulher que lho ofereceu optou por inscrever apenas o nome do seu amado. No entanto, a inscrição do nome completo leva-nos a suspeitar que deverá ter sido o homem a presenteá-lo, porque oferece "liberdade" à sua amada, reconhecendo que não reproduzirá modelos de marido ciumento. Não obstante, os versos "Este lenço que te ofereço" e "Quando te vejo meu bem" asseguram que esta peça foi uma oferta de alguém, homem ou mulher, que usa o lenço como meio para transmitir a saudade e necessidade que sente da outra pessoa — "Alívio do meu pensamento/Quando será esse dia". Por outro lado, o verso "Neste lenço deposito", muito frequente nos lenços de pedido, como teremos a oportunidade de constatar adiante no subcapítulo 1.2.6, pode querer comprovar que quem deposita esses "Votos

puros de amizade" é efetivamente quem o borda, admitindo, assim, um sujeito poético feminino. Numa menos provável, embora também possível, interpretação do mesmo verso, este poderia significar "neste lenço que encomendei para ti deposito", tornando o sujeito poético a uma ambiguidade de género.

No entanto, há obras em que o sujeito de enunciação se manifesta, sem sombra de dúvidas, como masculino. Estes são os lenços que sabemos terem sido encomendados pelo homem a uma marcadeira, para a sua confeção. Nesses exemplares, a voz do homem assume subtilmente uma intenção de posse, apresentando-se quase sempre como o único pretendente possível:

ESPERA AMOR TEM PAÇiENÇiA	Espera amor tem paciência
ÇUE EU MESMO SEREi OTEU BEM	Que eu mesmo serei o teu bem
DOTEU PEiTO PARA DENTR O	Do teu peito para dentro
NÁOA DEMiTAS MAiS NiNGUEM	Não admitas mais ninguém

(anexo I.22).

Contudo, as formas "espera", "tem paciência" e "não admitas" são imperativas com valor exortativo, de pedido e não de ordem, dada a sua recorrência no espaço certo da quadra. O mesmo se pode verificar no lenço:

RECEBE PRENDA ADORADA	Recebe prenda adorada
COM AMOR E ALEGRIA	Com amor e alegria
QUETE ENVIA O TEU AMANTE	Que te envia o teu amante
N. ESTE LEMBRADO DIA.	Neste tão lembrado dia

(anexo II.42).

Neste caso, é pedido à mulher que receba "Com amor e alegria" essa prenda "Que te envia o teu amante", enfatizando a assertividade em "o teu". Já na quadra:

LENÇO CE FORES A PERGUNTA	Lenço se fores a perguntar
S QUEM FOI U TEU ESCRIVÃO RES	Quem foi o teu escrivão
PONDE. qUE FOI UMA PENA NAÇID	Responde que foi uma pena
A DUCURAÇÃO. AMOR. AMIZADE	Nascida do coração
(anexo II.25)	

Aqui, o ou a "escrivão"[30] usufrui do duplo significado da palavra "pena": pena que escreve e pena que exprime um sofrimento certamente pela saudade da pessoa amada.

Ainda no âmbito da enunciação masculina, encontrámos um lenço que, embora aparente ter sido mais uma oferenda do homem, tem a peculiaridade de elogiar a habilidade da mulher que o recebe, remetendo para as suas capacidades de bordar: "EM.AS.VOSSAS.MAOS/MENIN.A.EU.VEJO/OVALOR […]" (anexo II.47). Talvez seja o lenço agradecimento do homem por um outro lenço que a mulher lhe oferecera. No entanto, acreditamos que esta estrofe está incompleta, uma vez que este lenço de 1893 apresenta uma possível continuidade para essa quadra, assim como retoma versos de outros trabalhos já anteriormente citados:

MEU AMOR	Meu amor
ISTRELADON ORTI	Estrela do Norte
PURTICUSPIR O	Por ti suspiro
A TE AMOR TE	Até à morte
EUVEJOTODO OVALOR.	Em vossas mãos menina
MINHASFALAS.VOSCONVIDAM	Eu vejo todo o valor
PARAqUE.SEJAES.OMEUAMOR	Minhas falas vos convidam
EM.AS.VOSSASMÂOSMENINA	Para que sejais o meu amor
OFOIPRENDADOMEUAMOR	Este lencinho bem bonito
PARAEULEVAR.NAMAO	Foi prenda do meu amor
EDOMINGOAMISSAFOR	Para eu levar na mão
ESTELENCINHOBEMBONIT	Se domingo à missa for

[30] Neste caso, "escrivão" (aquele/aquela que domina a escrita) pode também referir-se a uma mulher porque a palavra não era correta e o masculino, em português, engloba o feminino.

MEU AMOR MINHA ALEGRIA	Quando te verei meu bem
ALIBIO DO MEU PENSAMENTO	Meu amor minha alegria
CUANDO SERA ESSE DIA	Alivio do meu pensamento
CUANDO TE BEREI MEU BEM	Quando será esse dia

(anexo II.26)

No caso deste poema, quando na terceira quadra lemos "Este lencinho bem bonito/Foi prenda do meu amor" com a intenção de "eu levar na mão" quando "domingo à missa for", sabemos ter sido uma prenda do homem à mulher, uma vez que era costume o rapaz exibir o lenço na missa de domingo, rapaz esse que se manifesta no "para eu levar". Além disso, o rapaz talvez pudesse faltar à missa, mas a rapariga não. A oração condicional do verso "Se domingo à missa for" denuncia enunciação masculina. Assim, este lenço tem três tipologias de discurso diversos: lenço-resposta, lenço-promessa e lenço-pedido, contando a história da sua produção e privilegiando a perspetiva de quem o recebe e não de quem o executou. Ana Pires, na entrevista que nos concedeu na sua casa, sustenta que a maior parte dos lenços eram mesmo bordados pela emissora, não sendo encomendados a ninguém. Nesse sentido, os lenços partiam da iniciativa de raparigas mais ousadas, mais independentes e assertivas, que a cultura da emigração e a guerra no Ultramar facilitou, porque, ao ficarem sem pais, sem irmãos, sem namorados ou maridos, a sua esfera de decisão e independência alargava-se, já que lhes competia cuidar da casa e dos filhos, mas também dos campos, dos animais, etc (Pires 2022: 47' 9'').

Na abordagem a estes lenços, particularmente ao texto que contêm, interessa-nos, por isso, estudar a categoria da enunciação feminina, que surpreenderemos umas vezes como reivindicativa, questionadora e assertiva e, outras vezes, conforme aos padrões mais conservadores e tradicionais, de submissão ao pai e, posteriormente, ao marido:

UM PAINA~OPODEPROHIVIR	Um pai não pode proibir
SUAFILHADEQUERERBEM	Sua filha de querer bem
SEASLEISEOSPAISSAGRADAS	Se as leis e os pais [são] sagradas
ASDOANORMAISFORÇATEM.	As do amor mais força tem

(anexo II.13)

Nesta quadra, a bordadeira expressa o seu desejo de escolher livremente a quem amar. Depois, dirigindo-se diretamente ao lenço[31], continua:

VAI.FELIS.NUAR.VUA N DO.	Vai feliz no ar voando
POR.ESSE.MUNO.SEM.FIM.D	Por esse mundo sem fim
IS.ÓS.MO ÇOS.MAS.BONITOS .	Diz aos moços mais bonitos
qUE.NAOSE.ISQUEÇU.DE.MIM	Que não se esqueçam de mim
(*ibidem*).	

O lenço passa a significar, metonimicamente, quem o bordou, no seu desejo de "voar", isto é, de alargar o seu horizonte de expectativas e de destino. Quando escreve "Diz aos moços mais bonitos/Que não se esqueçam de mim", a bordadeira não só reclama a autoria do seu texto como denuncia o lugar inerente à condição feminina, dando provas de uma leviandade e liberdade totalmente fora dos padrões aceitáveis. Este lenço, provavelmente, não terá sido oferecido a ninguém, pois a primeira quadra, que poderia, isoladamente, ser uma declaração de um amor que ousava contrariar a vontade paterna para ser feliz, acaba por ser contradita pela segunda, que é uma implícita afirmação de que o seu coração está livre.

Reforçando a ideia explorada no lenço anterior, retomamos o lenço do anexo II.6, que configura, mais uma vez, um ato de subversão e transgressão. Primeiro, a mulher bordadeira anuncia:

COMPANHAiRAS.OCA ZARA	O casar a moça nova
MOSANOVAEOPIORDASA	É o pior das asneiras
SNEiRAS.EUNUNCAMERiGU	Eu nunca me regulei
LEIPELASMiNHAS	Pelas minhas companheiras
(anexo II.6)	

Na segunda quadra, outra voz feminina responde à primeira, para demonstrar o inusitado desta situação crítica:

[31] O diálogo com objetos ou seres irracionais inscreve-se na tradição do mais lídimo lirismo português, desde as cantigas de amigo, por exemplo.

ASiM. OUÇO.FALAR.NÃO	Não há rapariga nova
HARAPARiGANOVA.qUi	Que não deseje casar
NÃO.DEZEJE.CAZAR	A menina é a primeira
AMENiNA EAPRiMERA.qUE.	Que assim ouço falar
(*ibidem*).	

Este diálogo, possivelmente imaginado pela bordadeira, retrata a discordância entre a menina e a mulher mais velha, face à questão do casamento e da idade adequada para o fazer. Numa afirmação de independência, enfatizada pela primeira pessoa do singular — "Eu nunca me regulei"— a rapariga afirma não se sujeitar às normas impostas às jovens da sua idade. O advérbio de negação "nunca" reforça essa demarcação da rapariga em relação às normas da tradição, tornando-a num traço seu de caráter, que não ocorre só no momento presente, mas que a define desde que tem consciência de si. Ainda assim, este lenço é um forte exemplo de como o universo feminino da época não se restringia apenas ao que lhe era exigido, mas também se questionava e expressava essa inquietação. No já citado *The Verso Book of Feminism*, Jessie Kindig declara que "[words] can be a complaint" (Kindig 2020: xiii). Por isso, quando a mulher bordadeira assume nos seus versos a sua identidade e confronta a realidade plural do que tem vindo a ser o seu papel na sociedade, encontra na poesia destes lenços privados o seu lugar de fala para as suas interrogações, procurando, através delas, transformar o contexto que a rodeia. Mesmo quando o contexto desejado tem como centro do seu interesse o homem que ama ("EM TI PENSANDO/POR TODA A PÃRTE" — anexo II.48), é ela quem pensa e age, quem escolhe o assunto a abordar e a forma/ modo de o fazer.

1.2.3 Tema e atos de fala

Até agora, temos vindo a explorar áreas associadas à escrita ou, melhor dizendo, ao ato de escrever e a quem escreve. Ora, se toda a palavra escrita é lida, mesmo que essa leitura se resuma à pessoa que a escreveu, tudo o que diz respeito a uma diz também respeito à outra. Por conseguinte, nas palavras de Ana Luísa Amal em *Arder a Palavra e Outros Incêndios*:

> A escrita não se dissocia da leitura […]. A escrita é como um pingo de tinta nanquim a cair dentro de água: tudo se dilui, e o que temos é um líquido que não é já nem água nem tinta nanquim. Assim se escreve o que se lê, até porque são ambas líquidas, a leitura e a escrita. E têm, como líquidos que se prezam, as suas regras, as suas leis, os seus saberes próprios. Os seus sabores. Mas as suas leis são leis boas e fazem-nos pensar, e sentir, e agir, e sempre de uma forma diferente, sendo que agir, como disse acima, não quer só dizer actuar, mas simplesmente fazer qualquer coisa […] (Amaral 2017: 11).

Assim, ler é a única forma de ligar o que foi escrito com a intenção subjacente a esse ato de fala, é o provar dos sabores que as palavras deixaram no texto e no contexto que as transportou. Consequentemente, organizámos também o nosso *corpus* por temas, que analisaremos face à forma como a bordadeira o apresenta, ou seja, integrando cada intenção na Teoria dos Atos de Fala (ou a visão performativa da linguagem) proposta por J.L. Austin e desenvolvida por John Searle, que elencou os atos ilocutórios. Neste pressuposto, o sociolinguista Dell Hymes desenvolveu, nos anos 70, o modelo S.P.E.A.K.I.N.G. no qual o acrónimo da letra A diz respeito ao *act sequence* que significa, precisamente, a forma como os atos de fala são apresentados ao interlocutor. Assim, procuramos refletir sobre as temáticas trabalhadas pelas bordadeiras, tal como os atos ilocutórios em que estas assentam e a forma como se apresentam no texto bordado.

Numa leitura aprofundada do nosso acervo, conseguimos identificar nove assuntos recorrentes — paixão, casamento, fim de relação/relação não concretizada, ciúme, religiosidade, oferta, saudade, lugar e história de vida — que muitas vezes se intercalam entre si no mesmo texto. O tema da paixão foi já bastante trabalhado (por autores como Adriano Basto em *Lenços de Namorados: A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*), ainda que de uma forma muito redutora. Pela nossa parte, arriscamos perceber as diversas formas que o amor pode tomar, diferenciando temas como o ciúme, a religiosidade, a saudade, o lugar e a história de vida e, não só, o casamento e o fim de relação/relação não concretizada. Assim, ambicionamos que os temas aqui elencados e exemplificados facilitem a leitura de qualquer lenço de amor, uma vez que não seria possível determo-nos sobre a enunciação e a finalidade dos

lenços, sem organizar o *corpus* por temas, mesmo quando eles intrinsecamente se relacionam no mesmo texto bordado.

a) Paixão

O tema quase transversal a todos os lenços de amor é o da paixão, ainda que diferentemente apresentado e matizado pelas várias circunstâncias do sujeito de enunciação e até pela sua sensibilidade e forma de representar os seus sentimentos. Uma das mais curiosas comparações presentes neste corpus é a que estabelece um paralelo entre a união de sentimentos que a ligam ao seu amado e o modo como os fios tecem o pano:

ASSIM SE UNE A MINHA ALMA	Assim se une a minha alma
ATUA ATUA AO MEU CORAÇÃO	À tua, a tua ao meu coração
ASSIM COMO N_ESTE LEN	Assim como neste lenço
ÇO OS RIOS UNIDOS ESTÃO[32]	Os fios unidos estão

(anexo III.9)

No capítulo "O uso da linguagem", na obra *Gramática da Língua Portuguesa*, Isabel Hub Faria descreve o objetivo ilocutório de um ato ilocutório compromissivo como aquele que visa "[c]omprometer o locutor no desenrolar futuro de uma ação expressa no conteúdo proposicional do enunciado" (Faria 2003: 74). É o que este enunciado expressa, através da força imagética dos fios e da retórica dos pronomes e dos nomes: "minha/tua"; "alma/coração".

b) Casamento

Na sequência de uma paixão recíproca e abundante, o destino almejado pelas bordadeiras do nosso *corpus* era sempre o casamento, vontade expressa em pelo menos catorze trabalhos, como:

[32] O lenço original usa, pontualmente, a cor azul em determinadas letras do texto.

Olha que é a mascote
A lembrança de momento
E quem este lenço tiver
Certo tem o casamento
(anexo II.49).

Este desejo de casar configura-se no texto dos lenços de muitos modos, através de uma retórica figurativa, que passa pela hipérbole, por figuras de contradição, por *impossibilia*, por metonímia, etc. Veja-se a seguinte quadra, em que o coração é tomado simbolicamente como o órgão que significa o amor e, por sinédoque, que representa a parte pelo todo, que juntando corpo e alma, numa união simultaneamente civil e sacramental ("Jurei ao Céu e à Terra"):

DESTES NOSOS CORASOES	Destes nossos corações
UNSÓ SEPODE FAZER	Um só se pode fazer
JOREi ÓSEO iATERRA	Jurei ao Céu e à Terra
DETAMAR ATEMORRER	De te amar até morrer

(anexo I.23).

Fazer dos corações um só é uma impossibilidade que significa enfaticamente a força da união, que aqui se jura até à morte, como na tradição cristã. A clareza do discurso evidenciada pela bordadeira, relaciona "[…] o locutor com o valor de verdade da proposição expressa pelo enunciado" (Faria 2003: 74), como todo o ato ilocutório assertivo. A sequência do ato descrito no poema é o comprometimento da união de dois apaixonados. Era comum a bordadeira expressar a sua imagem idílica do casamento em lenços pré-nupciais e, mesmo, em lenços bordados já depois de casada, em algumas circunstâncias como a da ausência do marido ou celebração de aniversário de casamento:

CADA VEZ NOSSO LAÇO	Cada vez nosso laço
MAiS APERTA O DOCE NÓ,	Mais aperta o doce nó
POiS iGUAES EM SENTiMENTOS	Pois iguais em sentimentos
NÓS AMBOS SOMOS HUM SÓ.	Nós ambos somos um só
AMBOS jURAMOS FiRMEZA	Ambos juramos firmeza
EM NOSSA DiTOZA UNiAÕ;	Em nossa ditosa união
MORRER jUNTOS SiM,	Morrer juntos sim
MAiS DEiXAR DE AMAR NAÕ.	Mas deixar de amar não

(anexo I.14).

Nessa representação do amor, a lealdade, a reciprocidade e a perpetuidade são as forças estruturantes destas mensagens de alegria. A realidade da vida se encarregaria, muitas vezes, de transformar esta imagem idílica da união.

Ainda no mesmo trabalho, a bordadeira, dando corpo a um ato ilocutório compromissivo, e projetando-se temporalmente para o dia do casamento, pronuncia as suas declarações apropriando a fórmula do rito do matrimónio e invocando as bênçãos de proteção que compete ao sacerdote proferir:

UNAÕ_SE AS NOSSAS VONTADES	Unam-se as nossas vontades
COMO TAMBEM NOSSA MAÕ,	Como também nossa mão
UNAÕ_SE A MiNHA Á TUA ALMA	Unam-se a minha à tua alma
TEU AO MEU CORAÇAÕ.	Teu ao meu coração
O CÉO BENiGNO PORTEjE	O Céu benigno protege
HUM E OUTRO CORAÇAÕ,	Um e outro coração
O AMOR NOBRE EViRTUOZO	O amor nobre e virtuoso
TEM POR COROA A UNiAÕ.	Tem por coroa a união

(*ibidem*).

O verso "Unam-se a minha à tua alma" retoma a formulação de outro lenço já analisado atrás (p. 83 — anexo III.9), "Una-se a minha alma à tua". E ambos investem na repetição de palavras, o primeiro repetindo uma forma pronominal ("tua") e o segundo, uma forma verbal ("unam-se"). A repetição de versos e de palavras parece

constituir um modelo estereotipado de escrita, com o objetivo de enfatizar um determinado sentimento e/ou ideia.

c) Fim de relação/relação não concretizada

No entanto, o amor nem sempre seguia o caminho do matrimónio, porque a relação podia não se concretizar ou não resultar:

ADÊUS.CARDIM.DE.FLORES	Adeus jardim de flores
ADÊUS.MEU AMOR.PERFEITO	Adeus meu amor-perfeito
QUANDO.TE.ALCEM PROCURAR	Quando te alguém procurar
SECA.DENTRO.DE.MEU.PEITO	Seca dentro de meu peito

(anexo III.10).

Metaforicamente retratado como jardim, este amor não teve rega que o preservasse, representando o fim da relação ou a não correspondência amorosa. Num ato ilocutório expressivo, pelo qual expressa o seu estado de espírito de tristeza, relativamente ao fim de uma expectativa que no texto se traduz pela repetição da fórmula de despedida "adeus". As suas palavras sucedem-se num desabafo tristonho. A bordadeira despede-se das flores que simbolizam a alegria amorosa e particularmente de um género de flor, que designa metaforicamente o rapaz que amava: o "amor-perfeito". A sua despedida dá lugar a uma sequência discursiva em que, através de um imperativo de valor exortativo, a rapariga formula o pedido de não sofrer, quando quem ela ainda ama for objeto do amor de outra rapariga: "Seca dentro de meu peito".

d) Ciúme

Uma relação que tem fim ou que não se concretiza pode estar relacionada com o tema do ciúme. Nestes casos, é comum a procura de respostas que justifiquem o desfecho do relacionamento:

Meu amôr disme a quem destes	Meu amor diz-me a quem deste
u meu lenso de pintinhas	O meu lenço de pintinhas
disme com quem repartiste	Diz-me com quem repartiste
ámizáde que me tinhas	A amizade que me tinhas
(anexo II.23).	

Aqui, reconhecemos um ato ilocutório diretivo, uma vez que a autora tenta "[…] que o alocutário realize futuramente uma acção, verbal ou não verbal, que reflicta o reconhecimento, por parte desse mesmo alocutário, do conteúdo proposicional do enunciado proferido pelo locutor" (Faria 2003: 74). Neste caso, a bordadeira pede ao antigo pretendente que lhe diga por quem a trocou, reconhecendo, dessa forma, as consequências da sua ação num tom de lamento e de incompreensão face ao facto de ter sido traída. A repetição da forma verbal no imperativo ("diz-me") sublinha simultaneamente a tristeza, o ciúme e o choque, mas também a necessidade de saber quem é a sua rival. Bordadas no lenço, encontramos soltas as palavras: "lunbransa", "ternura", "amôr lial", "saudade" e "ispransa", enfatizando o amor que prevalece na expectativa de uma reconciliação, pelas mãos de alguém que recorda com nostalgia o antigo pretendente. No entanto, um fim pode ser tão ciumento quanto marcado pela determinação e pela tomada de uma posição firme e cheia de brio:

Toma lá este lencinho	Toma lá este lencinho
dentro dum copo de	Dentro dum copo de vidro
vidro resolve teu coração	Resolve teu coração
o meu está resolvido	O meu está resolvido
(anexo II.50).	

Neste lenço, a bordadeira ordena ao rapaz que amava que receba o lenço, com a intimação de que resolva o seu coração, isto é, que não ande hesitante entre dois amores. Toma uma posição de não aceitação de falta de lealdade e palavra. Se o seu coração está "resolvido", significa que a bordadeira está decidida nesta rutura que comunica, ainda que isso lhe possa custar. O "copo de vidro" é, nesta quadra, uma muito curiosa metáfora da fragilidade e insegurança das relações amorosas, que tão depressa estão seguras como logo podem desmoronar-se. E é a imagem do vidro que,

verdadeiramente, traduz o eventual sofrimento da rapariga e a lição de vida que tira da experiência que vive.

e) Religiosidade

Numa sociedade extremamente religiosa e devota, era natural que as bordadeiras comparassem a veneração religiosa ao sentimento amoroso, colocando o seu amado num plano de elevada importância, logo imediatamente abaixo de Deus, expressando assim a grandeza do sentimento que experimentava por ele. Na segunda quadra deste lenço, a bordadeira expressa um ato ilocutório assertivo, ao mesmo tempo compromissivo, porque coloca as virtudes da firmeza e da lealdade numa projeção futura: "encontrarás em mim". Há uma promessa e, simultaneamente, uma declaração amorosa reforçada pela hipérbole ("Na Terra só a ti"):

FIRMEZA I LIALDADE	Firmeza e lealdade
OS AENCOMTRAS EMMIM	Os encontrarás em mim
NOÇEU AMO ADEUS	No Céu amo a Deus
NATERRA SO ATI	Na Terra só a ti

(anexo I.24).

A antítese “Terra/Céu” acaba por sublinhar a proximidade entre Deus e o amado, pois ambos são os seus senhores, embora em planos diferentes. A sobreposição da esfera do religioso e da esfera terrena, pela qual Deus e o amado se equivalem, aparece noutros lenços, sublinhando a obediência e o respeito pelo homem que ama. É o caso do lenço que apresenta a seguinte quadra, em que Jesus e o amado se equivalem, numa estruturação textual de coesão referencial por substituição:

MEUCORAÇÃOJÁNÃOPODE	Meu coração já não pode
BIBERSEMOSEUAMADO	Viver sem o seu amado
ESqUESERSEUMSÓINSTANT	Esquecer-se um só instante
DEJESUSSACRAMENTADO	De Jesus sacramentado

(anexo II.51)

A religiosidade é um tema tão presente e forte no universo das bordadeiras que chega a implicar a possibilidade de um namoro: "Feliz de quem te ousar/Eu não tenho essa dita/Só se Deus determinar" (anexo II.52). Além disso, é comum, em Portugal, a celebração dessa devoção religiosa que, aliada à paixão, pode resultar numa oferta, evidentemente expressa na quadra, que evoca a festividade num ato ilocutório diretivo:

ESTEBARBEIRO	
TEOFRECOCOMO	
PRENDADALEC	Este barbeiro[33] de ofereço
RIAPARAFAZER	Como prenda de alegria
TEUBICODECAN	Para fazer teu bigode
DOFORAREMARI	Quando fores à Romaria
A	

(anexo I.10)

f) Oferta

Vimos como o tema da oferta foi já bastante explorado. Mas continuaremos a centrar-nos nele, para avaliar os termos em que a oferta é apresentada ao amado:

Meu len si nh o a benturoso bai	Meu lencinho aventuroso
nas azas dum pass	Vai nas asas dum passarinho
arinho chigando uno meu amor	Chegando ao meu amor
dale um abraso itersbeijinhos	Dá-lhe um abraço e três beijinhos
PE SO LISENS A MEU BEM	Peço licença, meu bem
PARA TE PODER OFFERTAR	Para te poder ofertar
ES TE LENSINHOBORDADE	Este lencinho bordado
PARATEUROST ULINPAR	Para teu rosto limpar

(anexo II.53).

[33] Um lenço-barbeiro é um lenço que o rapaz usará para fazer a barba, isto é, na cara. É, por isso, um lenço quase beijo, uma vez que o rapaz o chegará à sua cara.

Este trabalho, começa por ser uma ordem da autora ao próprio lenço. Num ato ilocutório diretivo, a bordadeira metaforiza o lenço como carta que vai no bico de um pássaro de características humanas, capaz de beijar e abraçar quando chegar ao seu destino, o que não deixa de ser uma atitude de certa ousadia e atrevimento. Os temas, de facto, tal como a enunciação com que cada bordadeira os apresenta, cruzam-se uns nos outros. A segunda parte dos versos entra, no entanto, em contradição com a primeira quadra, na medida em que, depois da ordem dada à carta para ir ao encontro do amado, a bordadeira abandona essa atitude atrevida, para uma atitude mais reverencial e respeitosa: "Peço licença". Já não há modo imperativo nem beijos e abraços, pelo que a segunda quadra deve ter sido a retoma das fórmulas mais comuns e estereotipadas de textos a inscrever nos lenços de amor. Há ainda lenços que narram em si mesmos a oferta passada de um outro lenço ao mesmo rapaz amado:

Dei um lenço ao meu amor	Dei um lenço ao meu amor
P'ra ele açoiar o pingo	Para ele assoar o pingo
Gostou tanto tanto dele	Gostou tanto tanto dele
Que só se açoia ao domingo[34]	Que só se assoa ao domingo
(anexo III.11)	

Este lenço é também uma espécie de queixa, pelo facto de o namorado só usar o lenço uma vez por semana. Mas pode ser, igualmente, uma forma de sedução, pela qual a rapariga provoca o seu amado, dizendo-lhe que ele se assoa só uma vez por semana. Esta atitude assertiva da bordadeira parece revelar uma grande segurança, ao ponto de provocar o amado. Ao mesmo tempo, é um lenço cuja figura principal é a ironia, pois a artesã brinca simultaneamente com o rapaz (dando a entender que só tem pingo uma vez por semana) e com a tradição de os rapazes usarem o lenço oferecido ao domingo, na missa.

[34] Bordado a letra cursiva.

g) Saudade

Habitualmente, os lenços que dizem respeito ao tema da saudade apresentam atos ilocutórios expressivos, porque a autora serve-se do poema para exprimir a tristeza que sente perante a separação:

NESTE. LEUSSO . DE. PUZITU	Neste lenço deposito
LAGRIMAS. POR. QUEN. EUCHORU	Lágrimas por quem eu choro
POR. EU. NÃO. PODER. CHIGAR	Por eu não poder chegar
AOS. BRASOS. DE.QUEN. ADORU.	Aos braços de quem adoro

(anexo I.12).

Sobre a região do Minho, Maria Lamas, em *As Mulheres do meu País*, relata a situação da mulher perante a emigração dos maridos nos anos 40:

> Os homens abalam mal casam e a mulher concebe um filho. Alguns nem esperam pelo serviço militar […]. A não ser que embarque para as Américas ou vá para França, o homem volta, quase sempre, de ano a ano ou de anos a anos. Baptiza o filho que nasceu durante a sua ausência, procria outro e parte de novo […]. Para a mulher é como se ele sumisse numa neblina onde o seu pensamento não consegue distingui-lo. Que sabe ela dessas terras, desses costumes, desse mundo distante? (Lamas 1948: 18).

Sem tempo para lamúrias e tendo como principal foco o trabalho e a educação dos filhos, as mulheres minhotas, que só conheciam o lugar onde haviam nascido, por vezes bordavam lenços para os seus homens levarem consigo, sendo a emigração uma das causas dessa saudade. “IMILIA MARTINS” bordou:

EUTEOFREÇOESTELEN	Eu te ofereço este lenço
ÇOBORDADO.PELAA MISADE	Bordado pela amizade
BAIENXOGARUPRANTOPU	Vai enxugar o pranto
ECOREDAMAISTERNASAUDADE	É cor da mais terna saudade

(anexo II.54).

Num ato ilocutório diretivo, a autora determina o uso que o destinatário lhe deve dar (enxugar o pranto que brota da saudade que o causa). Noutro exemplo dedicado a esse lugar desconhecido que o amado agora ocupa, a bordadeira opta por se manifestar

através de um hipotético ato ilocutório compromissivo. Expressa desejo, saudade, amor e sofrimento. Também aqui a palavra "penas" assume um duplo significado — angústia e penas das asas que permitem o voo:

SE MEUCOR AÇÂOVOÂRA	Se meu coração voasse
COM ASPEN A	Com as penas que me dais
QUEMEDAISIAMILVEZ ES.NO.DIA	Ia mil vezes no dia
AO.LUGAR.O NDESTAIS	Ao lugar onde estás

(anexo II.20).

h) Lugar

Porém, o lugar geográfico que a própria bordadeira ocupa pode também ser tema na tradição dos lenços dos namorados. Por vezes para expressar a sua gratidão e estado de espírito em relação à sua terra:

VIANA QUEM DIZ VIANA	Viana quem diz Viana
DIZ AMOR DIZ CORAÇÃO	Diz amor diz coração
DIZ ENCANTO DIZ SAUDADE	Diz encanto diz saudade
DIZ BELEZA E SENSAÇÃO	Diz beleza e sensação

(anexo III.12),

outras para pedir, num ato ilocutório diretivo, asilo e proteção:

SENHORA SANTA LUZIA	Senhora Santa Luzia
VOSSOS OLHOS COMO SÃO	Vossos olhos como são
SÁO OLHOS DE VER VIANA[35]	São olhos de ver Viana
NÁO QUEIRAS FECHA_LOS NÁO	Não queiras fechá-los não

(anexo II.15).

Todavia, esta última obra espelha claramente dois temas que se tornam indissociáveis: o amor à terra e o pedido de proteção de Santa Luzia, nome do local mais elevado de Viana do Castelo.

[35] Analogia entre a posição geográfica do Monte de Santa Luzia e a santa que evoca, uma vez que esta é, para a Igreja Católica, a protetora da visão.

i) História de vida

Por outro lado, há alguns lenços a partir dos quais tivemos acesso à história de vida da bordadeira. Nestes casos particulares, acresce às temáticas neles grafadas um sentido narrativo biográfico da mulher que o bordou. Por exemplo, Alcina, uma bordadeira surda-muda pouco letrada, de Vila Verde, em 1997 bordou, com a ajuda de Maria da Conceição Pinheiro, a quadra:

O munde destes silencios	O mundo destes silêncios
É cheio de encantos meus	É cheio de encantos meus
Sonhos Luz e Fantasias	Sonhos Luz e Fantasias
Para viver mundos teus	Para viver mundos teus

(anexo I.25).

Esse "mundo destes silêncios" ganha outra carga poética por sabermos que a bordadeira não ouve nem fala, mas escreve, ainda que pouco. Também na posse de Maria da Conceição está a réplica de um lenço bordado por uma mulher chamada Maria (anexo I.26). Casada com José Domingos, a autora original bordava este lenço para o marido, quando foi diagnosticada com tuberculose. Com a notícia, José deixou-a, mas Maria fez por terminar o trabalho onde, além do seu nome, a única palavra legível é "RECORDAÇÃO". A bordadeira faleceu assim que viu a obra terminada e, para Conceição Pinheiro "ela morreu de amores porque ele a deixou ficar" (Pinheiro 2022c: 2' 5'') e não da doença que a atormentava. Este é mais um exemplo de que aos temas encontrados nos textos dos lenços de amor se deve acrescentar, sempre que possível, o seu contexto específico e particular, embora ele seja quase sempre inacessível e invisível à leitura, conquanto necessário para complementar e especificar alguns sentidos que tantas vezes permanecem ocultos. Os casos de Alcina e de Maria servem para relembrar que a tradição dos lenços de amor não se define apenas pelo conteúdo que se borda, mas também pelo ritual que precede esse gesto: Porquê? Para quem? Com que fim?

1.2.4 Marcas de iliteracia

Como se tem vindo a afirmar desde o início desta dissertação, as mulheres bordadeiras de lenços de amor eram, na sua maioria, analfabetas ou de escassa literacia. Essa relação distante com a leitura e a escrita dificulta, hoje, a leitura de alguns versos e a clara descodificação da sua mensagem. Essa é uma das razões por que se procedeu à dupla transcrição dos textos dos lenços nos anexos, conforme já foi referido no capítulo 1.1 da parte II. Numa entrevista ao jornal *Público*, a antropóloga Ana Catarina Mendes esclarece que:

> Quem não sabia ler copiava os versos de outros lenços o que fazia com que a maior parte dos erros se deva à cópia (é comum encontrarem-se 'S' invertidos). Mesmo quando a autora sabia escrever, muitas vezes fazia-o com base na oralidade produzindo versos como: "Quando te vejo meu bem/ Meu amor minha alegria/Alebio do pensamento/Cando sera esse dia" (PÚBLICO 2008).

Tal observação comprova as marcas de iliteracia com que nos deparamos e relembra a importância de ver o texto bordado, uma vez que nem a transcrição fiel à grafia bordada reflete todas as incongruências presentes nos lenços.

VAI LENCO ADENTEMAN	Vai lenço onde eu te mando
DO RESPONDE CABE FALAR	Reponde, sabe falar,
CETEPROGUNTREMPORMIM	Se te perguntarem por mim
DIZLHE QUE FICO A CHORAR	Diz-lhe que fico a chorar
U MEU TERNO CORAÇÃO	O meu terno coração
CO NASCEU PARA TE AMAR	Só nasceu para te amar
CE DELE NÃO FORES CENHOR	Se dele não fores senhor
NINGUEM NU PODE GUZAR	Ninguém no pode gozar
NU TEU ROSTO BRILHA A GRAÇA	No teu rosto brilha a graça
FERMEZURA PERFEIÇÃO	Formosura perfeição
MAS NÃO BRILHA EM TEU PEITO	Mas não brilha em teu peito
TRISTEZA NEM COMPAIXÃO	Tristeza nem compaixão

No poema acima transcrito (anexo II.11) encontramos marcas, quer de oralidade, quer de analfabetismo, que exemplificam justamente essa ausência de escolaridade das bordadeiras. Quando, no fim do primeiro verso e início do segundo, lemos

“ADENTEMAN/DO”, é só ao lermos em voz alta o texto que conseguimos decifrar a mensagem, regulando-nos pelo ouvido, tal como elas o fariam, antes de transcreverem: "onde eu te mando". Estas peculiaridades da escrita comprovam a falta de distinção entre aquilo que se ouvia e pronunciava e o que se reproduzia sobre o pano que se bordava.

Outro exemplo claro desta prática é a constante presença de betacismos nos textos, evidenciando a troca do "V" pelo "B" que caracteriza a pronúncia do Minho: “BAI. LENCO. BENTUROZ/O” (anexo II.55).

A troca do "C" pelo "S" é também muito comum, revelando o desconhecimento do valor e som da letra "C" antes das vogais -i ou -e. O mesmo fenómeno de confusão ocorre com o som da letra "o", que desconhecem ser ora de "U" ora de "O". Daí as grafias "cenhor" em vez de "senhor" e "guzar" em vez de "gozar", por exemplo.

Além destes aspetos acima salientados, é também comum encontrarem-se metáteses (deslocação de um fonema ou sílaba dentro da mesma palavra, por facilitar a articulação), como "prefeito" por "perfeito", "pregunta" ou "progunta" por "pergunta", neste último caso acrescida de uma mudança de timbre de "E" em "O".

Em *As Margens e a Escrita*, Elena Ferrante reflete sobre o modo como a aprendizagem da escrita é, também, uma aprendizagem dos limites do espaço em que se escreve, mesmo quando estes já não estão presentes: “[f]ui castigada tantas vezes que o sentido do limite passou a fazer parte de mim, e quando escrevo à mão sinto a ameaça daquela linha vermelha vertical, apesar de ela já não existir há muito tempo nas folhas em que escrevo” (Ferrante 2021: 18). É essa aprendizagem que nos obriga a prestar atenção à noção do espaço, seja este o espaço que cada palavra ocupa em relação a outra, seja a relação total da mancha gráfica com o material onde se insere (no nosso *corpus*, não o papel, mas o pedaço de tecido). Nas pessoas analfabetas, a ausência dessa consciência a que alude Ferrante conduziu as bordadeiras ao desrespeito da identidade e fronteira das palavras (CURA_ÇÃO” — anexo I.27) e/ou versos

(“CETEPROGUNTREMPORMIM” — anexo II.11), dificultando muitas vezes a leitura correta do texto:

NATERRASOA	Na terra só a
SOAENCOMTRA	Só a encontra em mim
EMMIMNOC	No céu
EUAMOADEUS	Amo a Deus
ARUMAPECEN	Uma pequena lembrança
ALEMBRANÇA	Para nunca
PARANUNCA	Foi feito para
FOIFEITOPATED	Te dar

(anexo II.56)

Este poema abre a possibilidade de várias leituras, consequência dessa dificuldade decorrente dos erros ortográficos e do desrespeito pela fronteira da palavra e do verso. A leitura tanto pode ser esta (“Na terra só a/Só a encontra em mim”), como outra: "Na terra soa/Soa encontra mim/No céu amo a Deus". Nestes versos, hipermétricos e algo incompreensíveis, faltam sílabas e falta texto porque provavelmente quem o copiou para bordar, tendo dificuldade na disposição em dois quadrados e na leitura rotativa, acabou por o omitir. Nesta mesma linha de erros e trocas, deparamo-nos com palavras difíceis de decifrar como “MALTADAS” (anexo II.57), no verso “Das mais maltadas flores”. Esta deve ser uma grafia oralizante da expressão “mais esmaltadas flores”, que significa as flores mais nobres ou as flores mais matizadas, temática que aparecia muito em textos femininos do século XVIII, como em Soror Maria do Céu, por exemplo. É também recorrente a letra bordada assumir diferentes tamanhos no mesmo lenço, numa tentativa de fazer caber o texto todo no espaço disponível para ele (anexo II.58). Além disto, encontramos um lenço com o texto bordado do avesso (anexo I.17) que representa o desconhecimento da bordadeira face à forma da palavra escrita, marca do analfabetismo que a caracterizava.

Estas são as principais e mais comuns marcas de analfabetismo ou iliteracia. A analfabetização e a oralidade como meio de transmissão dos versos não são fatores separáveis, uma vez que a forma incorreta de falar e o desconhecimento da forma

escrita se implicam mutuamente. Por isso, é impossível determinar exatamente a que categoria pertence cada erro.

1.2.5 Figuras e recursos discursivos

São vários os exemplos de figuras e recursos discursivos no nosso *corpus*. Muitos deles são recorrentes e interligam-se entre si, por isso, por uma questão de organização e de facilitação da leitura do acervo, apresentamos alguns autonomamente para, de seguida, os referenciar associados, dada a sua ligação intrínseca.

a) Metáfora

A metáfora concede força e expressividade aos sentimentos que se pretendem vazar no lenço, como é exemplo o uso de "ninho" para significar "lar" ("o amor foi aumentando/que formamos o nosso ninho" — anexo II.43). Outra metáfora curiosa é a bordadeira designar o seu amado por "estrela do Norte" (anexo II.71), expressando por este modo o que ele representa na sua vida: luz, alegria, guia.

b) Símbolo

O símbolo associa algo a uma ideia, conceito ou sentimento. Nos versos "oulha amor para este lenço/que o teu nome tem gravado" (anexo II.61), a imagem que esse signo representa recria o rosto do amado pela força do amor e da memória. Tal como o nome está inscrito no corpo do pano, assim o amado está gravado no lugar que convencionalmente se atribui, simbolicamente, aos afetos: o coração.

c) Comparação

Por sua vez, nos versos "assim esta esce teu rosto/no meu peito retratado" (ibidem), que completam a quadra anterior, a bordadeira compara o entranhamento em si da memória do seu amado à forma como o bordado se entranhou no tecido do lenço, numa tentativa de dar a compreender a intensidade dos seus sentimentos. Outras

ocorrências da mesma figura de estilo encontram-se numa quadra que termina assim: "é tão/serto eu amarte/como o lenço branco ser" (anexo II.68), o que constitui uma forma de certificar o amado da verdade dos seus sentimentos. Neste caso, o lenço serve de argumento que comprova a veracidade do amor que ela afirma.

d) Personificação

Graças à personificação, o lenço ganha características que, de outra forma, seriam inconcebíveis, como a possibilidade de abraçar: "ESTE LENÇO[…]/AGÓRA VAI ABRAÇAR" (anexo II.60), ou de testemunhar uma união, como um casamento:

SEJA.OLENSO.TESTEMUNHA.	Seja o lenço testemunha
DE.DOIS.AMANTES.LIAES	De dois amantes leais
NOSSOS.CORAÇÕES.ONIDOS	Nossos corações unidos
DOIS.PENSAMENTOS.IGUAIS.	Dois pensamentos iguais
(anexo II.59).	

Esta quadra dá ainda para exemplificar a repetição que, neste caso, pretende sublinhar a reciprocidade do amor entre mulher e homem.

Também na temática do matrimónio, encontramos uma expressão hiperbólica do sentimento de alegria pelo casamento, em que a natureza se personifica (as aves experimentam sentimentos humanos, como a gratidão) e vem confirmar essa união. Trata-se ao mesmo tempo de uma écfrasis (representação verbal de uma figura visual), isto é, de uma quadra que descreve o conteúdo pictórico bordado no centro do lenço (passarinhos que trazem uma coroa nos bicos, tendo por baixo dois corações):

ATHÉ ESTAS AVEZINHAS	Até estas avezinhas
DESPREZANDO AS ILLUSÕES	Desprezando as ilusões
VEM COM GRATO ENTHUSIASMO	Vem[36] com grato entusiasmo
COROAR DOIS CORAÇÕES	Coroar dois corações
(anexo I.29)	

[36] Pronúncia monossilábica do século XIX: "vem" e não "vêm".

e) Hipérbole

A hipérbole, enquanto recurso de exagero de expressão, é figura incontornável nestes lenços em que o amor das bordadeiras se afirma tão forte, que as move a iniciativas que lhes seriam certamente censuradas pelos pais. Essa intensidade deixa marca nas hipérboles, como "por ti suspiro até à morte" (anexo II.71), "sou firme até à morte" (anexo II. 74), "causam-me mil desatinos" (anexo III.7), "com mil cuidados em ti" (anexo II. 44) ou "mil juras faço/de sempre amar-te" (anexo II.48).

f) Anáfora

Por sua vez a anáfora, um recurso também comum no nosso *corpus*, consiste na repetição da mesma palavra, neste caso, no começo de vários versos. Não obstante, a sua utilização traduz, na quadra que a seguir se transcreve, o amor quase obsessivo que a autora do lenço dedica ao seu amado — "só a ti", "só por ti" — bem como a exclusividade do mesmo, que ressalta da repetição do advérbio "só", com sentido de apenas.

Omeucoração	O meu coração
Sóatiadora	Só a ti adora
Sóportisuspira	Só por ti suspira
Sóportichora[37]	Só por ti chora

(anexo III.14)

A reiteração do advérbio "só" direcionada ao amado, exacerba a força do amor da bordadeira e sublinha também a gradação crescente da sua inquietação: "adora", "suspira", "chora". A mesma reiteração se verifica na expressão "Feliz quem", na quadra "Feliz quem o prazer goza/[…] Feliz quem junto a teu lado/[…]" (anexo II.79), que tem neste lenço um valor desiderativo, de quem anseia viver ao lado do seu amado.

[37] Bordado a letra cursiva.

g) Anáfora e metáfora

Quando conjugada com a metáfora (a flor “amor-perfeito” pela pessoa amada), a anáfora (“adeus”) imprime no poema uma carga mais dramática:

ADÊUS.CARDIM.DE.FLORES	Adeus jardim de flores
ADÊUS.MEU AMOR.PERFEITO	Adeus meu amor-perfeito
QUANDO.TE.ALCEM PROCURAR	Quando alguém te procurar
SECA.DENTRO.DE.MEU.PEITO	Seca dentro de meu peito

(anexo III.10)

Também na quadra seguinte a anáfora, conjugada com a metáfora, dá corpo à expressão da saudade por uma relação que termina:

ADEUS ANJO	Adeus anjo
ADEUS FELOR	Adeus flor
ADEUS CRAVO	Adeus cravo
ADEUS AMOR	Adeus amor

(anexo II.12)

De facto, a repetição da forma de despedida "adeus", num verso tão curto, que faz regressar a palavra ao fim de duas sílabas apenas, intensifica os sentimentos de saudade e de tristeza.

h) Personificação e/ou animização, símbolo e metáfora

Na quadra:

ASSEITA.MEU.AMOR.ESTE.LENSSU	Aceita meu amor este lenço
COMO.UMA.DOCE.RECORDAÇÃO	Como uma doce recordação
QUE.ESTA.PECENA.LEMBRANÇA	Que esta pequena lembrança
SAIU-ME.DO.CORASSÃO	Saiu-me do coração

(anexo III.13)

o verso “Saiu-me do coração” pode considerar-se uma animização (“saiu-me”) e um símbolo (“coração”), uma vez que essa “pequena lembrança” é, precisamente, o lenço bordado e não um produto que “sai” do simbólico coração da bordadeira. Esta animização e/ou personificação é quase sempre utilizada em relação ao lenço, concedendo-lhe atributos que não dizem respeito a um objeto inanimado.

Já no poema

VAITELENSO.AVENT	
OROZO.AS MAOS.DO	
MEVBEM.PARAR.PED	
ELHE.COMPIADAD	Vai-te lenço aventuroso
	Às mãos do meu bem parar
qVEI.DEMIM.SEq	Pede-lhe com piedade
VEIRA.LEMBRA	Que de mim se queira lembrar
R EV. SOV. A TVA E	
SPOVZAAMF[38]	Eu sou a tua esposa (AMF)[39]
(anexo I.28)	

o lenço é representado como um pássaro capaz de voar até às mãos do pretendente (neste caso, marido da bordadeira: “sou a tua esposa”) e a sua receção e leitura devem ver no lenço uma carta (metáfora para lenço) que procura realçar o seu lado de mensagem dirigida por alguém a um destinatário específico. É comum não só obrigar o lenço a ir a algum lado, dotando-o de características de ser animado (neste caso, de um ser que voa), como adjectivá-lo de aventuroso ou venturoso. Além disso, há ainda lenços que combinam o símbolo com a animização, para conceder um caráter mais mágico aos efeitos que o amor provoca nos que o experimentam:

[38] Ao contrário da maioria, este lenço lê-se de dentro para fora, uma vez que a primeira quadra começa no quadrado de texto exterior e não no interior.

[39] Acreditamos que sejam siglas do nome da autora, bordadas por engano no seguimento do texto.

ABRETE x LENÇO E x UERAS x QUAT	Abre-te lenço e verás
RORAMOS FELURIDOS x NO x MEU x DELE	Quatro ramos floridos
ENCONTRARAS x OS x NOSSOS x C	No meio dele encontrarás
OR.ARCOES x UNIDOS x[40]	Nossos corações unidos

(anexo III.1)

Neste exemplo, o lenço está representado com capacidade de se abrir a si próprio, o que é uma impossibilidade. Quem o abrirá é o seu destinatário e verá o que ele lhe mostra. Trata-se de uma quadra que descreve os desenhos bordados que acompanham o texto do lenço, funcionando como um poema ecfrástico, que descreve um objeto pictórico e a sua posição no espaço: o lenço tem quatro ramos floridos bordados, provavelmente um em cada lado do quadrado que o enforma, e no centro estão dois corações unidos.

*****

Afinal, as figuras e recursos discursivos estão ao serviço de uma retórica amorosa que as bordadeiras usaram com particular eficácia, ajudando-nos a melhor compreender as intenções subjacentes aos lenços de amor.

1.2.6 Intertextualidades e recorrências

Os textos dos lenços do nosso *corpus* apresentam, entre si, alguns fenómenos de retoma, de transformação e de inspiração num fundo patrimonial comum que se tentará explicitar. Há que assinalar, no entanto, que, nas situações em que o mesmo texto se repete em mais do que um trabalho, ele é quase sempre modificado, seja por diferentes tipos de erros ortográficos, seja na separação dos versos ou na oscilação lexical (como a que se verifica entre "Aceita este lenço/limpa teu rosto — anexo III.2, e "Abre-te lenço/limpa teu rosto" — anexo III. 1). Ainda assim, as pontuais alterações verificadas entre o texto dos diferentes lenços não alteram, de um modo geral, o sentido das quadras, nem a intenção que subjaz ao gesto da bordadeira. A transcrição

[40] O bordado original tem pormenores das letras bordados a azul.

usada neste subcapítulo será a atualizada por nós, uma vez que tentamos identificar e enfatizar as semelhanças nas quadras, versos e verbos e/ou palavras que se repetem.

a) Lenços com texto repetido: quadras

Há, no nosso *corpus*, um conjunto de dez pares de lenços que retomam a mesma quadra. Quando estas integram um poema maior, o seu sentido não se vê alterado. Assim sendo, transcrevemo-las de seguida, indicando devidamente os seus respetivos anexos:

Meu amor
Estrela do Norte
Por ti suspiro
Até à morte
(anexo II.26 e II.71).

Já te podia ter dado
O meu leal coração
Mas receio que tu faças
Dele pouca estimação
(anexos II.72 e II.73).

Ambos juramos firmeza
Em nossa ditosa união
Morrer juntos sim
Mais deixar de amar não
(anexo I.14 e I.32).

Assim como neste lenço
Os fios unidos estão
Assim esteja minha alma
Unida ao teu coração
(anexos III.9 e I.6)

Quando te vejo meu bem
Meu amor minha alegria
Alívio do pensamento
Quando será esse dia
(anexos II.26 e II.46)

A pomba leva no bico
dois suspiros a fugir
dois corações separados
mortos por se reunir
(anexos I.33 e II.8).

Palpitando-me em segredo
Meu coração já mo diz
Que eu contigo tarde ou cedo
Ainda hei-de ser feliz
(anexos III.17 e II.74)

Meu coração já não pode
Viver sem o seu amado
Esquecer-se um só instante
De Jesus sacramentado
(anexos II.51 e II.75)

Lenço se fores a perguntar
Quem foi o teu escrivão
Responde que foi uma pena
Nascida do coração
(anexos II.25 e II.8).

Vai-te lenço aventuroso
Às mãos do meu bem parar
Pede-lhe com piedade
Que de mim se queira lembrar
(anexos I.28 e I.9).

Esta última integra, num dos lenços de amor (I.9), um dos textos de maior extensão do nosso acervo, com um total de cinco quadras. Todas elas enfatizam as dificuldades da distância entre a bordadeira e o seu "bem", isto é, o seu pretendente, não alterando, como já foi dito, o sentido da quadra acima citada.

No entanto, a repetição textual mais frequente não ultrapassou a sua presença em mais de cinco lenços de amor distintos, surgindo isolada em dois lenços (anexos II.62 e II.63) e, nos restantes três, aparece acompanhada de uma ou mais quadras (anexos III. 1, III.8 e II.10):

Abre-te lenço e verás
Quatro ramos floridos
No meio dele encontrarás
Nossos corações unidos.

Ao contrário dos outros trabalhos, o texto integral do lenço de 1918 (anexo III.8[41]) altera o sentido da quadra acima transcrita. A bordadeira contraria o sentimento de esperança expresso nesses "corações unidos" quando, antes da palavra "saudades", borda:

Escrevi teu lindo nome
Na areia fina do mar
E vieram duas ondas
Teu doce nome apagar

Por sua vez, há também duas outras quadras com recorrência em quatro lenços do nosso acervo. Uma delas expressa um dos usos/funções do lenço, o de enxugar:

Aceita este lenço
Limpa teu rosto
Falas de amor
Não causam desgosto
(anexos III.1, III.2, II.2, II.3).

[41] Lenço bordado a letra cursiva em várias cores.

E a outra que aparece também em quatro trabalhos surge, em três deles, isoladamente (anexos I.12, I.30 e II.65):

Neste lenço deposito
Tristes lágrimas que choro
Por não as poder chorar
Nos braços de quem adoro

No quarto lenço, bordado por "ANNA.DA.CONCEIÇAO.BARBOSA" (anexo II.66), em 1860, esta quadra precede uma outra, em que a bordadeira continua o seu desabafo, explicitando a razão do mesmo: a causa das lágrimas serem tristes não é a separação física, mas a certeza de que foi traída pelo seu amor, de quem ainda continua a gostar ("Por se ver desprezado [o coração]/Por quem se julgava querido").

Em seguida, encontrámos também três lenços completamente diferentes na confeção — dois deles bem mais contemporâneos (anexos II.67 e II.68) que um primeiro (anexo II.23) — que partilham a quadra:

Meu amor diz-me a quem deste
O meu lenço de pintinhas
Diz-me com quem repartiste
A amizade que me tinhas

Um desses três lenços apresenta um poema de quatro quadras que narra uma "Recordação/de amor" (anexo II.68), onde a bordadeira começa por descrever uma paixão recíproca em que os corações "São dois amigos leais", declarando que "É tão certo eu amar-te/Como o lenço branco ser", para terminar com o desabafo de desgosto, ciúme, revolta e abandono da quadra acima transcrita.

Finalmente, num lenço de 1893 (anexo II.26), lemos a quadra:

Em vossas mãos menina
Eu vejo todo o valor
Minhas falas vos convidam
Para que sejais o meu amor

Esta é retomada por um lenço não datado (anexo II.47), mas sem o último verso, o que nos leva a crer que seria intenção da bordadeira completá-lo, mas tal não aconteceu, por razões desconhecidas.

b) Lenços com texto repetido: versos, verbos e/ou palavras

As retomas e repetições nos lenços de amor acontecem não só em quadras, mas também em circunstâncias mais pequenas como versos, verbos e/ou palavras. Por exemplo o verso: "Neste lenço deposito", protagoniza cinco lenços do nosso *corpus*, quatro deles retomam a mesma quadra, marcada pelo desgosto, já transcrita e analisada na alínea anterior. Por sua vez, o quinto trabalho que repete este verso, segue um rumo totalmente diferente de paixão e felicidade:

Neste lenço deposito
Votos puros de amizade
Valentia te ofereço
Alma vida liberdade
(anexo II.46)

Depois, seguem-se os trabalhos que retomam os mesmos verbos, como são exemplo as dez obras que escrevem o verbo "aceitar" conjugado no modo imperativo ("aceita" — anexos III.1, III.2, II.2, II.3, III.13, III.15, II.9, I.24, I.20, II.64). Encontrámos, também, dez lenços que empregam o verbo ir com valor imperativo: "vai". Em oito deles (anexos II.69, II.30, I.8, II.70, II.11, II.55, II.64, III. 16), procede ao verbo o objeto descrito sempre como "lenço" ou "lensinho" e, nos dois que sobram (anexos II.13 e I.31), a

autora original dirige-se ao lenço sem o mencionar: "Vai feliz no ar voando", exemplificando outro verso replicado.

Por fim, com base nas figuras e recursos discursivos trabalhadas no subcapítulo anterior (1.2.5), o "nascer" personificado da palavra bordada, presente na quadra dos já citados anexos II.25 e II.8, é também referido noutro trabalho:

> Aqui tens amor querido
> Com doce satisfação
> Esta pequena lembrança
> Que nasce do coração
> (anexo II.76).

Também a pomba, acima mencionada em "A pomba leva no bico" (anexos I.33 e II.8), habita o pano de mais dois trabalhos do *corpus*: "Ide pombas feliz voando" (anexo I.4) e "Há-de esta pomba/Voar" (anexo III.8) onde, neste último verso, o texto ganha uma dimensão ecfrásica.

c) Lenços inspirados noutros lenços e/ou textos

Num artigo intitulado "Lenços Marcados", publicado na *Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnográfica*, encontrámos, numa edição de 1916, esta quadra bordada num lenço adquirido em Trás-os-Montes, segundo indica a obra que não apresenta uma foto do mesmo:

> Vaite lenço venturoso
> A um sincivel coração
> Vai levar afetos meus
> A quem é minha prisão
> (S.P. 1916: 115).

Também no *Cancioneiro de Celorico de Basto*, editado em 1935 por Fernando de Castro Pires de Lima, podemos ler três quadras cujo primeiro verso é: "Vai-te, carta

venturosa" (Lima 1935: 144), que é uma variante da quadra bordada nos lenços dos anexos I.28 e I.9, transcritos na alínea a. A dimensão mensageira do lenço terá encontrado neste verso uma especial conformidade com a intenção da bordadeira.

O Cancioneiro Popular em Portugal, uma investigação de Maria Arminda Zaluar Nunes, destaca as "[i]númeras composições [que] falam de madrigais, de amor encoberto ou contrariado e de grande veemência sentimental" (Nunes 1978: 34), tais como:

> Alegria dos meus olhos
> Foi, amor, quando te vi.
> Quanto mais vezes te vejo,
> Menos posso estar sem ti!
> (Nunes 1978: 34).

Esta quadra remete para os versos do nosso acervo já analisados: "Quando te vejo meu bem/[…] Quando será esse dia" (anexos II.26 II.46). Percebemos, assim, uma necessidade regularmente explorada na literatura popular portuguesa: a de contemplar o ou a pretendente.

Por sua vez, três lenços do nosso *corpus* inspiram-se no *Malhão de Cinfães*: "Só por ti suspira", no anexo III.14, e

> Por ti suspiro
> Por ti dou ais
> Por ti não posso
> Suspirar já mais

Nos anexos II.77 e II.78. Os versos: "Eu por ti suspiro, eu por ti dou ais/Eu por ti não vou suspirar jamais!", ficaram eternizados pela voz da fadista Amália Rodrigues (Rodrigues 1988: música 11).

A memória coletiva que enlaça as várias gerações das mulheres portuguesas que bordaram os lenços do nosso *corpus* é forte e diversa, ainda que se centre

principalmente no amor. Um amor que incentiva à aprendizagem da linguagem escrita e que fomenta a criatividade da sua abordagem. Assim sendo, a busca de possíveis influências para cada poema bordado é infinita. No entanto, há encontros que nos surpreendem. Neste lenço não datado e já com muitas marcas de uso, a segunda quadra afirma:

> Feliz quem o prazer goza
> De te ouvir de te falar
> Feliz quem junto a teu lado
> Pode por ti suspirar
> (anexo II.79)

A nossa pesquisa de eventuais fontes de inspiração para esta quadra levou-nos até à poesia de Safo[42], numa tradução de Almeida Garret do seu mais famoso poema lírico, "31" ou "phainetai moi":

> Feliz quem juncto ati por ti suspira,
> Que gosa do prazer de ouvir fallar-le
> E docemente ve surrir-te ás vezes.
> Igualar-lhe em ventura os deuses podem?
> […]
> (Antunes 2014: 233).

Esse prazer de "te ouvir", "te falar" e "por ti suspirar" expresso pela bordadeira portuguesa parece retomar a longa herança da paixão que Safo implementou na sua poesia há tantos séculos. "31" é uma declaração de amor da poeta grega, cuja destinatária se diz ser uma das suas alunas. Para nós, não deixa de ser curioso verificar o longo trajeto desta autora na Antiguidade. Nesse sentido, o património de Safo é inequívoco e tem vindo a ecoar na escrita feminina por todo o mundo. Em 1842, a escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda compõe o poema "Soneto imitando una oda de Safo", que começa justamente do mesmo modo:

[42] Poeta grega da ilha de Lesbos, contemporânea de Pítaco e Alceus, que faleceu em 570 a.C.

¡Feliz quien junto a ti por ti suspira,
Quien oye el eco de tu voz sonora,
Quien el halago de tu risa adora,
Y el blando aroma de tu aliento aspira!
[…][43]

Também por volta do século XIX, algures num lugar rural português, houve uma mulher do campo que evoca novamente este suspiro apaixonante.

[43] Citado de <https://www.poesi.as/gga160.htm> (último acesso 17/07/2022).

1.3 O lenço de amor como texto multimodal

Em arte a realidade verdadeiramente possível é a que nós inventamos.
— Ana Hatherly

As relações imagem/texto têm vindo a ser aprofundadas nos estudos linguísticos desde os anos 90. Em 1996, os linguistas Gunther Kress e Theo Van Leeuwen publicaram o livro *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, no qual propõem o conceito de texto multimodal, isto é, um texto que combina diferentes recursos semióticos. Assim sendo, o texto bordado nos lenços de amor do nosso acervo pode ser considerado um texto multimodal que estabelece uma relação explícita entre a forma escrita e as imagens.

De facto, uma grande percentagem dos lenços regista nos textos uma série de deíticos ("este lenço" — anexos II.43 e II. 61; "neste modesto lencinho" — anexo II.18) que reenviam o seu leitor para as figuras bordadas nesse mesmo lenço. Há uma forte dimensão ecfrástica que só pode indicar-nos que a forma de ler os textos é percebê-los na sua totalidade, enquanto texto e enquanto imagem. Muitas vezes, o texto funciona como um roteiro de leitura das imagens, como nos casos seguintes:

ESTE LENÇO SEGNEFICA	Este lenço significa
QUATRO RAMOS FELORIDOS	Quatro ramos floridos
VAI OMEIO IVERAS	Vai ao meio e verás
NOSSOS CORAÇÕES HONIDOS	Nossos corações unidos
(anexo II.63)	

Trata-se de um caso em que a bordadeira orienta o destinatário para o significado das figuras que borda, não fosse o lenço passar despercebido ao rapaz. É uma figura de reforço da própria mensagem escrita. Também na quadra seguinte o texto reenvia o leitor para a leitura do mesmo, que está gravado na materialidade do pano e, certamente também, nas suas figuras:

pra que teus ólhos selênbrim	Para que teus olhos se lembrem
Su coração iscésêr	Se o coração esquecer
neste mudésto lensinho	Neste modesto lencinho
apenas póso iscrebêr	Apenas posso escrever
(anexo II.18)	

A mesma insistência na relação entre o texto e o desenho (mesmo que seja o desenho das letras) se pode ler na seguinte quadra:

oulha amor para este lenço	Olha amor para este lenço
que o teu nome tem gravado	Que o teu nome tem gravado
assim esta esce teu rosto	Assim está esse teu rosto
no meu peito retratado	No meu peito retratado
(anexo II.61).	

Assim, enfatizamos que a remissão do texto para o bordado era uma preocupação da bordadeira, que devemos fazer nossa, através desta proposta de leitura intermodal. No entanto, embora quase todos os lenços de namorados do nosso *corpus* sejam ornamentados, nem sempre os ornamentos desenvolvem uma relação direta com o que está escrito. Segundo Kress e Leeuwen:

> It is likely, and in our experience often the case, that the different modes through which texts are constructed show these social differences so that in a multimodal text which uses images and writing, the writing may carry one set of meanings and the images another" (Kress&Leeuwen 1996: 135).

De facto, como foi já aprofundado no capítulo 2 da parte I, cada figura bordada nos lenços de amor carrega um significado, cheio de crenças e alegorias, que habita a memória coletiva das bordadeiras desde há muitos séculos. Por sua vez, o conhecimento do texto bordado por parte da mulher que o bordava era, muitas vezes, superficial ou rudimentar. Frequentemente, a bordadeira copiava sem saber o que escrevia, e sem um entendimento que lhe permitisse corrigir erros ou fazer determinadas alterações, consoante o seu gosto. Por isso, o vínculo imagem/texto, na composição estética da tradição dos lenços de amor, pode assumir uma relação

complementar ou independente. Para uma compreensão mais profunda dessas relações voltamos, neste capítulo, a transcrever duplamente os textos bordados.

A relação será complementar em todos os lenços em que o texto e a imagem concebem a mesma mensagem. Isto nem sempre quer dizer que a imagem traduza o texto, ou vice versa, mas sim que tanto um como outro contribuem para a comunicação da mesma ideia.

Nos lenços em que a imagem é uma extensão direta do texto, percebemos que a autora conhecia e compreendia exatamente o texto bordado, uma vez que todo o trabalho traduz a intenção do poema. Este facto verifica-se num lenço mais recente, em que o texto pergunta "Ó meu amor a quem deste/O teu lenço de pintinhas" (anexo II.67), que aparece repleto de pintinhas bordadas. O mesmo sucede com um lenço mais antigo, onde o poema expressa uma "CRUEL SEPARAÇÃO" (anexo I.9), consequência de uma distância provocada por uma "IMMENSA EXTENÇÃO". Neste trabalho, por cima da palavra "ESPERANÇA", foi bordado um veleiro com três mastros que é o único ornamento do lenço.

Esta relação próxima entre a imagem e o texto foi-se tornando progressivamente mais explícita com o passar do tempo. Tal facto deve-se ao avanço da alfabetização em Portugal, que aproximou as bordadeiras da palavra e lhes conferiu uma liberdade maior para a interpretarem e ilustrarem. Este fenómeno é visível nas cartas/lenço de Maria da Conceição Pinheiro aos netos, onde acresce às suas quadras, criadas por ela mesma e a eles dedicadas, o valor dos desenhos que elabora e que apresentam não só mais detalhe, como mais originalidade e maior densidade e dimensão narrativa (anexos I.2, I.3, I.4, I.5).

Nessa conceção da imagem como algo que pode acrescentar significado ao texto, o que ficava por dizer em palavras podia ficar esclarecido nos ornamentos do pano, como é o caso destes versos em que o deítico "desta" se refere à rosa concretizada no desenho, no âmbito da já referida dimensão ecfrásica.

QUEM DESTA FLOR	Quem desta flor
SE AGRADAR	Se agradar
COM GOSTO	Com gosto
HA-DE FICAR	Há-de ficar
(anexo I.34).	

Por sua vez, a quadra

SE HA NAS DADIUAS POMPOSAS	Se há nas dádivas pomposas
MOMUMENTOS DE UAIDADE	Monumentos de vaidade
OSTENTÃO PEqUENOS MIMOS	Ostentam pequenos mimos
PENHOR DE PURA AMISADE	Penhor de pura amizade
(anexo I.35)	

é acompanhada por cravos a toda a volta. Esta flor associada à paixão e à boa sorte enfatiza o amor e a expectativa do mesmo, presentes no "Penhor de pura amizade" que o lenço é na sua totalidade.

Há ainda lenços onde a relação imagem/texto acontece entre o que está escrito e o aspeto estético da obra, na escolha das cores e material, e não tanto pelos adornos da mesma, por exemplo:

PARA DOMINA MEU PEITO	Para dominar meu peito
SÓ EMTI FIZ ENLEÇAÓ	Só em ti fiz eleição
TOMA POCE DA MINHA ALMA	Toma posse da minha alma
DOMINA MEU CORASÓ	Domina meu coração
(anexo I.11)	

Este é o único lenço do nosso *corpus* unicamente bordado a fio dourado sobre tafetá (tecido de seda trançado). A sua delicadeza e requinte sustentam a escolha de palavras como "eleição", "posse" e "domina" para descrever com alguma riqueza vocabular uma vivência amorosa.

Por sua vez, a relação texto/imagem será independente se ambos os planos não se complementarem, isto é, se, embora fazendo parte da mesma composição multimodal, os seus significados forem diferentes, podendo mesmo mostrar-se incompatíveis ou

indecifráveis. Neste último caso, há que lembrar que qualquer interpretação do lenço é apenas uma tentativa de aproximação à obra, no desconhecimento da realidade pessoal e circunstancial de cada bordadeira, visto que "[t]he way we see things is affected by what we know or what we believe" (Berger 1972: 8) "[because we] never look at just one thing: we are always looking at the reaction between things and ourselves" (*idem*: 9).

Por exemplo, num lenço cuja principal figura é um galo, bordado acima da palavra "AMOR", a quadra anuncia:

PELANTEI ARVES DAMOR	Plantei árvores amor
DENTO DO MEU CURACÃO	Dentro do meu coração
iNSCRiVi iN CADA FOLHA	Escrevi em cada folha
MORER CiM DIXARTE NÃO	Morrer sim deixar-te não

(anexo II.80)

Assim sendo, o texto afirma, com assertividade, um ato compromissivo de amor eterno, que só a morte separará. Por sua vez, o galo, embora sem uma ligação aparente, pode significar o dia-a-dia que anuncia, e que a bordadeira quer viver ao lado do seu amado. Ou pode ainda, apenas significar a vida rural, sem qualquer carga simbólica.

Outro exemplo de uma mensagem figurativa que acrescenta uma nova temática ao lenço é um trabalho de 1908, onde vemos bordado um navio (símbolo de emigração e/ou saudade) ao qual o texto não faz qualquer referência:

ANBOS.NÃO.NUS.DIGAS.ANINGEM.FIM	Aceita amor esta lembrança
RECORDAÇÃO.DE.AMIZADE.DEAMOR	Que ela é de querer bem
ASEITA.AMOR.ESTA.LEMBRANÇA.qUE.ELLA	Segredinhos de nós ambos
E.DE.qER.BEM.SAGREDINHOS.DENOS.	Não nos digas a ninguém. Fim

(anexo II.9)

Neste caso, parece não existir qualquer ligação entra a mensagem verbal e o ornamento do lenço. Essa distância de significados na relação imagem/texto tanto

pode querer representar um recado adicional, como pode simplesmente reiterar o desconhecimento da autora sobre o teor do texto que borda.

Também este lenço não datado, da zona do Minho, reflete a relação independente entre a grafia e os ornamentos:

ACEITA.AMOR	Aceita amor
POR.UNIAO	Por união
OMEUIOTEU	O meu e o teu
CORACAO	Coração
.ACEITA.ESTE.LENCINHO	Aceita este lencinho
qUENO MATO APAMHEI	Que no mato apanhei
AINDAVAIORVALHADO	Ainda vai orvalhado
COMASLACRIMASqUECHOREI	Com as lágrimas que chorei

(anexo I.20).

Neste caso, para além dos ornamentos florais, do casal de namorados e dos pequenos pássaros, conseguimos decifrar um cão sentado numa plataforma que se assemelha a um barco. Ora, o cão reforça a ideia de lealdade, seja o desgosto qual for. Neste caso, tanto poderia ser um ressentimento face a uma atitude que terá ofendido ou magoado a bordadeira, como outra explicação que desconhecemos. Em todo o caso, trata-se de um lenço que replica totalmente o modelo da mulher submissa e subserviente.

Deste modo, a relação dos ornamentos com os versos no lenço de amor bordado tanto pode ser de reforço uns dos outros, como de afastamento, contando ambos histórias paralelas:

UMA FELOR ME FIZ PREZENTE	Uma flor me fiz presente
DAS TRES FLORES DELICADAS.	Das três flores delicadas
TODAS DIVERSAS NAS CÓRES	Todas diversas nas cores
NAS BELLEZAS VARIADAS	Nas belezas variadas

(anexo II.81)

Os ornamentos deste lenço são constituídos por elementos religiosos (igreja, cibório e candelabro) e por cachos de uvas, pássaros e chaves. A única alusão da materialidade do lenço às flores do texto é feita no bordado da cercadura de renda e não no pano propriamente dito.

Por fim, enfatizamos que os lenços de amor são uma obra de arte que deve, como todas, ser apreciada na sua totalidade. Embora se possa analisar individualmente cada um dos seus principais elementos — o texto e a ornamentação, a par dos pontos usados e das cores — a sua força estética e comunicativa atinge o auge, quando a relação entre texto icónico e texto verbal se complementam. Ao bordar o imaginário dos seus sentimentos com palavras e figuras, a mulher portuguesa, de um estrato social desfavorecido afirmou-se no desaparecimento das fronteiras mais rígidas que faziam explodir os limites da condição feminina. Os lenços de amor, ao assumirem a iniciativa de uma voz decidida, são disso testemunho. A presença, no texto multimodal bordado, de uma enunciação feminina consciente e firme constitui uma forma pouco comum de manifestação identitária da mulher, no contexto do mundo rural. Reconhecê-la, é uma forma de devolver às bordadeiras as várias perspetivas do amor que quiseram reivindicar, quando bordaram os lenços do *corpus* que acabamos de analisar.

Conclusão: o amor que nos move

Amor me moveu, que me faz falar
— Dante (*apud* Elena Ferrante)

A epígrafe escolhida para encerrar este longo trabalho de pesquisa e sistematização em torno dos lenços de amor resume bem, quer a ousadia que levou as raparigas bordadeiras a sair do silêncio a que culturalmente estavam confinadas, quer o impulso que me levou a mim a produzir este discurso sobre a realidade destes lenços que tanto me fascina.

Tentou-se, pois, com este trabalho, estudar os lenços de amor em toda a sua complexidade, tentando identificar os atos de fala presentes no texto destas mulheres que, no momento em que bordaram os lenços do nosso *corpus*, não tinham voz social. É nesse sentido que entendemos o lenço como uma afirmAÇÃO, provocAÇÃO, reAÇÃO, determinAÇÃO e sensAÇÃO das bordadeiras. Obviamente, esta tradição é muito mais vasta e complexa do que o acervo que nos propusemos analisar. Assim sendo, e conscientes da impossibilidade de investigar todos os lenços de amor alguma vez bordados, expomos as principais ilações sobre a análise desenvolvida.

A nossa pesquisa centrou-se no emissor feminino destes lenços, numa perspetiva pouco comum até agora. Essa focagem na enunciação permitiu descobrir um quadro muito mais alargado de temas, que estavam até este momento circunscritos ao pedido de namoro ou à espera de notícias do amado. Assim, podemos agora com segurança afirmar que a própria designação de "lenços dos namorados", constitui, em si mesma, uma descrição pobre da realidade dos lenços, que não são bordados apenas para essa circunstância, recobrindo também aspetos da vida toda da mulher que ama, quer em ocasiões celebrativas, quer em momentos de dor no namoro, no casamento, no nascimento de filhos e netos, na viuvez.

A focagem na enunciação feminina permitiu concluir que, contrariamente ao que as reproduções mais comerciais e turísticas pretendem fazer perpetuar, a mulher que

bordava não era de todo uma mulher absolutamente dependente da reciprocidade do seu amor nem do regresso do marido ausente. Pelo contrário, embora em todos estes lenços haja um sentimento de amor inequívoco, o estudo da enunciação permite captar traços de personalidade destas mulheres, entre os quais se destaca a resiliência e a força anímica que sempre as projeta no caminho da vida, da esperança, da continuidade. Lê-se nestes lenços amor e desamor, sem que este último conduza a qualquer tipo de desespero ou desistência. Nesse sentido, os lenços retratam um caráter feminino moralmente forte e determinado. Usufruindo d' "A língua desembaraçada/Para falar aos amores" (anexo II.82), as bordadeiras conquistaram a sua identidade enquanto mulheres que não se restringiram unicamente ao lugar que a cultura da época lhes determinava. O estudo do texto permite também entender a relação da mulher do campo (analfabeta ou pouco letrada) com a escrita, na medida em que, nas palavras de Elena Ferrante: "[…] a escrita verdadeira é isto: não um gesto elegante, estudado, mas um ato convulso" (Ferrante 2021: 34).

Procurámos estabelecer, pela primeira vez para o universo dos lenços de amor, uma leitura multimodal, valorizando o texto na sua relação com os motivos figurativos que apresenta. Assim, umas vezes constatámos que a imagem reforça a mensagem do texto, permitindo muitas vezes o esclarecimento do contexto da saudade enunciada nas quadras; outras vezes o código figurativo e o código do texto parecem estar independentes um do outro; e, outras vezes ainda, o bordado com figuras aos pares (homem/mulher, dois corações, dois pássaros unidos, etc) procura unir simultaneamente a emissora e o destinatário. No entanto, grande parte dos lenços não evidencia essa força semiótica de uma significação que se constrói reforçadamente pela relação entre o texto e a imagem. Se isso se verifica no caso da saudade por ausência e distância, em que o barco a vapor aparece, essa associação parece funcionar de uma forma estereotipada e codificada, não resultando de uma intervenção criativa da própria bordadeira. No fundo, julgamos poder afirmar que existia um repositório confirmado de geração em geração, que funcionava como um código figurativo e verbal a que a bordadeira recorria nas múltiplas situações para as quais criava um lenço.

Poder-se-ia então concluir que não havia criatividade e personalização do lenço à medida das emoções e sentimentos da sua bordadeira? Não. A criatividade é imensa neste universo dos lenços de amor, atestada pela diversidade que apresentam. De facto, a opção por espaços mais vazios ou mais carregados de ornamento, a maior ou menor extensão do texto, a disposição dos ornamentos e do texto no espaço do próprio lenço constituem, certamente, formas de expressão que é importante considerarmos. Umas vezes, há muito texto e pouco ornamento, como no caso do tema da separação; noutros, acontece exatamente o oposto: muito ornamento e uma ausência total de texto, porque as imagens de união e vida quotidiana falam por si; no entanto, na maior parte das vezes, há um equilíbrio entre o campo figurativo e o campo verbal.

Apreendemos que, apesar das suas similaridades, não há lenços de amor exatamente iguais, pois cada lenço ganha uma autonomia particular a partir do momento em que tem um destinatário específico. Autonomia essa que a mulher conquista, uma vez que ela não só borda o lenço como também o oferece. Só quando se estuda o lenço de amor em toda a sua complexidade e extensão é que se tornam possíveis iniciativas como a da Aliança Artesanal, onde se promoveu fortemente, desde 1988, a autonomia destas mulheres, que passaram a ter salário próprio por cada lenço realizado, concedendo-lhes, também, uma autonomia financeira. Para Maria da Conceição Pinheiro,

> [o]s lenços […] não tiveram outra função senão dignificar o trabalho das pessoas analfabetas que estão nos campos a olhar pelo gado, que estão nos teares a bater […]. Porque elas mostram tanta sabedoria, elas mostram tanto o querer ser emancipadas, elas mostram tudo isto através do amor. E como o amor domina o mundo…" (Pinheiro 2020: 11'37'').

Como o amor domina o mundo, entendemos que todo o lenço bordado sobre as diretrizes dessa paixão, independentemente do seu tema ou recetor, cabe na tradição, desde que nasça de uma necessidade de expressão própria, mesmo que a sua forma verbal e icónica se inscreva num fundo coletivo comum.

Acreditamos que o estudo dos lenços dos namorados deve distinguir os lenços da segunda metade do século XX dos lenços anteriores, tendo o nosso trabalho concedido especial atenção a estes últimos. Embora esta distinção nem sempre seja clara, é explícita a adição de cores e de ornamentação mais desenvolvida que ocorre desde a segunda metade do século XX até aos dias de hoje. De igual modo, os brasões monárquicos bordados são recorrentes em lenços anteriores a 1910, ano da Implantação da República.

Ao longo da sua história, mais concretamente durante o século XX, os lenços de namorados foram objeto de alguns aproveitamentos que, de algum modo, lhes deu bastante visibilidade exterior, embora afastando-os da sua raiz mais concreta. De facto, a "Política do Espírito" do Estado Novo e o *boom* turístico e comercial do século XXI concedeu-lhes uma história "oficial" e, por isso, muitos destes trabalhos são já uma exteriorização da tradição e não uma expressão fidedigna da mesma, ou seja, surgem com textos grafados com erros intencionais, aplicando-lhes poemas de poetas atuais mais célebres, estampados sobre os mais diversos objetos, desde toalhas de mesa a chávenas, esbatendo o material específico dos lenços e desfigurando o seu uso. Claro está que, entre outros exemplos atuais, existem também os trabalhos que continuam a função dos lenços de amor, como os lenços aos netos bordados por Maria da Conceição Pinheiro (anexos I.2, I.3, I.4 e I.5), onde a bordadeira tira proveito das cores e ornamentos incorporados na segunda metade do século XX, para bordar uma mensagem pessoal a quem lhe é querido, preservando, assim, o papel do lenço de amor desde a sua origem.

Por fim, ambicionamos que esta dissertação contribua para dar a conhecer o lenço, na sua diversidade, nas suas características e na sua história, individualizando as suas marcas, uso e funções, tal como quem os bordou e ainda borda.

Nos anexos, reproduzimos os lenços que constituíram o nosso *corpus*. Daqueles para os quais não obtivemos autorização de reprodução fizemos desenhos (anexo II), constituindo o nosso contributo para a divulgação destes apaixonantes trabalhos, avaramente guardados em museus, fora das coleções que consideram de maior

interesse e impossibilitando o público geral de os conhecer. Posto isto, desafiamos os museus a exporem estas peças, para que a tradição dos lenços de amor não se restrinja, unicamente, ao conhecimento da sua abordagem e configuração mais atual. Desafiamos, ainda, a Direção Geral do Património Cultural (DGPC) a repensar as diretivas e orientações sob as quais protege esse património, que fica, paradoxalmente, impossível de ser visitado, estudado ou divulgado nas devidas e merecidas condições. Reforçamos que esta dissertação se inscreve na linha dos mais recentes critérios de promoção e acesso ao património do Conselho da Europa e da Comissão Europeia. De facto, "[…] reforçar os sentimentos de identidade cultural, de memória coletiva e de afirmação de um património comum cuja riqueza reside na sua diversidade[44]", são alguns dos parâmetros que motivaram este estudo. Acreditamos na importância de conservar, analisar e expor os lenços de amor para que seja possível uma reconstituição mais abrangente e completa da sua história e da sua especificidade e ainda para que se reflita sobre os seus caminhos futuros. Reconhecemos o lenço de amor não como necessidade comercial e turística, mas sim como lugar de fala, inicialmente usado e inventado pelas mulheres do povo, para expressarem os seus sentimentos mais pessoais — amor as moveu, que as fez falar.

[44] Citado a partir da Direção Regional de Cultura do Norte, ‹https://culturanorte.gov.pt/noticias/jornadas-europeias-do-patrimonio-2022/› (último acesso 19/09/2022).

Referências Bibliográficas

ADONIS (2016), *O Arco-Íris do Instante — Antologia Poética*, trad. Nuno Júdice, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ANTUNES, C. Leonardo B. (2014), "Abordagens de tradução poética para Safo Fr. 31" *in Revista Letras*, nº 89, p. 223-236, Editora UFPR, <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/35148/23112>, (último acesso 22/06/2022).

ALARCÃO, Teresa & CARVALHO, José Alberto Seabra (1993), *Imagens em Paramentos Bordados: séculos XIV a XVI*, Lisboa, Instituto Português de Museus.

ALVES, Marques Alves (2013), *Arte popular e nação no estado novo: política folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

AMARAL, Ana Luísa (2017), *Arder a Palavra e Outros Incêndios*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

ANGHEL, Golgona (2017), *Nadar na Piscina dos Pequenos*, Porto, Assírio & Alvim.

ARAÚJO, Maria Eduarda Machado de (2006), "Corantes naturais para têxteis — da Antiguidade aos tempos modernos" *in Conservar Património*, nº 3-4, p. 40 -51, Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, <https://arp.org.pt/revista_antiga/pt/artigos/3-4_4.html>, (último acesso 28/06/2022)

AUSTIN, John Langshaw (1962), *Quando dizer é fazer*, trad. Danilo Marcondes de Souza Filho, Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.

BARRENO, Maria & HORTA, Maria Teresa & COSTA, Maria Velho da (1972), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2020.

BASTO, Adriano (2014), *Lenços de Namorados: A Literatura Popular como Escrita Antenupcial*, Ponte Caldelas, Fundaçom Meendinho.

BASTO, Cláudio (1939), *Silva Etnográfica*, Porto, Edições de Marânus.

BENJAMIN, Walter (1921), *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*, trad.: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, São Paulo, Editora 34 Ltda., 2011.

BERGER, John (1972), *Ways of Seeing*, Londres, Penguin Books, 2008.

BOURDIEU, Pierre (1989), *O Poder Simbólico*, trad.: Fernando Tomaz, Lisboa, DIFEL Difusão Editorial.

CARDOSO, Joana Amaral (2018), "O enxoval, ou o destino numa arca" *in Jornal Público*, <https://www.publico.pt/2018/08/11/culturaipsilon/noticia/o-enxoval-ou-sonho-e-o-pesadelo-do-destino-numa-arca-1840617>, (último acesso em 28/06/2022).

CARNAP, Rudolf (1942-1943), *Introduction to Semantics and Formalization of Logic*, Massachusetts, Harvard University Press, 1959.

CARNEIRO, E. Lapa (1963), "Os Lenços de Mão Bordados" *in Ecos*, nº1, 10/06/63, Barcelos, Da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.

CASTRO, Clarisse & CABO, Nuno (Coord.) (2021), *O Poeta Faz-se*, Matosinhos, Bairro dos Livros.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (1969), *Dictionnaire des Symboles*, ed.ut.: *Dicionário de Símbolos*, trad.: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim, 16ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1982.

CHICAGO, Judy (1979), *The Dinner Party*, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art: Brooklyn Museum, Nova Iorque, 2007, <https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/tour_and_home>, (último acesso em 28/06/2022).

COSTA, Maria Velho da (1976), *Cravo*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1994.

CUNHA, Luís (2001), *A Nação nas Malhas da Sua Identidade: O Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Porto, Edições Afrontamento.

CUNHA, Mário Vilhena da (2002), “Lenços de Namorados - Escritas de Amor”, Vila Verde, Aliança Artesanal.

DERRIDA, Jacques (1986), *Enlouquecer o Subjétil*, trad.: Geraldo Gerson de Souza, São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

DURAND, Jean-Yves (2008), *Os “Lenços de Namorados”: Frente e Verso de um produto artesanal no tempo da sua certificação*, Vila Verde, Município de Vila Verde.

FARIA, Daniel (1992), *Uma Cidade com Muralha*, ed. ut.: *Poesia*, 3ª ed., p. 351-370, Porto, Assírio & Alvim, 2019.

FARIA, Isabel Hub (2003), “O uso da linguagem” *in Gramática da Língua Portuguesa*, p. 73-84, 6ª ed., Lisboa, Editorial Caminho.

FARIA, Rui Pedro (2014), “Bordado de Crivo: S. Miguel da Carreira - Barcelos”, Barcelos, Município de Barcelos

FERRANTE, Elena (2021), *As Margens e a Escrita*, trad.: Margarida Periquito, Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2022.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Coord.) (2001), *Pensar no Feminino*, Lisboa, Edições Colibri.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro (Coord.) (2003), *As Teias que as Mulheres Tecem*, Lisboa, Edições Colibri.

GARRETT, Almeida (1846), *Viagens na Minha Terra*, São Paulo, Editora Melhoramentos, 2015.

GUERREIRO, M. VIEGAS (1978), *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, 3ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve, 1993.

GUMPERZ, John J. (1982), *Language and social identity,* Cambridge, Cambridge University Press.

GUSMÃO, Manuel (2018), *A Foz em Delta*, Lisboa, Editorial «Avante!».

HANISCH, Carol (1970), “The Personal is Political” *in Notes From the Second Year: Women's Liberation: Major Writings of the Radical Feminists*, Nova Iorque, Radical Feminism.

HORTA, Maria Teresa (1983), *Os Anjos*, ed. ut.: *Poesia Reunida*, p. 500-545, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2009.

HUANG, Yan (2007), *Pragmatics*, Oxford, Oxford University Press.

KINDIG, Jessie (2020), *The Verso Book of Feminism: Revolutionary Words from Four Millennia of Rebellion*, Londres, Verso Books.

KRESS, Gunther & LEEUWEN, Theo Van (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, 3ª ed., Epub, Londres e Nova Iorque, Routledge, 2021.

LAMAS, Maria (1948), *As Mulheres do Meu País*, Lisboa, Actuális.

LE GUIN, Ursula K. (1992), *A ficção como cesta: uma teoria e outros textos*, trad.: Sofia Gonçalves, Lisboa, Dois Dias edições, 2022.

LEVINSON, S.C. & EVANS, N. (2010), “Time for a sea-change in Linguistics: response to comments on ‘The myth of language universals’” *in Lingua*, v.: 120, nº12, p. 2733-2758, Elsevier, <https://www.sciencedirect.com/journal/lingua/vol/120/issue/12>, (último acesso 22/06/2022).

LIMA, Fernando de Castro Pires de (1935), *Cancioneiro de Celorico de Basto*, Porto, Imprensa Portuguesa.

LOPES, Ana Cristina Macário (2018), *Pragmática: uma introdução*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

LORDE, Audre (1984), “Poetry Is Not a Luxury” *in Sister Outsider*, p. 36-39, Berkeley, Crossing Press Berkeley, 2007.

MEDEIROS, António (2003), *A Moda do Minho: um ensaio antropológico*, Lisboa, Edições Colibri.

MENDONÇA, José Tolentino (2021), *Introdução à Pintura Rupestre*, Porto, Assírio & Alvim.

MOURA, Mário (2018), *O design que o design não vê*, Lisboa, Orfeu Negro.

NOGUEIRA, Carlos (2007), "Uma Forma Breve Esquecida: A praga da Tradição Oral Portuguesa" *in Separata dos Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, v.: XLVII, p. 1-4, Porto, Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.

NUNES, Maria Arminda Zaluar (1978), *O Cancioneiro Popular em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa.

Ó, Jorge Ramos do (1999), *Os anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" 1933-1949*, Lisboa, Editorial Estampa.

PASTOUREAU, Michel (2000), *Blue: the history of a color*, Princeton, Princeton University Press, 2001.

PECK, Raoul (2021), *Exterminate All the Brutes*, nº ep.: 4, USA.

PESSOA, Marta (2022), *Um nome para o que sou*, Três Vinténs, Portugal, 1h56.

PLÁCIDO, Ana (1863), *Luz Coada por Ferros — Escritos Originais*, Ericeira, Sibila Publicações, 2022.

PONTE, António (2018), *Variaciones sobre una tradición: de los pañuelos de amor a los bordados con poesía*, Porto, Booktailors.

RODRIGUES, Amália (1988), "Malhão de Cinfães" *in Folclore à Guitarra e à Viola*, Fantasy Day, faixa 11.

RODRIGUES, Sofia da Palma (2008), "Lenços de amor: juras, promessas e declarações à moda antiga" *in Jornal Público*, <https://www.publico.pt/2008/02/14/sociedade/noticia/lencos-de-amor-juras-promessas-e-declaracoes-a-moda-antiga-1319626>, (último acesso em 28/06/2022).

SAMPAIO, Cláudia R. (2020), *Já não me deito em pose de morrer*, Porto, Porto Editora.

SANTO, Moisés Espírito (1990), *A Religião Popular Portuguesa*, Lisboa, Assírio & Alvim.

SCHAFF, Adam (1962), *Introduction to Semantics*, trad.: Olgierd Wojtasiewicz, Nova Iorque, The Macmillan Company.

SEARLE, John (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Londres, Cambridge University Press.

SOUSA, Antónia de (2000), *Diálogos com Agostinho da Silva: O Império acabou. E agora?*, Alfragide, Casa das Letras, 2006.

S.P., (1916), "Lenços Marcados" *in Terra Portuguesa: Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnográfica*, nº4, p. 115, Lisboa, Annuario Commercial.

STANILAND, Kay (1991), *Medieval Craftsmen: Embroiderers*, Londres, British Museum Press.

TAVARES, Manuela & ALMEIDA, Teresa Sousa de (2007), *O longo caminho das mulheres*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

TRINDADE, Luís (2008), *O estranho caso do nacionalismo português: o salazarismo entre a literatura e a política*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

VALIN, Marsha Van (1999), *A Stitch in Rhyme: An Examination of Verse Embroidered on Needlework Samplers in England and America between 1647 and 1857*, Wisconsin, The Scarlet Letter.

Arquivo pessoal

PINHEIRO, Maria da Conceição Pinheiro (2020), entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 100’ 2’’, apêndice III.1.

_____(2022a), entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 37’ 47’’, apêndice III.2.

_____(2022b), entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 2’ 31’’, apêndice III.3.

_____(2022c), entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 53’ 5’’, apêndice III.4.

_____(2022d), entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 6’ 8’’, apêndice III.5.

PIRES, Ana (2022), entrevista a Ana Pires, 91’ 12’’, apêndice III.6.

Anexos

Anexo I: lenços de amor fotografados[45]





I.1 — Museu Nacional do Traje



I.2 — Maria da Conceição Pinheiro



I.3 — Maria da Conceição Pinheiro

[45] Todos os lenços do Museu Nacional do Traje estão catalogados no arquivo digital do Matriz Net, <https://bityli.com/gPQzZi>, (último acesso a 03/09/2022).



I.4 — Maria da Conceição Pinheiro

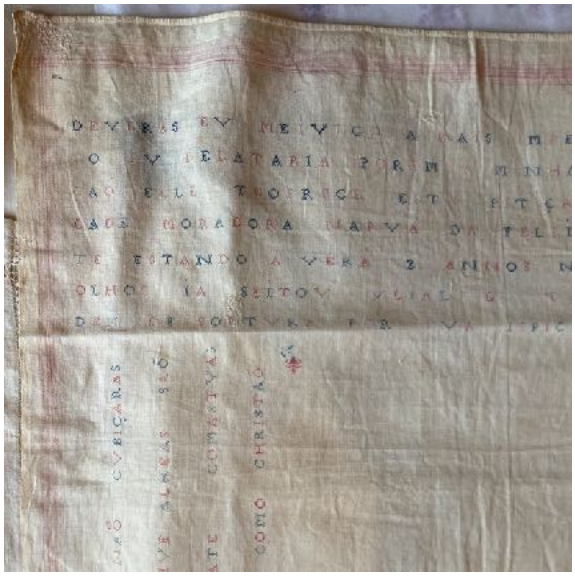


I.5 — Maria da Conceição Pinheiro

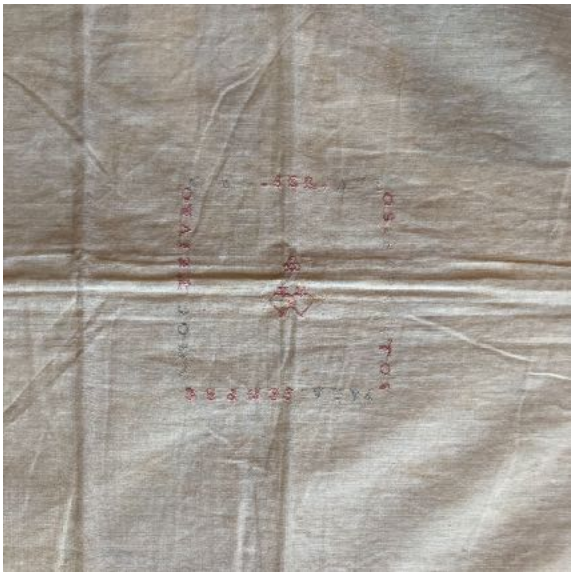


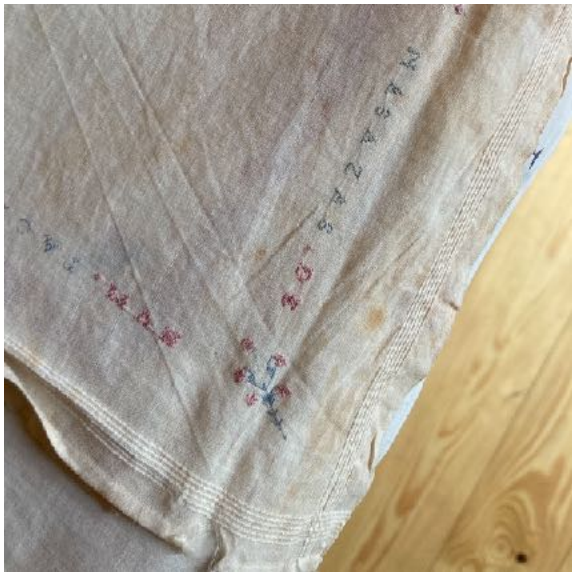
I.6 — Aliança Artesanal (réplica)





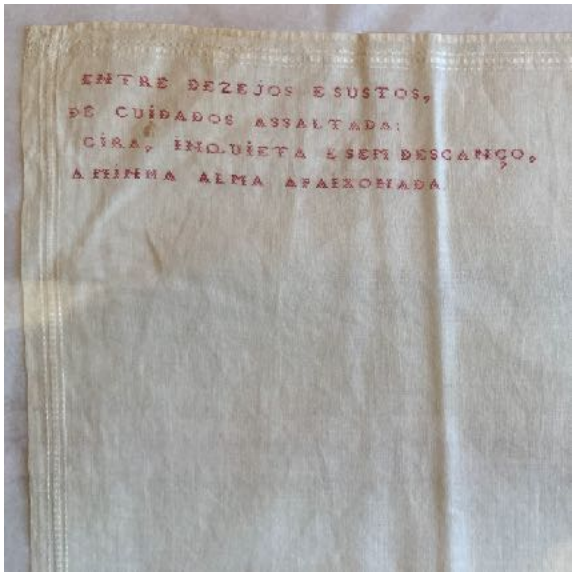
I.7 — Museu Nacional do Traje





I.8 — Museu Nacional do Traje





I.9 — Museu Nacional do Traje





I.10 — Maria da Graça Portugal

I.11 — Museu Nacional do Traje





I.11 — Museu Nacional do Traje





I.12 — Museu Nacional do Traje



I.13 — Abadessa do Mosteiro de Avé Maria, Porto



I.14 — Museu Nacional do Traje





I.15 — Museu Nacional do Traje





I.16 — Museu Nacional do Traje




I.17 — Museu Nacional do Traje




I.18 — Museu Nacional do Traje



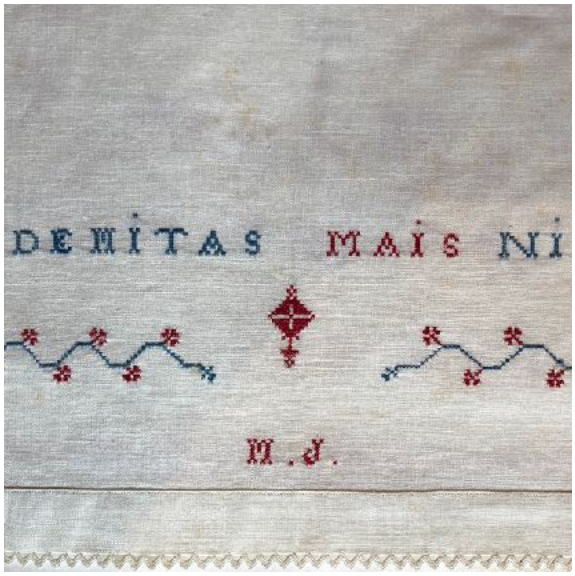

I.19 — Museu Nacional do Traje




I.20 — Museu Nacional do Traje




I.21 — Museu Nacional do Traje

I.22 — Museu Nacional do Traje



I.23 — Museu Nacional do Traje





I.24 — Museu Nacional do Traje





I.25 — Alcina, Aliança Artesanal



I.26 — Mª da Conceição Pinheiro (réplica)




I.27 — Museu Nacional do Traje




I.28 — Museu Nacional do Traje




I.29 — Museu Nacional do Traje





I.29 — Museu Nacional do Traje





I.30 — Museu Nacional do Traje



I.31 — Mª da Conceição Pinheiro (réplica)





I.32 — Museu Nacional do Traje




I.33 — Museu Nacional do Traje




I.34 — Museu Nacional do Traje





I.35 — Museu Nacional do Traje

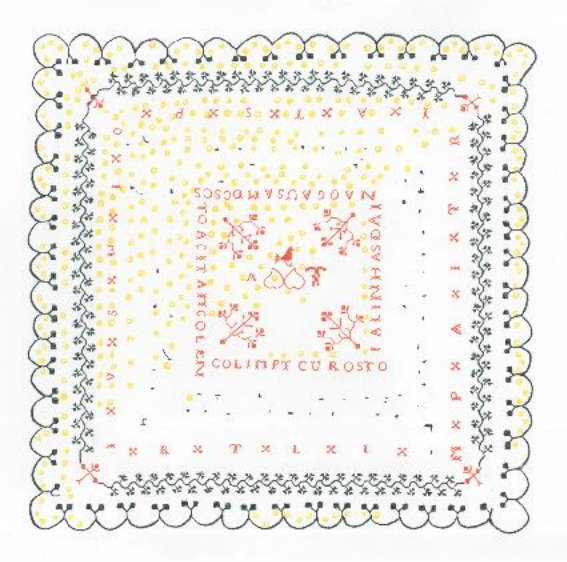
Anexo II: lenços de amor desenhados por mim[46]



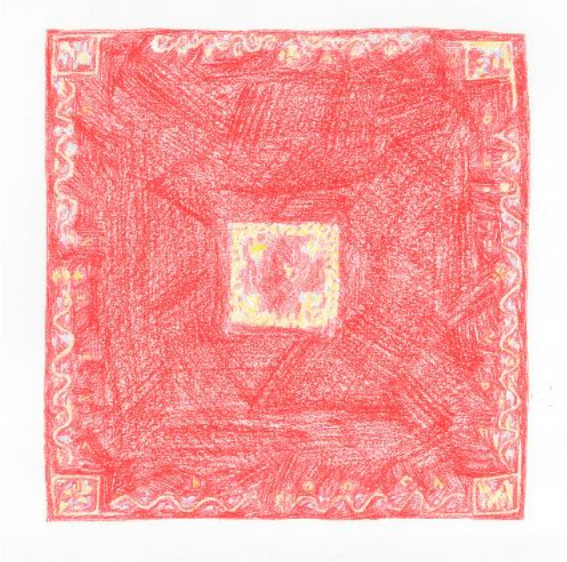
II.1



II.2



II.3

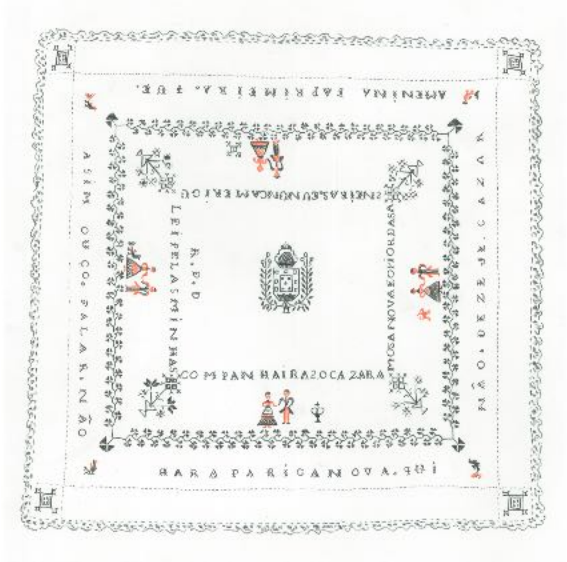


II.4

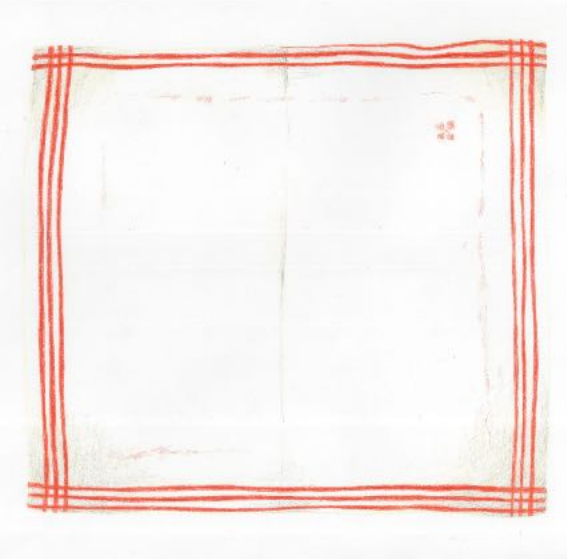
[46] Todos os lenços desenhados são da minha autoria e correspondem a 82 trabalhos. Os originais estão na posse do Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular e estão catalogados no arquivo digital do Matriz Net, <https://bityli.com/xfrxVh>, (último acesso a 03/09/2022).



II.5



II.6



II.7



II.8



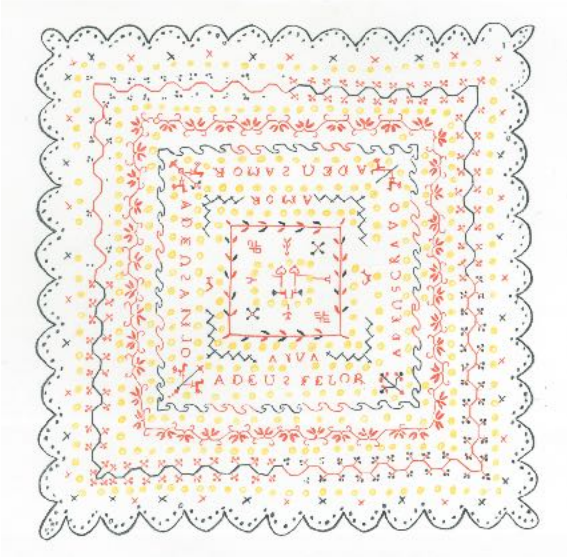
II.9



II.10



II.11



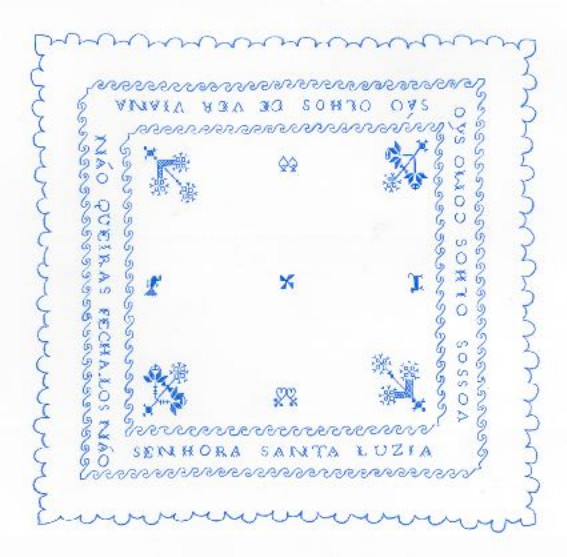
II.12



II.13



II.14



II.15



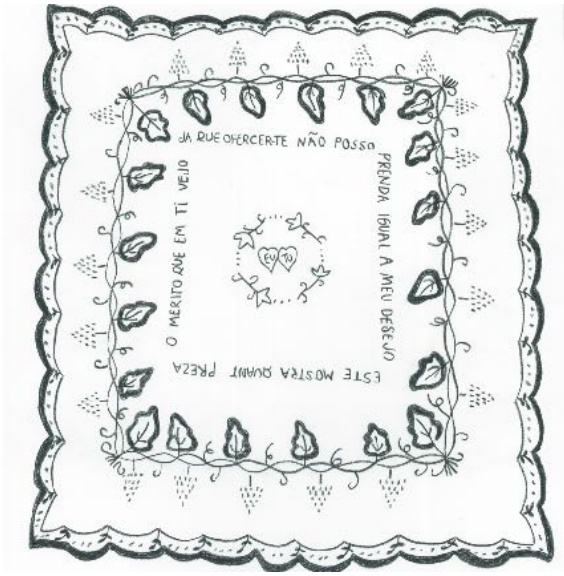
II.16



II.17



II.18



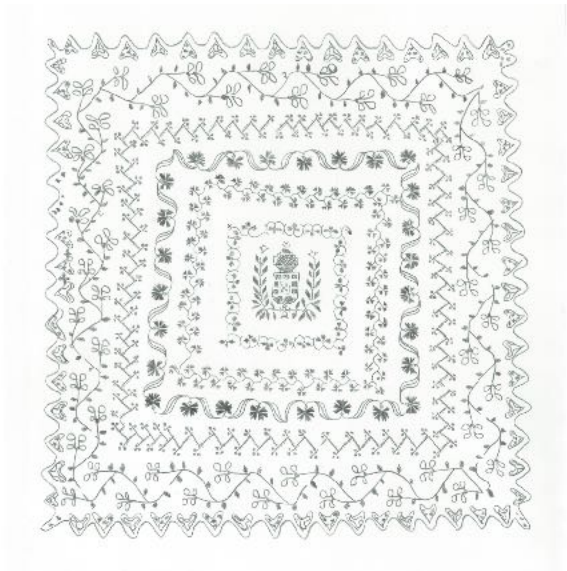
II.19



II.20



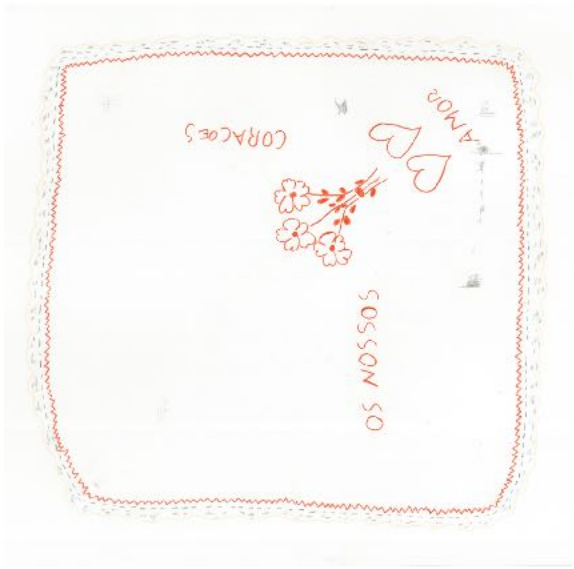
II.21



II.22



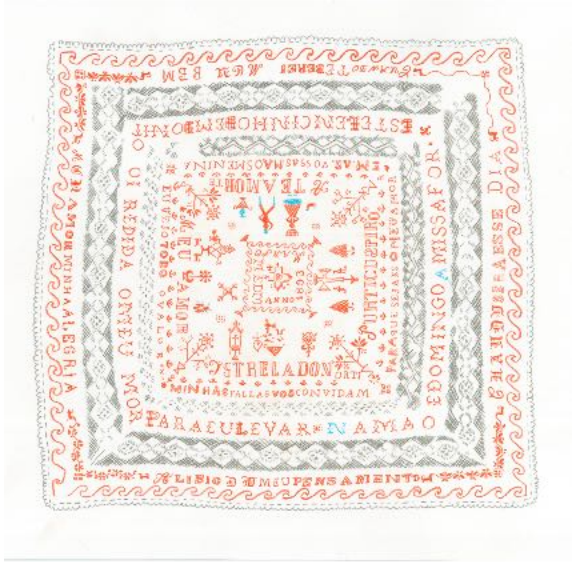
II.23



II.24



II.25



II.26



II.27



II.28



II.29



II.30



II.31



II.32



II.33



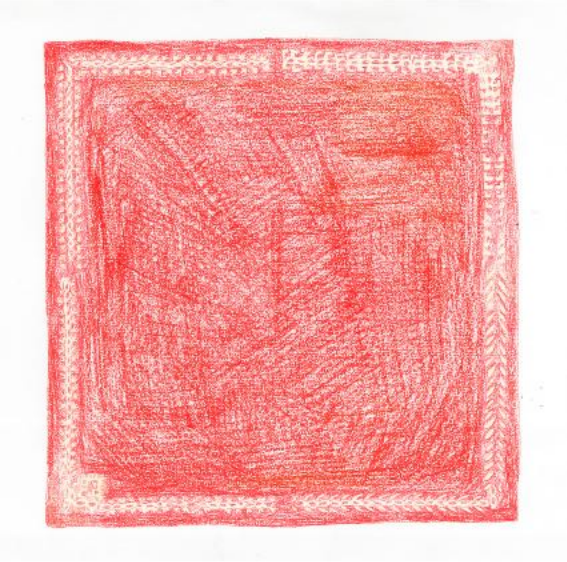
II.34



II.35



II.36



II.37



II.38



II.39



II.40



II.41



II.42



II.43



II.44



II.45



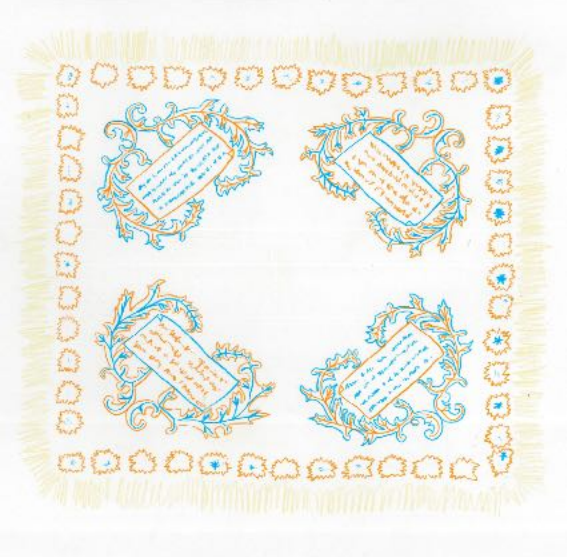
II.46



II.47



II.48



II.49



II.50



II.51



II.52



II.53



II.54



II.55



II.56



II.57



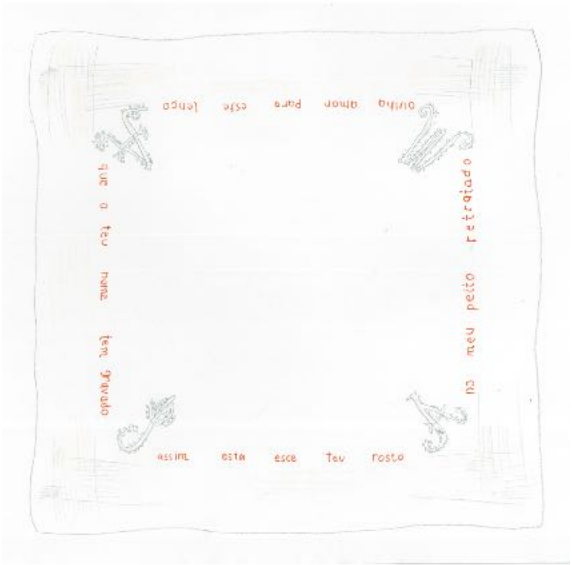
II.58



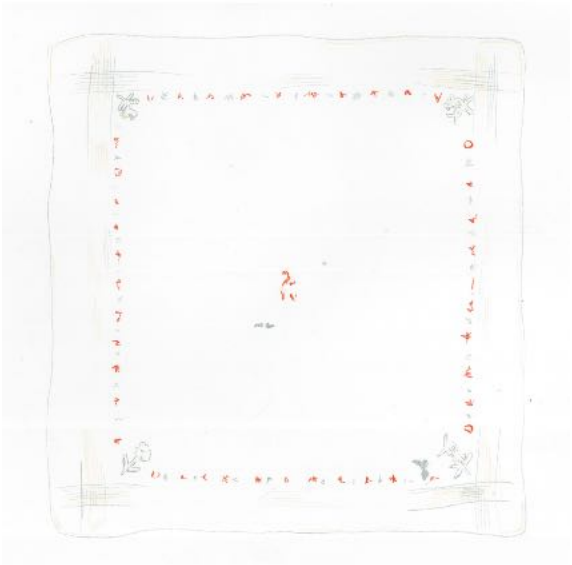
II.59



II.60



II.61



II.62



II.63



II.64



II.65



II.66



II.67



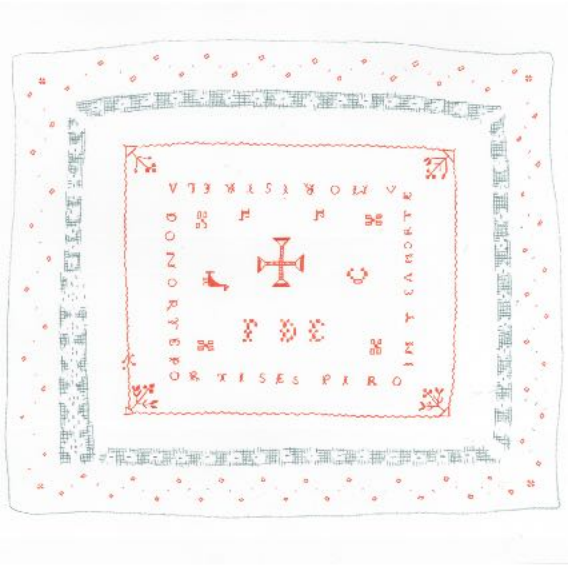
II.68



II.69



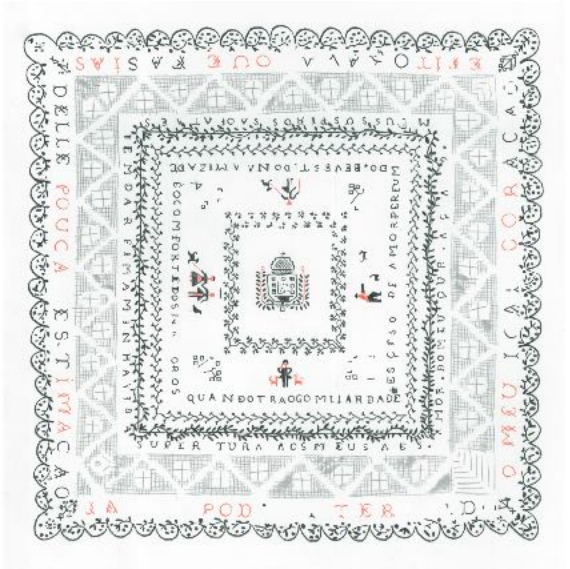
II.70



II.71



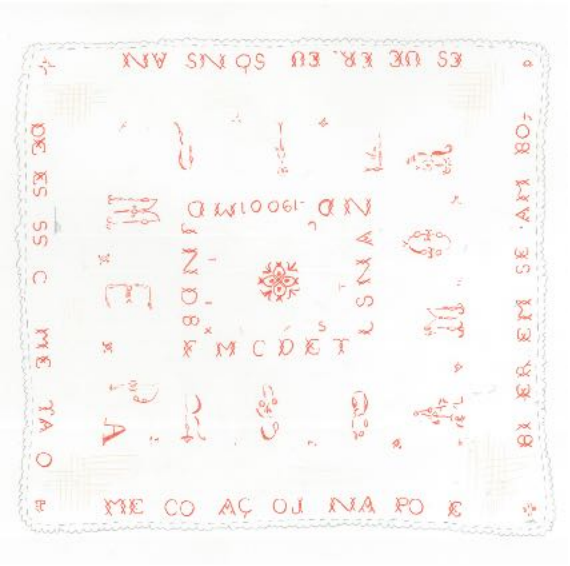
II.72



II.73



II.74



II.75



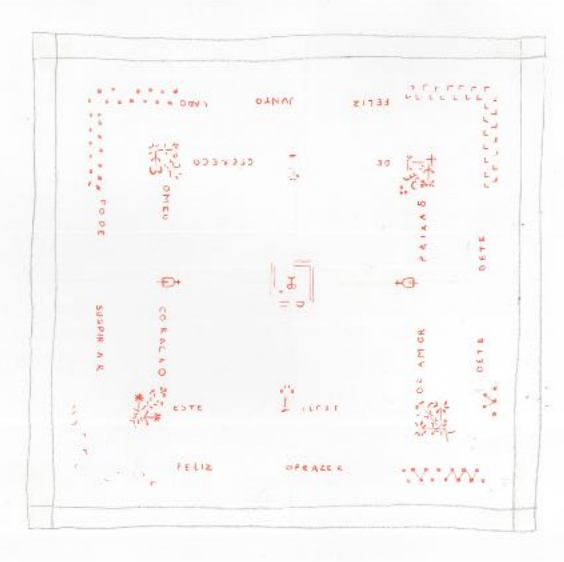
II.76



II.77



II.78



II.79



II.80



II.81



II.82

Anexo III: texto dos lenços de amor sem fotografia ou desenho[47]

III.1[48]

ANNO DE I88

AMOR

FIRME

ABRETE LENÇO	Abre-te lenço
LIMPA TEU ROSTO	Limpa teu rosto
FALAS DE AMOR	Falas de amor
NAO QAUZO DESGOSTO	Não causam desgosto
ABRETE x LENÇO E x UERAS x QUAT	Abre-te lenço e verás
RORAMOS FELURIDOS x NO x MEU x DELE	Quatro ramos floridos
ENCONTRARAS x OS x NOSSOS x C	No meio dele encontrarás
OR.ARCOES x UNIDOS x	Nossos corações unidos
SOU	Sou
TEO	Teu
AMOR	Amor
LIAL	Leal

[47] Lenços na posse do Museu Nacional de Etnologia & Museu de Arte Popular.

[48] O lenço original tem, pontualmente, letras bordadas a linha azul.

III.2[49]

A.S.

AMOR

ASEITAESTEL	Aceita este lenço
ENSOLINPATEURO	Limpa teu rosto
STOPRENDASDAMO	Prendas de amor
RNANCAUSADESCOSTO	Não causam desgosto
VIVAAMORV	Viva amor viva
IVAMEUACGOV	Meu
IVAMINHA	Viva minha flor
FLORICAI	E cai

III.3[50]

Neste lenço existe amor

Também existe a saudade

Por isso te ofereço

Como prova de amizade

III.4

FOI AO LIVRO DO DESTINO	Fui ao livro do destino
MINHA SINA PROCURAR	Minha sina procurar
SÓ LÁ ENCONTREI ESCRITO	Só lá encontrei escrito
QUE NASCI PARA TE AMAR	Que nasci para te amar

[49] Lenço adornado com lantejoulas.

[50] Bordado a letra cursiva, quadra reta.

III.5

A DEUS PEDI OS MEUS OLHOS	A Deus pedi os meus olhos
PARA VER O MEU AMOR	Para ver o meu amor
OLHOS DE VER TE DAREI	Olhos de ver te darei
ME RESPONDEU O SENHOR	Me respondeu o Senhor

III.6[51]

O lenço que tu me deste	O lenço que tu me deste
Enchi-o de uvas na vinha	Enchi-o de uvas na vinha
Comi-as fiquei tonta	Comi-as fiquei tonta
Não sei o que o lenço tinha	Não sei o que o lenço tinha

III.7

ANO DE 1916

1	1
EMTRE LASSOS DE AMIZADE	Entre laços de amizade
BÓMUZ CONPRIR NÓSA SÓRTE	Fomos cumprir nossa sorte
UNIR NÓSOSS CORAÇOIS	Unir nossos corações
ATE AÓRA DA MÓRTEE	Até à hora da morte
2	2
ASTUAS RAÇIAS MIMÓZAS	As tuas [faces] mimosas
USTEOS HÓLHOS CRISTALINUSS	Os teus olhos cristalinos
DESINQUETÃOME AMINHA ALMA	Desinquietam-me a minha alma
CAOZÃOME MIL DESATINUSS	Causam-me mil desatinos

[51] Bordado a letra cursiva.

III.8[52]

LUMBRANSA	Lembrança
14-2-1918	14-2-1918
AMÔR LIAL	Amor leal
LENÇO DE NAMORADOS	Lenço de namorados
ANO DE 1918	Ano de 1918
ESPERANSA	Esperança
DÚBIDA	Dúvida
ÁBRETE LENÇO I MÓSTRA	Abre-te lenço e mostra
CATRO RAMOS FELURIDOS	Quatro ramos floridos
I NU MEIO INCUNTRARÁS	E no meio encontrarás
NÓSSOS CORAÇÕES UNIDOS	Nossos corações unidos
Á-DE ESTA PONBA	Há-de esta pomba
BUÁR	Voar
CANDO NÓSSO AMÔR	Quando nosso amor
ACABÁR	Acabar
ISEREBI TEU LINDO NÔME	Escrevi teu lindo nome
N'AREIA FINA DU MÁR	Na areia fina do mar
I BIÉRUM DUAS ÔNDAS	E vieram duas ondas
TEU DÔSSE NÔME APAGÁR	Teu doce nome apagar
SAUDADES	Saudades

[52] Bordado a letra cursiva, com muitas cores.

III.9[53]

ASSIM SE UNE A MINHA ALMA	Assim se une a minha alma
ATUA ATUA AO MEU CORAÇÃO	À tua, a tua ao meu coração
ASSIM COMO N ESTE LEN	Assim como neste lenço
ÇO OS RIOS UNIDOS ESTÃO	Os fios unidos estão

THOMAZIA

III.10

ANTÓNIO

MARTHA

SOARES

RODRIGUES

ADÊUS.CARDIM.DE.FLORES	Adeus jardim de flores
ADÊUS.MEU AMOR.PERFEITO	Adeus meu amor perfeito
QUANDO.TE.ALCEM PROCURAR	Quando alguém te procurar
SECA.DENTRO.DE.MEU.PEITO	Seca dentro de meu peito

III.11[54]

Dei um lenço ao meu amor	Dei um lenço ao meu amor
P'ra ele açoiar o pingo	Para ele assoar o pingo
Gostou tanto tanto dele	Gostou tanto tanto dele
Que só se açoia ao domingo	Que só se assoa ao domingo

[53] O lenço original tem, pontualmente, letras bordadas a linha azul.

[54] Bordado a letra cursiva.

III.12

VIANA QUEM DIZ VIANA	Viana quem diz Viana
DIZ AMOR DIZ CORAÇÃO	Diz amor diz coração
DIZ ENCANTO DIZ SAUDADE	Diz encanto diz saudade
DIZ BELEZA E SENSAÇÃO	Diz beleza e sensação

III.13

ASSEITA.MEU.AMOR.ESTE.LENSSU	Aceita meu amor este lenço
COMO.UMA.DOCE.RECORDAÇÃO	Como uma doce recordação
QUE.ESTA.PECENA.LEMBRANÇA	Que esta pequena lembrança
SAIU-ME.DO.CORASSÃO	Saiu-me do coração

III.14[55]

Omeucoração	O meu coração
Sóatiadora	Só a ti adora
Sóportisuspira	Só por ti suspira
Sóportichora	Só por ti chora

III.15

R.M.P

M.ÉSTA.PRÓBADA.MIZADE	Esta prova d' amizade
SÓ.ROR.MORTE.TERAR.FIMAS	Só por morte terá fim
EITA A NOR. A LENBRAN	Aceita amor a lembrança
CA NUNCA. TESQUEÇAS. DE MI	Nunca te esqueças de mim

[55] Bordado a letra cursiva.

III.16

R.J.T

BAITE.LENÇO.BENTUROSO.AS.MÃOS	Vai-te lenço venturoso
DO.MEU.BEM.PARAR	Às mãos do meu bem parar
VAI.DITOSO.POSSUIR	Vai ditoso possuir
O.QUE.EU.NÃO.LOGRA	O que eu não lograr

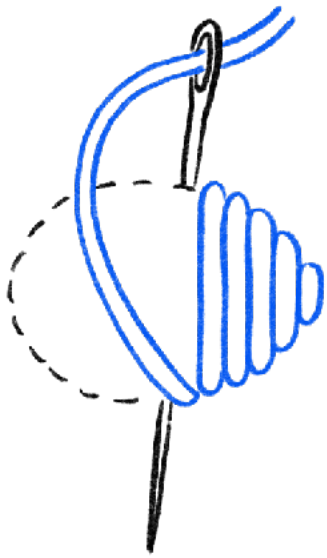
III.17

MIZADE	AMIZADE
CURACAO POR CURACAO	Coração por coração
AMOR NAO TROCUESO MEU	Amor não troques o meu
QUE ESTECURACAOSINHO	Que este coraçãozinho
SEMPRE LIAL AO TEU	Sempre [foi] leal ao teu
PALPITAMEENSELRADO	Palpita-me acelerado
MEU CORASAO ASSIM DI S	Meu coração assim diz
OU E EU COMISGO TAR DEOUSEDO	[Que] eu consigo tarde ou cedo
INDAHEIDESER x FELIS x	‘Inda hei-de ser feliz

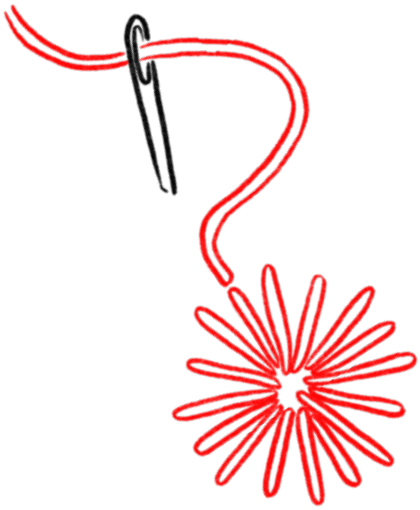
Anexo IV: pontos de bordado, croché e direção de leitura



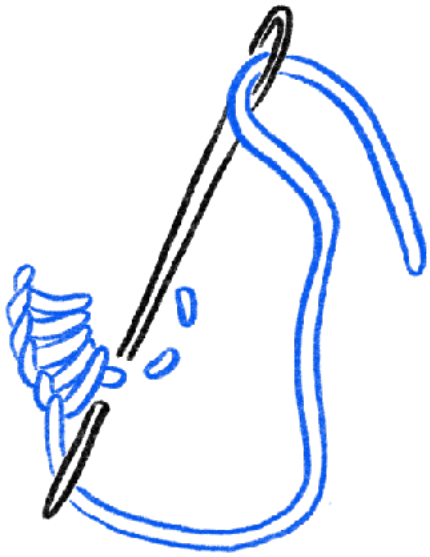
IV.1 — Ponto de cruz



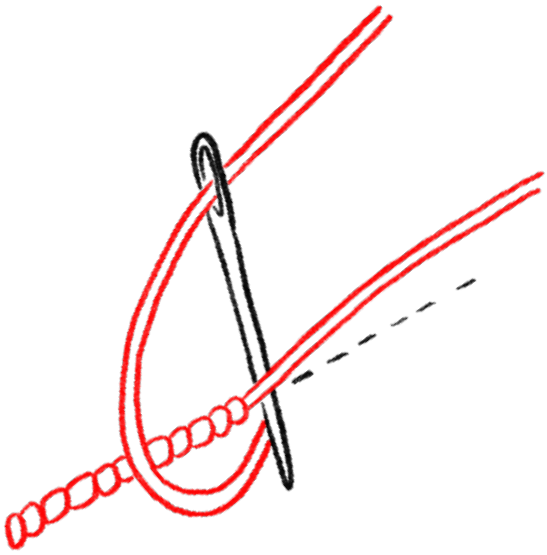
IV.2 — Ponto cheio



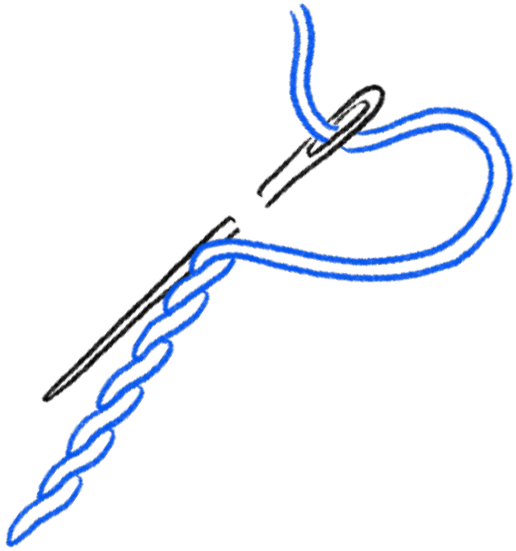
IV.3 — Ponto ilhós



IV.4 — Ponto de recorte



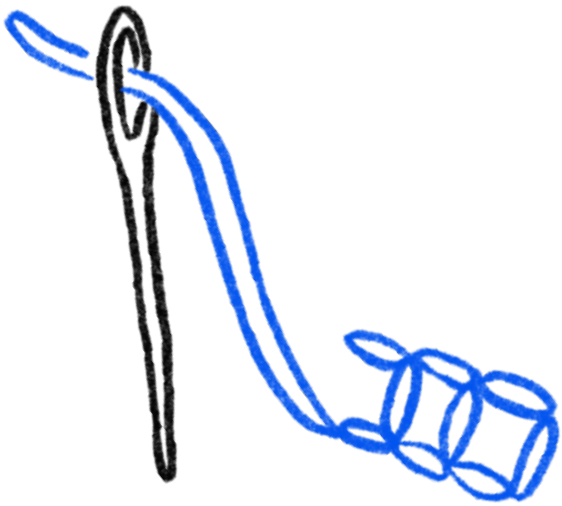
IV.5 — Ponto de cordão



IV.6 — Ponto pé de flor



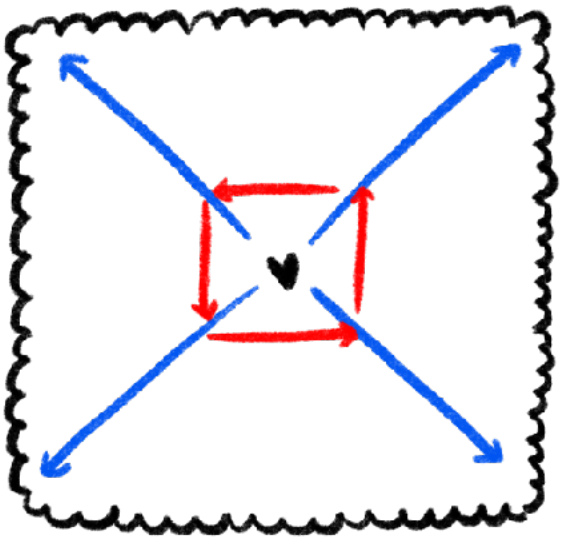
IV.7 — Ponto de nozinhos franceses



IV.8 — Ponto quadrilátero



IV.9 — Croché



IV.10 — Direção de leitura

Apêndices

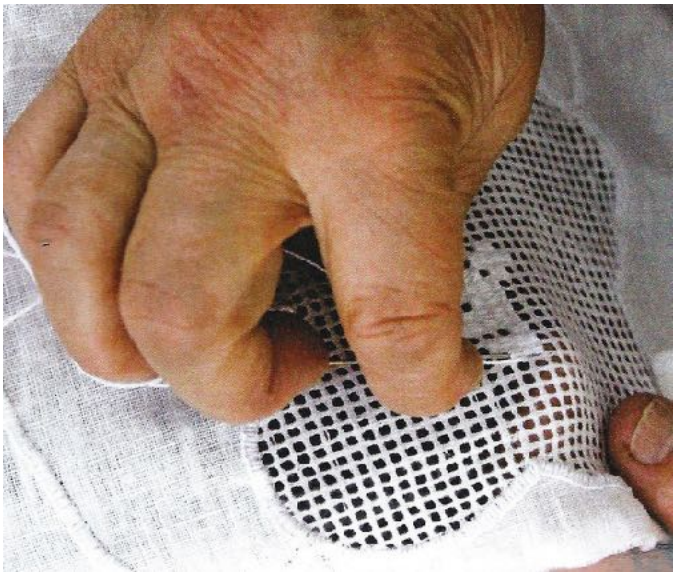
Apêndice I: figuras



I.1 — Marcador de 1888, réplica de Mª da Conceição Pinheiro. Foto: Adelino da Silva



I.2 — Marcador original de Maria da Conceição Pinheiro. Foto: Adelino da Silva



I.3 — Fotografia do “Bordado de Crivo: S. Miguel da Carreira - Barcelos” (Faria 2014: 58)



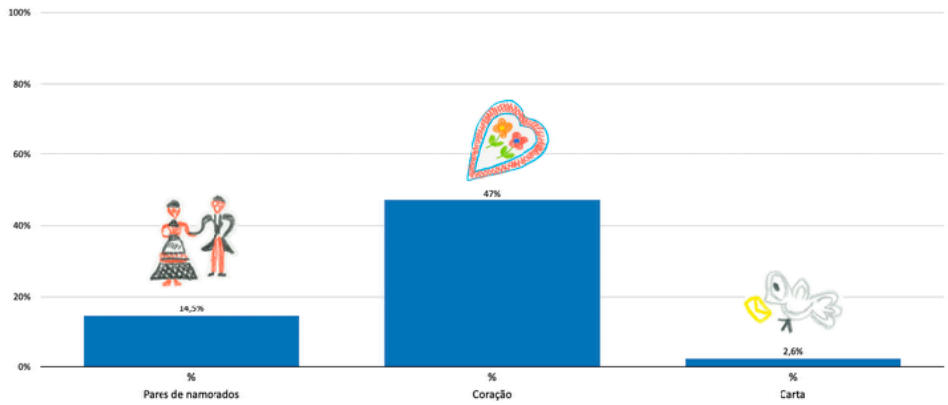
I.4 — *The Dinner Party*, Judy Chicago. Foto: Donald Woodman, <https://bit.ly/3cKtrp6>



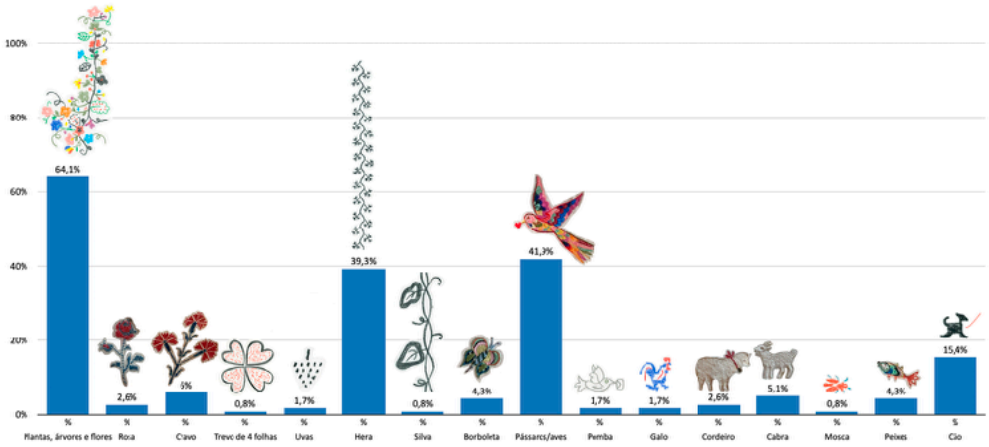
I.5 — “Anna van Schurman place setting”. Foto: Jook Leung, <https://bit.ly/3Bb8kFQ>

Apêndice II: gráficos de ornamentos (1,2,3)[56] e gráfico de texto (4)[57]

II.1 — Personificações do amor



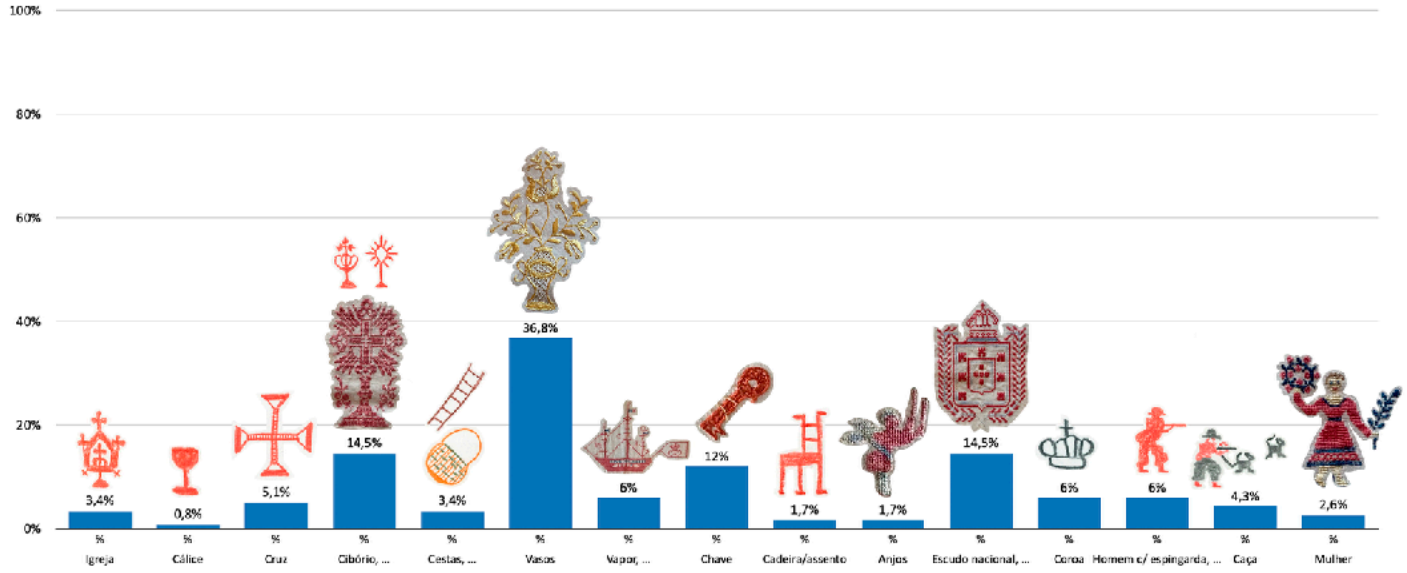
II.2 —A natureza e os animais



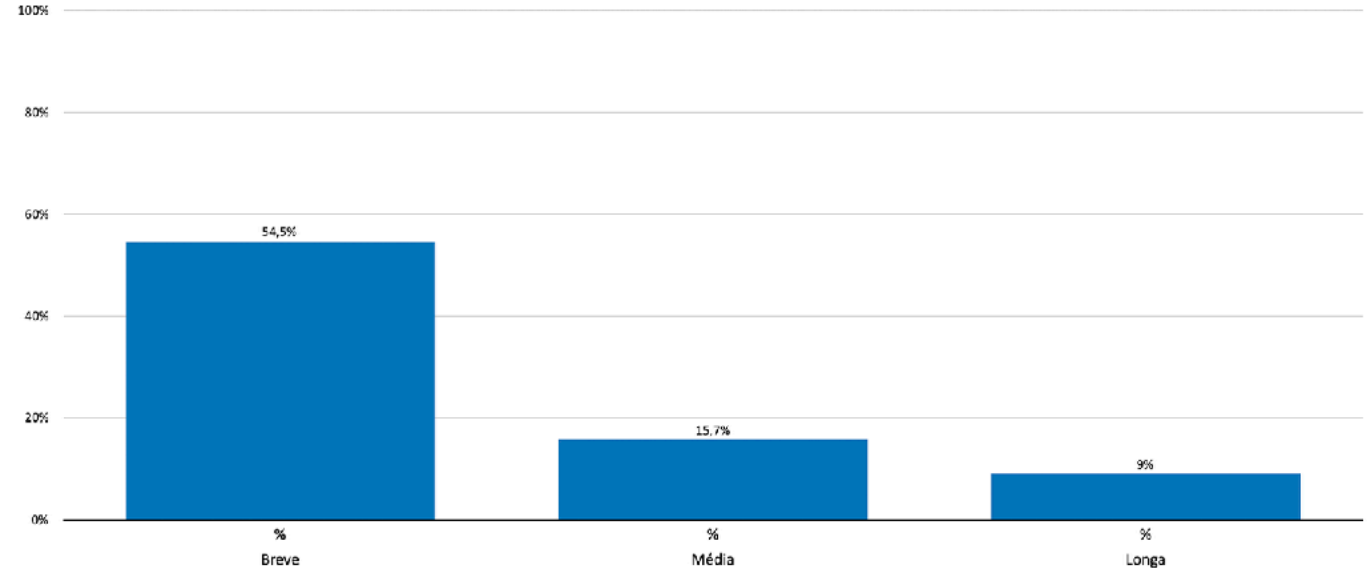
[56] Todos os lenços de amor do nosso *corpus* com imagem, fotografia ou desenho: 100% = 117 lenços.

[57] Todos os lenços de amor do nosso *corpus*: 100% = 134 lenços. Não constam no gráfico os lenços com extensão menor que breve.

II.3 — Lugares, objetos e outras figuras



II.4 —Extensão



Apêndice III: transcrição das entrevistas[58]

III.1 Entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 2020.

(1’ 40’’): “Por trás do trabalho que eu fiz [com os lenços de amor], eu tinha de pôr a mulher a ganhar dinheiro.”

(8’ 22’’): “Não tem sustento de história [a marca Namorar Portugal].”

(9’ 30’’): “A minha vida está em sete lenços que eu possuo. Está lá tudo. Desde que conheci o Adelino [marido] até à morte dele. Tudo, tudo, tudo… eu posso explicar a minha vida através de sete lenços que tenho guardados.”

(11’ 37’’): “Os lenços para mim não tiveram outra função senão dignificar o trabalho das pessoas analfabetas que estão nos campos a olhar pelo gado, que estão nos teares a bater […]. Porque elas mostram tanta sabedoria, elas mostram tanto o querer ser emancipadas, elas mostram tudo isto através do amor. E como o amor domina o mundo, e agora mais que nunca se fala disso…”

(18’ 1’’): “Eram vinte e tal [lenços dos namorados que Maria da Conceição Pinheiro recuperou quando percorreu o concelho de Vila Verde de carro, nos anos 80].”

(23’ 13’’): “Eu pus um lenço [de amor] ao Adelino também [no caixão, quando faleceu].”

(43’ 12’’): “É isso que está por descobrir, onde é que apareceram estes lenços?”

(46’ 18’’): “[Manuela Barreto Nunes da Biblioteca Municipal Professor Machado Vilela — Vila Verde]: «Estas tradições vêm muito provavelmente de lenços de senhoras da nobreza, dos séculos XVI/XVII, que não podiam sair que eram muito reprimidas, e que comunicavam com os potenciais namorados ou com quem lhes fazia a corte, usavam a linguagem dos lenços: e o lenço cai… E há aqui uma coisa de bordar os lenços e de significados que têm os motivos, isto sem escrita, sem escrita escrita. E tanto o gesto como os motivos daquele lenço específico etc, têm significados […]. E estas é que ensinaram a bordar as mulheres do povo.» [Maria da Conceição Pinheiro]: «Eu estou a ouvir e é o que eu penso!»”

[58] X’ = minutos; X’’ = segundos.

(47’ 17’’): “Foi a mulher do povo, ao ver a menina fazer o jogo do lenço: deitar ao chão, apanharem, etc…, que as empregadas das casas senhoris que realmente foi a partir daí […]. Apropriam-se e fazem!”

(52’ 40’’): “Porque a minha ideia também era não só dar que fazer às mulheres para ganharem dinheiro honestamente, como, também, continuar com o tema [do amor] em outras coisas.”

(56’ 15’’): “Sabe eu bordava sem risco, porque uma das coisas que eu descobri é que antigamente, e os primeiros lenços ou eram em ponto de cruz, ou então os que não eram em ponto de cruz eram bordados […] e eu dizia, mas como é que elas passavam o desenho e essa senhora [conhecida bordadeira de Maria da Conceição Pinheiro, de Mixões da Serra] explicou-me [nos anos 80]: «Ai não, nós ou era com carvão, fazíamos assim um risco base e depois fazíamos o resto, ou então com a ponta da agulha, quando o pano era de linho, a senhora experimente!». E eu vim logo experimentar. Com o canto da agulha risca o linho e fica lá o risco marcado.”

(73’ 38’’): “[Manuela Barreto Nunes da Biblioteca Municipal Professor Machado Vilela — Vila Verde]: «Isto [os lenços de amor mais antigos] são histórias muito silenciosas não é, são histórias de mulheres, não estão documentadas, não estão retratadas…»”

(99’ 41’’): “Eu só não quero que isto [a história da tradição dos lenços de amor e a sua continuidade] morra, portanto facilito a todos.”

III.2 Entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 2022a.

(0'')::"[Sobre a «Obra das Mães pela Educação Nacional»]: davam aulas primárias, ensinaram-nos a nadar, ensinaram-nos a fazer teatro, a coser, a cozinhar, a ser umas boas pessoas para os trabalhos domésticos. Valorizaram-nos sobre esta área toda. Descobrir quem sou eu, foi das coisas que me marcou mais. Quem sou eu, eu existo? Levaram-nos ao Alentejo… levavam-nos a tudo quanto era sítio. Nós as meninas que até éramos de uma classe média mas que não saímos daqui, não tínhamos hipótese, 10 filhos tinha o meu pai."

(1' 12''): "Os nossos filhos e os nossos netos beneficiaram do que a nossa geração começou. Eu sou um produto textual destas intenções. Eu tenho impressão que ainda não morri porque Deus quer que eu faça justiça."

(3' 24''): "A Sereira Amzalak foi uma senhora judia que veio para cá."

(4' 3''): "Eu aprendi o valor que o lenço tem."

(4' 30''): "Corri o país todo e corri principalmente o meu concelho que tem 58 freguesias aqui em Vila Verde, precisamente porque fiquei sempre muito ligada à «Obra das Mães» e elas sempre me ajudaram."

(5' 23''): "Eu andei por todo o lado porque não deixei de ser quem era. Eu continuo a dizer que sou artesã, eu continuo a dizer que tenho muita cultura mas não é a cultura que o regime nem o… conte, mas tenho essa sabedoria precisamente porque desde muito criança a [«Obra das Mães» e não Aliança Artesanal, como diz] me fez ver que o mundo não era só o meu pai e a minha mãe. E depois tive uns pais fabulosos que confiavam em mim, confiavam nesta obra e nos deixaram a todas nós, que somos 10 irmãos, pronto…"

(7' 1''): "Não foi a Conceição, não é de forma nenhuma a câmara municipal, não é de forma nenhuma as grandes obras a quem eu pedi ajuda que era a Condição Feminina (Comissão da Condição Feminina), foi o GRAAL (Associação de caráter Social e Cultural) que me apareceram aqui, que vieram ter comigo e disseram estamos aqui, podemos fazer projetos, o que é que precisam! Os lenços dos namorados têm o preço que têm hoje porque a Condição Feminina mandou aqui 7 pessoas, um jurista,… para estudarem porque eu disse-lhes: Isto só tem pés para andar se vocês me puserem um preço que elas possam trabalhar, caso contrário isto desaparece. Dar 100€ por um

lenço que leva quase um mês a bordar, é evidente que elas não podem! E mais, para ter direito a reforma e a médicos e tudo elas têm de pagar a segurança social ou alguém tem de pagar a segurança social, como é que estas jovens podem continuar a fazer lenços dos namorados… é o que está a acontecer agora!…"

(8' 26''): "Este lenço pode-se vender por 2000€! Porque conta uma história fabulosa, porque é bonito, é vivo e quantos quadros que só têm uns «charrabiscos» e só porque quem os fez é artista dão um dinheirão por ele? Porque é que este lenço… peçam-me o que quiserem mas façam-me os lenços: «não temos Dona Conceição, ninguém quer fazer ponto de cruz!»"

(9' 32''): "Esta história tem que ser muito bem contada, tem que se começar pela raíz e depois…"

(10' 58''): "Nem sabia sequer que podia ter feito algum dinheiro, se fosse hoje já pensava diferente. Mas naquela altura, com um marido a ganhar bem, com o apoio da família, não me faltava nada. Eu realmente nem sequer pensava que eu podia ter também."

(12' 2''): "E ali, qualquer pessoa que tenha o espírito do lenço do namorado chega ali [ao lenço de amor pendurado que bordou a homenagear o marido] e vê a vida toda do meu marido: onde nasceu, onde estudou, para onde foi, o que fez, os filhos que tem, está ali tudo! Portanto este lenço encerra a vida de uma pessoa… que colaborou quase paralelamente à descoberta dos lenços dos namorados."

(13' 31''): "Tenho um irmão […] que me deu peças de linho inteiras e cada peça custava cento e tal contos, portanto que eram cinquenta e tal metros de linho."

(13' 48''): "A Aliança Artesanal nasceu de atos como o meu mas não fui só eu! O primeiro lenço que eu vendi à [Maria de] Lourdes Modesto, foi feito nas fraldas de um lençol de linho que uma amiga minha me tinha oferecido. Na altura, foi o primeiro lenço encomendado e feito por nós para começarmos a vender."

(20' 22''): "Namorar Portugal: uma marca onde Vila Verde tem a sua patente."

(20' 45''): "Isto é o trabalho de uma comunidade e não é trabalho de câmara nenhuma."

(21' 22''): "Empatámos muitos anos da nossa vida para que o lenço fosse feito com pureza e magia."

(22’ 42’’): “[Agora] o sonho nelas [bordadeiras da Aliança Artesanal] não existe. Agora no outro dia uma delas falou na televisão e disse «o lenço dos namorados é o nosso sonho» e eu disse pronto, valeu-me a pena ir lá acima e ouvir os disparates que ouvi. Portanto mas havia que fomentar no grupo [da Aliança Artesanal] esta ideia, não só para quando elas estão a bordar o lenço façam o lenço dessa maneira, consigam ir buscar a alma para pôr ali. Caso contrário o lenço é um pano bordado. Não se justifica… ir pôr um paninho assim numa sala… tem que se ter uma história muito rica para se contar, eu tenho para aí 90 lenços e…”

(23’ 35’’): “Todo o lenço dos namorados tem uma história de sentimentos que seja ele qual for dentro do coração, o amor está patente. O que é que eu queria que se fizesse agora, e ainda fiz alguns, eu vou sair [da Aliança Artesanal] mas deixo já esta vertente […]: fazer um grupo de lenços que justifiquem numa rica história e então o preço será de acordo com a técnica e o sonho ou a história. Outros mais populares, mais para conquistar, mais brejeiros, que toda a gente também gosta, esses até ver mantinham-se-lhe o preço que tinham.”

(26’ 38’’): “[Na Aliança Artesanal] não saímos da linha técnica do lenço ou da linha histórica, sonho, magia porque nós seguimos a simbologia do lenço. Agora noutro conteúdo, eu faço lenços para os netos, fiz lenços para os médicos que trataram do meu marido até à morte, fiz lenços para pessoas a quem quero agradecer e de quem me quero lembrar, personalizo a sua vida e ofereço-lhe… agora infelizmente eu não posso fazê-los […] mas essa era a vertente que eu queria.”

III.3 Entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 2022b.

(0’ 0’’): “O que me interessa era que eles continuassem o meu projeto.”
(0’ 4’’): “Estes lenços são lenços, também são muito bonitos como vê, não sei se foi estes que fotografou, mas que têm aqui a história toda [sobre um lenço que bordou para uma neta]: as datas, o nome dos pais, o dia do nascimento dos filhos/da filha, tem aqui o camuflado atrás de uma série de flores, a chita — que o pai queria que a menina se chama-se a chita [ri] — e oh Maria Inês… nasceu ali… E depois pronto tem a história […]: África terra meu ser/Portugal o meu viver/a Bélgica dos meus amores/e cá estou eu a nascer […]. Aqui é a data dos pais onde se conheceram e pronto depois aqui é o registo do dia em que ela nasceu, e o resto do lenço é o lenço dos namorados! E esta quadra foi feita pela avó, que sou eu.”
(1’ 16’’): “Este [sobre um lenço que bordou para um neto] também fui eu que eu ainda bordava bem […] Ide pombas feliz voando/por esse mundo sem fim/digam aos meus netos queridos/que não se esqueçam de mim. Isto é de uma quadra do lenço […] e eu pus ali ano de 2015, avó Conceição.”
(3’ 28’’): “Isto é outro de outra neta que eu ainda não acabei que diz, o que é que diz? Ah: tenho a viagem marcada/para quando não sei/do que tenho nada levo/só levo aquilo que dei. Isto são mensagens que se mandam e a magia deste lenço é a beleza que os olhos absorvem, mas é sobretudo a história que ele possui.”
(3’ 57’’): “Este é de outro neto, como é que diz, diz: num azul que não tem fim/teu olhar é céu e mares/que o brilho do sol te guarde/para na terra amares. Ela tem os olhos lindos azuis, uma beleza.”

III.4 Entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 2022c.

(0’ 12’’): “Ela [Alcina, bordadeira surda muda] sabe escrever, ela esteve num Colégio ali em Prado durante muitos anos e ela não fala, não ouve, mas nós temos a sensação de que ela deve ouvir um bocadinho, os estrondos e assim… Portanto ela tem o som dos barulhos e sabe escrever, claro que ela escreveu com alguns erros, mas depois eu corrigi-los e ela ficou muito contente. Mas eu depois queria pôr a quadra dela, queria que isto ficasse mas o lenço dela ser… e ela disse-me que não que quer assim, assim é que é.”

(1’ 6’’): “Todos eles [os lenços de amor] fazem imenso sentido.”

(2’ 5’’): “Este [lenço bordado por Maria que faleceu de tuberculose] é um dos mais… que tem uma história trágica, de amor! Mas tem uma história linda […]. A história é amor não correspondido. Ela, foi no tempo da tuberculose, na pandemia da tuberculose e ela bordou este lenço porque namorava com Domingos, José Domingos […]. Recordação de ou do […] Domingos José, José Domingos […]. Ela chamava-se mesmo Maria, era tia de um senhor que me deixou o lenço. Portanto é um lenço que eu quando olhei para ele e vejo que há setas a cruzar os corações, os dois corações, e não tem mais explicação nenhuma, mas eu fiquei muito intrigada porque isto está bordado a linhas de coser, nas máquinas, e isto estranhei muito […]. A história é que ela namorava com este homem mas depois ficou tuberculosa e o desgosto foi de tal maneira, ele deixou-a, e ela enquanto defenhava com a tuberculose, acabou por morrer e ele… e este lenço ficou na família […]. Ela estava a bordar o lenço para ele, mas depois não pôs mais nada! Só pôs isto… E a minha referência de ano é a pandemia da tuberculose. E aqui é os corações e eu digo assim corações com seta… eu não conheci ainda nenhum lenço de corações com seta mas […]. Recordação Domingos José da Silva, é isto […]. E este, ela morreu de amores por ele. Mas os familiares diziam-me: «não morreu de amores nada minha senhora, ela morreu foi da tuberculose». Mas é muito mais poético eu dizer que ela morreu de amores porque ele a deixou ficar… e talvez tenha morrido mais cedo! E talvez mesmo pudesse viver… porque a tuberculose, muitos que se curavam!”

(17’ 8’’): “Descobri que o concelho [de Vila Verde] tinha muito património de bordados sobretudo linho com linho. Isto foi a base que me levou a chegar aos lenços. Eu já

conhecia os lenços dos cursos que fiz com a «Obra das Mães» e sabia que no centro havia lenços guardados. E então resolvi fazer uma exposição na Casa do Povo e no Centro de Educação Familiar em que eu ia mostrar o património rico que Vila Verde tinha."

(20' 6''): "Corri as freguesias todas de Vila Verde que são 58, corri-as todas."

(20' 22''): "Eu bati à porta de toda a gente… das tais casas Senhoris que também tinham lenços dos namorados. E eu pedi tudo o que eles tivessem bordado em linho e sobretudo a branco se me emprestavam para fazer uma exposição. E foi o primeiro toque onde eu reparei no lenço dos namorados, mas ainda há outro fator com o lenço dos namorados. Eu já conhecia o lenço dos namorados e não tinha ideia nenhuma de fazer deles o que depois se fez. Mas um dia, quando eu me casei, eu levei o marido já a uma exposição onde estavam lenços dos namorados que era a exposição aqui em Vila Verde e que estavam na «Obra das Mães». Ele viu o lenço, gostou imenso do lenço e pronto, e passou-se. Entretanto eu fui para África novamente, já casada, e ele no dia em que fizemos um ano de casadas, à hora em que nos casámos, ele apareceu-me em casa com um lenço dos namorados que tinha mandado fazer sem eu saber. Isto marcou-me muito porque eu usava o lenço dos namorados para servir um cafezinho, sempre que em São Tomé, era onde eu estava, chegavam os barcos ou os aviões […]. Entretanto eu vi que o lenço estava a ser estragado por ser lavado muitas vezes, peguei no lenço e guardei-o. E nunca mais pensei no lenço […]. Entretanto tudo o que eu já falei atrás aconteceu, eu vim para aqui [Vila Verde, Portugal] trabalhar e essa exposição mostrou-me… deslumbrou-me […]. Eu tentava nessa altura, e daí a exposição [em 1980, mais ou menos], que a Câmara visse o que é que podíamos fazer."

(23' 46''): "A função dessa documentação não era procurar os lenços não, é que eu apercebi-me que as mulheres continuavam metidas em casa. Elas sabiam fazer aquilo, aquilo tudo que lá estava era feito por mulheres do campo, desde o tecer do linho ao bordado, aos lenços, à roupa, a tudo, que eu consegui e eu fiz uma exposição variadíssima."

(25' 16''): "E não imagina o que me arranjaram: eram lençóis, eram lenços, eram colchas, era tudo! Eram tigelas antigas, loiças de cristal […]. Fiz uma exposição que era para 8 dias, durou um mês […]. Eu fiz uma exposição que deslumbrou o concelho, e deslumbrou o concelho de tal maneira que eu consegui convencer a Câmara que não

andava a brincar e que estava a fazer um trabalho muito sério. Segundo, convenci as pessoas que tinham riquezas patrimoniais, culturais, etc… e que podíamos fazer renascer tudo isso […].”

(27’ 53’’): “Havia uma senhora que um dia… que passou a ir todos os dias ver a exposição, uma senhora de muita idade aqui de Vila Verde. E eu conhecia-a muito bem e perguntei-lhe: «Então dona Aninhas, o que está aqui a fazer?», «Estou a reviver a minha mocidade Dona Conceição» e então contava-me que havia coisas, toalhas de páscoa lindíssimas com escritos que não eram decifráveis, eram letras, de pernas para o ar… e ela dizia: «Pois nós não sabíamos ler nem escrever, íamos aos livros, víamos isto em ponto de cruz e púnhamos nas toalhas!». Disse-me imensas coisas, não só em relação aos lenços, mas também…”.

(31’ 54’’): “Houve realmente um despertar. Nós aqui em Vila Verde não criámos os lenços, recriámo-los, e estudámo-lo […] procurávamos, estudávamos, crescíamos e isto foi-se transmitindo através da… nós fazíamos visitas, nós convidávamos as pessoas.”

(37’ 4’’): “Quando se aperceberam [na Condição Feminina] que eu também queria que as miúdas ficassem valorizadas, e que não fossem umas simples raparigas que queriam ganhar dinheiro… realmente elas colaboraram imenso. Principalmente a Condição Feminina, Artes Tradicionais do Porto e o GRAAL.”

(37’ 27’’): “A primeira exposição que se fez, em Portugal, de lenços dos namorados foi nas Artes Tradicionais [no Porto].”

(42’ 57’’): “É uma cultura portuguesa que a mulher descobriu… os lenços dos namorados foi descoberto porque a mulher sentia que não tinha o mesmo à vontade, não podia mesmo fazer, de emancipação, não tinha a emancipação, pelo homem. E foi aqui que ela, nunca dizia para quem é que estava a bordar o lenço, mas depois oferecia e servia-se do lenço para esse caminho. E foi nessa história que eu peguei […]. Eu verifiquei em artigos.”

(45’ 10’’): “A dinâmica e o estudo do lenço foi Vila Verde que teve a primeira abordagem."

(46’ 4’’): “[Os *marcadores* onde se ensinavam as meninas a bordar] O *marcador* era um pano comprido onde nós fazíamos o ponto de cruz…”

(46’ 42’’): “Eu depois andei por todo o lado à procura de lenços, não me interessava que fossem de Vila Verde, de Ponte de Lima, não o que me interessava era o lenço em si […]. O que eu queria era saber coisas a partir dos lenços.”

(48’ 34’’): “[A mulher] começou a bordar no próprio lenço, depois era nos bordados… o pano era o que tivesse, começaram a bordar os lençóis… no tempo em que não havia linhas de cor só bordavam a branco, a preto e a vermelho. E depois já nos séculos mais próximos, XVIII e XIX, realmente os lenços, e principalmente no século XX — nós estamos no XXI não é? — eles tiveram esta dimensão porque Vila Verde os redescobriu e tentou que as mulheres através do lenço dos namorados tivessem uma economia doméstica paralela, este foi o primeiro pensamento que a Conceição [a entrevistada] teve.”

(49’ 54’’): “Cada lenço que vinha a gente ficava [na Aliança Artesanal] olha mais um… uma maravilha.”

(50’ 17’’): “Nunca fiquei com nenhum lenço de que me vinham trazer […] o lenço é vosso [de quem os tem de herança].”

(50’ 46’’): “Portanto, não estamos a fugir da tradição nem da cultura popular porque o lenço é para levar aos outros o nosso amor!”

(51’ 41’’): “Eu já fui onde nunca quis ir.”

III.5 Entrevista a Maria da Conceição Pinheiro, 2022d.

(1’ 31’’): “Tudo me fez descobrir que a mulher é… ela tem um poder nas mãos e na mente realmente extraordinário e os lenços representam isso. Representam o valor que a mulher tem de conseguir aquilo que quer. Consegue aquilo que quer… porque foi o que me aconteceu a mim. Eu comecei a pensar que a mulher tinha de ganhar dinheiro […]. Eu soube o que foi perder o poder de compra, eu restabeleci-me, fiz, consegui aquilo que queria mas tinha ambições […]. Apercebi-me que afinal as mulheres estavam sempre em casa dependente dos maridos e que a conquista da sua emancipação não estava feita totalmente. Mas também me apercebi que não é com revoluções que vamos lá. O que me apercebi foi que nós temos em nós o poder de conquistar aquilo que queremos e a prova mais concreta que eu encontrei […] foi que nós temos que fazer outras conquistas, outros caminhos, para que a mulher realmente se sinta realizada. Isto é, eu queria que o meu trabalho, se refletir isto eu sinto que sou a mulher mais importante do mundo. E sinto que fui compensada e que não preciso de ter nome. Porque realmente é isto que é preciso…”

(4’ 6’’): “Nunca deixei de ser camponesa, como hoje.”

III.6 Entrevista a Ana Pires, 2022.

(3’ 54’’): “Não foi o [António] Ferro que inventou nada disto, quer dizer, desde o Romantismo que as produções populares servem para efabular a alma, a alma portuguesa e mais não sei quê percebe. Considerando-se que o que é do campo é puro e o que é da cidade é impuro, o que é do campo é autêntico, o que é da cidade é estrangeirado. Portanto, sempre a desconfiança também em relação ao outro. E portanto isso é um discurso muito antigo.”

(4’ 45’’): “A expressão da Vera [Marques Alves] é muito boa, é realmente um idioma de afirmação. É um idioma de afirmação nacional, são as produções artesanais.”

(6’ 00’’): “Eu tento ser muito objetiva [relativamente a produções artesanais] para mim interessa-me como é que elas surgem, porque é que elas se mantêm. Que no fundo são as perguntas de um geógrafo que é: porquê aqui neste sítio e então que condições, não só justificam ou explicam a emergência de uma determinada produção, mas como é que ela se mantém, que mercado é que ela consegue […], eu aí estou à vontade porque eu sou geógrafa.”

(36’ 50’’): “Quando os crivos se fazem só praticamente numa direção tomam o nome de bainha aberta.”

(40’ 54’’): “Ponte de Lima, Guimarães e Viana [do Castelo], sobretudo estes três centros, todos eles produziam imenso linho, mas assim os grandes centros eram estes três, sobretudo Guimarães. [Guimarães], portanto, produzia linho em grande quantidade e em excesso que se comercializava para o resto do país. E portanto, em Guimarães, o bordado a branco desenvolveu-se […]. Faziam sobretudo crivo [as bordadeiras], curiosamente, aquela área e arredores toda a gente fazia crivo [para comercializar ou não] […]. A certa altura à outras atividades que vão roubar a mão de obra e o crivo só se mantém, “vestigialmente”, aqui e acolá. Mas houve uma zona onde só quase no 25 de abril é que apareceram empregos a competir com o bordado que é Lixa, e por isso é que se manteve lá. De qualquer maneira, todos estes núcleos têm ligações fortíssimas ao Porto por caminho de ferro, portanto o caminho de ferro jogou um grande papel na manutenção destes centros produtores.”

(43’ 9’’): “Os lenços dos namorados fizeram-se por todo o lado, não com a força que tinham no Minho.”

(46’ 31’’): “A [mulher] minhota não é como as da Beira, do Alentejo e não sei quê e portanto… por isso é que há mais [lenços, por elas serem mais atrevidas].”

(47’ 9’’): “A maior parte [dos lenços] eram mesmo bordados pelas pessoas [não por encomenda] e portanto aquilo exige um determinado tipo de raparigas mais atrevidas, mais independentes, mais assertivas. O que a cultura da emigração facilitou, não é, porque elas ficavam sozinhas e tinham de cuidar da casa, dos miúdos, dos campos e tal.”

(49’ 55’’): “Elas são assertivas, elas ali afirmam-se e dizem: gosto de ti.”

(85’ 26’’): “Por exemplo, no século XVI em Inglaterra o bordado já era, num certo sentido, banal, pelo menos entre as miúdas que faziam a escolarização. E a escolarização num país protestante não tem nada a ver com a escolarização num país católico. Nos países protestantes, a mediação com Deus é direta, de cada crente com Deus, nos países católicos é através da instituição da Igreja. Ou seja, para os protestantes é muito importante a leitura da Bíblia, cada família tem a sua Bíblia, e as pessoas nascem e são apontadas na Bíblia de família. Era importante saber ler para esta questão, portanto a diferença de sociedades protestantes para sociedades católicas tem muito a ver, por um lado com uma ética de trabalho que é muito diferente, e esta relação que se quer direta com a divindade através da palavra escrita da Bíblia que faz com que todos tenham que aprender a ler, percebe. Ou seja, no século XVI já há imenso bordado em Inglaterra e aqui há muito pouco e o bordado aqui em Portugal só se generaliza verdadeiramente no século XIX. Mas no século XIX a educação, não era… não havia uma rede nacional e a haver era para os rapazes, as meninas, quando muito, meia dúzia tinham acesso a uma mestra privada ou colégios nas cidades. E é aí que elas aprendem a bordar. Por alguma razão os nossos *mapas* […] eles começam panos de amostra, há imensos no século XVI em Inglaterra, e os primeiros que se conhecem em Portugal é do final do século XVIII.”

(88’ 12’’): “O bordado exige desenho […] e não havia desenhos disponíveis [em Portugal].”

(88’ 36’’): “Todo o bordado popular na Europa tem um ar de família, porque no fundo todos foram buscar os motivos às colchas de Chita e elas eram todas derivadas das Chitas estampadas indianas e, portanto, daí é que vem o ar de família.”

Apêndice IV: transcrição dos lenços fotografados e desenhados[59]

IV.1 (anexo I.1)

F

1823

IV.2 (anexo I.2)

nasci
VILA VERDE

6-4-2017

Num azul que não tem fim
teu olhar é céu e mares
que o brilho do sol te guie
para na terra amares.

Avó Conceição

IV.3 (anexo I.3)

V. Verde

Tenho a viagem marcada
para quando... não sei
do que tenho, nada levo
só levo aquilo que dei.

[59] Para facilitar o acesso à leitura dos lenços fotografados (Anexo I) e desenhados (Anexo II) transcrevemos, aqui, o texto dos lenços de amor. Nesta transcrição, simplificámos a consoante geminada, repusemos a identidade vocabular, mas preservámos os betacismos e outras marcas de oralidade presentes no texto, de modo a possibilitar uma leitura imediata do poema bordado, sem que seja desfigurada a sua linguagem própria.

Alegria
Amor
leal
Fé
Ano 2016

IV.4 (anexo I.4)
AMOR

Ano 2015
AVÓ CONCEIÇÃO

Ide pombas feliz voando
por esse mundo sem fim
digam aos meus netos queridos
que não se esqueçam de mim

IV.5 (anexo I.5)
MARIA
Inês
17-02-2015
nasci...

África, terra, meu Ler
Portugal, o meu Viver
Belgica dos meus Amores
E cá estou eu a crescer

Amor

MARIA
VALTHÈRE

6 MARÇO 2011

Alegria
Leal
Firme
Elegante
Paz
Respeito
Veloz

IV.6 (anexo I.6)
1912

Assim como neste lenço
os fios unidos estão
assim esteja minha alma
unida ao teu coração

IV.7 (anexo I.7)
Viva o amor
Sempre unido

M.J.A.P.

(Restante texto imperceptível)

IV.8 (anexo I.8)

Para sempre
Amor te juro
fiel até sermos
perfeitos

Vai feliz lenço voando
Vai nas asas de um passarinho
Gozar de lá a vista
Por quem fica suspirando

IV.9 (anexo I.9)

Licença vem

MCL

Vai-te lenço venturoso
Às mãos de meu bem parar
Pede-lhe por piedade
Que de mim se queira lembrar

Entre desejos e sustos
De cuidados assaltada
Gira, inquieta e sem descanso
A minha alma apaixonada

Porque quis o Céu que fosse
A tanta glória exaltada
Se havia despojar dela
A minha alma apaixonada

Antes por viva saudade
Apurada a estimação
Verei acabar com glória
A cruel separação

Embora de ti me afaste
Por essa imensa extensão
Terá fim, talvez não tarde
A cruel separação

IV.10 (anexo I.10)

Este barbeiro de ofereço
Como prenda de alegria
Para fazer teu bigode
Quando fores à Romaria

IV.11 (anexo I.11)

Para dominar meu peito
Só em ti fiz eleição
Toma posse da minha alma
Domina meu coração

IV.12 (anexo I.12)

RDM

Amizade
Recordação
Teu amor
Do coração

Neste lenço deposito
Lágrimas por quem eu choro
Por eu não poder chorar
Aos braços de quem adoro

IV.13 (anexo I.13)

(Sem texto ou texto imperceptível)

IV.14 (anexo I.14)

FMIC

Amor nos uniu

Cada vez nosso laço
Mais aperta o doce nó
Pois iguais em sentimentos
Nós ambos somos um só

Ambos juramos firmeza
Em nossa ditosa união
Morrer juntos sim
Mas deixar de amar não

Unam-se as nossas vontades
Como também nossa mão
Unam-se a minha à tua alma
Teu ao meu coração

O Céu benigno protege
Um e outro coração
O amor nobre e virtuoso
Tem por coroa a união

IV.15 (anexo I.15)

(Texto imperceptível)

IV.16 (anexo I.16)

(Texto imperceptível)

IV.17 (anexo I.17)

(Texto imperceptível: escrito do avesso)

IV.18 (anexo I.18)

RS

IV.19 (anexo I.19)

A R

IV.20 (anexo I.20)

Aceita amor
Por união
O meu e o teu
coração

Aceita este lencinho
Que no mato apanhei
Ainda vai orvalhado
Com as lágrimas que chorei

IV.21 (anexo I.21)

A terra me não sepulte
O sol me não torne a ver
Sou fiel a meu juramento
Hei-de amar-te até morrer

IV.22 (anexo I.22)

M.J.
A.D.

Espera amor tem paciência
Que eu mesmo serei o teu bem
Do teu peito para dentro
Não admitas mais ninguém

IV.23 (anexo I.23)

Destes nossos corações
Um só se pode fazer
Jurei ao Céu e à Terra
De te amar até morrer

IV.24 (anexo I.24)

Uma pequena lembrança
Para nunca mais te deixar
Aceita com todo o gosto
Foi feito para te dar

Firmeza e lealdade
Os encontrarás em mim
No Céu amo a Deus
Na Terra só a ti

IV.25 (anexo I.25)

1910

Lenço se fores a perguntar
Quem foi o teu escrivão
Responde que foi uma pena
Nascida do coração

Amor
Amizade

IV.26 (anexo I.26)

Maria

RECORDAÇÃO

(Restante texto imperceptível)

IV.27 (anexo I.27)

M

Amizade

Coração

(Restante texto imperceptível)

IV.28 (anexo I.28)

GCIM

Vai-te lenço aventuroso
Às males do meu bem parar
Pede-lhe com piedade
Que de mim se queira lembrar

Eu sou a tua esposa

MF

IV.29 (anexo I.29)

FAMO

Até estas avezinhas
Desprezando as ilusões
Vêm com grato entusiasmo
Coroar dois corações

IV.30 (anexo I.30)

JMPJ

Neste lenço deposito
Tristes lágrimas que eu choro
Por não poder alcançar
Um bem que eu tanto adoro

IV.31 (anexo I.31): réplica de Maria da Conceição Pinheiro

ANO 1902

Um pai não pode proibir
Sua filha de querer bem
Se as leis e os pais sagradas
As do amor mais força têm

Vai feliz no ar voando
Por esse mundo sem fim
Diz aos moços mais bonitos
Que não se esqueçam de mim

IV.32 (anexo I.32)

MDC

Amor
Nos
Uniu

O Céu benigno protege
Um e outro coração
O amor nobre e virtuoso
Tem por coroa a união

Cada vez nosso laço
Mais aperta o doce nó
Pois iguais em sentimentos
Nós ambos somos um só

Quem separar-nos procura
Mais ateia o nosso ardor
Ninguém conseguirá apartar
Corações que prendam amor

Ambos jurámos firmeza
Em nossa ditosa união
Morrer juntos sim
Mas deixar de amar não

IV.33 (anexo I.33)
AF

A pomba leva no bico
dois suspiros a fugir
dois corações separados
mortos por se reunir

IV.34 (anexo I.34)
MMA

Quem desta flor
Se agradar
Com gosto
Há-de ficar

IV.35 (anexo I.35)

Se há nas dádivas pomposas
Monumentos de vaidade
Ostentação pequenos mimos
Penhor de pura amizade

IV.36 (anexo II.1)

Este lenço tão bonito
Deu-mo quem me adora
Para trazer ao domingo no bolso
Com a pontinha de fora

É tão certo eu amar-te
Como o lenço branco ser
Hei-de deixar de te amar
Quando o lenço a cor p[erder]

IV.37 (anexo II.2)

R

A
M
O
R

Aceita este lenço
Limpa teu rosto
Prendas de amor
Não causam desgosto

IV.38 (anexo II.3)

AT

Aceita amor este lenço

Limpa teu rosto

Falinhas de amor
Não causam desgosto

IV.39 (anexo II.4)

(Texto imperceptível)

IV.40 (anexo II.5)

SILVA

Aqui tens meu coração

As chaves para o abrir

Não tenho mais que te dar

Nem tu mais que me pedir

IV.41 (anexo II.6)

R.D.D

O casar a moça nova

É o pior das asneiras

Eu nunca me regulei

Pelas minhas companheiras

Não há rapariga nova aqui

[que] Não deseje casar

A menina é a primeira

Que assim ouço falar

IV.42 (anexo II.7)

RO/SA

Deixei-te para amor
Esta nova invenção
Não há quem me dê
Maior paixão

S

Paixão

IV.43 (anexo II.8)
M.C.M

A pomba leva no bico
Dois corações suspendidos
Separados um do outro
Morrendo por ser unidos

Lenço e se fores a perguntar
Não digas quem te escreveu
Diz-lhe que foi uma pena
Que nasceu do coração

IV.44 (anexo II.9)

AMOR

mcfP 1908

ME

JP

Razão quem me dera ter-te
Os olhos dentro do meu coração
Se os anjos te adoram
Acolhe muito [imperceptível]

Aceita amor esta lembrança
Que ela é de querer bem
Segredinhos de nós ambos
Não nos digas a ninguém. Fim

Recordação de amizade e de amor

IV.45 (anexo II.10)

José Pereira

Abre o lenço e verás
Quatro ramos floridos
Mais adente encontrarás
Nossos corações unidos

[Este] penhor da amizade
Jamais não terá fim
Recebe amor em lembrança
Nunca te esqueças de mim

IV.46 (anexo II.11)

Vai lenço onde eu te mando
Reponde quando falar
Se te perguntarem por mim
Diz-lhe que fico a chorar

O meu terno coração
Só nasceu para te amar
Se dele não fores senhor
Ninguém o pode gozar

No teu rosto brilha a graça
Formosura perfeição
Mas não brilha em teu peito
Tristeza nem compaixão

IV.47 (anexo II.12)

AMOR / AIVA

Adeus anjo
Adeus flor
Adeus cravo
Adeus amor

IV.48 (anexo II.13)

Um pai não pode proibir
Sua filha de querer bem
Se as leis [d]os pais [são] sagradas
As do amor mais força têm

Vai feliz no ar voando
Por esse mundo sem fim
Diz aos moços mais bonitos
Que não se esqueçam de mim

IV.49 (anexo II.14)

Meu coração não descansa
No dia em que te não vejo
Minha flor dália branca
Minha bela esperança

IV.50 (anexo II.15)

Senhora Santa Lúzia
Vossos olhos como são
São olhos de ver Viana
Não queiras fechá-los não

IV.51 (anexo II.16)

R.D.D

O casar a moça nova
É o pior das asneiras
Eu nunca me regulei
Pelas minhas companheiras

Não há rapariga nova aqui
[que] Não deseje casar
A menina é a primeira
Que assim ouço falar

IV.52 (anexo II.17)

R
I
I
M
1959

IV.53 (anexo II.18)

RTP.

Amo-te
Saudade
Lembrança
Lenço dos namorados
Flores para ti
1962
Olha-me
Para me recordares

Colhi cravos colhi rosas
E violetas também
Neste dia especial
Ofereço-te meu bem

Para que teus olhos se lembrem
Se o coração esquecer
Neste modesto lencinho
Apenas posso escrever

IV.54 (anexo II.19)

Eu Tu

Este [lenço] mostra quanto preza
O mérito que em ti vejo
Já que oferecer-te não posso
Prenda igual ao meu desejo

IV.55 (anexo II.20)

Se meu coração voasse
Com as penas que me dais
Ia mil vezes no dia
Ao lugar onde estás

IV.56 (anexo II.21)

(Sem texto ou texto imperceptível)

IV.57 (anexo II.22)

(Sem texto ou texto imperceptível)

IV.58 (anexo II.23)

Lembrança
Ternura
Amor leal
Saudade
Esperança

Meu amor diz-me a quem deste
O meu lenço de pintinhas
Diz-me com quem repartiste
A amizade que me tinhas

IV.59 (anexo II.24)

Amor
Os nossos corações

IV.60 (anexo II.25)

O mundo destes silêncios
É cheio de encantos meus
Sonhos, luz e fantasias
Para viver mundos teus

1997 Alcina

Amor

IV.61 (anexo II.26)

MEDM
Ano
1893
Mário

Meu amor
Estrela do Norte
Por ti suspiro
Até à morte

Em vossas mãos menina
Eu vejo todo o valor
Minhas falas vos convidam
Para que sejais o meu amor

Este lencinho bem bonito

Foi prenda do meu amor
Para eu levar na mão
Se domingo à missa for

Quando te verei meu bem
Meu amor minha alegria
Alivio do meu pensamento
Quando será esse dia

IV.62 (anexo II.27)

M
J.B.C.G

Parar nos braços
De quem adoro

IV.63 (anexo II.28)

(Sem texto ou texto imperceptível)

IV.64 (anexo II.29)

M.J.M.AMO
R. FIRME.
MARIA. JOZE.

A amora nasce da silva
A silva nasce do chão
A vista nasce dos olhos
O amor do coração

IV.65 (anexo II.30)

Vai lenço feliz voando
Nas asas dum rouxinol
Vai ver a cara mais linda
Que neste mundo cobre o sol

IV.66 (anexo II.31)

P
J

IV.67 (anexo II.32)

M.B.C.

IV.68 (anexo II.33)

MEL

IV.69 (anexo II.34)

R. d. dia 1 de
Abril d. 1956
M. M. t. Y.

IV.70 (anexo II.35)

Jasufina
Auguro

IV.71 (anexo II.36)

ANTONIO
DE
FARIA
SIARA

IV.72 (anexo II.37)

MA
RI
A

IV.73 (anexo II.38)

1904 AFIR AO
JOAQUINA. DE IO

Amor sou-te [leal] / Amor sou tua

IV.74 (anexo II.39)

ALBINO
MANOEL
ALBS

Meu amor
Amizade
Firmeza
Lealdade

IV.75 (anexo II.40)

A

M

O

R

U

N

I

Ã

O

IV.76 (anexo II.41)

Amor não porfies

Que não vences

Tem mais valor amar à vista

Duvido amor, amar ausente

IV.77 (anexo II.42)

Recebe prenda adorada

Com amor e alegria

Que te envia o teu amante

Neste tão lembrado dia

IV.78 (anexo II.43)

Amizade / Lembrança
Recordação / Saudade

Amores é nossa terra
Foi aqui que te conheci
Foste para tão longe
Mas eu nunca te esqueci

Amei-te com lealdade
e carinho
o amor foi aumentando
que formamos o nosso ninho

Este lenço representa
O compromisso do
nosso amor
que será ate ao fim

O amor que sinto por ti
Será sempre até ao fim
Peço a Deus que sintas
o mesmo por mim

IV.79 (anexo II.44)

ANTONIO

Quando fiz este lenço
Com mil cuidados sem ti
Por não te poder falar
Neste lenço te revi

IV.80 (anexo II.45)

L.

O amor que te consagro
Mais forte não pode ser
Ninguém te ama como eu
Sou-te firme até morrer

IV.81 (anexo II.46)

MANUEL
GONÇALVES
ARIEIRA
1 DE AGOTSO DE 1885

Neste lenço deposito
Votos puros de amizade
Valentia te ofereço
Alma vida liberdade

Este lenço que te ofereço
De certo valor não tem
Mas em pouco se conhece
A força de quem quer bem

Quando te vejo meu bem
Meu amor minha alegria
Alívio do pensamento
Quando será esse dia

IV.82 (anexo II.47)

M

E

S

M

Meu amor

Lembrança

Para que

Sujes [imperceptível]

Em as vossas mãos menina

Eu vejo o valor

As minhas vos convidam

IV.83 (anexo II.48)

Mil juras faço

De sempre amar-te

Em ti pensando

Por toda a parte

IV.84 (anexo II.49)

Não esqueças pois o que digo
Porque tudo é verdadeiro
Não há lenço como este
Nem amor como o primeiro

Aqui tens este lencinho
Que te ficará muito bem
Guarda-o bem guardado
Nunca o dês a ninguém

Olha que é a mascote
A lembrança de momento
E quem este lenço tiver
Certo tem o casamento

É penhor dos namorados
O sentimento do coração
Que nos há-de acompanhar
Na nossa desejada união

IV.85 (anexo II.50)

Toma lá este lencinho
Dentro dum copo de vidro
Resolve o teu coração
O meu esta resolvido

IV. 86 (anexo II.51)

R

G

B

S

Meu coração já não pode
Viver sem o seu amado
Esquecer-se um só instante
De Jesus sacramentado

Louvado sejais
Deus sacramentado
Jesus escondido
Senhor adorado

IV.87 (anexo II.52)

EA

1906

Amor perfeito só tu
Feliz de quem te ousar
Eu não tenho essa dita
Só se Deus determinar

IV. 88 (anexo II.53)

R

G

M

Meu lencinho aventuroso
Vai nas asas dum passarinho
Chegando ao meu amor
Dá-lhe um abraço e três beijinhos

Peço licença a meu bem
Para te poder ofertar
Este lencinho bordado
Para teu rosto limpar

IV.89 (anexo II.54)

IMILIA

MARTIS

Eu te ofereço este lenço
Bordado pela amizade
Vai enxugar o pranto
É cor da mais terna saudade

IV.90 (anexo II.55)

UAM

Um amor
firme

Vai lenço venturoso
Encontra seus [imperceptível] passos
Assim que fores entregue
Dá-lhe por mim dois abraços

IV.91 (anexo II.56)

MF

Na terra só a
Só a encontra em mim
No céu
Amo a Deus

Uma pequena lembrança
Para nunca
Foi feito para
Te dar

IV.92 (anexo II.57)

O

F

S

AMORES

[imperceptível] E um jardim
Das mais [es]maltadas flores
Tesouro dos meus intentos
Agrados dos meus amores

IV.93 (anexo II.58)

O.P.B

C.M.F

Lenço brilhante
E prazer de alegria
A luz dos meus olhos
Te faz companhia

IV.94 (anexo II.59)

Seja o lenço testemunha
De dois amantes leais
Nossos corações unidos
Dois pensamentos iguais

IV.95 (anexo II.60)

Este lenço já deu folhas
Agora já dá flores
Agora vai abraçar
Esta rosinha de amores

IV.96 (anexo II.61)

Olha amor para este lenço
Que o teu nome tem gravado
Assim está esse teu rosto
No meu peito retratado

M
A
I
A

SR

IV.97 (anexo II.62)

Abre este lenço e verá
Quatro ramos floridos
Dentro dele achará
Dois corações unidos

IV.98 (anexo II.63)

Este lenço significa
Quatro ramos floridos
Vai ao meio e verás
Nossos corações unidos

IV.99 (anexo II.64)

M

Vai lencinho venturoso
Para os braços de meu bem
Pede-lhe por caridade
Que não ame a mais ninguém

Aceita meu bem aceita
Esta pequena lembrança
Sou firme até à morte
Só em ti tenho esperança

IV.100 (anexo II.65)

Maria
da Conceição
Abricieira

Neste lenço deposito
As tristes lágrimas que choro
Por não poder voar
Nos braços de quem adoro

IV.101 (anexo II.66)

Neste lenço deposito
Tristes lágrimas que choro
Por não as poder chorar
Nos braços de quem adoro

Meu coração extremoso
Abafa a custo um gemido
Por se ver desprezado
Por quem se julgava querido

IV.102 (anexo II.67)

Ó meu amor a quem deste
O teu lenço de pintinhas
Diz-me com quem repartiste
A amizade que me tinhas

IV.103 (anexo II.68)

Recordação
de Amor
meu / teu

O meu coração e o teu
São dois amigos leais
Quando o coração está triste
Os olhos dão sinais

Não te ofereço violetas
Que não as tenho no jardim
Mas ofereço-te este lenço
Para não te esqueceres de mim

Ofereço-te este lenço
Mas não é para perder
É tão certo eu amar-te
Como o lenço branco ser

Ó meu amor a quem deste
O meu lenço de pintinhas
Com quem repartistes tu
A amizade que me tinhas

IV.104 (anexo II.69)

Vai lenço da minha mão
Vai correr a freguesia
Vai dar informações
Da minha sabedoria

IV.105 (anexo II.70)

A

C

Vai lenço onde eu te mando
Às mãos do meu bem [parar]
Pede-lhe por caridade
Que me venha aqui falar

IV.106 (anexo II.71)

FDE

C

Amor estrela
Do Norte
Por ti suspiro
Até à morte

IV.107 (anexo II.72)

A.R.P.

Já te podia ter dado
O meu leal coração
Mas receio que tu faças
Dele pouca estimação

IV.108 (anexo II.73)

Excesso de amor profundo
Revestido na amizade
É o [conforto] dos namoros
Quando [tratam] com lealdade

Amor do meu coração
Meus suspiros são fatais
Vem dar fim à minha vida
Sobretudo aos meus ais

Já podias ter
O meu leal coração
Futurava que fazias
Dele pouca estimação

IV.109 (anexo II.74)

P
S
A
B

Palpitando-me em segredo
Meu coração já mo diz
Que eu contigo tarde ou cedo
Hei-de ainda ser feliz

IV.110 (anexo II.75)

[imperceptível]

N.D.19001M.D.

J.N.D.B.

F.M.C.D.E.T

L.S.N.A.

A.M.O.R.

F.I.R.

M.E.P.A.

R.B.B.

Meu coração já não pode
Viver sem seu amado
Esquecer-se um só instante
De Jesus sacramentado

IV.111 (anexo II.76)

Aqui tens amor querido
Com doce satisfação
Esta pequena lembrança
Que nasce do coração

IV.112 (anexo II.77)

[imperceptível]

Por ti suspiro
Por ti dou ais
Por ti não posso
Suspirar [já] mais

Ano de 1919, amor

IV.113 (anexo II.78)

M.G.P.

Por ti suspiro
Por ti dou ais
Por ti não posso
Suspirar já mais

IV.114 (anexo II.79)

Este lenço representa
De amor uma paixão
De saudade te ofereço
O meu terno coração

Feliz quem o prazer goza
De te ouvir de te falar
Feliz quem junto a teu lado
Pode por ti suspirar

IV.115 (anexo II.80)

Plantei árvores amor
Dentro do meu coração
Escrevi em cada folha
Morrer sim deixar-te não

IV.116 (anexo II.81)

Uma flor me fiz presente
Das três flores delicadas
Todas diversas nas cores
Nas belezas variadas

IV.117 (anexo II.82)

Este seu lindo rosto
[imperceptível] os olhos encantadores
A língua desembaraçada
Para falar aos amores