

UNESP Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

Mestrado em Artes

Hilda Teixeira Souto Santana

Arte Têxtil

Brasileira

BiDimensional TriDimensional

São Paulo

2004



2010000655



UNESP Universidade Estadual Paulista

Instituto de Artes

Mestrado em Artes

Hilda Teixeira Souto Santana

ARTE TÊXTIL
BRASILEIRA
BiDIMENSIONAL TriDIMENSIONAL

São Paulo
2004



Hilda Teixeira Souto Santana

ARTE TÊXTIL
BRASILEIRA
BiDIMENSIONAL TriDIMENSIONAL

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista - UNESP,
como requisito parcial para obtenção do
grau de Mestre em Artes, sob a orientação
da Prof^a. Dr^a. Lóris Graldi Rampazzo.



São Paulo
2004



Hilda Teixeira Souto Santana

ARTE TÊXTIL
BRASILEIRA
BiDIMENSIONAL TriDIMENSIONAL

Dissertação apresentada para obtenção do
título de Mestre ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista. Área de
Concentração: Artes Visuais

Presidente da Banca _____
Instituição _____

Banca Examinadora
Prof. Dr. _____
Instituição _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Aprovado ____/____/____.



DEDICATÓRIA

À Esther,

ao Endy.

Sem vocês nada disso teria sido tão intenso e interessante.



AGRADECIMENTOS

À minha família.

À minha mãe, Noélia Teixeira Souto e à minha sogra, Laura Vicente de Santana, mães e avós perfeitas.

À Prof^{ra}. Dr^a. Lóris Graldi Rampazzo pela orientação na arte e na vida, pela amizade e solidariedade incondicionais.

Aos amigos e profissionais que me auxiliaram, apoiando-me nas pesquisas e compartilhando seus conhecimentos:

Adelaide Roso,

Prof^{ra}. Alessandra Sterzi,

Antônio Carlos Abdalla (curador),

Bibliotecários da Faculdade Santa Marcelina,

Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo

Assis Chateaubriand,

Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo,

Prof^{ra}. Cecília Canalle,

Cristina S. S. Alves (Programa Artíndia/Funai),

Enzo Bruno Ventre (técnico têxtil),

Fabiano Deleu (Têxtil F. Deleu),

Galeria Jacques Ardies,

Jorge Colaço,

Luís Sergio Gonçalves (historiador e tradutor),

Prof^{ra}. Dr^a. Maria Stela Orsini,

Prof^{ra}. Mônica Chiqueto do Lago,

Mônica Valin Dadian (comerciante do ramo de tapetes orientais),

Maria Luiza Ventura Soares,

Prof^{ra}. Paula Cristina Motta Saia,

Prof^{ra}. Raquel Valente,

Rosângela Queiroz (Programa Artíndia/Funai),

Prof^{ra}. Silvia Brandrão,

Verônica e Antônio Primo Ghizzi,

Prof. Wagner Volpe.

Às empresas produtoras de fios:

C. S. Franco e

Fios Têxteis H. Marin Ltda.

Aos artistas entrevistados, cujo encontro me proporcionou conhecer momentos importantes da história da Arte Têxtil brasileira e me deu subsídios para escrever este trabalho.

A Deus, por tudo.

RESUMO / ABSTRACT

Palavras-chave:

Tapeçaria, Tapete, Arte Têxtil,
Arte da Fibras, Tecelagem.

Áreas de conhecimento:

Artes - cód. 8030000-6;
Tecelagem - cód. 8030206-8;
Artes Plásticas- cód. 8030200-9;
História da Arte - cód. 8030102-9.

Esta pesquisa tem por objetivo estudar o desenvolvimento e as inovações ocorridas na Arte Têxtil brasileira, mostrando a tapeçaria plana, bidimensional, das décadas de 1920 até 1950, e a passagem que ocorreu para o tridimensional, a partir da década de 1960, até nossos dias.

O percurso realizado está estruturado em quatro partes. Os três primeiros capítulos abordam os seguintes conteúdos: a origem dos artefatos têxteis, enfatizando seu uso e importância em civilizações de diferentes países, bem como as técnicas e os instrumentos empregados; o desenvolvimento da tapeçaria bidimensional brasileira, citando o pioneirismo de Regina Graz, Madeleine Colaço e Genaro de Carvalho; e a renovação da Arte Têxtil nacional, enfatizando o surgimento da tapeçaria tridimensional ocorrida com Jacques Douchez e Norberto Nicola, as pesquisas inovadoras de Sônia Paul e a aplicação da tecelagem manual na moda, por Eva Soban.

O quarto capítulo é dedicado à apresentação de trabalhos pessoais, nos quais recorro às técnicas têxteis como forma de expressão e manifestação artística, utilizando fibras e materiais diversos.

Key words

Tapestry, Rug, Textile Art,
Fibre Art, Weaving.

This research aims to study the development and innovations occurred in Brazilian Textile Art showing plain bidimensional tapestry from 1920 to 1950 and the evolution to the tridimensional, from 1960 on.

The trajectory made is structured in four parts. The first three chapters tackle the following contents: the origin of the textile artefacts focusing their use and importance in different civilizations from different countries, as well as the techniques and tools used; the development of Brazilian bidimensional tapestry, mentioning the pioneer contribution of Regina Graz, Madeleine Colaço and Genaro de Carvalho; and the renovation in our national Textile Art, emphasizing the emerging of tridimensional occurred in Jacques Douchez and Norberto Nicola, the innovating researches by Sônia Paul and the use of manual weaving, by Eva Soban, in fashion.

The fourth chapter is dedicated to the presentation of my own works, in which I recur to textile techniques as a way of artistic expression and manifestation, using fibers as well as other different materials.

ÍNDICE E CRÉDITO DAS FIGURAS

LIVROS

THOMAS, MAINGUY, POMMIER, 1985.	
Fig.21 Vaso em Terracota, século 5 a.C.	24
Fig.79 Quipus, Peru	58
Fig.132 Sonia Delaunay, Tecido	102
Fig.146 Jean Lurçat, <i>Apocalipse</i> (Tapeçaria), 1955	120
BENNETT, 1986.	
Fig.22 Tapete Holbein, Turco	25
Fig.29 Pantoja de La Cruz, <i>Conferência da Casa Somerset</i> , 1604	28
SCHNEIDER, 1997.	
Fig.23 Hans Holbein, Georg Gisze, 1532	25
Fig.24 Hans Holbein, <i>Os Embaixadores Franceses na Corte Inglesa</i> , 1532. . .	26
WUNDRAM, 1997.	
Fig.25 Hans Holbein, <i>A Senhora do Burgomestre Meyer</i> , 1528	27
Fig.26 Bernaert van Orley, <i>A Sagrada Família</i> , 1522	27
HARRIS, N., 1977.	
Fig.27 Lorenzo Lotto, <i>Família</i> (detalhe), 1547	27
Fig.36 Tear Vertical, Anatólia - Turquia	34
EISLER, 1990.	
Fig.28 Lorenzo Lotto, <i>Marido e Mulher</i> , 1543.	27
Fig.33 Henri Matisse, <i>Família do Pintor</i> , 1911	30
SCHNEIDER, 2001.	
Fig.30 Jan Vermeer, <i>O Copo de Vinho</i> , 1658-60	28
Fig.31 Jan Vermeer, <i>Jovem Adormecida à Mesa</i> , 1657	28
GIL, BRIGNARDELLI, s/d.	
Fig.32 Diego Velázquez, <i>As Fiandeiras</i> , 1657-1660	29
CÁURIO, 1985.	
Fig.35 Tapete Pazyryk, século V a.C.	33
Fig.123 John Graz, <i>Diana Caçadora</i> , década de 1920	93
Fig.128 Regina Gomide Graz, <i>Coqueiros</i> , 1940	96
HULL, BARNARD, MERREL, 1988.	
Fig.46 Tendas nômades com tapetes kilins.	38
BERTRAND, 1969.	
Fig.49 Tapeçaria de Bayeux ou da Rainha Matilde, fins do século XI	40
Fig.50 Tapeçaria de Bayeux (detalhe)	40
COFFINET, 1971.	
Fig.53 Técnica de Tapeçaria na Manufatura Gobelin	44
Fig.54 Técnica de Tapeçaria na Manufatura Gobelin	44
Fig.55 Técnica de Tapeçaria na Manufatura Gobelin	44
PIANZOLA, COFFINET, 1971.	
Fig.57 Tear de baixo-liço na Manufatura Gobelin	44
Fig.58 Tear de baixo-liço na Manufatura Gobelin	45
Fig.59 Tear de baixo-liço na Manufatura Gobelin	45
PICTON, MACK, 1993.	
Fig.67 Tear Vertical com liço único - Zaire	51
Fig.68 Tear Horizontal de liço único - Marrocos	51
Fig.69 Tear de liço único - Zaire	51
Fig.73 Tear com duplo liço - Burkina Fasso	52
Fig.74 Tear com duplo liço - Ghana	52
TEXTILE REPORT, 2004 .	
Fig.76 Tear de miçanga - África do Sul	53
TAKAHASHI, 2003.	
Fig.84 Tear de cintura - México	62

Fig.85 Fuso de madeira - México	62
RIBEIRO, B., 1988.	
Fig.89 Casa dos índios do Alto Xingu	68
GEISEL, LODY, 1983.	
Fig.102 Descaroçador de algodão - Minas Gerais	77
Fig.103 Flecha para limpeza do algodão - Minas Gerais	77
Fig.104 Arco para limpeza do algodão - Minas Gerais	77
Fig.105 Carda do algodão - Rio Grande do Sul	77
Fig.106 Roda de fiar - Rio Grande do Sul	78
Fig.107 Dobadeira - Minas Gerais	78
Fig.108 Tingimento natural - Minas Gerais	78
Fig.109 Meadas - Minas Gerais	78
MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, (Org.), 1984.	
Fig.114 Passagem do urdume pelo liço	87
Fig.115 Tira de papel com o código-repasso	87
Fig.117 Tear Horizontal e colcha confeccionada com código-repasso	87
Fig.118 Tear Horizontal com quatro liços	88
Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	
Fig.119 Foto de Regina e John Graz	91
VOLKSWAGEN do Brasil, 1987.	
Fig.120 Regina Gomide Graz, <i>Mulher com galgos</i> , s.d.	92
Fig.121 Regina Gomide Graz, <i>Telhados Barrocos</i>	93
Fig.140 Genaro de Carvalho, <i>Tapeçaria</i>	116
Fig.141 Genaro de Carvalho, <i>Tapeçaria</i>	116
BARDI, 1982.	
Fig.122 Regina Gomide Graz, exposição em São Paulo, 1926	93
AMARAL, A., 1998.	
Fig.125 Regina Gomide Graz, <i>Tapete</i> , década de 1930	95
Fig.126 Regina Gomide Graz, <i>Panneau</i> , década de 1920	96
Acervo do Centro Cultural São Paulo.	
Fig.124 Casa Modernista da Rua Itápolis, São Paulo, 1930	94
JORNAL NACIONAL, 1972.	
Fig.127 Regina Gomide Graz em sua residência	96
DROSTE, 2001.	
Fig.130 Gunta Stadler-Stölzl, <i>Tapeçaria</i> , 1927/1928	99
Arquivo Galeria Jacques Ardies.	
Fig.133 Madeleine Colaço, <i>Carambolas em festa</i> , Tapeçaria, s.d.	106
Fig.134 Madeleine Colaço, <i>Fachadas de azulejos</i> , Tapeçaria, s.d.	107
Fig.135 Madeleine Colaço, <i>Procissão</i> , Tapeçaria, s.d.	107
Fig.136 Madeleine Colaço, <i>Cavallhadas</i> , Tapeçaria, s.d.	108
CARVALHO, Galeria Astreia, 1965.	
Fig.139 Genaro de Carvalho, <i>Mulata</i> , desenho, s.d.	115
COLEÇÃO PARTICULAR	
Fig.142 Jean Lurçat, litografia aquarelada, s.d.	117
Fig.143 Jean Lurçat, litografia aquarelada, s.d.	118
Fig.144 Jean Lurçat, litografia aquarelada, s.d.	118
BASCHET, 1951.	
Fig.145 Cena do Apocalipse, Tapeçaria, fim do século XIV	119
Fig.147 Jean Lurçat, <i>O Universo Vegetal</i> , 1944	120
DOUCHEZ, Pinacoteca do Estado, 2003.	
Fig.148 Jacques Douchez, <i>Remanso</i> , Tapeçaria, década de 1960	131
Fig.149 Jacques Douchez, <i>Folha-Flor</i> , Tapeçaria, década de 1960	132
Fig.151 Jacques Douchez, <i>Aldebaran</i> , Tapeçaria, 1983	135
Fig.152 Jacques Douchez, <i>Mar do sul</i> , guache, 2000	136
Fig.153 Jacques Douchez, <i>Ravel</i> , óleo sobre tela, 2003	137
Fig.154 Jacques Douchez, <i>A Dama</i> , óleo sobre tela, 2003	137
Arquivo Antônio Abdalla.	
Fig.150 Jacques Douchez, <i>Totem</i> , Tapeçaria	133

Arquivo Norberto Nicola.	
Fig.155 Norberto Nicola, <i>Trama Ativa</i> , 1975.	140
Fig.156 Norberto Nicola, <i>Lundu</i> , 1979/80.	143
Fig.157 Norberto Nicola, <i>Tema Branco</i> , s.d.	144
Fig.158 Norberto Nicola e Ugo Castellana.	146
Fig.159 Norberto Nicola, <i>Minitêxtil</i> , s.d.	147
Arquivo Sônia Paul.	
Fig.160 Sônia Paul e Claudio Medeiros, <i>Comuns Dependurados</i> , 1979.	149
Fig.161 Sônia Paul, <i>Cabaña</i> , 1985.	152
Fig.162 Sônia Paul, <i>Rumo Norte</i> , s.d.	153
Arquivo Eva Soban.	
Fig.163 Eva Soban, <i>Árvore</i> , 1979.	157
Fig.164 Eva Soban, <i>Alquimia e Entrada Aberta ...</i> , 1982.	158
Fig.165 Eva Soban, <i>Viva África</i> , 1998.	159
Fig.166 Eva Soban, <i>O Chamado</i> , 1998.	159
Fig.167 Eva Soban, tecido desenvolvido para a grife Daslu.	160
Fig.168 Eva Soban, cachecol confeccionado para a grife Ellus.	160
Fig.169 Eva Soban, malha de tricô confeccionada para a grife Ellus.	160
Fig.170 Eva Soban, peças desenvolvidas para estilistas particulares.	160

FOTÓGRAFOS

Endy Marcelo Santana

Fotos das páginas 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176.

Hilda Teixeira Souto Santana

Fig.61 Tear de jacquard, Têxtil F. Deleu.	46
Fig.62 Tear de jacquard, Têxtil F. Deleu.	46
Fig.63 Maquineta do Tear de jacquard, Têxtil F. Deleu.	47
Fig.64 Maquineta do Tear de jacquard, Têxtil F. Deleu.	47

Francisco Dantas

Fig.34 Toalha de linho da Lituânia.	31
Fig.41 Fragmento de tapete persa antigo, cidade de Shiraz.	36
Fig.42 Fragmento de tapete caucasiano.	36
Fig.45 Kilim albanês.	37
Fig.47 Kilim iraniano.	38
Fig.48 Kilim iugoslavo.	38
Fig.60 Gobelin (industrializado).	45
Fig.75 Tecido - Guiné Bissau.	53
Fig.77 Colares e pulseiras de miçangas - África do Sul.	54
Fig.80 Miniaturas peruanas.	58
Fig.82 Panô peruano.	59
Fig.83 Bonecos mexicanos.	60
Fig.86 Tecido mexicano.	62
Fig.88 Mola panamenha.	64
Fig.90 Abano Triangular, índios Guarani, Brasil.	70
Fig.91 Abano Trapezoidal, índios Tembê, Brasil.	70
Fig.92 Abano Circular, provavelmente índios Kadiwêu, Brasil.	70
Fig.93 Abano Retangular, índios Txikão, Brasil.	71
Fig.94 Abano Triangular, índios Waimiri-Atroari, Brasil.	71
Fig.95 Abano Trapezoidal, índios Wai-Wai, Brasil.	71
Fig.96 Cesto Bernaliforme (Bakité), provavelmente índios Xavante, Brasil. . .	72
Fig.97 Cesto Bernaliforme (Bakité), provavelmente índios Xavante, Brasil. . .	73
Fig.98 Chocalho em recipiente, provavelmente índios Wai-Wai, Brasil.	73
Fig.99a Pulseiras, Aldeia Guacuraré, Província das Missões.	74
Fig.110 Tecido de Carrapicho - Minas Gerais.	85
Fig.113 Caminho de Mesa - tecelagem em grade - Minas Gerais.	86

Maria Luiza Ventura Soares

Fig.81 Tear Horizontal - Peru.	59
--	----

ILUSTRAÇÕES

Hilda Teixeira Souto Santana



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
------------------	----

CAPÍTULO UM

ORIGENS DA ARTE TÊXTIL	21
TÉCNICAS E MATERIAIS	
ORIENTE	32
EUROPA	39
ÁFRICA	48
AMÉRICAS	55

CAPÍTULO DOIS

ARTE TÊXTIL BRASILEIRA BIDIMENSIONAL

REGINA GOMIDE GRAZ	91
BAUHAUS	97
SONIA DELAUNAY	100
MADELEINE COLAÇO	103
GENARO DE CARVALHO	111
JEAN LURÇAT	117

CAPÍTULO TRÊS

ARTE TÊXTIL BRASILEIRA TRIDIMENSIONAL

I MOSTRA BRASILEIRA DE TAPEÇARIA	125
I TRIENAL DE TAPEÇARIA DE SÃO PAULO	126
II TRIENAL DE TAPEÇARIA DE SÃO PAULO	126
III TRIENAL DE TAPEÇARIA DE SÃO PAULO	127
JACQUES DOUCHEZ	130
NORBERTO NICOLA	139
SÔNIA PAUL	148
EVA SOBAN	155

CAPÍTULO QUATRO

UMA EXPRESSÃO TÊXTIL	162
----------------------------	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA	180
--------------------	-----



MEMÓRIAS

A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, trouxe para a arte brasileira contribuições em diversos campos de expressão artística. O principal motivo que levou pintores, escultores, arquitetos e literatos a se organizarem para levar adiante essa tão famosa “revolução cultural” foi o desejo de atribuir à arte do nosso país uma expressão autenticamente nacional. “A transformação pretendida embasava-se na absorção das tendências mais avançadas da cultura e da arte do Velho Mundo, havendo consciência da necessidade de introduzir nessa atualização um conhecimento aprofundado da realidade nacional” (ZANINI, 1983, p. 502).

Nesse acontecimento artístico algumas linguagens se destacaram e seus artistas foram considerados inovadores, muitas vezes transgredindo as “regras” do academicismo em voga. Os artistas brasileiros que tiveram destaque no cenário artístico da Semana, e também nos anos anteriores e posteriores, são geralmente os mais ligados às técnicas pictóricas, escultóricas, arquitetônicas e à literatura. Ouvimos sempre os grandes nomes de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Victor Brecheret, Gregori Warchavchik, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e tantos outros manifestantes que estão registrados nas páginas dos livros que relatam esse acontecimento histórico-artístico-moderno.

No entanto, corria, paralelamente a todo este afã, uma busca de renovação em torno de algumas técnicas não tão institucionalizadas e pouco divulgadas. Podemos citar o trabalho de Regina Gomide Graz, que, muito embora não tenha participado diretamente da Semana, viveu e trabalhou intensamente no mesmo período em que ocorriam todas essas transformações culturais. Além de Regina Graz, muitos outros artistas plásticos brasileiros vislumbraram nas técnicas têxteis um campo infindável de criatividade e possibilidades visuais, mas Regina é tida como a grande renovadora e pioneira da Arte Têxtil, no Brasil. Pude atestar isso quando conheci os trabalhos de Regina Graz, numa exposição no Masp, encontrando os panôs e tapetes da artista expostos. A partir daí pude apreciar com mais determinação um aspecto da Arte Brasileira que viveu à margem das artes denominadas “maiores”.

Passei a questionar o porquê desse descaso com a arte têxtil nacional.



Há um preconceito milenar, relacionado às técnicas de cardar, fiar, urdir, tecer, costurar, bordar e trançar, por estarem atreladas ao universo feminino ou a culturas “isoladas”, que fez com que nossa Arte Têxtil não decolasse cedo, como deveria. Segundo Rita Cáurio¹, grande pesquisadora da Arte Têxtil nacional e internacional, essas técnicas foram “por séculos estigmatizadas como artes menores, talvez pelo caráter decorativo e utilitário de muitas peças, e de grande parte de sua produção ter se dedicado a uma repetição puramente funcional, destituída de maiores inquietações”.

Alguns anos antes de ter conhecido os trabalhos de Regina Graz, mais precisamente em 1987, trabalhei com as tecelãs do interior de Minas Gerais. Nas casas que visitei havia um aposento só para o tear. Assim, as mulheres criavam seus filhos e teciam seus produtos, entre eles colchas de diferentes tipos e tamanhos, caminhos de mesas, toalhas de rosto e o enxoval para a mais nova que iria se casar. A vida toda entremeada por aqueles urdumes, tramas, fios e filhos. Os que ficavam perto aprendiam o ofício, tirando daí o sustento da família. Percebi, então, que estava entrando em contato com uma técnica milenar, pois “o homem tece desde tempos imemoráveis, pelos mais variados motivos, desde os puramente ligados ao instinto de conservação e ao senso prático, até aos sociais, religiosos e estéticos” (CÁURIO, 1985, p. 16).

A partir desses encontros, a arte de tecer passou a ocupar um enorme espaço na minha vida profissional, assim como os teares das tecelãs mineiras que ocupam todo o cômodo só para eles reservados. Durante o grande percurso que essa pesquisa me proporcionou, encontrei uma explicação que expressa, em parte, o meu encontro com a técnica da tecelagem:

Na pesquisa realizada sobre o uso de panos por algumas etnias africanas, a cultura do Gana mostra sua interpretação através do pano como se tratasse de sua própria pele, considerando o fio que tece o tecido como as suas entranhas tecendo a vida em uma sucessão de voltas que significam o tempo de duração de um ciclo de existência. (MENDES, 2002, p. 106)

SEQÜÊNCIA

O objetivo desta pesquisa é estudar o desenvolvimento e as inovações ocorridas na Arte Têxtil brasileira. O período enfocado, que vai de 1920 até nossos dias, será pontuado pela presença de sete artistas, como veremos a seguir, que marcaram de forma definitiva os rumos da tapeçaria nacional, dando autonomia a essa linguagem plástica e colocando-a num

¹ Comentário feito pela pesquisadora no catálogo de inauguração da Galeria TAPEÇART - Tapeçarias Peças de Arte, no Rio de Janeiro, em outubro de 1980.



lugar de destaque no cenário artístico nacional e internacional.

Baseando-me em autores como Rita Cáurio e Pietro Maria Bardi, famosos estudiosos da arte da Tapeçaria brasileira, e em Walter Zanini, Berta G. Ribeiro e Darcy Ribeiro, como apoio à compreensão de dados históricos, técnicos e antropológicos, realizei uma pesquisa qualitativa, utilizando-me de duas possibilidades disponíveis para realizar um estudo com essa abordagem. Primeiramente a pesquisa documental, preocupando-me em fundamentar teoricamente dados históricos e técnicos relativos à Arte Têxtil, valendo-me de textos, fotos, ilustrações de minha autoria e imagens de livros especializados no assunto. Elucidar processos tão antigos e ao mesmo tempo tão contemporâneos, como a manipulação de matérias-primas (fios e fibras) e dos instrumentos para confeccionar os tecidos, tapetes, panôs e objetos trançados, é o objetivo desta primeira parte da pesquisa.

Em um segundo momento adotei como metodologia o estudo de caso, apenas com um enfoque descritivo, sem a pretensão de comparar os diferentes universos, técnicas e materiais dos artistas envolvidos que trabalharam e dos que ainda estão vivos e continuam trabalhando com Arte Têxtil.

O procedimento de entrevistas com questões abertas e, algumas vezes, com questões fechadas, foi adotado em todos os momentos em que a pesquisa pôde ser dirigida para esse tipo de metodologia, pois acredito ser enriquecedor um contato pessoal com pessoas ligadas aos artistas e o contato direto com o próprio artista.

O **Capítulo Um** deste estudo tem por objetivo relatar as origens e a evolução da Arte Têxtil em algumas partes do mundo e no Brasil, retomando um passado rico e inspirador de heranças técnicas e culturais que até hoje norteiam os trabalhos de inúmeros artesãos, artistas e designers.

Os fatos e dados que chegaram até mim, por intermédio de pesquisas e experiências pessoais, são frutos dos encontros feitos com pessoas que se identificaram com a linguagem dos fios e das fibras. As peças que utilizei para relatar os acontecimentos históricos e descrever dados técnicos são parte do Museu Itinerante de Arte Têxtil, pertencente a Verônica e Antônio Primo Ghizzi, um casal de artistas paulistanos e pesquisadores do ramo. Tomei como critério selecionar as peças que foram tecidas “com dois conjuntos de fios: os fios do urdume e os fios da trama” (WEBSTER, 1997, p. 16) e os artefatos trançados. Um panô, com aplicações em tecido, também é destacado para apreciarmos as diversidades técnicas e exemplificar como antigas tradições influenciaram artistas brasileiros.

As referências bíblicas, literárias e pictóricas são mencionadas para



nos reportarmos às origens e à utilização dos tecidos e tapetes, e à importância que eles demonstraram ter em tempos remotos e na arte moderna.

Para esse capítulo empreguei como metodologia a pesquisa documental, com um enfoque descritivo, utilizando-me de livros nacionais e importados, jornais, revistas, catálogos de exposições e sites como referencial teórico.

Para a catalogação dos diversos objetos pertencentes ao Museu, recorri a especialistas nas áreas de tapeçaria oriental, como Mônica Valin Dadian, comerciante do ramo, e a Cristina S. S. Alves, indigenista, e Rosângela Queiroz, colecionadora de objetos confeccionados por índios, ambas da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que me auxiliaram no trabalho de classificação das peças indígenas.

O **Capítulo Dois** é dedicado à Arte Têxtil Brasileira Bidimensional, e ao pioneirismo de Regina Gomide Graz, que merece ser destacado, e às influências recebidas por ela de Sônia Delaunay e da famosa escola alemã, a Bauhaus.

Após o pioneirismo de Regina Graz, em São Paulo, surgiram no Rio de Janeiro e na Bahia experiências fabulosas na arte dos fios e das fibras. Seus autores são Madeleine Colaço e Genaro de Carvalho. Além destes, outros se destacaram na época ou emergiram posteriormente, confirmando a efervescência de uma linguagem que estava determinada a “não mais imitar a pintura, mas retornar à natureza de seus fios. E não existir apenas para esquentar ambientes, mas ter a capacidade de, através de seus recursos expressivos, criar um ambiente inovador” (VOLKSWAGEN do Brasil, 1987, p. 8). Como exemplo, cito Concessa Colaço, filha de Madeleine, Marlene Trindade (Minas Gerais), Yedo Titze (Rio Grande do Sul), Salomé (Rio Grande do Sul), Sonia Malta (Pernambuco), Vivan Silva (Rio de Janeiro), Maria Thereza Camargo (São Paulo), Joana de Azevedo Moura (Rio Grande do Sul), Liciê Hünsche (Rio Grande do Sul), Maria Helena Andrés (Minas Gerais), Augusto Degois (Minas Gerais), Rubem Dario (Minas Gerais), Gilda Azevedo (Rio de Janeiro), Bia Vasconcelos (Rio de Janeiro), Renot (Bahia), entre tantos outros.

O critério para a escolha de Regina Graz, Madeleine Colaço e Genaro de Carvalho deu-se a partir da pesquisa bibliográfica, na qual se evidenciou, pela afirmação da maioria dos autores, o quanto esses artistas colaboraram, cada um em uma cidade do país, para que as técnicas de tapeçaria fossem divulgadas e ficassem conhecidas por um público que até então a considerava uma “arte menor”. Além disso, cada um desses artistas se valeu de técnicas diferentes para expressar-se plasticamente e revelou, por meio de suas cores, formas e materiais, uma temática



originalmente nacional, dando à tapeçaria características muito próprias.

Prossigui nesse capítulo com a pesquisa documental e, por meio de livros e catálogos, principalmente da Biblioteca do Masp, obtive maiores informações e imagens sobre os artistas.

Além do acesso ao material impresso, tive a oportunidade de entrevistar, por e-mail, o filho de Madeleine Colaço, que me respondeu a perguntas específicas, principalmente com relação ao chamado ponto brasileiro, inventado e empregado por Madeleine em seus trabalhos.

O **Capítulo Três** é dedicado à Tridimensionalidade da Arte Têxtil Brasileira.

Esse capítulo tem como principal método de trabalho as entrevistas com artistas do estado de São Paulo. As questões abertas propiciaram um clima informal, pois não tinham a pretensão de dirigir nem de esgotar o assunto, vastíssimo para artistas experientes como Jacques Douchez e Norberto Nicola, que participaram dos mais importantes eventos artísticos relacionados ao têxtil, deixando marcas, com seus fios, tramas e nós, na história da Arte Têxtil nacional.

Descrevendo o processo individual de cada artista, sem compará-los, esse capítulo pretende provar que não só na bidimensionalidade a Arte Têxtil brasileira teve grande sucesso, mas que acabou também por ocupar espaço de destaque na sua tridimensionalidade, com volumes, materiais e formas inusitadas, principalmente nos anos 60, com Nicola e Douchez.

É importante ressaltar que a tapeçaria tem uma função social que poucos conhecem. O artista criador delega a outros a função de executar o trabalho segundo especificações predeterminadas. Em todo o Brasil, muitas foram e são as Associações a empregar um grande contingente de pessoas para tal finalidade, o que significa aumentar a qualidade de vida do povo, gerando empregos e fixando a população em sua terra natal. Um exemplo de trabalho que beneficiou a muitos foi o “Ateliê do Vale do Espreado”, criado e incentivado por Madeleine Colaço. Regina Graz e Genaro de Carvalho, cada qual em uma região do país, também se dedicaram a ensinar e empregar muitas pessoas, contribuindo para a melhoria de vida de diversas famílias, envolvidas nos projetos por eles administrados. Ainda hoje, ao visitar o ateliê de Sônia Paul e Eva Soban, encontramos tecelões que, assessorados pelas artistas, auxiliam-nas nos trabalhos da oficina.

Esta pesquisa não tem por finalidade discutir a importância social da Arte Têxtil, ou qualquer uma de suas conseqüências, mas quer apenas ressaltar mais um valor a ela atribuído.

O **Capítulo Quatro** é dedicado à apresentação de trabalhos pessoais que, em consonância com o que foi dito anteriormente, pretendem recuperar, em parte, as técnicas estudadas no decorrer da pesquisa,



buscando explorá-las e desenvolvê-las dentro do meu próprio processo criativo.

Como metodologia, utilizei-me de livros que demonstram as várias possibilidades das técnicas têxteis, empregando-as em projetos pessoais, mais voltados à experimentação e à busca de uma linguagem específica da tecelagem.

TERMINOLOGIA

O conceito de tecer, de tecelagem, de fiar está tão enraizado em nossas vidas, mesmo na fala contemporânea, que nem paramos para pensar, quando ouvimos as expressões: o autor teceu uma bela trama, ou nas malhas do destino, ou ainda não dar ponto sem nó. Todas essas expressões são derivadas de conceitos envolvidos nas artes têxteis. (BIAZUS apud WEBSTER, 1997, p. 13)

Para melhor compreendermos o valor daquilo que será tratado no decorrer desta pesquisa, alguns termos técnicos precisam ser esclarecidos.

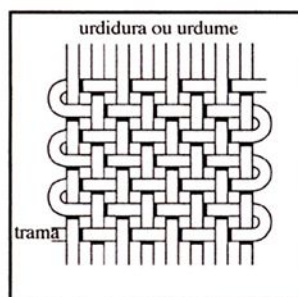
Segundo Susan Woodford (1983, p. 44), tapeçaria é o termo mais usual para “designar todo trabalho feito em tear” mas, atualmente, tem sido utilizado para indicar também os trabalhos executados com qualquer tipo de equipamento ou instrumento, e aqui se incluem os bordados que se utilizam de um tecido como suporte, da agulha e também de qualquer tipo de matéria-prima, seja ela fios ou fibras. Para os trabalhos realizados com tecidos, o termo tapeçaria também tem sido empregado. As tapeçarias, normalmente utilizadas em paredes, diferem dos tapetes, que servem mais para o piso; alguns tapetes, dependendo de seu valor histórico, podem ter também uma utilização diferenciada.

O termo tapeçaria mural, empregado sobretudo para trabalhos bidimensionais, não se adapta adequadamente às formas tridimensionais. Para estas, alguns artistas se valeram do termo “formas tecidas”, evidenciando que algo novo despontava na Arte Têxtil brasileira.

Acredito que, em substituição aos termos citados até agora, a expressão *arte têxtil* seja a mais adequada para designar qualquer trabalho que empregue fios ou fibras - naturais, sintéticas ou vegetais - tecidas ou trançadas, e para os trabalhos realizados com tecidos e aplicações, como os panôs. Extrapolamos assim o que comumente entendemos por têxtil, tendo em vista que a produção que nasceu em terras brasileiras, muito antes de sermos colonizados, engloba as cestarias, os trançados, os trabalhos com sementes e os tecidos feitos por nossos índios, que sempre foram e continuam sendo fonte de inspiração para outros artistas que se espelham na arte desse povo em que vida e arte coincidem.

Além dos termos mencionados para designar o tipo de trabalho





1 O urdume é uma "série de fios, relativamente passiva, montada no tear, entre a qual é interposta a trama" (RIBEIRO, B., 1988, p. 93).

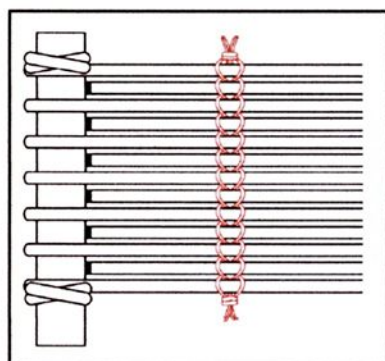
realizado, existem termos que determinam a maneira como um trabalho foi confeccionado. Berta G. Ribeiro, em seus estudos junto aos nossos índios, definiu o que vêm a ser as técnicas básicas de tecelagem e trançados.

Segundo Berta G. Ribeiro (1988, p. 92), a técnica da tecelagem "admite duas macro-divisões: trabalho em trama e trabalho em malha". O trabalho em trama "pressupõe o uso de um dispositivo para a tensão dos fios da urdidura: o tear. E o uso de dois elementos, urdidura e trama (Fig.1) ou dois conjuntos de elementos que se entrecruzam formando um tecido".

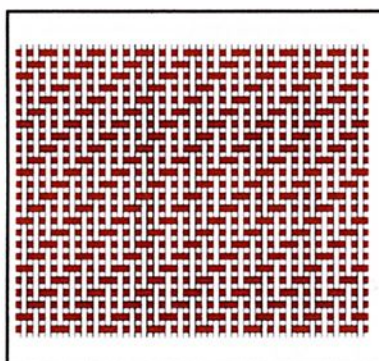
Segundo a mesma autora, os termos adequados para designar as técnicas do trabalho em trama são: *contratorcer* (Fig.3) - "com urdume na vertical e/ou tear de varas alçadas com urdume na horizontal em que se combina torção em "Z" e torção em "S" (Fig.2) de dois fios, alternadamente ou conjuntamente, dando a aparência de trança"; *entretecer* (Fig.4) - "com urdume na vertical provido de acessórios, que permitem a abertura de cala e contra-cala para a tramação" e *entretorcer* (Fig.5) - "com urdume na horizontal mediante a torção de dois fios que englobam, perpendicularmente, um ou mais elementos da urdidura" (RIBEIRO, B., 1988, p. 90-91).



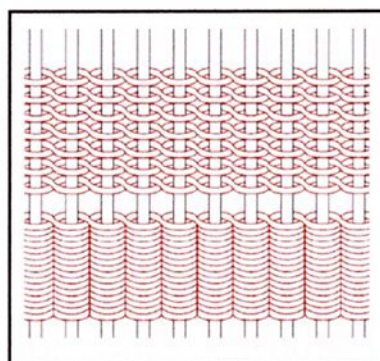
Fig.2 Torção em Z e Torção em S.



3 "Contratorcido. Rede dos Índios das Guianas" (ROTH apud RIBEIRO, B., 1988, p. 101).



4 "Entretecido sarjado. Padrão espinha de peixe" (BURNHAM apud RIBEIRO, B., 1988, p. 103).



5 "Entretorcido espaçado (parte superior da figura) e entretorcido compacto (inferior) com dois elementos da trama" (BURNHAM apud RIBEIRO, B., 1988, p. 104).

Para trabalho em malha, as técnicas empregadas são *entrelaçar* - com ou sem enodação, que "exige o uso de acessório: agulha de orifício" - e *interlaçar* - "executado com um único elemento de tamanho ilimitado" (RIBEIRO, B., 1988, p. 90-91), como o crochê e o tricô. Essa técnica específica do trabalho em malha será novamente citada no Capítulo Um, quando as técnicas empregadas pelos povos peruanos forem analisadas. Não haverá, no entanto, uma preocupação em detalhá-la, porque o objetivo desta pesquisa é evidenciar as peças que o Museu Itinerante possui em quantidade e diversidade, que são os trançados, muito utilizados

pelos nossos aborígenes, e o trabalho em trama, executado com o auxílio do tear ou de um dispositivo como a agulha.

As duas grandes classes que compõem os trançados são: *entretrançados* - “o elemento trama intercepta o elemento urdidura, transpondo sob e sobre, alternadamente, um ou mais desses elementos, sem o uso de implementos [...], e a trama móvel permite distinguir três técnicas básicas: cruzar, enlaçar e torcer” - e *os costurados* - “um elemento ativo (trama) envolve um passivo (suporte ou urdidura) contínuo. Neste caso, utiliza-se, às vezes, um implemento perfurador (agulha ou sovela) para perpassar a urdidura” (RIBEIRO, B., 1988, p. 61).

CRUZAR

Def.: “O elemento ativo (trama) cruza e transpõe um ou mais elementos passivos (urdidura), como nos tecidos, segundo fórmulas distintas: 1 sobre, 1 sob, 2 sobre, 1 sob, etc. Na categoria dos trançados cruzados incluem-se os seguintes:

Fig. 6 - arqueado;

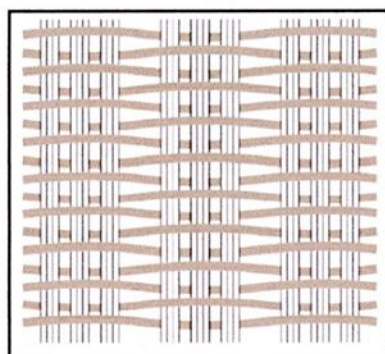
Fig. 7 - quadriculado;

Fig. 8 - hexagonal;

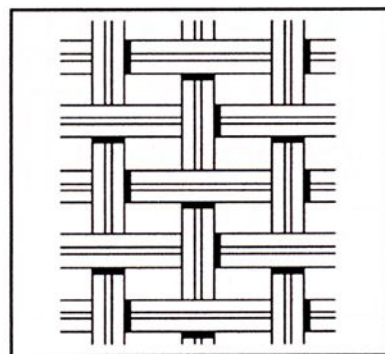
Fig. 9 - sarjado”

(RIBEIRO, B., 1988, p. 60).

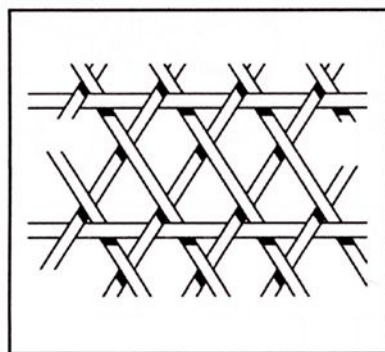
Das categorias citadas acima algumas possuem variantes, mas aqui está exemplificada apenas uma variante de cada categoria.



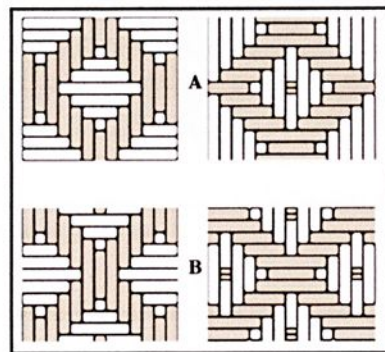
6 Trançado arqueado.



7 Trançado quadriculado gradeado.



8 Trançado hexagonal reticular.



9 Trançado sarjado. “A. Unidades básicas ou ‘panos’, que, justapostos, permitem desenvolver inúmeros padrões. B. Vista da bifurcação do padrão A” (SCHMIDT apud RIBEIRO, B., 1988, p. 68).

ENLAÇAR

Def.: “Conjunto de elementos seriados, correspondentes à urdidura, enlaçados pela trama em meia volta, volta completa ou em cruz, neste caso por trama flexível. No processo de enlaçar distinguem-se:

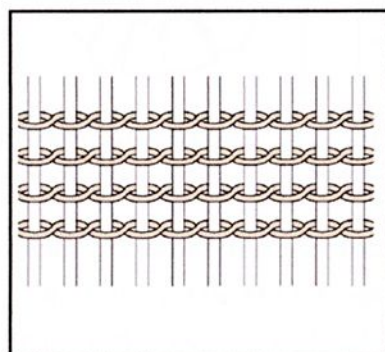
Fig. 10 - enlaçado vertical;

Fig. 11 - enlaçado com trama flexível;

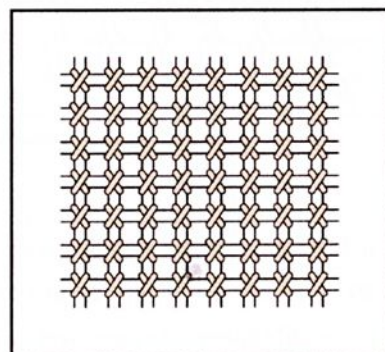
Fig. 12 - enlaçado com grade;

Fig. 13 - enlaçado embricado”

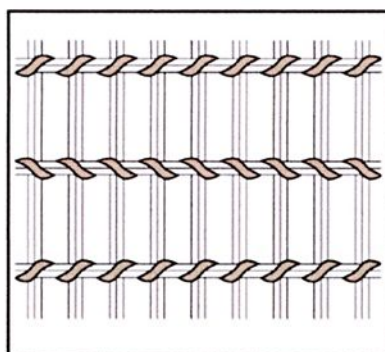
(RIBEIRO, B., 1988, p. 61).



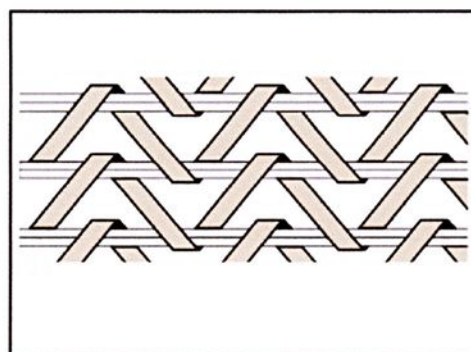
10 Trançado enlaçado vertical.



11 Trançado enlaçado com trama flexível.



12 Trançado enlaçado com grade.



13 Trançado embricado.

TORCIDO

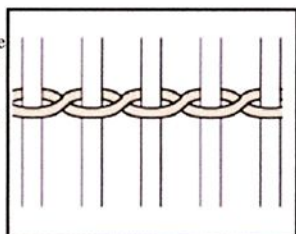
Def.: "Categoria de trançados em que o urdume é constituído, de um modo geral, de um único elemento e a trama de dois elementos torcidos um sobre o outro [...]. Distinguem-se os seguintes grupos:

Fig. 14 - torcido vertical [...];

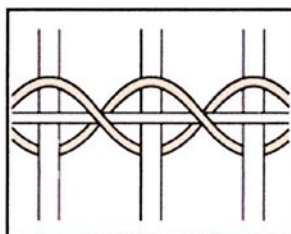
Fig. 15 - torcido gradeado [...];

Fig. 16 - torcido horizontal"

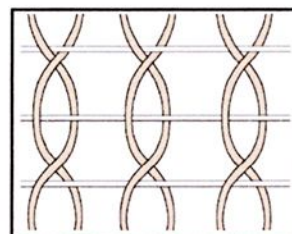
(RIBEIRO, B., 1988, p. 66).



14 Trançado torcido vertical.



15 Trançado torcido gradeado.



16 Trançado torcido horizontal.

COSTURADO

Def.: "É produzida pelo envolvimento de um elemento passivo (urdidura) por outro ativo (trama). Distinguem-se os seguintes grupos:

Fig. 17 - trançado costurado com falso nó [...];

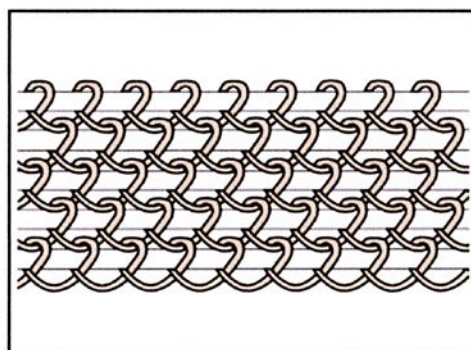
Fig. 18 - trançado costurado com ponto de nó [...];

Fig. 19 - trançado costurado com ponto longo [...];

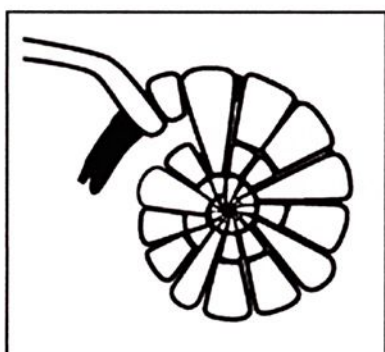
Fig. 20 - trançado costurado espaçado" (RIBEIRO, B., 1988, p. 65).



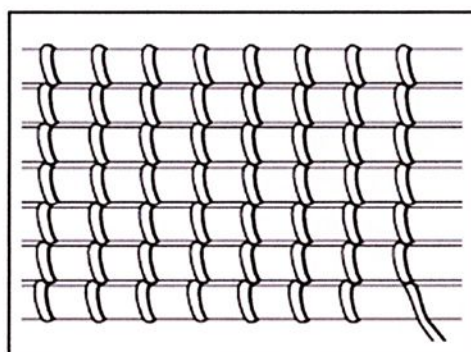
17 Trançado costurado com falso nó.



18 Trançado costurado com ponto



19 Trançado costurado com ponto longo



20 Trançado costurado espaçado.

Ao esclarecer termos técnicos inerentes à arte dos tecidos e trançados, tenho como primeiro objetivo resgatar o entendimento de técnicas tão antigas e tão novas como a da tecelagem e, em seguida, estabelecer um glossário para maior entendimento do conteúdo desta pesquisa.

CAPÍTULO UM

ORIGENS DA ARTE TÊXTIL

A pintura é, na sua origem, uma arte de representação; a arte têxtil não: quando o homem fez o primeiro palmo de tecido, criou uma coisa nova, um corpo novo no mundo - e uma relação espacial nova.

(GULLAR, Ferreira apud CÁURIO, Rita, 1985, p. 7)



As referências bibliográficas consultadas nos trazem como data provável do surgimento da técnica da tecelagem o ano de 6000 a.C., época que engloba o período neolítico, caracterizado pelo surgimento da agricultura, da criação de animais e das aldeias.

O homem pré-histórico, observando a natureza, aprendendo e recolhendo dela o material necessário, valeu-se “de peles de animais e posteriormente de folhas de plantas para proteger-se”, passando “a utilizar-se, de forma sistemática, de fibras vegetais e animais tecidas” (WEBSTER, 1997, p. 16-17).

Tecer deveria talvez ser considerada a primeira invenção de fato do homem, pois cria-se um artefato com propriedades substancialmente diferentes de suas partes constituintes e no final totalmente melhor do que as partes individuais. Para uma maior força, tiras de pele, pêlo e tiras de casca de árvore provavelmente eram usados, os quais, no tempo, devem ter sido trançados para aumentar o comprimento e a resistência ao que era contorcido. Gradualmente, cores devem ter sido introduzidas para ornamento, ou para fazer uma porta camuflada na entrada de uma caverna, ou para cobrir um buraco no chão como isca para enlaçar animais grandes de caça. Há evidência de que as mulheres de uma tribo eram responsáveis por fazer tranças e os homens, por caçar. (THOMPSON, 1980, p. 26; tradução de Mônica Chiqueto do Lago)²

Segundo Verla Birrel (1976), existem duas hipóteses, baseadas em comprovações arqueológicas, que procuram determinar o lugar específico para o surgimento da técnica da tecelagem. A primeira supõe que a tecelagem originou-se na Mesopotâmia antes do ano 5000 a.C. e, a partir desse centro, difundiu-se para outras partes da Europa e da Ásia. A segunda hipótese, que é mais abrangente, diz que o processo da tecelagem foi inventado em várias partes do mundo e que, apesar da influência que algumas civilizações exerceram sobre outras, existem algumas que nem sequer chegaram a fazer um intercâmbio entre si e permaneceram com suas produções praticamente exclusivas. Essa teoria é confirmada

² “Weaving should, perhaps, be regarded as man’s first true invention, for an artefact was created with properties substantially differing from its constituent parts, and in sum total far greater than them individually. For greater strength lengths of shin, hair and strips of bark are likely to have been used which, in time, might have been plaited to increase length and resistance to strain. Gradually colours would have been introduced for ornament, or to make a camouflaged door for the entrance to a cave, or to cover a pit in the ground baited to ensnare large animals of the hunt. There is evidence that the women of a tribe were responsible for weaving and the men for hunting”.



por diversas pesquisas arqueológicas que, segundo a mesma autora, encontraram instrumentos de tecelagem, como fusos, por exemplo, em diversas partes do mundo.

Para chegar até a construção do tecido, passando pelo plantar, cardar, fiar, tingir e, por fim, tecer, o homem dispendeu muita energia “para suprir suas necessidades têxteis básicas” (BIRREL, 1976, p. 13; tradução minha)³. Encontramos, na Bíblia, na literatura e nas artes plásticas, documentos valiosíssimos que exemplificam a diversidade de técnicas e materiais dentro do universo têxtil.

Artistas e escritores nos legaram, com suas obras, provas irrefutáveis do uso dessas técnicas em diversas épocas e lugares. Por se tratar de matéria-prima perecível, os testemunhos orais fixados nas artes plásticas e na escrita acabam sendo, quase que exclusivamente, a única documentação que sobreviveu às intempéries e nos dá uma datação precisa do uso da tecelagem em épocas tão remotas.

A BÍBLIA

Os exemplos bíblicos, poéticos, mitológicos e pictóricos apresentados a seguir nos dão a exata medida de como a produção têxtil esteve sempre presente em vários cotidianos e com funções diferenciadas.

O Antigo Testamento contém passagens claras quanto ao uso de tecidos como peças fundamentais de ornamentação.

No Livro do Êxodo (aproximadamente 1250 a.C.)⁴, Capítulo 26, Javé dá a Moisés o modelo para a construção do santuário:

Farás a Habitação com dez cortinas de linho fino retorcido, púrpura violeta, púrpura escarlata e carmesim; tu as farás com querubins bordados. Farás cortinas de pêlo de cabra como tenda que esteja sobre a Habitação; onze cortinas farás. Farás para a tenda uma cobertura de peles de carneiro tingidas de vermelho, e uma cobertura de couro fino por cima. (BÍBLIA, A.T., Êxodo, 26:1.7.14)

E em Êxodo 35: 35, Javé chama operários para o santuário cumulando-os de “sabedoria, entendimento e conhecimento para todo tipo de obra”:

Encheu-os de sabedoria de coração para executarem toda sorte de trabalhos de escultura e de artesanato, bem como de bordado em púrpura roxa, vermelha e escarlata e em linho fino, ou também tecelagem. (BÍBLIA, A.T., Êxodo, 35:35)

³ “[...] to supply his basic textile needs”.

⁴ As datas, entre parênteses, indicam o ano em que o livro foi escrito.



O poético Livro dos Provérbios (aproximadamente 450 a.C.), expressando-se com as formas de uma literatura sapiencial, nos traz as seguintes passagens:

Cobri a cama de colchas, de tecidos bordados, estendi lençóis do Egito.
(Bíblia, A.T., Provérbios, 7:16)

Adquire a lã e o linho, e trabalha com mãos hábeis.
Lança a mão ao fuso, e os dedos pegam a roca.
Tece roupas para o seu uso, e veste-se de linho e púrpura.
Tece panos para vender, e negocia cinturões.
(Bíblia, A.T., Provérbios, 31:13.19.22.24)

Enquanto as passagens anteriores nos trazem referências do Egito, o Livro de Ester (aproximadamente 250 a.C.) nos remete à Pérsia, mais precisamente à cidadela de Susa, onde acontece um banquete preparado pelo rei Assuero, no jardim do palácio real:

Passados esses dias, deu o rei um banquete a todo o povo que se encontrava na cidadela de Susa, desde o maior até o menor, durante sete dias, sobre a esplanada do jardim do palácio real. Havia renda, musselina e púrpura atadas por cordões de linho e de escarlate sobre anéis de prata e colunas de alabastro [...]. (Bíblia, A.T., Ester, 1:5-6)

O Livro de Jó (aproximadamente 450 a.C.), poético e sapiencial, traz uma “elaborada e poderosa metáfora de transitoriedade” (BENNETT, 1986, p. 8). Apropria-se, no discurso coloquial, de expressões relacionadas às artes têxteis, pois a lançadeira é utilizada pelo artesão para passar os fios da trama entre os fios do urdume:

Meus dias correm mais rápido do que a lançadeira e consomem-se sem esperança. (Bíblia, A.T., Jó, 7:6)

A LITERATURA E A MITOLOGIA

A literatura grega, riquíssima em citações, nos demonstra como a técnica da tecelagem havia se incorporado ao cotidiano daquela cultura.

Da Grécia nos vem a figura modelo de Penélope, descrita por Homero em 700 a.C., tecendo uma mortalha para seu sogro Laertes. Era costume entre os gregos preparar esse tipo de vestimenta enquanto as pessoas ainda estavam vivas, para, após sua morte, enfaixarem-nas com a veste tecida.

Como esposa de Ulisses, Penélope aguarda fielmente, por longos 20 anos, o marido retornar da Guerra de Tróia, e como era assediada por uma multidão de pretendentes, prometeu decidir-se casar com algum deles assim que terminasse a vestimenta. Para ganhar tempo, desfazia à noite o trabalho de todo o dia. A imagem de Penélope é aquela que utiliza o dom de tecer para o bem, sem soberba ou vaidade.



[...] Penélope espera por Ulisses tecendo. Com isto ela se protege dos perigos sociais e conserva a sua memória, a sua fidelidade e os tesouros da família. O que tece Penélope, além de sua proteção? Penélope tece o tempo. (KLINTOWITZ, 1985, p. 17)

Em Eurípides (485 a.C. a 406 a.C.), famoso poeta grego, encontramos diversas citações referentes às artes têxteis. Em *Hécuba*, tragédia provavelmente encenada em 423 a.C, em Atenas, são citados os instrumentos utilizados para auxiliar na confecção do tecido: o açafrão, provavelmente empregado no tingimento devido a seu grande poder de pigmentação, e a estrutura básica da tecelagem, a trama e o urdume.

Talvez eu fosse encontrar
algum senhor intransigente
que me comprasse com dinheiro, eu, princesa,
irmã de Heitor e de tantos outros heróis;
e constrangida em sua casa a amassar
o pão de cada dia e a varrer o chão
e a me sentar diante de uma lançadeira
teria de levar uma vida horrorosa. (*Hécuba*, 485)

Ou na cidade da divina Palas
sobre o véu colorido de açafrão
da deusa de bordar em tons florais
na trama bem urdida alguns corcéis
emparelhados, ou a raça antiga
dos enormes Titãs que os raios fúlgidos
de Zeus, filho de Cronos, fulminaram,
impondo-lhes o derradeiro sono? (*Hécuba*, 620)

AS ARTES PLÁSTICAS E A MITOLOGIA

Várias referências pictóricas, peças de cerâmica e baixos-relevos que chegaram até nós têm um grande valor documental. Nas pinturas das tumbas de Beni-Hassan, no Egito, que datam de 3000 a.C., vemos com fidelidade a representação gráfica de teares. Da Grécia, um vaso do século V a.C. mostra Penélope diante de um tear (Fig.21). E, nas obras de diversos artistas europeus, há riqueza e mestria na representação dos motivos dos tapetes.

21 Vaso em terra cota.
Grécia, século V a.C.
Altura: 20 cm



Como afirma Ian Bennett, as pinturas são um meio eficaz de documentação histórica, pois, pelo caráter perecível da matéria-prima, poucas são as peças de tecelagem que chegaram intactas até os dias atuais.

Durante os séculos XVI e XVII, tapetes obviamente originários da Turquia faziam aparição constante em pinturas de artistas famosos. De fato, foram tão aproveitados por Holbein [...], que tais peças, talvez tecidas em Oushak, passaram a ser conhecidas como tapetes de Holbein. Nas telas flamengas do século XV, incluindo-se vários quadros de Jan Van Eyck, também surge a presença dos tapetes turcos. (BENNETT, 1986, p. 83)

O tapete da Fig.22 é um exemplo dessas peças que Hans Holbein soube tão bem utilizar em suas pinturas. Os tapetes antigos de Oushak, por sua excepcional qualidade, fabricados inteiramente com lã, foram comparados aos tapetes persas. O centro produtor de Oushak foi reconhecido como o maior de toda a Turquia e sua fama alcançou o resto do mundo.

O retrato de Georg Gisze (Fig.23), realizado por Hans Holbein, datado de 1532, apresenta um exemplo desses tapetes turcos, famosos por seu colorido vibrante, padrões geométricos e arabescos.



22 Tapete Holbein, Turco.
Cerca do ano 1600.
Nova York, Metropolitan Museum of Art
(BENNETT, 1986, p. 85).



23 Hans Holbein, o Moço,
Georg Gisze, 1532.
Óleo sobre madeira de carvalho, 96,3 x 85,7 cm.
Berlim, Staatliche Museen zu Berlin.

A Fig.24 mostra a obra *Os Embaixadores Franceses na Corte Inglesa*,

de 1532. O tapete com fundo vermelho e desenhos com formas poligonais serve como marco divisor entre o “celeste” e o “terrestre”. Na prateleira de cima vemos objetos para estudo do firmamento e, na parte inferior do quadro, elementos relacionados com a vida cotidiana e também com a morte, como o crânio anamórfico que sai em uma diagonal do canto inferior esquerdo.



24 Hans Holbein, o Moço,
Os Embaixadores Franceses na Corte Inglesa, 1532.
Óleo sobre madeira, 203 x 209 cm.
Londres, The National Gallery.

As representações de tapetes nas pinturas têm significados diversos. Além do aspecto decorativo, nas pinturas religiosas faz-se por meio deles uma referência ao divino, como a querer isolar o fato mais relevante de todo o resto (Fig.25 e 26) e, nos retratos (Fig.27 e 28), dá-se *status* e dignidade aos representados, pois possuir um tapete significava condição de vida elevada.



25 Hans Holbein, o Moço,
A Senhora do Burgomestre Meyer, 1528.
Aguada com resina sobre madeira, 144 x 101 cm.
Darmstadt, Palácio do Grão Duque.



26 Bernaert van Orley,
A Sagrada Família, 1522.
Aguada com óleo sobre madeira, 90 x 74 cm.
Madrid, Museo del Prado.



27 Lorenzo Lotto,
Família (detalhe), 1547.
Londres, The National Gallery.



28 Lorenzo Lotto,
Marido e Mulher, 1543.
Óleo sobre Tela, 96 x 116 cm.

Os pintores italianos constantemente representavam tapetes orientais em seus quadros. O comércio estabelecido com o Oriente, tendo Veneza como principal porto comercial, incentivou a compra dos mais caros tapetes do gênero e inspirou vários artistas a representá-los. A partir da Itália, outros países europeus tiveram contato com a tapeçaria oriental.

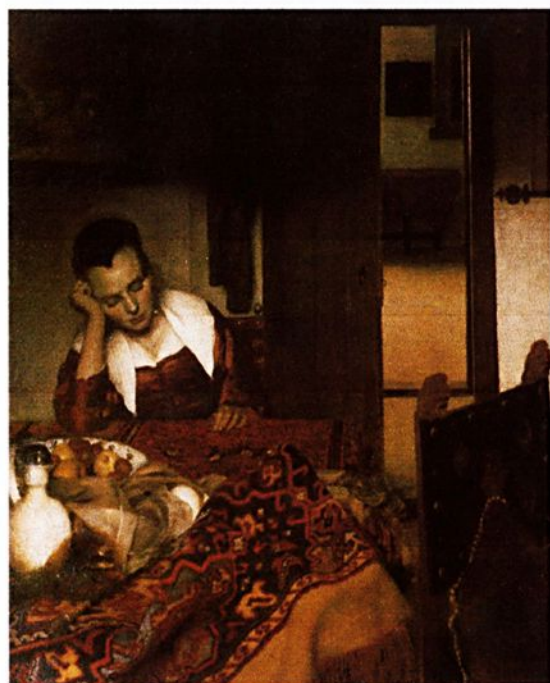
Muito apreciado e valorizado em todo o Ocidente, o tapete passou a ocupar lugar de destaque em obras de pintores europeus. Os exemplos mais impressionantes são as telas de Pantoja de la Cruz (Fig.29) e de Jan Vermeer (Fig.30 e 31). Em vez de serem representados no chão, ocupavam boa parte da cena, possuindo, muitas vezes, a mesma importância que as figuras humanas ali retratadas. Compondo um ambiente refinado, os tapetes ganham peso, força e majestade, tendo suas dobras valorizadas pela luz filtrada que entra através das janelas.



30 Jan Vermeer,
O Copo de Vinho, 1658-60.
Óleo sobre Tela, 66,3 x 76,5 cm.
Berlim, Staatliche Museen zu Berlin.



29 Pantoja de la Cruz,
Conferência da Casa Somerset, 1604.
Londres, National Portrait Gallery.



31 Jan Vermeer,
Jovem Adormecida à Mesa, 1657.
Óleo sobre Tela, 87,6 x 76,5 cm.
New York, The Metropolitan Museum of Art.

Além de participarem como objetos decorativos, algumas tapeçarias com temas mitológicos também foram representadas com grandiosidade por pintores famosos. As *Fiandeiras*, também chamado de *A Fábula de Aracne* (Fig.32), de Diego Velázquez e Silva (1599-1660), é um dos

quadros narrativos com tema da mitologia romana.

A obra, repleta de movimento, descreve o interior de uma fábrica de tapetes em três planos. O primeiro retrata as operárias da fábrica, imersas num ambiente obscuro, tecendo um tapete. No segundo plano, iluminado pela luz do sol, encontram-se algumas senhoras da corte. O terceiro traz uma tapeçaria de dimensões extraordinárias que narra o desafio lançado por Aracne a Atena, deusa da tecelagem, descrita pelo poeta latino Ovídio (43 a.C. a 17 d.C.) em seu livro *Metamorfoses*, escrito 1960 anos atrás.

Numa competição assombrosa e cheia de orgulho, Aracne, a mortal, desejou disputar com Atena, a imortal, o grau de melhor tecelã. Nessa disputa cada uma teceu uma tapeçaria. A deusa “havia tecido com inigualável arte a Acrópole de Atenas. Todos os deuses estavam lá retratados” (STEPHANIDES, 2001, p. 188).

“Em seu tecido Aracne apresentara os deuses arrastados por suas fraquezas e baixos instintos. Somente cenas indecentes, ofensivas para os imortais do Olimpo” (STEPHANIDES, 2001, p. 189). O trabalho, apesar de perfeitamente executado, provocou a ira de Atena, que o destruiu. Aracne, sentindo-se humilhada, decidiu enforcar-se, mas a deusa salvou-a e, como castigo, transformou-a numa aranha, para que tecesse o resto de sua vida pendurada por um fio.

32 Diego Velázquez,
As Fiandeiras, 1657-1660
Óleo sobre Tela,
220 x 289 cm.
Madrid, Museo del Prado.



O Século XX também nos traz registros pictóricos dos tapetes do Oriente. As telas do pintor francês Henri Matisse (1869-1954) são um belo exemplo do emprego dos motivos orientais. A partir do contato com a arte islâmica e de suas viagens pelo Marrocos, Matisse frequentemente passa a utilizar em seus trabalhos os arabescos e as cores em superfícies lisas. De Tânger “traz tecidos, tapetes e cerâmicas que decorarão muitas obras suas” (SELLIER, 1999, p. 29), criando uma atmosfera alegre, envolvente e decorativa.

Para além da cerâmica, os tapetes representaram a fonte mais importante através da qual Matisse teve acesso ao Oriente. Nenhum outro pintor moderno conferiu tanta importância a tapetes e tecidos nos seus quadros. Decoração, para Matisse, era o meio de exprimir o espírito através de cores puras e arabescos abstractos, dimensões planas e ritmo. (ESSERS, 1991, p. 24)

A rica ornamentação presente nos objetos do quadro *Família do Pintor* (Fig.33) contrasta com as figuras de cores chapadas. O padrão do tapete persa no chão tem lugar de destaque e rouba, efetivamente, o nosso olhar. É uma cena de um interior doméstico que adquire sua quietude das figuras totalmente imersas em seus afazeres (jogo, leitura e bordado) e da repetição dos motivos decorativos.

33 Henri Matisse,
Família do Pintor, 1911.
Óleo sobre Tela,
143 x 194 cm.
Ermitage, São Petersburgo.



Em algumas épocas a arte das tramas, urdumes e dos fios acabou por sucumbir à pintura, sendo apenas uma cópia dos cartões de pintores, como veremos na história do Renascimento Italiano. Os exemplos citados invertem essa posição: os tapetes realçam, de forma excepcional, as artes pictóricas, valorizando a composição e doando cor e movimento aos temas representados.

TÉCNICAS E MATERIAIS

Um conjunto de peças, reunidas por um casal de artistas-artesãos preocupados em divulgar a arte dos fios e fibras por meio de um Museu Itinerante de Arte Têxtil, é o material que utilizo para exemplificar matérias-primas e técnicas relacionadas à tapeçaria, à tecelagem e aos trançados. O Museu foi idealizado por Verônica e Antônio Primo Ghizzi, que se dedicam a essa linguagem artística desde a década de 70, e o interesse em organizar algo do gênero surgiu, como me disseram em entrevista, “a partir da necessidade de divulgar mais o que pode ser feito com fios e fibras”.

A primeira peça que originou o Museu foi uma toalha de linho trazida da Europa pela mãe de Verônica (Fig.34). O mesmo linho que a mãe havia plantado, colhido e tecido tornou-se um objeto que anos mais tarde se transformaria numa peça não só rara, impregnada de valor afetivo pelo trabalho dessa artesã, mas também iniciadora da história do Museu Itinerante de Arte Têxtil. O autor do *Manual de Identificação de Tapetes Orientais*, Ian Bennett, comentando sobre as referências históricas que nos fazem ter uma vaga noção da origem da tecelagem, fala-nos de um afresco que decora a tumba egípcia de Mehenwetre, um administrador da casa real, falecido em cerca de 2000 a.C.:

[...] um afresco decorando as paredes de sua câmara funerária representa muitas cenas da vida egípcia, entre elas, mulheres tecendo linho. (BENNETT, 1986, p. 9)

É quase impossível não associar esse dado milenar com a toalha de linho da mãe de Verônica.

34 Toalha da Lituânia.

Matéria-prima: algodão e linho
fiados à mão;
técnica: tear de pedal;
ano de 1928;
dimensões: 220 x 38 cm.



TAPETES COM NÓS

[...] no Oriente a ação de pisar num tapete significa viver, meditar e rezar em contato íntimo com um tecido próprio, cuja beleza exterior de desenho e cor tem um significado intrínseco, que incorpora os mais elevados valores éticos desses povos. (CAMPANA, 1991, p. 11)

A origem do tapete é oriental. “Um trabalho artesanal que nasceu com o povo nômade, como uma necessidade”⁵. Alguns povos orientais, geralmente habitantes de áreas desérticas, viam-se coagidos a mudar de lugar por motivos climáticos ou à procura de áreas de melhor solo para plantio e sustento de seus rebanhos. Carregavam consigo tudo o que possuíam e os tapetes eram o objeto mais versátil para quem não tinha um lugar fixo de moradia. Como proteção contra o frio, mobília, cobertura para as tendas e companheiro nas horas sagradas de oração, eles eram enrolados a fim de serem carregados nas longas viagens...

[...] de um ponto de parada a outro, o nômade passava o tempo fiando a lã que seria usada na confecção de tapetes. Durante as paradas, a ocupação principal era tingir, tarefa delicada, realizada pelos homens: enquanto isso, cabia às mulheres o verdadeiro tecimento do tapete, ofício que aprendiam em idade precoce. (CAMPANA, 1991, p. 12)

O tapete não é apenas um adorno para o oriental, que estabelece com ele e também com o solo, uma relação muito diferente da do ocidental. É interessante ressaltar como a vida dos orientais era literalmente envolvida pelas peças que eles mesmos fabricavam. As tendas nômades eram forradas de tapetes. A cobertura, a parede e o chão formavam um conjunto harmonioso e colorido. Há um sentido em usá-los cotidianamente, pois toda a vida está expressa por meio dos nós confeccionados pelas mãos de cada artesão. Seus costumes, hábitos, crenças e pensamentos são transmitidos por meio dos tapetes e presentear os significa doar parte de si mesmo.

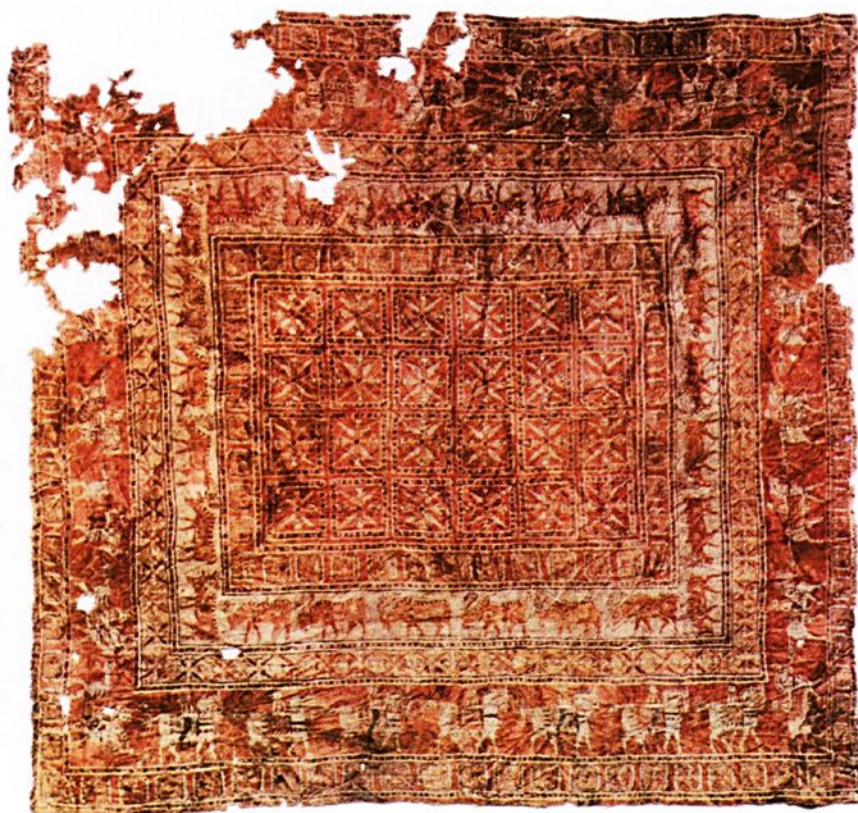
O tapete com nós que sobreviveu de épocas remotas, graças às baixas temperaturas da região onde foi encontrado, é o famoso *Pazyryk* (Fig.35). Entre 1947 e 1949, uma expedição de especialistas soviéticos, explorando câmaras mortuárias da realeza na região de Altai, limítrofe com o Sudoeste da Mongólia e Noroeste da China, encontrou essa preciosidade

⁵ Folha de S. Paulo, 16/05/1976, p. 62.



quase intacta. A data provável desse grande artefato é 500 a.C. A sofisticação da técnica, no emprego de nós persas e dos desenhos simétricos, é prova irrefutável de que muito antes da data específica do achado já existia uma rica e bem elaborada tecnologia na confecção de tapetes.

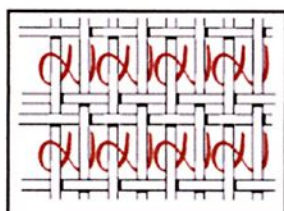
35 Tapete *Pazyryk*.
Século V a.C.
200 x 180 cm.
Federação Russa,
Acervo do Museu de
São Petersburgo.



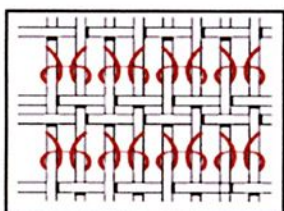
As principais regiões produtoras de tapetes, no Oriente, são: Pérsia (atual Irã), Turquia, Cáucaso, Turquestão, Índia e China.

O antigo Turquestão é uma região da Ásia Central que, limitada ao Norte pela Sibéria, a Oeste pelo Mar Cáspio e pela Pérsia, ao Sul pelo Afeganistão, pela Índia e pelo Tibete, a Leste pela Mongólia, e dividida entre a Rússia e a China, compreende hoje as ex-repúblicas soviéticas do Turcomenistão, Uzbequistão, Tadjiquistão, Quirguistão e Cazaquistão e o Turquestão Chinês, que engloba parte do Oeste da China, região com um elevado planalto desértico. Conhecida quase que exclusivamente por sua produção de tapetes e centro do mais famoso deles, o *Bukhara*, essa região, cuja população era basicamente nômade, espalhou por todo o Oriente a técnica dos nós. Mas foi a Pérsia que aprimorou esse conhecimento, a ponto de se tornar o país mais importante na produção e comercialização de tapetes. Até hoje, para o Ocidente, qualquer tapete que venha do Oriente é chamado Persa.

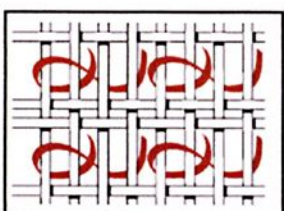
Os tapetes orientais são feitos em um tear (Fig.36) que sustenta os



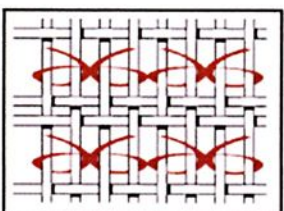
37 Nó Persa.



38 Nó Turco.



39 Falso Nó Persa.



40 Falso Nó Turco.

fios tencionados da urdidura onde se amarram os nós, fixando-os com uma trama simples de fios batidos. Os nós utilizados até hoje têm sua origem no Turquestão, e foi a partir daí que o tapete tornou-se conhecido por todo o Oriente, levado pelas tribos nômades.



36 Tear vertical. Anatólia - Turquia.

Existem dois tipos de nós: o nó Persa ou Sehna (Fig.37) e o nó Turco ou Ghiordes (Fig.38). Estes permanecem tradicionalmente inalterados, são empregados na confecção dos tapetes orientais e servem como guias de identificação. Muito embora haja uma certa homogeneização na técnica e materiais empregados, são infinitos os padrões que aparecem em cada tapete. Pelo fato de cada região produtora guardar, com fidelidade ancestral, suas tradições, qualquer um que esteja familiarizado com elas pode reconhecer em cada tapete as heranças adquiridas, sobretudo as religiosas.

Com o passar do tempo, a necessidade de se produzir tapetes com maior rapidez fez surgir os “falsos nós” (Fig.39 e Fig.40), que são empregados da mesma forma que os “verdadeiros”, porém produzem um tapete sem muita resistência, pois os nós acabam tendo um intervalo maior entre eles.

As matérias-primas mais utilizadas para tecer os tapetes orientais são a lã e, frequentemente, o pêlo da cabra e do camelo, bem como os fios de seda e algodão. O algodão raramente aparece na confecção dos nós, sendo apenas empregado na urdidura ou na trama que serve de base.

A seda, originária da China, foi trazida para o Oriente Médio e a

Europa através da Rota da Seda, que não se sabe ao certo quando começou a ser trilhada. Esse longo caminho de 7.000 km, cheio de perigos e inconstâncias climáticas, começava na região central da China e partia em direção à Europa até chegar aos centros consumidores - Alexandria, Veneza, Gênova, Roma, Constantinopla e outros - cruzando os territórios da extinta União Soviética, da Índia, do Afeganistão, do Paquistão, do Iraque, do Irã, da Síria, da Turquia e do Egito.

Marco Polo (1254-1324) utilizou-se da mesma rota, no sentido inverso, para entrar na China, iniciando um intercâmbio fabuloso entre diversos países. Das artes, a que mais se favoreceu com isso foi a de confecção de tapetes.

Com os relatos de Marco Polo, e de outros embaixadores venezianos, como G. Barbaro, o Ocidente pôde conhecer o magnífico esplendor do oriente distante, principalmente dos palácios persas localizados em Tabriz.

O tapetes persas tiveram seu auge em dois momentos: de 1588 a 1629, durante o reinado do Xá Abbas, o Grande, que é comparado aos mecenas da época do Renascimento, e de 1502 a 1736, durante a dinastia Safávida, que aboliu “a lei que proibia a representação de criaturas vivas” (CAMPANA, 1991, p. 23) imposta pela religião mulçumana.

O Oriente conheceu a decadência de seu principal produto artístico durante o século XIX. As imposições comerciais, principalmente vindas da Alemanha e da Inglaterra, descaracterizaram o que era de exclusividade e gosto oriental. A industrialização introduziu os corantes sintéticos, que, segundo especialistas, têm uma qualidade inferior à dos corantes naturais. Estes últimos não desbotam, e caso haja um desgaste do tempo, as cores apenas se suavizam, ao passo que o corante sintético pode desbotar completamente e a cor, muitas vezes, pode até se modificar por causa da ação da luz ou de lavagens sucessivas.

Todos os tapetes orientais são avaliados pelos nós, pelo material utilizado, pelo corante empregado, pelos desenhos, pela idade e pelo local de procedência. Apesar dos intercâmbios entre os principais produtores de tapetes, cada região guarda sua especificidade, o que torna seus produtos inconfundíveis para os conhecedores e, sobretudo, comerciantes do ramo.

Existem inúmeras “famílias” de tapetes persas, fato que demonstra a criatividade e dedicação a um trabalho que tem de ser pacientemente executado e que simboliza

a expressão profunda da história, da fé e da civilização de um povo e, especificamente, retrata a história, a fé e a civilização de uma casta, tribo ou família e, algumas vezes, até mesmo de um filósofo ou poeta. Para nós do Ocidente é realmente difícil captar a mentalidade que inspira o desenho de um tapete, um bem tão íntimo e precioso para o oriental. (CAMPANA, 1991, p. 9)



A Fig.41 é um fragmento de tapete persa feito na cidade de Shiraz, capital da província de Fars, no sul da Pérsia, famosa pela produção de tapetes e centro de comercialização da região. Confeccionados inteiramente com lã, uma das características principais desses tapetes é a utilização do vermelho como cor predominante; eventualmente, empregam-se também motivos geométricos, com forte influência de tribos nômades originárias do Cáucaso. Alguns tapetes produzidos em Shiraz trazem a palavra Meca logo depois do nome principal, por serem preferencialmente escolhidos pelos peregrinos, que os levam à cidade sagrada para uso pessoal ou como oferenda.

A Fig.42 é um fragmento de tapete caucasiano. A região do Cáucaso está situada entre o Mar Negro, a Oeste, e o Mar Cáspio, a Leste, limitada ao sul pela Turquia e pela Pérsia, atual Irã. As ex-repúblicas soviéticas que a compõem são a Geórgia, a Armênia, o Azerbaijão e a Federação Russa. Nessa região existe uma grande variedade de tapetes produzidos exclusivamente com lã. Eles são confeccionados por grupos distintos, que vivem isolados e conservam seus costumes e sua língua; assim, cada tapete possui características próprias, de acordo com suas tradições.

Em um fundo de uma só cor, que pode ser azul ou vermelho, os motivos geométricos se repetem, principalmente o mais marcante deles, o anzol.



41 Shiraz. Fragmento de tapete persa antigo.
Matéria-prima: urdume, trama e nós de lã;
técnica: nó turco (simétrico);
tingimento natural;
dimensões: 53 x 37 cm.



42 Tapete Caucasiano.
Matéria-prima: urdume, trama e nós de lã;
técnica: nó turco (simétrico);
tingimento natural;
dimensões: 47 x 36 cm.

KILIM

Além dos tapetes confeccionados com nós, os países do Oriente produzem os kilins. A técnica, denominada de tapeçaria plana, provavelmente é mais antiga que os tapetes típicos. Os chamados kilins

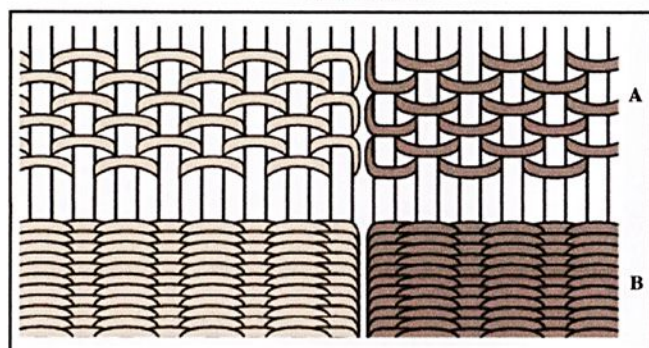
são trabalhados de forma a deixar o direito e o avesso iguais. Essa técnica, muito versátil, permite a execução de motivos geométricos e figuras. Os kilins não possuem nós e, como acabamento final, são mais flexíveis, pois, em alguns casos, na junção de duas cores, existem estreitas aberturas (Fig.43). São leves de carregar e, por isso, muito apreciados tanto pelos povos nômades quanto sedentários. Emprega-se menos matéria-prima e são executados em um tempo mais curto, o que os torna mais acessíveis.

A técnica empregada consiste no entrelaçamento dos fios horizontais da trama com os fios verticais da urdidura, formando uma tela, que é o princípio do tecido plano na indústria têxtil. Foi provavelmente desenvolvida por civilizações muito antigas, que utilizaram o pêlo de camelo, cabra e cavalo como principais matérias-primas. A técnica é propícia para confecção de roupas com fibras mais leves, como o linho, por exemplo, e a característica do tecido é o urdume e a trama aparentes.

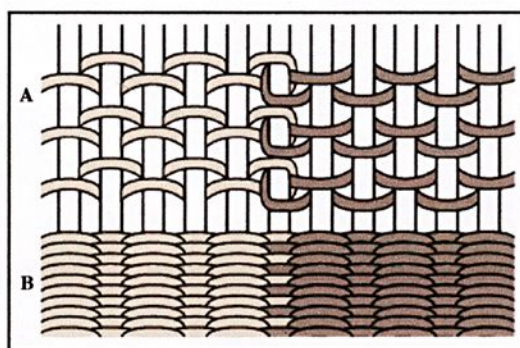
Quando a trama é mais compacta, ela fica totalmente aparente, ocultando o urdume, dando lugar aos desenhos, como nos exemplos das Fig.45, Fig.47 e Fig.48. Trabalhos desse gênero valem para os tapetes ou tecidos que necessitam de maior resistência, principalmente para aqueles usados como coberturas e pisos das tendas (Fig.46). As franjas fazem parte da urdidura ou podem ser postiças.

Os kilins podem ser confeccionados também sem as fendas. Fios da trama retornam pelo mesmo fio da urdidura, permitindo que as cores se intercalem sem a abertura entre elas (Fig.44).

Os turcos, os iranianos e os indianos são os mais famosos produtores de kilins.



43 Técnica Kilim - os fios da trama são passados em direções opostas mas retornam sem o cruzamento, o que permite a formação de fendas. A. Trama para tecido; B. Trama para tapete.



44 Técnica Kilim - os fios da trama são passados em direções opostas mas retornam pelo mesmo fio da urdidura. A. Trama para tecido; B. Trama para tapete.

45 Kilim Albanês.
Matéria-prima: urdume de algodão e trama de lã;
tingimento sintético;
dimensões: 29 x 29 cm.





46 População nômade afegã utilizando tapetes kilins como cobertura e piso da tenda.

Os tapetes no Oriente têm uma importância que vai muito além da pura comercialização. As jovens aprendem com seus familiares a tecer o próprio tapete, que será usado como dote de casamento; ou a família pode oferecê-lo como um presente de cortesia: quanto maior o tapete, maior a felicidade desejada a quem o recebe. “Cada peça encarna a tradição da família e o folclore tribal”⁶ (HULL, BARNARD, MERREL, 1988, p. 13; tradução minha) e por isso representa mais que um objeto utilitário e passa a ser a própria identidade de quem a teceu.

Compreender o significado do trabalho de tecelagem não implica conhecer simplesmente a técnica e empregá-la da forma mais perfeita possível, mas é, antes disso, entrar num universo repleto de símbolos cujos significados nem sempre são devidáveis a qualquer olhar. Dario Valcarenghi faz questão de frisar o que há de mais secreto no ato de tecer. Uma linguagem simples (tecer) que descreve “o mistério da anatomia humana”:

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um nascimento. Quando o tecido está pronto, a tecelã corta os fios que o prendem ao tear, e enquanto faz isso, pronuncia uma fórmula de bênção, que é a mesma usada pela parteira enquanto corta o cordão umbilical do recém-nascido. (VALCARENGHI, 1994, p. 8; tradução minha)⁷



47 Kilim Iraniano.
Matéria-prima: urdume de algodão e trama de lã;
tingimento sintético;
dimensões: 41 x 33 cm.



48 Kilim Lugoslavo.
Matéria-prima: urdume de algodão e trama de lã;
tingimento sintético;
dimensões: 30 x 30 cm.

⁶ “Each piece embodies the inheritance of family traditions and tribal folklore.”

⁷ “The work of weaving is a working of creation, a birth. When the extile is finished, the weaver cuts the threads that link it to the loom and, while doing this, pronounces a formula of blessing that is the same as the one used by the mid-wife when she servers the umbilical cord of a newborn child.”

GOBELIN

A Europa aprendeu do Oriente a arte da tapeçaria. Vários acontecimentos favoreceram esse intercâmbio artístico e cultural.

Com suas expansões territoriais, o Império Romano, durante seu longo período de poder, que vai de 27 a.C. a 476 d.C., conquistou parte do Oriente, chegando às fronteiras da Pérsia. A partir desse contato, outros se sucederam, diminuindo cada vez mais as distâncias entre os ocidentais e os orientais. No século VIII, os árabes conquistaram a Península Ibérica e a Sicília, mas foi com as Cruzadas (1096 a 1270), movimento de retomada da cidade de Jerusalém das mãos dos turcos, que houve maior difusão, por toda a região européia, do gosto pela arte de tecer. Além dos tapetes que eram trazidos das viagens, a tecnologia de fabricação foi também absorvida. As tapeçarias começaram a fazer parte da decoração dos grandes castelos medievais e serviam para aquecer os frios ambientes de pedra. Além disso, continuavam a ser objetos nômades, como no Oriente, pois eram carregados a cada mudança dos nobres, príncipes ou senhores feudais, que se deslocavam constantemente fugindo das guerras ou em busca de novas conquistas e que queriam ter sempre por perto a obra estimada. Isso favoreceu a deterioração de vários tapetes, pois, além dos desgastes durante as mudanças, sofriam alterações de tamanho para melhor se adaptarem às novas moradias.

Marco Polo, em seus relatos de viagem à China, descreveu as maravilhas da tapeçaria que observou por onde passava, fornecendo informações preciosas daqueles reinos distantes.

A Idade Média, época do florescimento da tapeçaria ocidental, nos legou riquíssimos exemplos dessa arte dos fios e fibras tecidos e bordados. Apesar desses exemplos serem limitados, já que muitos não sobreviveram aos desgastes naturais do tempo, ou mesmo às interferências humanas, sabemos que a produção dessa época era diversificada na técnica e na temática. Até o século XII, os temas religiosos predominavam, pois a tapeçaria estava vinculada à Igreja. Confeccionadas nos mosteiros, as peças de tapeçaria eram utilizadas para as decorações próprias de cada tempo litúrgico e sofriam poucos desgastes, pois não eram transportadas como as tapeçarias civis.

Com a advento da arte gótica na Europa, as grandes paredes dos

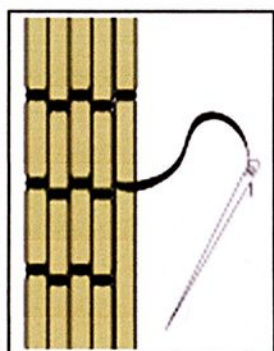


templos foram cedendo espaço aos vãos dos vitrais, e a tapeçaria ficou confinada a espaços secundários.

Um exemplo de utilização de temas religiosos nas artes têxteis é a arte copta cristã, que remonta aos primeiros doze séculos da nossa era e é um dos maiores exemplos de tecelagem egípcia existente. As peças que se encontram no acervo do Museu dos Tecidos de Lyon mostram cenas do Antigo Testamento e símbolos cristãos, como o peixe, realizadas com uma gama de cores limitada.

A tapeçaria medieval bordada, com cenas de batalhas, que sobreviveu intacta até os nossos dias é a *Tapeçaria de Bayeux* ou *Tapete da Rainha Matilde* (Fig.49 e 50). Confeccionada no fim do século XI, narra com riqueza de detalhes a conquista da Inglaterra pelos Normandos. São 58 cenas, com 70 metros de comprimento, bordadas sobre tela de linho com o ponto denominado *point coulé* (Fig.51) ou ponto corrido, ou, ainda, “rabo de rato”.

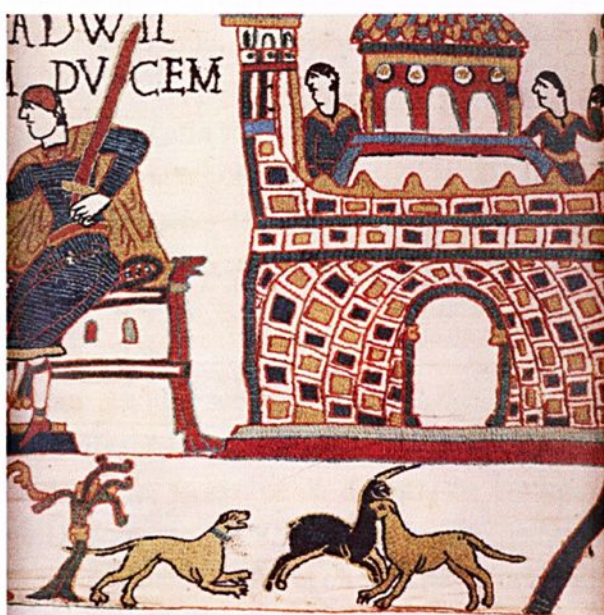
O período gótico da tapeçaria, que vai do século XII ao século XVI, é marcado pelo surgimento de oficinas de manufatura tapeceira. No século XIV, as oficinas das cidades de Paris e de Arras, na França, seguidas



51 *Point coulé* ou ponto corrido.



50 Detalhe da *Tapeçaria de Bayeux* ou da *Rainha Matilde*, bordada com o *point coulé* ou ponto corrido.



49 *Tapeçaria de Bayeux* ou da *Rainha Matilde*, fins do século XI. Bordado sobre tela de linho.

pelas cidades de Tournai e Bruxelas, na Bélgica, estavam em pleno funcionamento.

Dessa época, temos uma das mais famosas tapeçarias ocidentais: *Apocalypse* (v. p. 119), da segunda metade do século XIV, composta originalmente de um conjunto de sete peças. Ela pode ainda ser apreciada no Castelo de Angers, na França. “Considerada uma das maiores obras de tapeçaria, ela foi tecida com urdiduras e trama de lã, e suas cores utilizam uma gama de vinte e quatro tons” (ANDRADE, 1977, p. XXI).

Outro conjunto, conhecido como *A Dama e o Unicórnio*, que data do final do século XV, é considerado a obra-prima da tapeçaria gótica, e hoje se encontra no Museu de Cluny. “Os estudiosos ressaltam qualidades como a beleza do seu fundo vermelho salpicado de flores e de pequenos animais, bem como a elegância e a sobriedade da composição” (CÁURIO, 1985, p. 27). Esse é um belo exemplo de tapeçaria “mil flores”, que teve como centro difusor a França e que depois foi levada para a Bélgica. A característica desse estilo é a sobriedade dos poucos personagens envolvidos na cena, ausência de perspectiva e um fundo florido.

A tapeçaria gótica valia-se de poucas cores retiradas de raízes e flores e, como matéria-prima, da seda, da lã e de fios dourados e prateados para dar refinamento ao trabalho.

A partir da primeira metade do século XVI, outros países passaram de centro importador para centro produtor de tapeçarias. Com a dispersão dos ateliês franceses, alguns profissionais se deslocaram para a Inglaterra, a Holanda, a Dinamarca, a Alemanha, a Hungria e a Itália. Desta forma, a tapeçaria se tornou mais popular e deixou de ser privilégio das classes reais para conquistar uma poderosa clientela burguesa. Dá-se início ao período clássico da tapeçaria, que vai até o começo do século XX e pode ser considerado, paradoxalmente, um período de decadência, pois, se durante a Idade Média o tecelão tinha liberdade de trabalho sobre as cartelas dos artistas, no Renascimento Italiano essa liberdade foi totalmente tolhida, a ponto da tapeçaria se tornar apenas uma cópia das pinturas, técnica que sobrepujou todas as outras por quase quatro séculos. O tecelão, que anteriormente participava de todas as etapas de confecção de uma tapeçaria, passou a ser apenas um mero executante. Artistas como Rubens, Van Dick, Rafael, Bronzino e outros tinham seus quadros fielmente reproduzidos com os fios.

No século XVII surgiram grandes manufaturas, patrocinadas pelo poder real: Savonnerie, Gobelins, Aubusson e Beauvais.

O rei Henrique IV de Navarra, fundador da dinastia de Bourbon, concedeu licença a Pierre Dupont, em 1608, para que uma manufatura começasse seus trabalhos na Galeria do Louvre, onde já havia um ateliê



com vários artesãos trabalhando para a corte. Em 1622, desta vez sob o reinado de Luís XIII, o ateliê passou a funcionar em uma antiga fábrica de sabão, e recebeu o nome de Savonnerie. Dupont estabeleceu uma sociedade com seu aluno Simon Lourdet e, por decisão do rei, receberam uma concessão de dezoito anos para produzir tapetes, sob os privilégios do poder real. Divergências entre Dupont e Lourdet separaram os sócios, voltando o primeiro para o Louvre e o segundo permanecendo em Savonnerie.

Em 1627, Simon Lourdet fundou a Manufatura Savonnerie, cujos tapetes são conhecidos até os dias de hoje. À semelhança do Oriente, teciam seus tapetes com o nó ghiordes ou turco (v. p. 34) e o tingimento era feito com pigmentos vegetais.

O ateliê dos Gobelins começou a existir a partir de 1601, no reinado de Henrique IV, por iniciativa de dois tecelões flamengos. Os primos Marc de Comans e François de la Planche iniciaram o que viria a ser um dos mais famosos ateliês de tapeçaria de toda a França. Instalado nas terras da família Gobelin, que lidava com tinturaria por tradição, tinha como intenção competir com as manufaturas estrangeiras. Anos mais tarde, esse e outros ateliês menores sofreram as consequências das guerras e ficaram completamente dispersos. Para uni-los novamente, Colbert, um dos ministros de Luís XIV, fundou em 1662 a grande Manufatura dos Gobelins, patrocinada pela Coroa, cuja direção estava a cargo de Charles le Brun, pintor do rei. Os tecelões voltaram a ter uma certa liberdade de trabalho, mas ainda deviam observar a composição e a demarcação de cores que já vinham preestabelecidas. Até o final do século XVII, as Manufaturas Reais dos Gobelins e a de Aubusson, patrocinadas por Luís XIV, o Rei Sol, reproduziam temas que glorificavam seu reinado. Símbolo máximo do Absolutismo, ele reinou por 61 anos.

Com uma crise política em 1694, Charles le Brun deixou a Manufatura dos Gobelins e a arte da tapeçaria passou novamente a ser cópia das pinturas.

A Manufatura de Beauvais progrediu a partir de 1726. Durante todo o século XVIII as três Manufaturas passaram a servir ao gosto da sociedade da época, com temas exóticos e campestres, puramente decorativos.

Mas a maior de todas as crises na tapeçaria ainda estava por vir. Os corantes químicos, descobertos no século XVIII, aumentaram absurdamente as possibilidades de tingimento. Uma paleta de pouco mais de 40 cores, na Idade Média, evoluiu para outra de 14.400 tons sob a responsabilidade do químico e diretor do laboratório de tingimento dos Gobelins, Michel-Eugène Chevreul (1786-1889). Além das cores, que sofriam muitas alterações quando expostas à luz, o ponto foi se tornando



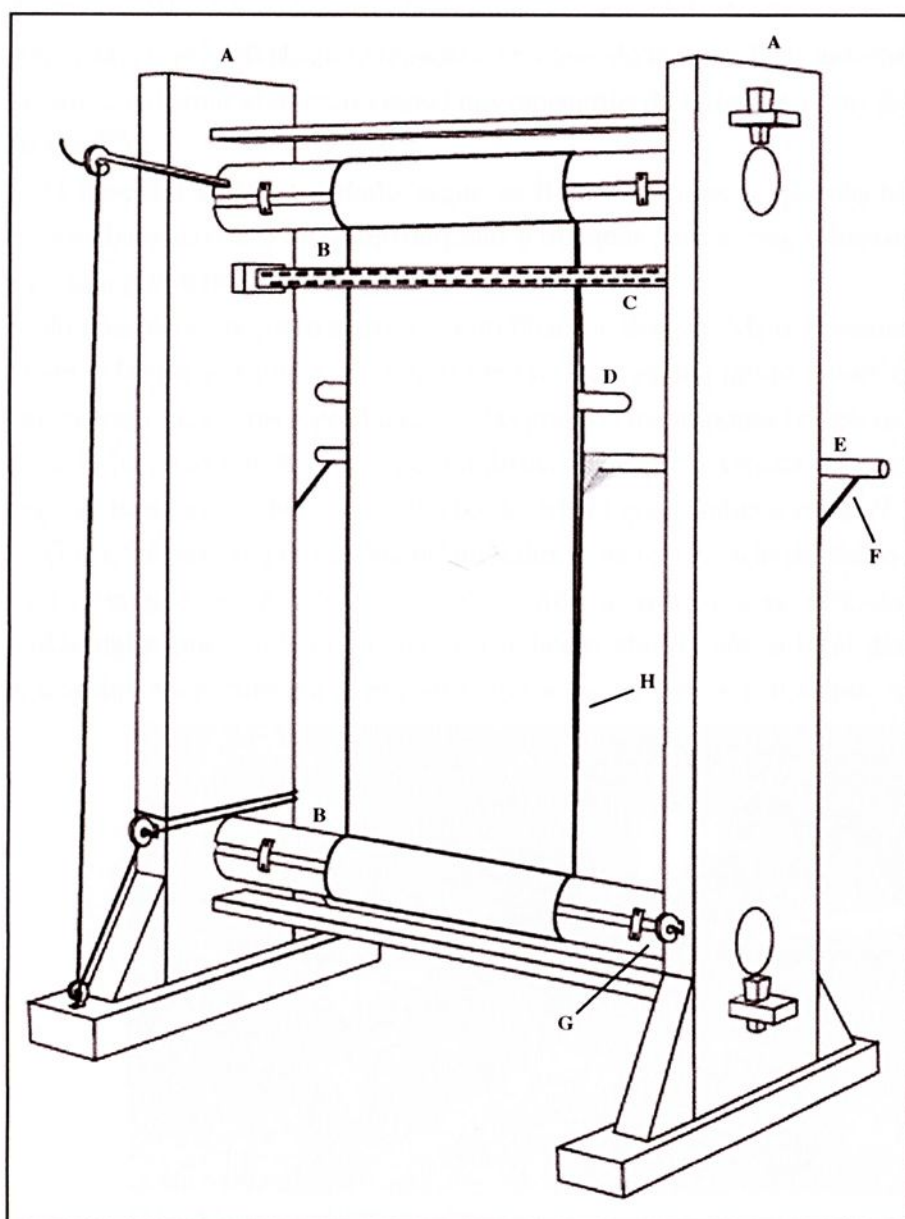
cada vez mais invisível, permitindo que os detalhes das pinturas acadêmicas fossem rigorosamente copiados, regra que perdurou até o final do século XIX.

No ateliê dos Gobelins, um dos teares utilizados é o tear de alto-liço, também chamado tear vertical, onde a urdidura é estendida verticalmente (Fig.52). Possui basicamente quatro partes: duas peças gêmeas laterais e dois rolos horizontais. A lã foi a matéria-prima mais utilizada na urdidura desde a fundação do ateliê. Para a trama, as matérias-primas mais empregadas eram a lã, a seda, o ouro e a prata. A partir do século XX, várias pesquisas, principalmente nos Estados Unidos e na Polônia, viabilizaram o uso de materiais diversos para compor as tapeçarias. Fibras como o sisal, a seda artificial, a juta, a ráfia, entre outras, transformaram a textura das tapeçarias, cujo aspecto final passou a ter um relevo mais acentuado e vibrante.

52 Tear de Alto-Liço simplificado

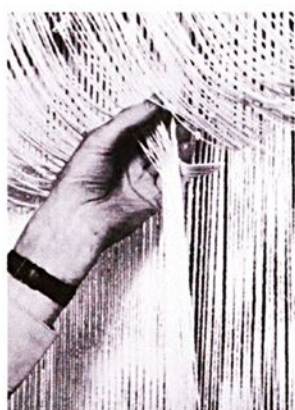
(Apud COFFINET, 1971, p. 67).

- A. Peças gêmeas;
- B. Rolos Horizontais Superior e Inferior;
- C. Pente;
- D. Bastão de Cruzamento;
- E. Varas dos liços;
- F. Suporte para as varas dos liços;
- G. Trava para imobilizar o rolo de baixo;
- H. Urdidura.





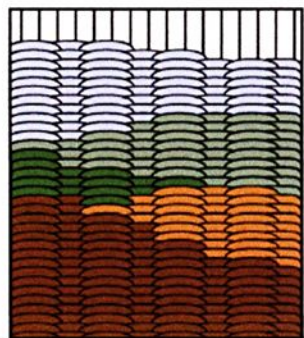
53 Transferência do desenho para a urdidura a partir da cartela.



54 Movimentação dos liços com a mão esquerda.



55 Movimentação dos liços e passagem do fio da trama.



56 Exemplo da troca de cores em uma tapeçaria Gobelin.

No tear de alto-liço, a primeira etapa consiste em preparar os fios para a montagem do tear. O efeito final que se pretende obter determina a espessura do fio que se vai utilizar tanto na urdidura quanto na trama. A montagem do urdume é uma etapa fundamental, pois a tensão dos fios deve permanecer a mesma do início ao fim do trabalho.

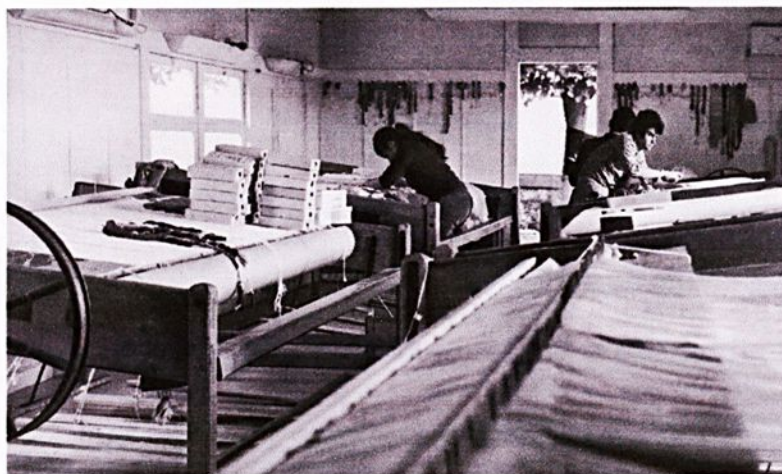
Antes de começar o processo da trama propriamente dita, o desenho da cartela é transferido para a urdidura. Nessa etapa, é importante que todo o fio do urdume seja marcado com o traço correspondente ao desenho. O tecelão deve, portanto, ir girando o fio do urdume (Fig.53) à medida em que traça o desenho, impedindo, dessa forma, que a movimentação natural dos fios esconda a marcação realizada.

A etapa seguinte à transferência do desenho é a confecção da tapeçaria em si. Quando o tecelão movimenta os liços com as mãos (Fig.54), separa os fios ímpares dos fios pares; a abertura formada permite a passagem da trama (Fig.55). Os fios da trama são, na maioria das vezes, responsáveis pelo efeito que a tapeçaria terá quando terminada. O urdume passou a se tornar elemento visível nas tapeçarias de artistas a partir do século XX.

O desenho a ser executado segue as linhas traçadas e, quando há necessidade, as cores são interrompidas e trocadas para acompanharem a cartela preestabelecida (Fig.56).

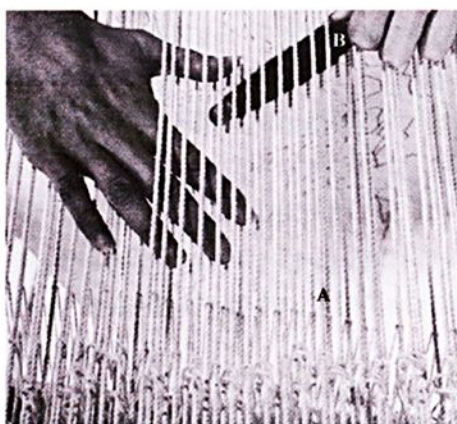
Apenas como registro histórico, cito Picasso, Braque, Miró, Fernand Léger, Matisse e Raoul Dufy como grandes nomes da pintura mundial que tiveram suas obras reproduzidas pelas grandes manufaturas francesas. Ao citá-los, não me detenho aqui na discussão sobre a autoria de uma peça de tapeçaria - obra do tecelão ou do artista que produz a cartela?

Outro tear empregado na Manufatura dos Gobelins é o tear de baixo-liço com pedais (Fig.57, 58 e 59), onde a urdidura se estende horizontalmente, também chamado tear horizontal. O efeito final das tapeçarias confeccionadas em alto-liço e baixo-liço é o mesmo. A

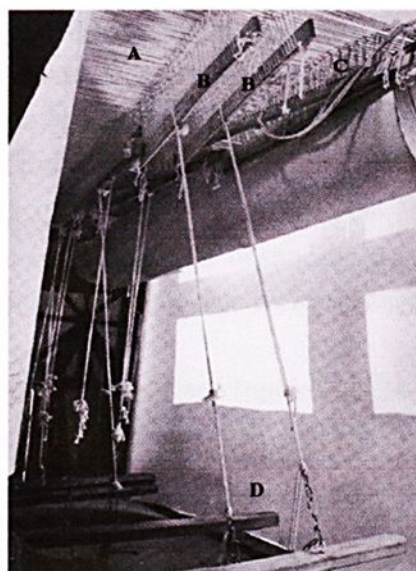


57 Tear de baixo-liço na Manufatura Gobelin.

58 Tear de baixo-liço na Manufatura Gobelin.
Passagem dos fios da trama entre os fios do urdume.
A. Fios do urdume;
B. Fios da trama.



59 Tear de baixo-liço na Manufatura Gobelin.
A. Fios do urdume; B. Liços; C. Pente; D. Pedais.



diferença está no processo de execução.

Essas técnicas de tecelagem em alto-liço e baixo-liço fazem parte de um processo manual que perdura através dos séculos e atinge as produções mais contemporâneas de arte têxtil, mas, como todos os processos manuais de fabricação de tecidos, esse também sofreu influências dos avanços tecnológicos que impulsionaram a indústria têxtil em todo o mundo.

A Fig.60 mostra um gobelin, de origem francesa, confeccionado segundo uma técnica industrializada, com fibras artificiais.



60 Gobelin (industrializado).
Origem: França;
matéria-prima: 80% algodão,
20% viscose/rayon;
dimensões: 17 x 17 cm.

O tear empregado para a execução do gobelin é um tear de jacquard, inventado pelo francês Joseph-Marie Jacquard. Durante dez anos o grande inventor trabalhou para desenvolver o tear que levaria para sempre o seu nome. A descoberta foi apresentada em uma exposição em Paris, no ano de 1801. O mecanismo do tear de Jacquard possibilitou o controle individual de cada fio da urdidura, permitindo que desenhos mais elaborados e ricos em detalhes fossem empregados nos tecidos e nas tapeçarias.

As Fig.61 e 62 mostram um tear de jacquard em pleno funcionamento em uma indústria têxtil de São Paulo, a Têxtil F. Deleu S.A., que fabrica tecidos para decoração.



61 Tecelã trabalha no tear de jacquard na indústria Têxtil F. Deleu. Esta foto registra o tear visto de frente. A. Pavilhão; B. Tecido pronto.



62 Tear de jacquard na indústria Têxtil F. Deleu. Esta foto registra o tear visto por trás. A. Pavilhão; B. Malha do Jacquard; C. Lamela; D. Rolo do Urdume.

Com intrincado mecanismo, o tear inventado há mais de um século permite a fabricação de tecidos tais como brocados, damascos, tapeçarias, tecidos para decoração, etc.. O invento de Joseph-Marie Jacquard substituiu

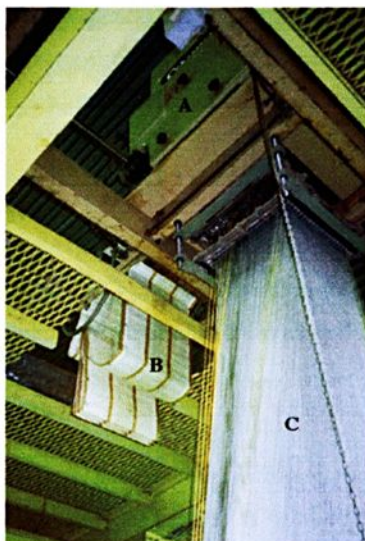
por faixas de cartões perfurados de acordo com os intrincados desenhos os metódicos e restritos quadros de liços e modelos lineares. Essas perfurações, em conexão com bastões e cordas, regulam o levantamento dos fios imóveis do mecanismo da urdidura (AMERICAN Fabrics and Fashions Magazine, 1980, p. 556).⁸

As faixas de cartões são postas na Maquineta (Fig.63 e 64), que faz a

⁸ “[...] substitution of perforated strips of cardboard punched according to intricate design for the ordinary and restricted number of heddle frames and pattern chains. These perforations, in connection with rods and cords, regulate the raising of stationary warp thread mechanisms.”

leitura do desenho perfurado, acionando as cordas de nylon do Pavilhão, que, por sua vez, movimenta os fios do urdume, individualmente. Como cada fio é independente, podem-se fazer desenhos muito detalhados.

Cada Maquineta tem a capacidade de acionar até 7.000 fios. A quantidade de fios por centímetro determina a densidade do tecido. Para confeccionar um gobelin com um desenho mais complexo, por vezes é necessário utilizar quatro Maquinetas, totalizando 28.000 fios.



63 Maquineta do tear de jacquard, vista de cima, na indústria Têxtil F. Deleu.
A. Maquineta; B. Faixa de cartão perfurado.

64 Maquineta do tear de jacquard, vista de baixo, na indústria Têxtil F. Deleu.
A. Maquineta; B. Faixa de cartão perfurado; C. Pavilhão.

No MASP - Museu de Arte de São Paulo - existem cinco tapeçarias gobelins, tecidas manualmente, adquiridas pelo Prof. P. M. Bardi após a Segunda Guerra Mundial, na Inglaterra. São elas: “O Índio Caçador”, “O Elefante”, “A Caçada”, “A Anta e o Tigre” e “Os Bois”.

Os cartões que originaram essa série são de autoria de Albert Eckhout e Frans Post, realizados em terras brasileiras quando estes aqui estiveram, integrando a expedição de Maurício de Nassau. Esses cartões foram doados, em 1679, ao rei Luís XIV, que, em 1687, os confiou à Manufatura dos Gobelins, onde foram repetidos por oito vezes. Desgastados por tanto uso, fez-se necessário incumbir François Desportes de executar novos cartões.

Entre 1735 e 1740 entregou-se Desportes a essa faina, introduzindo, porém tantas modificações nos modelos primitivos, que as tapeçarias executadas segundo esses novos cartões receberam o nome de *Nouvelles Indes*, ficando para as mais antigas a designação de *Anciennes Indes*.
(LEITE apud ANDRADE, 1977, p. XXI)

Pertence ao acervo do MASP a série das *Nouvelles Indes*, confeccionadas em tamanho menor, que foi doada pelo Rei Sol ao Czar Pedro, o Grande, da Rússia, em 1717. Após ter passado pelo embaixador inglês Lorde Rothesay, a série acabou chegando às mãos do Prof. P. M. Bardi.

O extenso continente africano possui uma vasta tradição têxtil.

A primeira matéria-prima utilizada para confecção de roupas foi, provavelmente, a pele de animais, extremamente numerosos no continente. Outro material que precedeu e muitas vezes até hoje chega a substituir as roupas tecidas, principalmente na África Central, são as cascas de árvores batidas, decoradas com pinturas à base de pigmentos vegetais, que servem também como cama e cobertura para as tendas.

Os tecidos sempre tiveram um grande valor na cultura africana, sendo muitas vezes utilizados como moeda corrente até para pagamentos de multas, como em Serra Leoa. Armazenar grandes quantidades de tecidos foi, por muito tempo, indicação de elevado *status* e poder. Em ocasiões especiais como o nascimento ou o casamento, costuma-se presentear com tecidos, que também são o melhor presente em situações mais tensas, para amenizar as rivalidades.

Na Costa do Marfim ainda existe o hábito, principalmente entre os mais idosos, de preparar o próprio funeral. Além de providenciar antecipadamente a urna funerária, armazenam-se tecidos de boa qualidade que serão utilizados no dia do sepultamento. Segundo um missionário católico na África,

antes do momento do enterro, muitas pessoas trazem uma peça de pano, às vezes de qualidade, para oferecer ao defunto, que será embrulhado nele. Serão estes panos, conforme a crença, que ele apresentará aos seus antepassados que estão em outra vida, dizendo-lhes: 'Veja o que meus parentes e amigos me ofereceram; eles foram generosos comigo'. Desta forma, os antepassados continuarão a abençoar e proteger aquela aldeia e todos os seus habitantes. (NUNES, 2003, p. 44-45)

O contato com tribos nômades árabes propiciou a incrementação da técnica da tecelagem. Os árabes iniciaram sua dominação na África do Norte, no ano de 640, a partir do Egito. Na África Oriental, estabeleceram pequenos postos de comércio e troca de mercadorias entre o século VII e o século XI. Esse intercâmbio não só favoreceu o comércio de marfim, ouro e metais, mas também o de tecidos e, sobretudo, o tráfico de escravos para a China e a Índia e a difusão da fé mulçumana entre os habitantes da corte.

A partir do século XV começou a penetração européia, primeiramente com a conquista dos portugueses, que estabeleceram o monopólio do tráfico de escravos, até a chegada dos espanhóis em 1580. Em seguida



vieram os franceses, os holandeses e os ingleses.

Os tecidos africanos, que são geralmente confeccionados com a lã de carneiro, o pêlo da cabra, o pêlo de camelo, o algodão, a ráfia e a seda, estão intimamente associados à cultura africana e são tão diversificados quanto os grupos étnicos existentes no continente. Ao contrário do que acontece em outras culturas, os homens que tecem têm grande prestígio. Na parte Oeste e Leste, na Etiópia e no Zaire, a maioria dos tecelões são homens. Eles podem se tornar especialistas e tecer em tempo integral, e seus tecidos, de grande valor, são destinados à venda.

No Norte da África e em Madagascar, são as mulheres que tecem; elas se limitam a fazer tecidos para uso diário, geralmente de pouco valor, e esse trabalho está entre as inúmeras atividades que têm de cumprir durante o dia. Na Nigéria, no Sudão e na parte Norte com influência árabe, tanto os homens quanto as mulheres tecem.

Tanto para vestir como para decorar a casa, ou mesmo para enterrar seus mortos, existe uma ritualidade e um significado inerentes aos têxteis confeccionados para cada ocasião. Nas vestimentas, os padrões, as cores e os ornamentos estão imediatamente associados às posses, riquezas e *status* de quem os usa, e os que não possuem riquezas guardam suas melhores vestes para ocasiões especiais. “Cores particulares, tipos de decoração ou padrões de vestimenta podem ter significados políticos e rituais” (PICTON, 1993, p. 11; tradução minha)⁹. Para algumas tribos, por exemplo, o vermelho usado em algumas cerimônias pode estar relacionado ao perigo e às guerras e em outras pode estar associado ao sucesso e às grandes realizações. Segundo o africanólogo Alberto da Costa e Silva, em entrevista à TV Cultura na inauguração da mostra “Arte da África”, no Rio de Janeiro, essas diferenças contribuem para concluirmos que existem “várias Áfricas”. Em alguns casos, a distância entre os diversos grupos étnicos é pequena, mas o significado dado a certos objetos ou mesmo a relação deles com a cor utilizada, como no exemplo acima, é bastante diversificada.

Essas diferenças são acentuadas em todos os setores: na religião, nas tradições, na língua e também nas técnicas empregadas para confecção dos objetos diários. Na questão da classificação dos teares usados na África, por exemplo, nos quais se fabrica uma enorme variedade de tecidos com diferentes tamanhos e padrões, alguns autores chegaram à divisão consensual em dois grupos: o tear com liço único (*single-heddle loom*) e o tear com duplo liço (*double-heddle loom*).

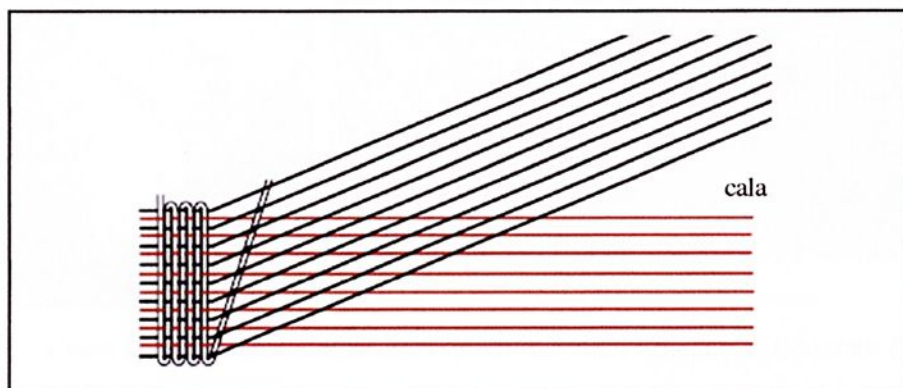
O liço é um conjunto de cordas ou fios verticais por onde passam os

⁹ “Particular colours, kinds of decoration or shapes of garment may also have political or ritual significances.”



fios do urdume, de modo a que estes sejam separados em fios pares e ímpares, facilitando o trabalho na hora da passagem da trama. A separação dos fios do urdume se chama *cala* (Fig.65).

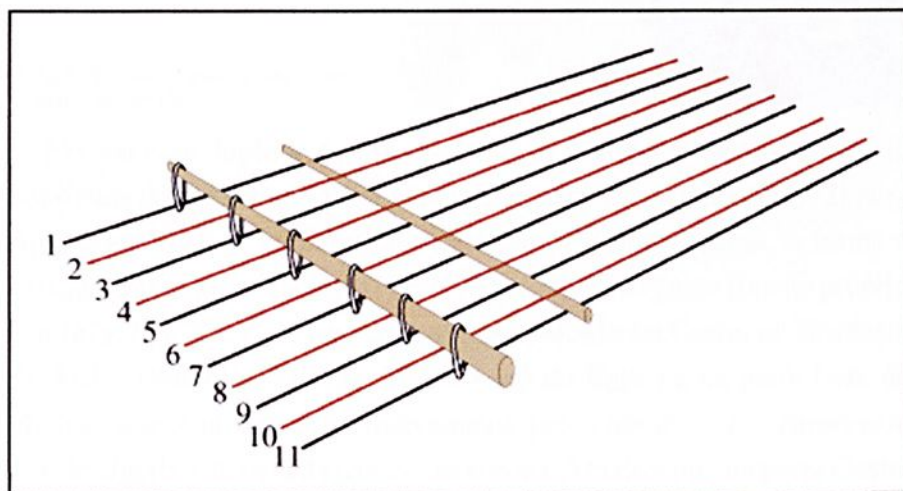
65 Abertura da *cala*.



No tear com liço único, o urdume é preso em duas barras paralelas e os liços são movimentados manualmente. Após a passagem da trama, os fios são batidos com o auxílio de um pente. Esse tear, o mais difundido na África, pode ser montado verticalmente, horizontalmente ou formando um ângulo oblíquo com a parede, e é fixado ao solo, com o que se obtém a tensão do urdume necessária para a passagem da trama. Tanto os homens quanto as mulheres se utilizam do tear com liço único para confeccionar tecidos para as tendas, roupas e esteiras (Fig.66 e 67), empregando lã de cabra, algodão, ráfia e couro.

A origem do tear horizontal com liço único (Fig.68) entre as tecelãs do Norte da África deve-se ao contato com as tribos nômades árabes, que possibilitou a utilização da lã na confecção de tecidos para a cobertura das tendas, no lugar do couro e da esteira. Antes disso, o tear mais utilizado era o tear vertical com liço único.

Outras regiões que também se utilizam do tear de liço único montado horizontalmente são a Nigéria e o Zaire.



66 Princípio básico do tear de liço único - os fios pares são separados dos fios ímpares por meio de dispositivos como madeira ou bambu. Essa separação facilita a passagem da trama.

67 Zaire - Tear vertical com
liço único.



68 Marrocos - Tribo Ayt Yazza - Tear horizontal de liço único.

Entre as várias etnias africanas há ainda uma outra forma de tecer. O tear empregado é o tear com liço único, mas, enquanto nas outras possibilidades já citadas tanto a trave de baixo quanto a trave de cima estão presas a uma estrutura, neste outro o corpo do próprio tecelão faz com que o urdume mantenha-se tenso e, assim, possibilite a passagem da trama. A trave de cima do tear fica presa a uma estrutura fixa e a trave de baixo é ancorada ao corpo do tecelão, formando um ângulo de 45°. Para tecer (Fig.66), o tecelão senta-se embaixo desse ângulo e seu corpo é o responsável por manter os fios do urdume esticados. Esse tipo de tear é encontrado na parte noroeste do Zaire, usado para tecer roupas de ráfia. Toda a dificuldade que esse método apresenta, e que o faz ser chamado “método de tortura”, tornou limitada a sua difusão.

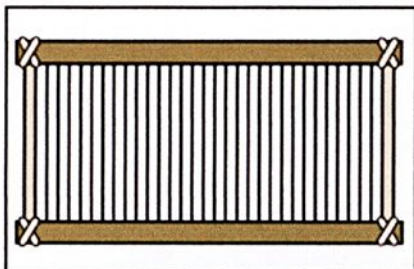


69 Zaire - Tear de liço único utilizado para
tecer roupas de ráfia.

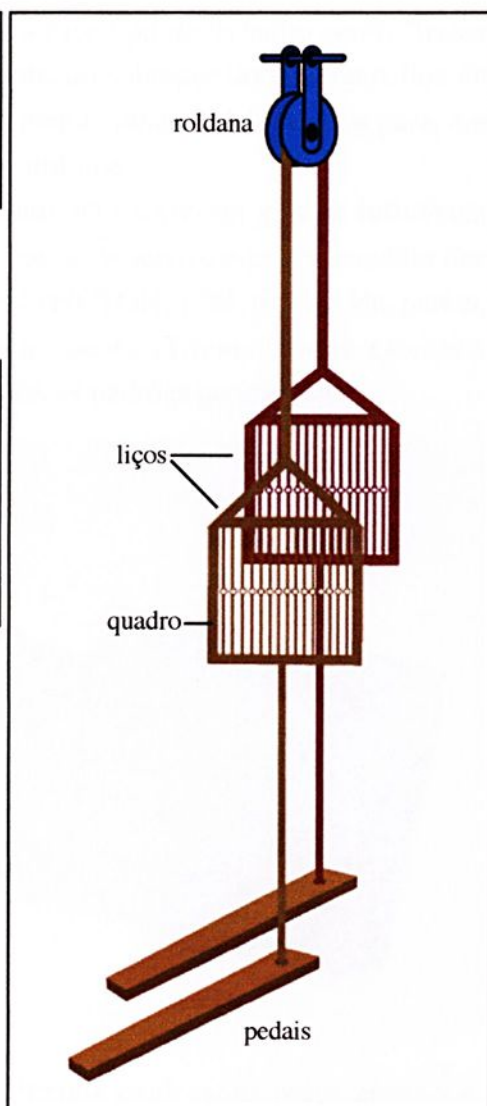
No tear com duplo liço, o movimento do urdume se dá com o auxílio dos dedos dos pés (Fig.74) ou pedais que acionam os liços (Fig.72) para cima e para baixo, preparando a cala para receber a trama. A trama é passada com uma lançadeira (Fig.70) e batida com o pente fixo do próprio tear (Fig.71 e 73). Esse tipo de tear é encontrado no Oeste, no Nordeste da África (Somália, Etiópia, Sudão e sul do Egito) e na parte leste de Madagascar, e utilizado exclusivamente pelos homens, que empregam fios de algodão, lã e seda para tecer roupas. Atualmente, na parte Oeste, tece-se também com rayon e lurex. No Nordeste africano, a fibra mais empregada é o algodão.



70 Lançadeira barquinha com orifício lateral por onde sai o fio da trama. Possuem geralmente de 10 a 15 cm de comprimento.

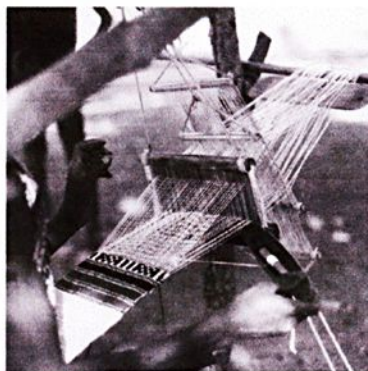


71 "O pente mantém um espaço sempre igual entre os fios da urdidura e serve para apertar a trama" (BRAHIC, 1998, p. 63). Os intervalos, por onde passam os fios da urdidura, chamam-se puas e o comprimento do pente depende da largura do tear em que ele será utilizado.

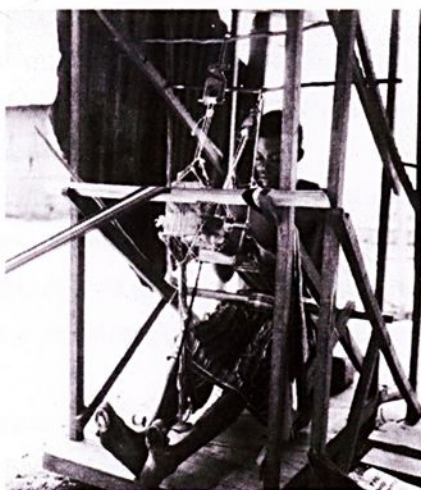


72 Os liços ficam presos aos quadros, que, por sua vez, são movimentados por meio dos pedais. Desenho baseado em BRAHIC, 1998, p. 28.

73 Burkina Fasso - Tear com duplo liço. A trama é passada através da cala com uma lançadeira.



74 Gana - Tear com duplo liço. Os liços são movimentados para cima e para baixo com o auxílio dos dedos dos pés.



A peça da Fig.75, originária da Guiné Bissau, Oeste da África, mostra um exemplo de tecelagem confeccionada no tear com duplo liço. A urdidura escura é a base para os desenhos geométrizados e coloridos da

trama. Alguns autores se referem a esse tipo de trabalho como “trama flutuante” (*weft-float patterns*), pois, ao sobrepor dois ou mais fios do urdume, a trama fica aparente, formando uma espécie de alça para, em seguida, prender-se novamente ao urdume.

Os desenhos e padrões africanos não sofreram grande influência européia. As influências estrangeiras se deram mais por intermédio dos “fios importados, corantes e tecidos” (PICTON, 1993, p. 126). Há, porém, algumas excessões, sobretudo no oeste africano, onde escravos assimilaram de tecelões portugueses os padrões geométricos.

75 Guiné Bissau.
Matéria-prima: urdume e
trama de algodão;
técnica: tecelagem - tear com
duplo liço;
dimensões: 176 x 20 cm.



76 África do Sul.
Tear de miçanga.

Entre as numerosas técnicas têxteis exploradas pelos africanos, existem duas, além da tecelagem já citada, que terão maior importância para esta pesquisa. A primeira são as aplicações em tecidos e a segunda são os trabalhos realizados com miçangas (Fig.76).

As aplicações são pedaços de tecidos que se adicionam a outro tecido base já pronto. Na África, a origem dessa técnica está associada aos aborígenes e foi difundida por todo o continente.

Entre os africanos, as aplicações são usadas em roupas de cerimônia, *banners* e flâmulas, e têm significados muito precisos. A roupa identifica e distingue o usuário e é um código de leitura para quem olha. Os *banners* recordam os feitos militares de oficiais e as flâmulas contam, em cenas narrativas, esses feitos.

Os trabalhos com miçangas aparecem tanto aplicados aos tecidos quanto em adornos (Fig.77). O sul da África tem grande tradição nesse tipo de trabalho. No século XVI, o comércio de miçangas de vidro foi introduzido pelos portugueses, que trocavam essa mercadoria por escravos, ouro e marfim. As miçangas, que eram fabricadas na Europa, eram destinadas ao comércio no continente africano. Um dos principais

centros produtores era a cidade de Veneza.

No século XVIII, devido à expansão do Império Zulu, houve uma maior penetração do comércio de miçangas, na região ao norte da atual cidade sul-africana de Natal. O rei Shaka Zulu decretava quais os tipos de pedras que deveriam entrar em seu território e escolhia quem teria a honra de usá-las. Os comerciantes se reportavam primeiramente a ele para poder comercializar suas mercadorias, principalmente as contas de vidro.

No Império Zulu, além de mercadoria de troca, as miçangas eram um adorno espetacular na vida social e possuíam um significado cultural e simbólico.

As variedades e as cores das miçangas que as pessoas usavam (e era permitido usar) imediatamente indicavam sua posição social e suas façanhas extraordinárias. Deste modo, estilos particulares de ornamentação com miçangas caracterizavam homens em oposição às vestimentas das mulheres e distinguiam jovens de velhos, casados de solteiros, plebeus de nobres e senhores de servos. Feiticeiros e médicos vestiam-se diferentemente das outras pessoas e eram reconhecidos pela grande quantidade de miçangas que usavam até mesmo nas roupas diárias. (MORRIS e PRESTON-WHYTE, 1994, p. 15; tradução minha)¹⁰

Os trabalhos com miçangas sofreram contemporaneamente algumas transformações na vida cotidiana dos Zulus, principalmente com relação ao seu significado. A razão principal disso está diretamente ligada à colonização e às religiões que passaram a se difundir após a chegada dos colonizadores. Mesmo assim, as miçangas ainda guardam alguns simbolismos que estão diretamente ligados ao mistério que envolve o “sistema de comunicação não-verbal” que a “linguagem das miçangas” (MORRIS e PRESTON-WHYTE, 1994, p. 16) transmite a quem as observa.

77 Colares e pulseiras originárias da África do Sul.



¹⁰ “The varieties and the colours of the beads that people wore (and were permitted to wear) immediately indicated their general social position, as well as any extraordinary personal achievements. Thus particular styles of beaded ornament characterized male as opposed to female dress and distinguished the young from the old, the married from the unmarried, commoners from royales and lords from their servants. Diviners and healers dressed differently from other people and were recognizable by their profuse use of beads even in everyday dress.”

A origem mais provável da formação dos povos nas Américas está associada à migração que procedeu da Ásia, através do Estreito de Bering.

Há mais de 30 mil anos, quando o mar deve ter alcançado cotas mais baixas, esse pedaço de terra, ficando descoberto, permitiu a passagem, a pé, de homens e animais. A porta de entrada era o atual Alasca e, a partir daí, espalhando-se pelo vasto continente, os primeiros habitantes do Novo Mundo foram formando comunidades isoladas e nômades que começaram a desenvolver sua própria cultura, língua, religião, costumes, tradições e formas de expressão. Alguns autores afirmam que esses deslocamentos continuaram a acontecer após essa estreita planície ter sido submersa pelos degelos e que, em vez de chegarem caminhando ao continente, os novos habitantes utilizaram jangadas ou barcos.

PERU

Entre os países da América do Sul que possuem uma longa e magnífica tradição na área têxtil encontra-se o Peru.

Antes mesmo da chegada dos espanhóis, em 1532, os peruanos já dominavam as técnicas têxteis a ponto dos próprios colonizadores reconhecerem a delicadeza e a perfeição do que se produzia nas terras colonizadas.

Sem uma forma de escrita identificável, em sentido lato, as civilizações que habitaram os Andes e as regiões planas da costa do Pacífico tiveram sua história contada após a conquista dos espanhóis. Auxiliados pelo clima quente e seco da região costeira do Peru, que favoreceu a preservação dos têxteis produzidos em diversas épocas, e valendo-se de uma tradição oral e da memória dos nativos, historiadores e arqueólogos tiveram seu acesso facilitado à história dos tecidos e tapetes peruanos. Temos de considerar, no entanto, a existência de algumas controvérsias no que diz respeito às datas e à cronologia dos acontecimentos, dados justamente pela carência de um calendário e de uma grafia.

Para um estudo mais preciso de uma história tão longa e repleta de criações consideravelmente importantes, principalmente na área têxtil, alguns historiadores dividem a história do povo andino em três períodos: (1) antes de 1250 d.C., período Pré-Inca; (2) de 1250 a 1498, período



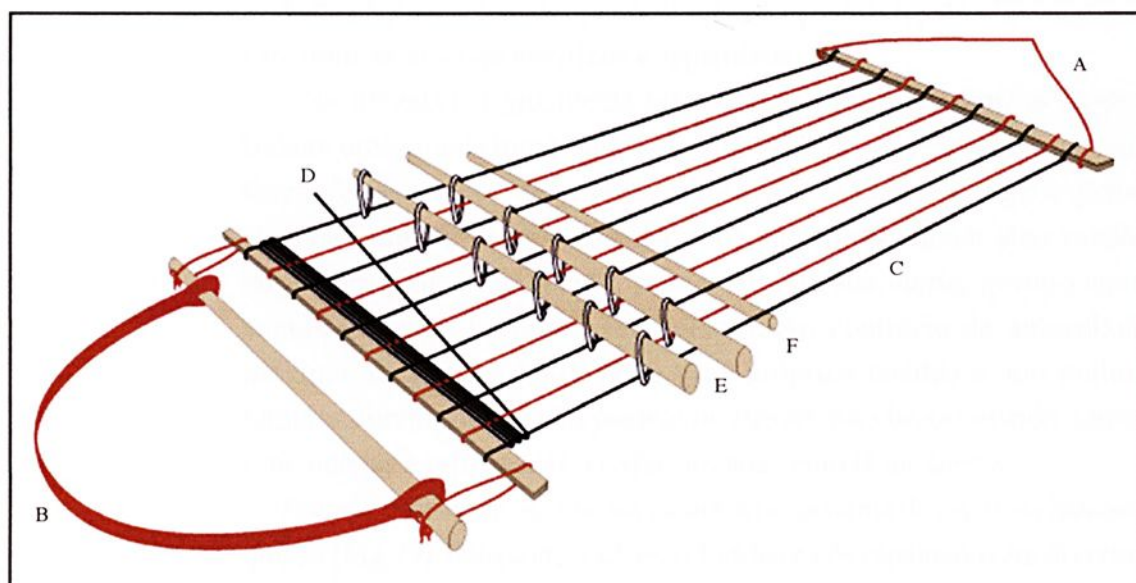
Pré-Colombiano, que culmina com a chegada de Cristóvão Colombo à América do Sul; (3) de 1498 a 1532, período Pré-Conquista, que antecede o início da conquista do Peru pelos espanhóis.

Assim como os egípcios, os peruanos possuíam ritos muito tradicionais e elaborados com relação a seus mortos e ao modo de sepultá-los. Vários tecidos, redes, bolsas, esteiras e artigos de vime foram encontrados em túmulos. O morto, usando um vestuário completo, era envolvido por esteiras e guarnecido de tecidos que serviam como oferendas.

Alguns métodos recentes de pesquisa identificaram o uso de têxteis, produzidos sem o auxílio do tear, que datam de 4000-3000 a.C. O tecido confeccionado com agulhas de madeira provavelmente se assemelha ao que, hoje em dia, chamamos de crochê e tricô e que ainda é muito popular na cultura peruana.

O começo do uso do tear coincide com o desenvolvimento da agricultura, pecuária, cerâmica, metalurgia e arquitetura e pode ser registrada por volta do ano 1200 a.C. O tear de cintura (Fig.78) é o mais primitivo meio de tecer que os peruanos já tiveram; conclui-se que, a partir daí, além do trabalho de tricô, começaram a confeccionar tecidos e tapetes utilizando-se dos elementos urdume e trama. O tear de cintura possui duas barras. Uma delas fica amarrada a um suporte fixo e a outra prende-se na cintura do tecelão por meio de uma faixa. Os fios da urdidura são separados por uma peça cilíndrica, que pode ser um bambu, a qual ajuda a formar a cala e facilita o trabalho. Esse tipo de tear ainda é utilizado pelos peruanos, além do tear de pedal, introduzido pelos espanhóis.

Os túmulos da primeira cultura peruana identificada, a Paracas, em



78 Detalhes do tear de cintura. A. Estrutura para amarrar o tear a um suporte fixo; B. Faixa para prender à cintura do tecelão; C. Urdidura; D. Trama; E. Liços para separação dos fios; F. Régua auxiliar para abertura da cala.

400 a.C., no sul do território atual, estavam repletos de tecidos e seus mortos, adornados magnificamente com camisas, saias, turbantes e mantas ricamente bordadas. Esse foi um período de apogeu na arte têxtil peruana, que perdurou até 1000 d.C. e compreende também o surgimento da cultura Nazca e Ica, na costa sul do país. Apesar de serem culturas paralelas e isoladas, eram tão aficcionadas por tecelagem quanto a dos Paracas. No primeiro século do cristianismo floresceu a cultura Huari, na região central, e de 600 d.C. a 1300 d.C., a de Tiahuanaco, na região montanhosa, perto do Lago Titicaca, na fronteira com a Bolívia. Ao norte, com um clima menos favorável à preservação dos tecidos, desenvolveu-se a cultura Chimú, entre 1300 d.C. e 1448 d.C., que possuía uma grande tradição na produção de tapetes.

Os motivos mais utilizados por essas culturas eram felinos, pássaros, peixes, figuras antropomórficas estilizadas e temas exotéricos. O algodão foi, no período Pré-Colombiano, o material natural mais popular usado nas regiões quentes, dando lugar, nas regiões montanhosas e frias, à lã de lhama e de alpaca e à fina lã de vicunha, que se assemelha à seda. O tingimento era feito com pigmentos vegetais, naturais e animais, principalmente o corante vermelho extraído da cochonilha.

Simultaneamente a essas culturas, e depois imperando sobre todas elas, nasceu a cultura Inca, que, do século XII ao século XVI, expandiu-se e formou um vasto Império tanto geográfica quanto culturalmente. Suas fronteiras iam do rio Putumayo, ao norte, até a região central do Chile, incluindo o atual território da Argentina, com uma extensão de 4.800 km.

Os incas herdaram das culturas mais antigas a técnica da tecelagem e se dedicaram mais à confecção de tecidos do que à de tapetes. Os desenhos tornaram-se mais geométricos e repetitivos.

Na sociedade rigidamente hierarquizada que possuíam, os tecidos tinham uma grande importância. Ao imperador eram reservados os mais finos, feitos com lã de alpaca e vicunha e bordados a ouro e prata. Possuíam trabalhadores especializados para confeccionar suas roupas tanto para o dia-a-dia quanto para a hora de sua morte, quando eram sepultados com luxuosas vestimentas. Ao contrário da autoridade máxima, os súditos fabricavam seus próprios tecidos e, em muitos túmulos, foram encontradas pessoas de classes mais baixas usando roupas remendadas e reformadas, confeccionadas com lã de lhama.

Por não possuírem escrita, inventaram um sistema de registro chamado *quipus* (Fig.79), feito com cordões coloridos e nós espalhados em diversas posições. Para alguns autores, esse registro é válido como autêntico trabalho de tapeçaria, muito embora sua função imediata estivesse





79 *Quipu*.
Peru, região dos Andes
Matéria-prima: algodão;
dimensões: 28 x 164 cm.

ligada aos números, como uma espécie de calculadora moderna, e à necessidade de avivar a memória, marcando momentos importantes. Para F. P. Thompson (1980), esse tipo de comunicação visual se assemelha às tapeçarias medievais tecidas nos mosteiros ou às iluminuras feitas por monges, como registros identificáveis por todos.

Os espanhóis, recorrendo às tradições orais, transformaram em registros escritos a história das culturas que formaram o povo peruano.

Quando, em 1533, os colonizadores conquistaram Cuzco, centro difusor da cultura Inca, deram fim a um Império já dividido por políticas internas mal resolvidas.

Foi complicado para esses invasores entenderem o peso que a tecelagem tinha na vida cotidiana e no comércio regular do povo peruano. As transações militares tinham como ponto de acordo a troca de tecidos; da infância à maturidade, da vida de solteiro ao casamento, o tecido possuía um lugar de destaque e era símbolo de passagem de uma condição a outra; os súditos pagavam seus impostos com tecidos; os militares, que faziam a guarda das fronteiras usavam uniformes diferentes de acordo com a posição que ocupavam, especialmente confeccionados para esse fim.

Não podemos negar que a função dos tecidos na cultura peruana ia muito além do adorno ou de uma cobertura para o frio. Toda a vida era envolvida nessas criações têxteis, do nascimento à morte, e compreendia a maior forma de comunicação e expressão humana já vista na história das Américas.

As características dos trajes típicos peruanos são identificáveis, pois possuem um colorido intenso e diversificado e, apesar das mudanças de padrões, os estilos das peças, tanto masculinas como femininas, são tradicionalmente conservados (Fig.80).



80 Miniaturas peruanas com trajes típicos confeccionados em tear ao lado de um lhama, cuja lã é muito utilizada na tecelagem.
Altura das figuras: 12 cm;
altura do lhama: 8 cm.

81 Foto recente de um tear de pedal (setembro de 2003) utilizado em uma região próxima à cidade de Lima (Peru) e pertencente a uma ONG que exporta produtos tecidos com lã de lhama. Todo o processo é realizado na sede da ONG, que absorve mão-de-obra local, e cuida desde a criação do próprio lhama até o beneficiamento do fio, incluindo o tingimento com pigmentos vegetais.



Ainda hoje o tear ocupa um lugar privilegiado na cultura andina. Algumas ONG's - Organizações Não-Governamentais - exploram o potencial local e confeccionam tecidos e panôs de altíssima qualidade para exportação.

O panô da Fig.82 é um tipo de trabalho bastante difundido no Peru. Atualmente ele é confeccionado em um tear de pedal (Fig.81) e a matéria-prima empregada é a lã de lhama. Os motivos tecidos são, em sua maioria, ligados à paisagem e à tradição do povo peruano.



82 Panô Peruano.
Matéria-prima: urdume e trama em lã;
dimensões: 42 x 48 cm.

MÉXICO



83 Bonecos Mexicanos.
Matéria-prima: lã;
altura: 44 cm.

O México é um país cuja cultura está alicerçada na tradição de antigas civilizações denominadas mesoamericanas. Segundo Samuel Sérgio Salinas (1994, p. 7), a “Mesoamérica corresponde à área cultural do centro e sul do México e parte da América Central”.

Essas civilizações nasceram de grupos de caçadores que abandonaram o nomadismo para viverem como sedentários, dedicando-se à agricultura, principalmente do milho. Floresceram, a partir daí, sociedades com altíssimo desenvolvimento econômico e cultural. Entre elas podemos destacar os olmecas, os teotihuacanos, os toltecas, os maias e os astecas.

As diversas culturas da Mesamérica compartilhavam um certo número de características que se limitavam à sua área e que as separavam do resto do Novo Mundo. Entre estas está a escrita hieroglífica, livros de papiro e de pele de veado, dobrados em forma de biombo, mapas, um calendário complicado que se baseava na permuta de um ano de 260 dias com o ano solar de 365 dias, um conhecimento extenso da astronomia, um jogo de equipa semelhante ao *basketball* [...], mercados e ‘portos comerciais’ (COE, 1970, p. 17-18).

A olmeca é a mais antiga civilização pré-colombiana norte-centro-americana, cuja data provável do apogeu estende-se de 800 a 400 a.C. Difundiu sua cultura da costa do Golfo do México até onde se localiza, atualmente, a Costa Rica.

Os teotihuacanos, que fundaram Teotihuacán, a “cidade dos deuses”, estabeleceram-se no centro-sul, na região que hoje compreende o vale entre a Cidade do México e Guadalajara, no período de 400 a.C. até 700 d.C., quando Teotihuacán desapareceu inesperadamente.

Os toltecas edificaram sua cidade, Tula, sobre uma colônia de Teotihuacán, denominada Mamêhni, em 856 d.C. A partir do atual planalto central mexicano, os toltecas habitaram Michoacán, a oeste, o Golfo do México até Yucatán, a leste, e as montanhas de Oaxaca, a sudoeste, até 1168, quando Tula foi invadida e saqueada e sua população espalhou-se, difundindo a cultura tolteca por diversas cidades da região.

A cultura maia verificou-se na região ao sul do México, que hoje corresponde à Província de Xiapas, fronteira com a Guatemala, alcançando Honduras, por volta do ano 1000 a.C., e atingiu seu apogeu entre os séculos IV a.C. e IX d.C. Os maias destacaram-se por seu alto nível técnico em diversos setores: arte, arquitetura, astronomia, comércio, educação e cálculo matemático. No que diz respeito à arte têxtil, dominavam brilhantemente as técnicas de fiar e tecer algodão, o que podemos atestar admirando a fabulosa produção guatemalteca, nos dias de hoje.

Os astecas possuíam uma característica eminentemente militar e sua “reputação de selvagens” e seus “hábitos desagradáveis” (COE, 1970, p. 154) transformaram-nos em vizinhos incômodos. Depois de lutarem com inúmeras cidades de culturas mais civilizadas, presentes em todo o vale da Meseta Central, fundaram a cidade de Tenochtitlán por volta de 1325 d.C. A partir daí expandiram-se, conquistando as cidades próximas e firmando um império de mais de 15 milhões de habitantes. Na agricultura, destacavam-se pelo cultivo de feijão, milho, cacau, algodão, entre outras culturas. O Império Asteca conheceu sua ruína no começo do século XVI, com a chegada dos espanhóis, durante o reinado de Montezuma II. Após 1521, o colonizador Hernán Cortés erigiu sobre as ruínas de Tenochtitlán outra cidade, batizando-a com o nome de Cidade do México, atual capital do país.

Os tecidos de algodão encontrados no Novo Continente impressionaram os espanhóis. Em carta ao rei da Espanha, Hernán Cortés, que foi presenteado por Montezuma com grande quantidade de tecidos, elogiou a qualidade das cores e a tessitura do tecido fabricado à mão, acrescentando que, apesar de serem de algodão e não de seda, não se encontrava nada parecido em outra parte do mundo.

As vestimentas possuíam não só a função de agasalhar mas também de destacar o *status* da pessoa que as utilizava. A alta aristocracia, o clero e os guerreiros sobressaíam ao resto da população, cujas roupas eram mais simples, fabricadas com fios rústicos.

Os trajes típicos mexicanos tiveram sua origem nas civilizações pré-hispânicas e ainda hoje podemos apreciá-los em algumas localidades, sobretudo em áreas rurais.

O tear mais antigo e mais utilizado pelos povos que habitavam a Mesoamérica era o tear de cintura (Fig.84):

No tear de cintura, a tecelã estica os fios do urdume entre duas barras horizontais; uma pode ser fixada numa árvore ou poste, e a outra é presa a uma correia que dá a volta atrás da tecelã. [...] A extensão do tecido feito no tear de cintura é quase ilimitada, mas a largura é restrita ao tamanho do corpo da tecelã. Teares de cintura são simples de montar, todavia muitas técnicas sofisticadas de tecelagem podem ser usadas neles, incluindo intrincados brocados e tapetes. (TAKAHASHI, 2003, p. 11; tradução minha)¹¹

Esse tipo de tear ainda hoje é utilizado, principalmente pelas mulheres

¹¹ “On the backstrap loom, the weaver stretches the warp (long) threads between two horizontal bars, one of which is fixed to a tree or a post, the other attached to a strap that goes around the weaver’s lower back. The length of cloth woven on a backstrap loom is almost unlimited, but the width is restricted to the weaver’s body size. Backstrap looms are simple to assemble, yet many sophisticated weaving techniques can be used on them, including intricate brocading and tapestry.”



mais velhas, pois exige menor esforço físico.

O outro tear utilizado é o tear de pedal, introduzido pelos espanhóis, que também trouxeram a lã, a roda de fiar e a tesoura, incrementando, dessa forma, as técnicas conhecidas pelos aborígenes da América.

Hoje em dia os homens tecem no tear de pedal, que é maior que o tear de cintura, e exige muito mais esforço físico que o primeiro.

84 Tear de cintura.
Santo Tomás Jalietza.
Oaxaca, México.



85 Mexicana fiando com fuso
de madeira.
Oaxaca, México.

As tradicionais técnicas de fiar com fuso de madeira (Fig.85), tingir com insetos, plantas, moluscos e tecer com tear manual, adquiridas de épocas passadas e ainda exploradas pelos artesãos, são, por vezes, substituídas por métodos e materiais modernos. O tecido da Fig.86 foi fabricado com linhas industrializadas, no tear de pedal, e é uma peça que compõe o traje típico mexicano.

A confluência da tradição milenar e das novas tecnologias não impede os mexicanos e outros povos centro-americanos de continuarem explorando o colorido vibrante de sua arte têxtil, impregnada de símbolos e enraizada na história de antigas e grandes civilizações.

86 Tecido Mexicano.
Matéria-prima: linha sintética;
técnica: tecelagem plana e
kilim;
dimensões: 48 x 23 cm.

Faixa Mexicana.
Matéria-prima: linha sintética;
técnica: tear de faixa;
dimensões: 1,5 x 127 cm.



PANAMÁ

O Panamá, país de 76.000 km², de território muito montanhoso, possui a população mais escassa da América Central. Situado entre a Colômbia e a Costa Rica e banhado pelos Oceanos Atlântico e Pacífico, é uma faixa de terra que, na sua parte mais larga, chega apenas a 190 km.

Os espanhóis chegaram ao território panamenho no século XVI e encontraram uma população reduzida mas bastante resistente à colonização. Transformados em escravos e dizimados pelas doenças dos brancos, alguns grupos conseguiram sobreviver e preservar suas tradições da grande devastação colonizadora européia e americana.

Dos grupos autóctones que pertencem ao Panamá, os Kuna, ou Cuna, são os que merecem maior destaque, pois possuem um artesanato têxtil de qualidade espetacular e conhecido em todo o mundo.

Habitante das ilhas do arquipélago de San Blas, o grupo Kuna é formado por cerca de 25.000 pessoas e sua principal fonte de renda é o coco, além dos “molakana”, artesanato típico desse povo que tem nas suas produções têxteis um grande exemplo de criatividade e técnica.

“Molakana” é o plural de “Mola”, que significa simplesmente “tecidos, roupas”. As índias Kuna dedicam grande parte do seu tempo a esse tipo de trabalho e ajudam consideravelmente na renda familiar.

A origem desse artesanato só é tão imprecisa quanto a origem dos próprios índios Kuna. O que sabemos de sua organização social é que eles vivem em clãs, chefiados pelos índios mais velhos.

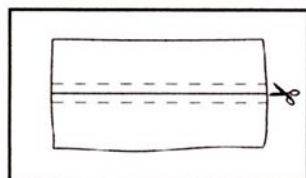
Alguns antropólogos teorizam que eles são descendentes das tribos caribenhas da costa da América do Sul, que adaptaram pinturas corporais tribais para agulhas e fios muito ativamente. Outros sugerem que eles descendem do sudeste da Ásia, que atravessaram a América do Norte por uma ponte de terra e migraram através do sudoeste americano para a América Central. Essa teoria pode explicar várias similaridades entre as culturas. Por exemplo, as canoas de madeira dos Kuna são chamadas ‘ulu’, e esta mesma palavra é usada para as facas de lâminas curvas dos esquimós. (MATHEWS, 1998, p. 9; tradução minha)¹²

A origem das “molakana”, porém, parece estar mais associada à

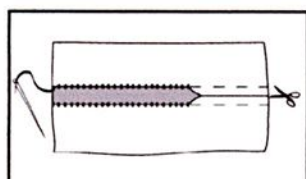
¹²“Some anthropologists theorize that they are descendants of the coastal South American Carib tribes, adapting tribal body painting to needle and thread over time. Others suggest that they descended from Southeast Asians who traveled across the North American land bridge and migrated through the American southwest to Central America. This theory might explain various similarities among the cultures. For example, the Kuna’s mahogany dugout canoe is called ‘ulu’, which is the same word as the curved-blade Eskimo knife.”



Técnica básica de confecção da mola panamenha.
(MATHEWS, 1998, p. 40)



87a Tecido superior.
- - - Marcação do desenho com linha pontilhada.
— Linha de corte.



87b Corte do tecido superior e costura com ponto falso deixando à mostra o tecido da camada inferior.

presença dos colonizadores franceses, no século XVIII, que introduziram o costume das roupas aos índios Kuna, que souberam adaptar a antiga tradição das pinturas corporais para os tecidos, agulhas e fios.

As mulheres Kuna utilizam o artesanato confeccionado por elas para adornar suas próprias blusas, na frente e nas costas, e para fazer objetos decorativos tais como panôs e almofadas (Fig.88). Os motivos são os mais variados possíveis e a inspiração pode vir tanto da fauna e da flora quanto de desenhos geométricos, religiosos, lendas e mitos do povo.

As primeiras “molakana” eram realizadas apenas com duas cores e com tecidos de algodão tramados pelas próprias índias Kuna. O princípio básico é sobrepor um tecido ao outro formando camadas (Fig.87a). Corta-se o tecido que está por cima e, com pontos falsos, vira-se para dentro o que sobrou do tecido cortado, deixando à mostra o que se encontra na camada inferior (Fig.87b). Esse processo foi se ampliando e o número de camadas sobrepostas aumentou consideravelmente, fazendo dos tecidos “mola” um artesanato com uma estrutura e construção elaboradíssimas. Os bordados contribuem para um rico e sofisticado acabamento.

A dificuldade para obter cores variadas por meio de tingimentos naturais impulsionou as índias a adquirirem tecidos industrializados provenientes de outros países.

As criações têxteis dos índios Kuna que conhecemos hoje em dia datam do final do século XIX e começo do século XX e são inspiração para artistas e *designers* de todo o mundo.

88 Mola panamenha.
Matéria-prima: tecidos de algodão e fios;
técnica: recorte e costura;
dimensões: 36 x 46 cm.



BRASIL

O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza, hoje como ontem, amanhã e sempre. Essa certeza de que a vida está composta de coisas que têm tantas potencialidades práticas como expressões de beleza, lhes dá uma grande segurança. (RIBEIRO, D., apud ZANINI, 1983, p. 51)

A principal rota de entrada no continente americano foi a passagem de populações originárias da Ásia através do Estreito de Bering. Esse movimento migratório é consenso para parte da comunidade científica, e indica que a chegada do Homem à América do Sul teria acontecido há cerca de 12 mil anos e apenas por vias terrestres.

Algumas pesquisas, porém, contradizem essa datação e admitem que o Homem pode ter chegado antes à América do Sul e, sobretudo, ao Brasil, por vias marítimas. Vários indícios garantem a presença humana no continente sul-americano. Na Toca do Boqueirão da Pedra Furada, um dos sítios arqueológicos mais importantes do Brasil, foram encontrados carvão de fogo e os primeiros registros de pinturas rupestres, datados de 32 mil anos atrás. O mesmo sítio, que se encontra em São Raimundo Nonato, no Piauí, tem datações ainda mais antigas, segundo a antropóloga Dra. Niéde Guidon:

Considerando-se que até um metro abaixo da camada datada de 48 mil anos ainda havia material arqueológico, pode-se afirmar que a área arqueológica de São Raimundo Nonato foi ocupada pelo Homem desde há cerca de 60 mil anos. (GUIDON apud CUNHA, 1992, p. 41)

A mesma pesquisadora cita outros locais e datas que comprovam que o Brasil teve parte de seu território ocupado há milhares de anos. O sul de Minas Gerais e o sul do país estariam povoados desde 30 mil e 15 mil anos atrás, respectivamente. Para Guidon, a América do Sul “estava toda povoada, desde o ponto mais setentrional até a Terra do Fogo” (GUIDON apud CUNHA, 1992, p. 42) há pelo menos 12 mil anos.

As pinturas rupestres, presentes em vários sítios arqueológicos de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Santa Catarina e, principalmente, de São Raimundo Nonato, no Piauí, comprovam que os antigos habitantes do Brasil já se utilizavam de pigmentos minerais (óxido de ferro) e vegetais (urucum, genipapo e carvão) para representar cenas da vida cotidiana e grafismos geométricos.

Além dos registros rupestres, a cerâmica e os artefatos de pedra são as primeiras manifestações aborígenes produzidas em terras brasileiras antes do contato com os colonizadores e são um consistente núcleo de



documentação para os pesquisadores.

A cerâmica está associada ao incremento da agricultura, que surgiu há 4 mil anos, e por isso é considerada tardia em relação às outras manifestações aborígenes. O uso de vasos e recipientes cujas funções estavam ligadas ao armazenamento dos alimentos e à fabricação de urnas funerárias e estatuetas, em geral com figuras antropomorfas e zoomorfas, eram frequentes na Ilha de Marajó e em Santarém, no Pará, no Amazonas, no Amapá e em Santa Catarina, onde os tupis-guaranis se estabeleceram.

A mais famosa e tradicional cerâmica indígena é a da fase chamada Marajoara, que ocorreu de 300 a 1350 da nossa era, na Ilha de Marajó. “As características de produção e a grande variedade de peças sugerem que ali vivia um grupo, ou grupos, com razoável grau de organização e de estratificação social” (SOUZA apud BRAGA, 1998, p. 89).

Os artefatos líticos, de grande resistência, tinham as mais variadas funções, como “furar, cortar, raspar, alisar, percutir, pressionar etc.” (MENESES apud ZANINI, 1983, p. 25), e as pesquisas arqueológicas que encontraram lascas em Minas Gerais, Goiás, São Paulo e Rio Grande do Sul dataram os artefatos entre 10 e 12 mil anos atrás.

Os tipos de objetos confeccionados com pedras incluíam lanças de projéteis, com as mais variadas formas, objetos utilitários com formas de animais, estatuetas antropomorfas e os famosos muiiraquitãs, que serviam como pingentes e representavam batráquios e figuras geométricas.

Os artefatos tecidos e trançados, muito utilizados pelos primeiros habitantes das terras brasileiras, não sobreviveram aos desgastes naturais do clima tropical, quente e úmido, por isso não constituem um núcleo eficiente de registros para documentação arqueológica. Confeccionados com matéria-prima orgânica, são pouco resistentes e as exceções que chegaram até nós são “partes de uma cestinha de imbé ou de artefatos de nó de pinho em Alfredo Wagner, SC, ou de restos de tipóias, faixas e cordéis de um acampamento funerário da fase Mucuri (séc. VI AD) do baixo Rio Paraíba, RJ” (MENESES apud ZANINI, 1983, p. 22).

Após essas considerações, devemos reconhecer que muito antes dos portugueses invadirem a costa do Brasil já se encontrava aqui uma população com tradições e costumes bem definidos:

Ao contrário dos países da América Espanhola onde “conquista” é o termo utilizado para designar a ocupação européia, tal processo é no Brasil conhecido como “descobrimento”, o que revela o preconceito e desconhecimento sobre as populações indígenas do Brasil e sua história. (NEVES apud SILVA, 1995, p. 171)

Cinco séculos já se passaram desde o primeiro contato com habitantes do Velho Mundo e do início da resistência ao nosso massacre capitalista,



mas é imprescindível lembrar que essa população indígena ainda continua existindo em tribos espalhadas pelo país, falando sua língua materna, tentando acomodar seus costumes aos hábitos do homem branco mas esforçando-se por transmitir aos mais novos as tradições de suas tribos.

A principal e mais marcante tradição é, sem dúvida, a que está ligada às suas criações artísticas. Na cerâmica, na tecelagem, nos trançados, na arquitetura, na pintura corporal, na arte lírica, na música e na literatura, nossos aborígenes foram e são proprietários e perpetuadores de técnicas singulares que transformam com mestria os materiais encontrados nos ambientes que os cercam. O binômio vida e arte emerge em uníssono e seus termos são incompreensíveis isoladamente. Em todos os setores que foram necessários, nossos índios criaram peças que são verdadeiras obras de arte, enriquecendo qualquer ação cotidiana e transformando-a num momento de elevado grau de beleza.

Servindo-se de uma grande diversidade de fibras encontradas na nossa rica natureza, os índios as utilizaram sabiamente e ainda continuam a se servir de matéria-prima natural para suprir suas necessidades básicas de moradia, de conforto, de prazer, de lazer, de ritualidade e de convivência, entremeando a vida inteira, incluindo os rituais funerários, com seus artefatos tecidos.

A melhor lição dessas artes singelas de cordoaria, cestaria e da tecelagem de uso corrente, é a sabedoria com que os índios se servem delas para satisfazer seu desejo de perfeição. É notório que a beleza alcançada por estas peças se deve à execução esmerada que se logra dedicando a cada peça muito mais tempo e zelo que seria necessário para que cumprissem suas funções de uso. Como não concluir, nestas bases, que para os índios a função efetivamente relevante das coisas é serem belas? O fato é que nestas culturas tribais, em que toda a produção é uma criação individual referível a quem as fez, ela alcança funções adicionais, tanto ou mais importantes que as de uso. Estas funções adicionais são as de prover meios de auto-expressão dignificatória a cada pessoa como uma criatura humana virtualmente capaz de criar beleza. E também a de manter viva e acesa naquela comunidade humana uma afeição zelosa pelo que é perfeito e belo. (RIBEIRO, D., apud ZANINI, 1983, p. 60)

O zelo na fabricação de seus artefatos e o uso constante da matéria-prima generosamente encontrada em seu *habitat* natural propiciou aos nossos aborígenes receberem a denominação de “civilização da palha”, sobretudo pela variedade de trançados e padrões obtidos na exploração exaustiva das “possibilidades de combinação de urdiduras e tramas” e da “intercalação de talas diferentes para forçá-las a configurar estamparias de desenhos precisos” (RIBEIRO, D., apud ZANINI, 1983, p. 60), baseados, principalmente, na fauna local.

Artistas brasileiros e estrangeiros, inspirados na arte indígena brasileira, que atuaram intensamente, a partir de 1920, no cenário artístico



nacional, utilizaram-se dos padrões, das fibras e dos fios para realizar trabalhos inéditos, buscando sobretudo uma identidade que retratasse a nossa condição de país tropical, repleto de temas e cores vibrantes. São eles: Regina Graz (São Paulo), Norberto Nicola (São Paulo), Marlene Trindade (Belo Horizonte), Arlinda Volpato (Santa Catarina), Julieta Napoleão (Minas Gerais), Salomé Berryman (Rio Grande do Sul), Sonia Malta (Pernambuco), Romualdo Vieira de Melo (Recife), Jacques Marcel Ribouton (França), Frans Krajcberg, entre tantos outros. Incansavelmente realizaram na arte dos fios e das fibras o que, originariamente, já possuíamos como herança, querendo reerguer uma identidade perdida, envolta por gostos europeus. Para Ferreira Gullar, essa “identidade não pode ser definida *a priori* mas é uma coisa que se constrói [...]. Ela é um processo, uma luta [...] especialmente nos países de origem colonial, como o nosso” (GULLAR apud CÁURIO, 1985, p. 127).

A herança que recebemos de nossos aborígenes é ilimitada. O legado também se estende às construções das moradias, trabalho têxtil realizado pelos nossos aborígenes que pressupõe não só um lugar de abrigo mas

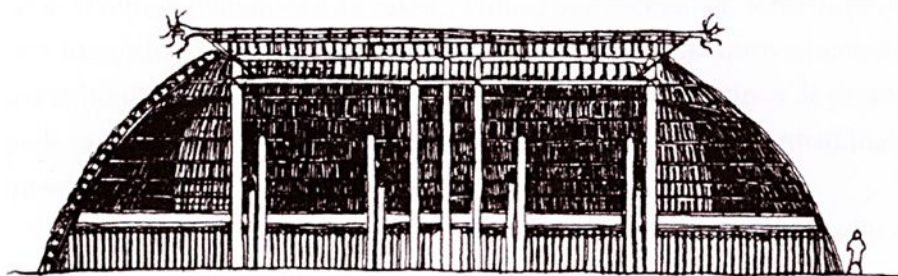
é um símbolo de auto-expressão cultural e da posição social do seu dono.

A habitação indígena, vivenda coletiva, é ao mesmo tempo unidade doméstica e de trabalho, onde a propriedade fica ao alcance de todos e, a despeito disso, não há furtos [...].

Nela existem espaços definidos, porém não compartimentados: o espaço feminino para atividades domésticas; o espaço junto às paredes reservado para dormitório e lazer de cada família nuclear; e o central, amplo e limpo, destinado às cerimônias de conagração social e aos rituais. Assim, a vida profana e a religiosa se desenrolam na grande maloca. (RIBEIRO, B., 1989, p. 60)

Esse *macrotêxtil*, que é como Rita Cáurio (1985, p. 44) se refere às malocas indígenas (Fig.89), algumas medindo 25 metros de comprimento por 10 de largura e 7 de altura, inaugura a tridimensionalidade na Arte Têxtil brasileira, da qual tratarei no Capítulo Três desta pesquisa.

89 Casa dos índios do Alto Xingu.
Corte transversal.



No que diz respeito aos trançados, a variedade de objetos confeccionados por nossos aborígenes é imensa. Em visita a uma loja de Arte Brasileira, no setor dedicado à Arte Indígena, encontrei uma observação que traduz a utilidade desses objetos e a “marca

registrada” de cada grupo que, tradicionalmente, conserva, de geração em geração, os padrões e a matéria-prima empregada:

Os trançados, em sua maioria, são produzidos para uso e conforto doméstico, sendo utilizados no transporte, no preparo e guarda de alimentos e utensílios pessoais.

Transformando as folhas de palmeiras, cipós e bambus, os índios confeccionam objetos como cestos cargueiros, esteiras, abanos e espremedores de massa de mandioca de variadas formas.

Na arte dos trançados, podemos destacar, entre outros, os grupos: Xavante, Baniwa, Kayapó, Waiwai, Waimiri-Atroari, Tikuna e Yanomamy, cujas formas, padronagens e tecnologia empregadas são os elementos que identificam o grupo produtor.

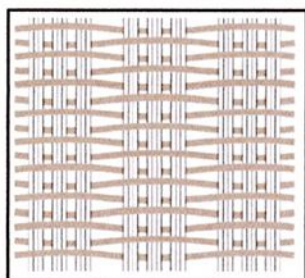
Particularmente, o Museu Itinerante de Arte Têxtil possui um pequeno acervo de trançados, muito interessante.

Cabe ressaltar que, segundo Berta G. Ribeiro, os estilos de trançados estão associados ao modo de vida de cada grupo indígena. Os grupos do tronco lingüístico Macro-Jê (Timbira, Xavante, Xerente, Kayapó, Karajá, Bororo, entre outros), em sua maioria habitantes da área denominada Tocantins-Xingu, ambiente de “cerrados e florestas de galerias do planalto central do Brasil” (RIBEIRO, B., 1987, p. 290), são chamados campestres. Grupo não sedentário, possui “uma cultura material portátil e descartável” (RIBEIRO, B., 1987, p. 291), sendo a maioria de seus objetos trançados com palha monocrômica. Não possuem cerâmica, pois suas mudanças em tempos de seca não permitem levar objetos pesados e frágeis, mas, em compensação, impermeabilizam os cestos, segundo alguns autores, com cerol, barro, resina de pinheiro ou asfalto.

Os silvícolas-canoeiros (Desâna, Waiwai, Baniwa, Wanâna, Kobéwa, Barasâna, entre outros), grupos pertencentes ao tronco lingüístico Tupi e a outros troncos, desenvolvem um estilo de trançado bicrômico a partir das talas (lâminas) de arumã e cipó. Habitam regiões próximas a rios como Alto Rio Negro, Amazonas, Içana, Uaupés, Tiquié, entre outros e sobrevivem da mandioca e da pesca, culturas que necessitam sobremaneira dos trançados. A mandioca passa por um processo de aproveitamento irrestrito de suas potencialidades valendo-se de diversos tipos de cestos para cada etapa de preparação e a pesca necessita de cestos-armadilhas, quando realizada nas águas escuras do Rio Negro.

As Fig.90 a 95 exemplificam abanos que possuem formas variadas e aplicações diferentes do trançado em sarja, que toma direções diversas para acompanhar o formato que se deseja para o objeto. São utilizados para atizar o fogo e para se abanar. As ilustrações que acompanham as fotos dizem respeito ao padrão do desenho encontrado no corpo de cada objeto, excluindo os materiais e o tipo de acabamento dado a cada um deles.

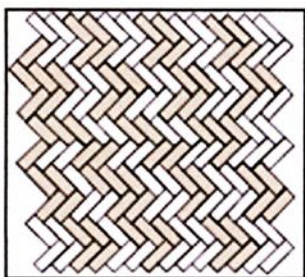




Trançado arqueado

90 Abano Triangular.

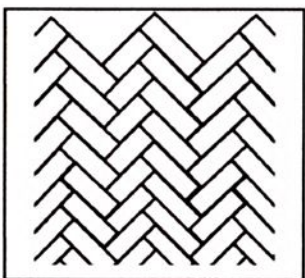
Origem: índios Guarani;
Tronco Lingüístico: Tupi,
Família Tupi-Guarani,
São Paulo;
técnica: trançado arqueado;
comprimento: 36 cm.



Trançado sarjado com padrão espinha de peixe

91 Abano Trapezoidal.

Origem: índios Tembé;
Tronco Lingüístico: Tupi,
Família Tenetehara,
Maranhão;
técnica: trançado sarjado com
padrão espinha de peixe;
altura: 17 cm.

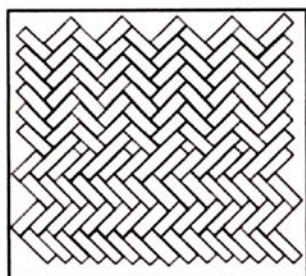


Trançado entrecruzado em diagonal ou sarjado

92 Abano Circular.

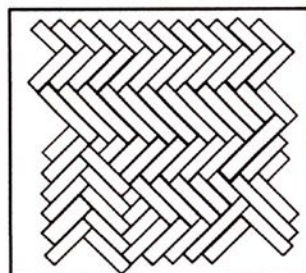
Origem: provavelmente índios
Kadiwéu;
Família Guaikuru;
técnica: trançado entrecruzado
em diagonal ou sarjado;
comprimento: 45 cm;
diâmetro: 29 cm.





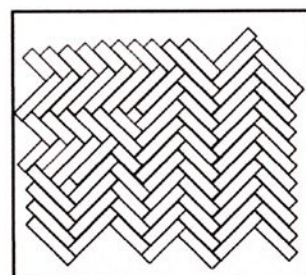
Trançado sarjado com padrão espinha de peixe

- 93 Abano Retangular.**
 Origem: índios Txikão;
 Família Karib,
 Xingu/Mato Grosso;
 técnica: trançado sarjado com
 padrão espinha de peixe;
 comprimento: 22 cm.



Trançado sarjado com padrão espinha de peixe

- 94 Abano Triangular.**
 Origem: índios Waimiri-Atroari;
 Família Karib,
 Amazonas;
 matéria-prima: palha do arumã;
 técnica: trançado sarjado com
 padrão espinha de peixe;
 comprimento: 31 cm.



Trançado sarjado com padrão espinha de peixe

- 95 Abano Trapezoidal.**
 Origem: índios Wai-Wai;
 Família Karib,
 Pará;
 matéria-prima: fibra do inajá;
 técnica: trançado sarjado com
 padrão espinha de peixe;
 comprimento: 26 cm.

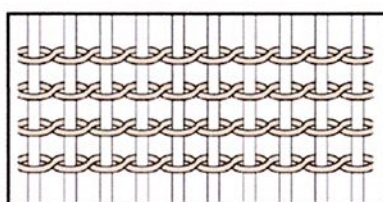


Os cestos cargueiros são usados para transporte de alimentos e objetos. Sendo um cesto boraliforme (em forma de boral), possui uma forma bojuda. Os Xavante os utilizam também como berço. Segundo a antropóloga Lux Vidal,

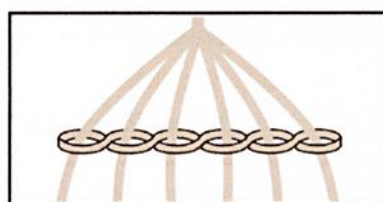
trançar cestos a partir de fibras vegetais é possivelmente uma das manifestações técnicas e culturais das mais antigas na história da humanidade. A matéria-prima usada na cestaria é leve, flexível, transportável e renovável. Estética e funcional, ela é encontrada entre todos os povos aborígenes da América, Europa, África e Ásia, assim como em inúmeras sociedades camponesas. Até hoje, o seu uso está presente nas cidades modernas e mais industrializadas, ainda que seja por saudosismo ou inclinação estética. (VIDAL apud ARTE, 2000, 4ª capa)

As Fig.96 e 97 mostram dois tipos diversos de cestos-cargueiros boraliformes, com e sem tampa, manufaturados com duas folhas flabeliformes (em forma de leque) de buriti. Além do trançado em sarja, apresentam a técnica de enlaço vertical que envolve as fibras da palmeira, bifurcando-as, o que possibilita o cruzamento.

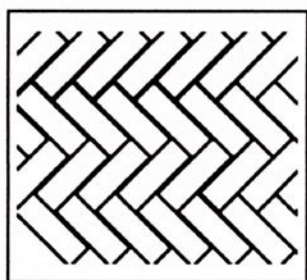
Observe-se que a sarja é o tipo de trançado mais comumente usado para objetos de utilidade e conforto doméstico e processamento da mandioca-brava, para transformá-la de planta venenosa em alimento.



Enlaço vertical



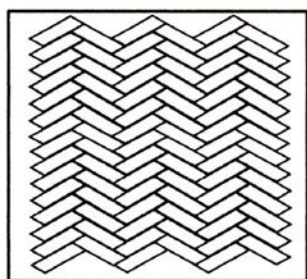
Detalhe da bifurcação



Trançado sarjado

96 Cesto Boraliforme (Bakité).
 Origem: provavelmente índios Xavante;
 Tronco Lingüístico: Macro-Jê,
 Família Jê,
 Mato Grosso;
 matéria-prima: fibra de buriti;
 técnica: trançado sarjado;
 dimensões: 25 x 30 cm.





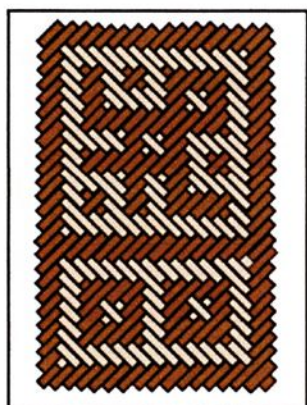
Trançado sarjado

- 97** Cesto Boraliforme (Bakité).
 Origem: provavelmente índios Xavante;
 Tronco Lingüístico: Macro-Jê,
 Família Jê,
 Mato Grosso;
 matéria-prima: fibra de buriú;
 técnica: trançado sarjado;
 dimensões: 25 x 30 cm.



Os chocalhos pertencem ao grupo dos instrumentos musicais. “Dividem-se em dois grandes grupos: chocalhos abertos e chocalhos em recipientes” (RIBEIRO, B., 1988, p. 198). Estes últimos possuem cabo. As peças sonoras que compõem os chocalhos são geralmente constituídas de materiais rígidos como “caracóis, cascos e unhas de animais, dentes, élitros, sementes, etc.” (RIBEIRO, B., 1988, p. 198). Dentro dos chocalhos em recipiente, além de se entrechocarem, as peças batem nas paredes que as envolvem.

O chocalho da Fig.98 possui ainda um adorno plumário.



Detalhe do trançado marchetado bicromo que envolve o chocalho

- 98** Chocalho em recipiente.
 Origem: provavelmente índios Wai-Wai;
 Família Karib,
 Pará;
 matéria-prima: tala de arumã;
 técnica: trançado marchetado bicromo;
 comprimento: 30 cm.

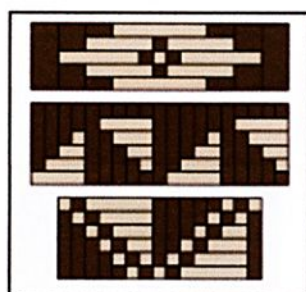


A Fig.99a mostra objetos que são classificados como adornos de materiais ecléticos e toucador.

A pulseira serve como “adereço pessoal, ritual ou cotidiano, definidor da condição etária, sexual, social e étnica” (RIBEIRO, B., 1988, p. 148) e os pentes são objetos de toucador usados tanto para “pentear quanto para ornamentar a cabeleira” (RIBEIRO, B., 1988, p. 177).

A classificação das diversas formas de pente encontradas entre os grupos indígenas da América do Sul foi feita por Wilhelm Schmidt. Segundo esse pesquisador, a classificação segue a seguinte ordem:

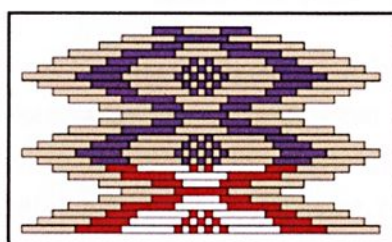
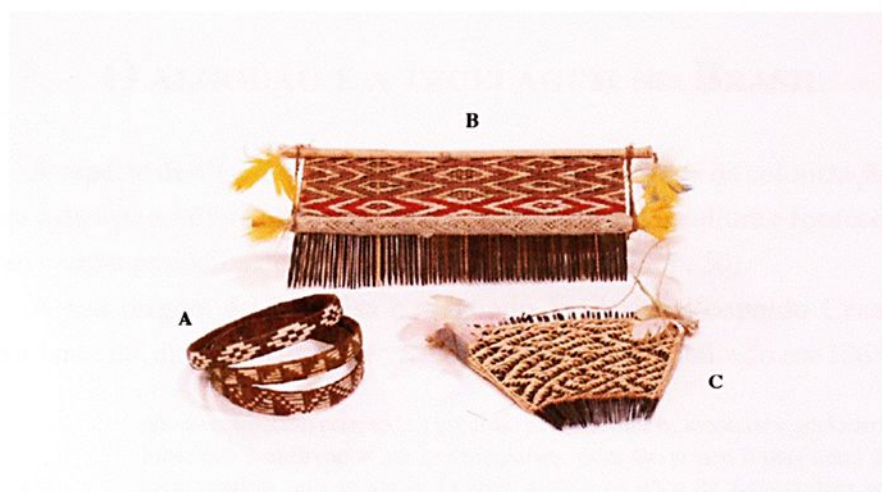
- 1) de uma haste. [...]. Esta variedade subdivide-se em dois subgrupos: a) pente singelo de uma haste, em que os dentes ficam de um só lado; b) pente duplo de uma haste, onde os dentes sobressaem de ambos os lados.
- 2) A outra variedade, que chamaremos de duas hastes (duas vezes cada sistema de duas barras transversais), comporta hastes separadas entre si por certo intervalo que, habitualmente, é coberto por um desenho de trançado. Ainda aqui distinguem-se duas subvariedades, as quais chamaremos: c) pentes singelos de duas hastes e d) pentes duplos de duas hastes. (SCHMIDT apud RIBEIRO, B., 1988, p. 177)



A - Trançados sarjados das pulseiras

99a Pulseiras.

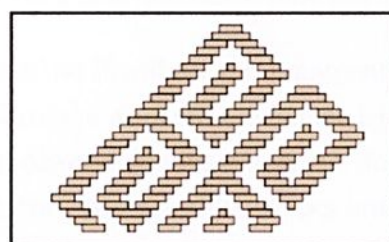
Origem: Aldeia Guacururé;
Mercado do Artesanato da
Província das Missões;
matéria-prima: guambé;
técnica: trançado sarjado;
diâmetro: aprox. 7 cm.



B - Desenho que preenche o intervalo entre as duas hastes. Trançado com fio de algodão.

99b Pente singelo de duas hastes.

Origem: provavelmente índios Wai-Wai;
Família Karib;
matéria-prima: madeira, fio de algodão,
penas;
técnica: trançado sarjado;
comprimento: 17 cm.



C - Desenho trançado com fibra vegetal que serve para fixar os dentes de madeira.

99c Pente.

Origem: índios Karajá;
Tronco Lingüístico: Macro-Jê;
Família Karajá;
matéria-prima: madeira, fibra vegetal e
penas;
técnica: trançado sarjado;
comprimento: 9 cm.

As contribuições que nossos aborígenes deram à evolução da arte têxtil no Brasil, tanto nos trançados quanto na tecelagem, influenciaram consideravelmente o que mais tarde surgiria no nosso território, inclusive, como já foi citado, artistas plásticos que alicerçaram seus trabalhos têxteis nas sementes lançadas pelos grupos indígenas brasileiros.

Antes, porém, da influência atingir o cenário artístico, deixou marcas profundíssimas nas manufaturas algodoeiras que se estabeleceram no país.

Muito utilizado pelos aborígenes brasileiros, presente na cultura egípcia, mexicana e peruana, o algodão já existia em todo o continente americano quando aqui chegaram os primeiros colonizadores.

O breve relato que se segue, a respeito da produção algodoeira no Brasil, visa ressaltar os fatos mais marcantes ocorridos desde o Brasil Colônia até a Segunda Guerra Mundial. O Capítulo seguinte a essa abordagem histórica é destinado à produção da tapeçaria artística brasileira a partir do século XX, cujo principal nome de destaque pelo seu pioneirismo é Regina Graz.

O ALGODÃO E A TECELAGEM NO BRASIL



Capulho do algodão

A espécie de algodão predominante no Brasil na época da colonização era a do tipo arbóreo, que “pode atingir vários metros de altura e fornecer renovação periódica do algodão” (MATHIAS, 1988, p. 50).

A sua origem é imprecisa e, segundo Frederico Leopoldo César Burlamaqui, em seu livro *Monografia do algodoeiro*, publicado em 1863,

não se conhecem com toda a precisão as diferentes espécies de algodoeiros atualmente cultivados em muitos países, nem tão pouco o país natal de cada espécie ou variedade. O continente e as ilhas da Ásia podem ser consideradas como a pátria do maior número de espécies e variedades do gênero “Gossypium”. (BURLAMAQUI apud MATHIAS, 1988, p. 50)

A história do algodão e da indústria têxtil no Brasil estão intimamente associadas. Na carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel I já existiam referências a artefatos têxteis observados no cotidiano dos habitantes nativos. Um deles, relatou o escrevente, era utilizado por uma índia que carregava seu menino ao colo “atado com um pano não sei de que aos peitos”. Os outros costumes foram observados pelos “cronistas do Brasil quinhentista” (VIANNA, 1975, p. 223), que reconheciam na fibra empregada a planta da família das malváceas: o alemão Huldrich Schmiedel destaca as flechas incendiárias, cuja ponta era feita em algodão e servia para atacar os inimigos indesejados, queimando, sobretudo, suas

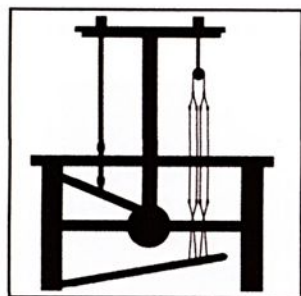
moradias; Padre Manuel da Nóbrega se refere, na carta enviada a seu Superior em Portugal, à grande quantidade de algodão existente no território, afirmação que foi confirmada por Padre José de Anchieta; o franciscano Frei André Thevet registrou o uso do algodão nas redes de dormir; Jean de Léry afirmou existir grande quantidade de árvores que dão algodão em solo brasileiro; Gabriel Soares de Souza, em seu *Tratado descritivo do Brasil*, de 1587, esclarece importantes questões botânicas: “*Maniim* chamam os índios ao algodão, cujas árvores parecem marmeleiros arruados em palmares. As árvores destes algodoeiros duram sete e oito anos ou mais” (SOUZA apud MATHIAS, 1988, p. 56); outra referência, que põe o algodão em concorrência com fibras empregadas até então, é relatada por Frei Vicente do Salvador, em *História do Brasil*, de 1627: “Pano? Faz-se de algodão, com menos trabalho do que lá se faz de linho e de lã, porque debaixo do algodoeiro o pode a fiandeira estar colhendo, e fiando, nem faltam tintas com que se tinjam” (SOUZA apud MATHIAS, 1988, p. 56).

Com essas observações, pode-se notar que a influência indígena começava desde a preparação do fio, depois tingido com pigmentos naturais, e chegava até a fabricação do tecido, completando, dessa maneira, o círculo da cadeia têxtil artesanal.

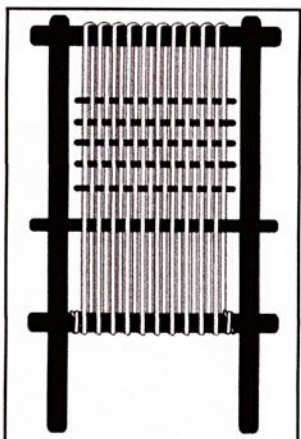
Em princípios do século XVI, a cana-de-acúcar e a extração do pau-brasil constituíam a principal fonte de riqueza do país, mas o algodão já começava a se destacar principalmente nas capitanias da Paraíba, Pernambuco e Bahia. Nessa época confluíram duas realidades: a grande quantidade de algodão existente na Colônia e a nudez dos índios nativos e dos escravos africanos que chegavam para incrementar a lavoura da fibra que mais tarde seria concorrente da principal aliada da Coroa, a Inglaterra. Vestir toda essa gente tornou-se prioridade para os exploradores. Ao mesmo tempo, era necessário trazer técnicos especializados para a produção dos têxteis. Portugal introduziu, então, mão-de-obra e tecnologia através dos teares horizontais (Fig.100), que somaram-se aos teares verticais (Fig.101) já empregados por nossos aborígenes.

Os tecidos grossos e sem tingimento eram destinados a cobrir a nudez dos índios e escravos. Estes últimos introduziram também hábitos de tecer trazidos da terra natal. Dessa forma, com influência de três etnias - indígena, africana e européia -, incrementou-se a tecelagem no Brasil.

O Prof. P. M. Bardi, considerando a importância do cultivo do algodão e do crescimento da tecelagem no período do Brasil Colônia, descreve o processo de preparação do fio e a importância que o “vestir-se” passou a ocupar na sociedade emergente:



100 Tear de mesa horizontal (CONFORTO apud MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, 1984, p. 34).



101 “Tear vertical tipo amazônico, em que os separadores exercem a função dos liços” (RIBEIRO, B., 1988, p. 109).

Preparação da fibra do algodão em fio.



102 Descaroçador.
Vale do Jequitinhonha (MG).



103 Flecha.
Vale do Jequitinhonha (MG).



104 Arco.
Vale do Jequitinhonha (MG).



105 Carda.
Mostardas (RS).

Civilizar, então, era também vestir, e portanto necessário existir tecidos. Desponta assim o momento da tecelagem. Inicialmente eram utilizados teares rústicos em formato horizontal, com dois quadros de liços ligados aos pedais por cordas de sisal, lançadeiras com bobina, o carretel. O material era o algodão, passando pela 'descaroçadeira', a fibra limpa num 'arco de bambu', o fio 'tirado no dedo', torcido e urdido. Carpinteiros e marceneiros copiavam os teares vindos de Portugal, modificando-os e aperfeiçoando-os, adaptando aos pentes talos de palmeiras ou hastes de tabocas. (BARDI, 1981, p. 124)

O processo artesanal, descrito pelo Prof. Bardi, longo e moroso, refere-se à preparação do algodão para transformá-lo em fio. Todo o caminho que se percorre da transformação da matéria-prima bruta até o produto final pode ser apreciado, com as mesmas características, em diversas culturas espalhadas pelo mundo inteiro. Cabe aqui valorizar uma tecnologia tão peculiar e tradicional.

A primeira etapa, após a colheita do algodão, consiste em limpá-lo para retirar resíduos de cascas, sementes e sujeira. Como as sementes estão envolvidas pela lã do algodão, é necessário usar o descaroçador para separá-las (Fig.102). Ainda na fase de limpeza, o algodão precisa ser batido para que a sujeira se solte e ele fique mais fofo e desembaraçado. Nessa parte do processo, a artesã bate, ritmadamente, na lã do algodão, utilizando pedaços de madeira, varas roliças ou flechas (Fig.103). Faz parte dessa etapa passar o algodão por um arco feito de madeira ou galho de árvore arqueado por um fio de barbante. O ato de bater, tanger o barbante no algodão, faz com que a fibra se abra e os pequenos pedaços de sujeira possam ser retirados com facilidade (Fig.104).

Na etapa seguinte utiliza-se um instrumento chamado carda (Fig.105), que possui dentes de aço, para pentear as mechas de algodão. As pastas, como são chamadas as mechas após esse processo, são feitas de acordo com a espessura desejada do fio.

Fiar é a próxima etapa. As pastas, ou apenas o algodão passado pelo arco, são esticadas e torcidas. A torção dá resistência ao fio. Para fiar, a artesã pode se utilizar do fuso ou da roda (Fig.106).

A espessura e a uniformidade do fio é definida na fiação, e depende da intenção e da habilidade da artesã ou do fim para o qual esse fio se destina. Alguns artistas preferem salientar a textura de seus trabalhos com um fio grosso e irregular, outros utilizam um fio mais aparelhado e fino, principalmente para tecidos destinados ao vestuário.

Após ser fiado, o algodão é retirado do fuso ou da roda e transformado em novelos. Os novelos são desfeitos para virarem meadas. O instrumento para se fazer as meadas é a dobadeira (Fig.107). Esse trabalho facilita o tingimento, fazendo com que as fibras sejam igualmente envolvidas pelo



106 Roda.
Caçapava do Sul (RS).



107 Dobadeira.
Dores do Campo (MG).



108 Tingimento.
Vale do Jequitinhonha (MG).



109 Fazendo meada sem
auxílio da dobadeira.
Vale do Jequitinhonha (MG).

pigmento, o que não aconteceria caso os fios estivessem em forma de novelo.

O tingimento é uma etapa opcional, pois as fibras podem ser utilizadas na cor originária. As meadas dos fios tingidos são torcidas (Fig.108), lavadas em água corrente e postas de volta na dobadeira para novamente se transformarem em novelo. Como foi citado anteriormente, por herança dos nossos índios os pigmentos naturais já foram muito mais utilizados do que são atualmente, devido à crescente propagação dos corantes industrializados; além do mais, comprar o fio já pronto e tingido significa suprimir toda a etapa de preparação do fio, o que, naturalmente, acelera o trabalho da tecelagem propriamente dita.

Um detalhe interessante a ressaltar é que, na ausência dos instrumentos mencionados, a única possibilidade que se tem para realizar alguma parte do processo descrito até aqui é utilizar as mãos, os pés e os braços de quem produz o fio. Exemplo disso é o que acontece na ausência da dobadeira (Fig.109):

As meadas podem ser feitas por uma pessoa em pé, com os fios em volta das mãos afastadas em posição paralela, com movimentos elípticos, podendo o fio estar colocado em algum recipiente, pote, bacia, cestinho. Algumas artesãs costumam passar o fio pelo dedo maior do pé, ficando sentadas ou não, estirando a perna, facilitando a feitura das meadas. (GEISEL e LODY, 1983, p. 30)

O TRATADO DE METWEN E O ALVARÁ DE 1785

Em 1703, um tratado entre Portugal e a Inglaterra estabeleceu acordos entre os dois países que atingiram diretamente o Brasil.

O Tratado de Metwen estipulava que a Inglaterra deveria comprar toda a produção de vinho português e, em troca, Portugal, além de obter o apoio bélico britânico, deveria importar tecidos ingleses. Essa decisão atingia diretamente as colônias portuguesas. As perdas foram irreparáveis tanto para os lusitanos quanto para o Brasil, que começava a ter um destaque no setor algodoeiro e nas manufaturas têxteis.

No início do século XVIII, além das capitanias situadas na faixa litorânea do território brasileiro, também Minas Gerais, Mato Grosso, Piauí, Rio Grande do Sul e Amazonas passaram a ser importantes produtores da fibra. Na mesma época, outra fonte de exploração e riqueza iria mudar os planos dos colonizadores com relação à colônia: a descoberta do ouro em Minas Gerais. Mais escravos africanos, provenientes de Angola, vieram engrossar a mão-de-obra nas regiões auríferas e o crescente aumento demográfico favoreceu o florescimento das manufaturas caseiras empenhadas em vestir toda essa população, principalmente em Minas Gerais. A produção era de tecidos grossos de

algodão, para vestir índios e escravos, atividade, por sinal, muito rentável. Havia, no entanto, um empenho em produzir tecidos qualitativamente melhores para suprir as necessidades de luxo da corte.

Enquanto no Brasil cresciam as manufaturas caseiras, na Inglaterra, a invenção de uma máquina de fiar em 1735 por Wyatt de Lichtfeld e a introdução, no tear, de um mecanismo para tecer mais rápido, aproximou técnicas têxteis artesanais de uma tecnologia mais avançada e eficiente. Em 1760, novas invenções dinamizaram as prósperas indústrias inglesas: roda de fiar mecânica, inventada por Hargreaves, e o tear mecânico, por Crompton. A cidade de Manchester tornou-se o grande centro produtor de tecidos da Europa, abastecida pelo algodão da Índia e das colônias inglesas nos Estados Unidos.

Enquanto isso, no Brasil, a administração do Marquês de Pombal, iniciada em Portugal no ano de 1750, tentou revogar o tratado de 1703. O governo português incentivou o cultivo do algodão na Colônia para suprir as indústrias de tecidos do Reino e, assim, diminuir a importação de tecidos ingleses. A intenção não era desenvolver o potencial econômico da Colônia, mas tornar Portugal independente da Inglaterra, tendo em vista os prejuízos a que a nação portuguesa estava subjugada. A região amazônica recebeu grande incentivo de mão-de-obra e instrumentos para tecer devido às excelentes condições que essa região propiciava à lavoura do algodão, sobretudo no que diz respeito aos pigmentos naturais encontrados em abundância. “Com seu plantio (pelos portugueses), estes é que passaram a fornecer tecidos aos próprios indígenas... Pouco depois, novelos de algodão aí corriam como moeda...” (VIANNA, 1975, p. 227).

O escoamento da matéria-prima se dava através das capitanias do Maranhão, de Pernambuco e da Paraíba, incentivada pelas Companhias de Comércio criadas por Portugal, em 1735 e 1758, para esse fim.

As exportações do algodão brasileiro aumentaram sensivelmente e Portugal passou a ser um dos principais fornecedores da matéria-prima aos ingleses, que, nessa época, já sofriam as imposições das colônias na América, ávidas por sua independência.

Enquanto durou a guerra entre ingleses e americanos, Portugal se beneficiou, incrementando a exportação de algodão para a Inglaterra. Terminada a guerra pela independência, as ex-colônias inglesas na América do Norte retomaram, com redobrado afinho, as lavouras algodoeiras, e ainda foram beneficiadas com a invenção da máquina de descaroçar algodão de Eli Whitney, em 1794. Com essa invenção, o processo de limpeza da fibra foi agilizado. Quase sessenta anos depois de iniciada a guerra de independência, os Estados Unidos já possuíam “801 estabelecimentos industriais dedicados à fiação e à tecelagem”



(MATHIAS, 1988, p. 68) e, em 1840, eram os principais fornecedores da matéria-prima às fábricas inglesas. Começou, a partir daí, um ciclo desfavorável às lavouras de algodão e ao crescimento das manufaturas têxteis no Brasil.

Além da produção americana ter aumentado a ponto de superar o fornecimento de matéria-prima brasileira para a Inglaterra, outro acontecimento relevante estancou o crescimento das manufaturas têxteis no Brasil: o Alvará de 1785.

O aumento do uso de teares na Colônia, principalmente em Minas Gerais, começou a preocupar o governo português desde o início da administração do Marquês de Pombal. Alegando que as atividades têxteis desviavam a mão-de-obra necessária para a extração do ouro, a Coroa portuguesa ordenou, por meio do Alvará de 5 de janeiro de 1785, assinado por D. Maria I, a Rainha Louca, a extinção de todas as fábricas e manufaturas existentes no Brasil:

Eu a Rainha faço saber aos que este Alvará virem: Que sendo-me presente o grande número de Fábricas, e Manufaturas, que de alguns annos a esta parte se tem diffundido em differentes Capitánias do Brasil, com grave prejuízo da Cultura, e da Lavoura, e da exploração das Terras Mineraes daquelle vasto Continente; porque havendo nelle huma grande, e conhecida falta de População, he evidente, que quanto mais se multiplicar o número dos Fabricantes, mais diminuirá o dos Cultivadores; e menos Braços haverá, que se possão empregar no descobrimento, e rompimento de huma grande parte daqueles extensos Domínios, que ainda se acha inculta, e desconhecida [...]

Em consideração de tudo o referido: Hei por bem Ordenar, que todas as Fabricas, Manufaturas, ou Teares de Galões, de Tecidos ou de Bordados de Ouro, e Prata: De Velludos, Brilhantes, Setins, Tafetás, ou de outra qualquer qualidade de Seda: De Belbutes, Chitas, Bombazinas, Fustões, ou de qualquer qualidade de Fazenda de Algodão, ou de Linho, branca, ou de cores: e de Pannos, Baetas, Droquetes, Saetas, ou de outra qualquer qualidade de Tecidos de Lã, ou os ditos Tecidos sejam fabricados de hum só dos referidos Generos, ou misturados, e tecidos huns com os outros; exceptuando tão somente aquelles dos ditos Teares, e Manufaturas, em que se têm, ou manufacturão Fazendas grossas de Algodão, que servem para o uso, e vestuario dos Negros, para enfardar, e empacotar Fazendas, e para outros Ministerios semelhantes; todas as mais sejam extinctas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem os Meus Dominios do Brasil... (MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, 1984, p. 4)

E acrescenta ainda:

debaixo da Pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada huma das ditas Manufaturas, ou Teares, e das Fazendas, que nellas, ou nelles houver. (MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, 1984, p. 4)

Além dos oficiais, enviados pelo governo português para executarem a lei, haviam também os denunciante, recompensados pelo trabalho realizado em favor da Coroa. Na ausência do denunciante, os oficiais

detinham em seu poder tudo o que haviam confiscado e, indo mais além, prendiam os que ousavam desrespeitar o dito Alvará. Todos os teares apreendidos eram enviados a Portugal. Com essa medida, Portugal pretendia desenvolver suas próprias fábricas e exportar seus tecidos para as colônias.

Outra resolução tomada pelo governo português para evitar que a Colônia se abastecesse por outras vias era a de vigiar os navios ingleses que chegavam ao Brasil. Os navios de guerra britânicos, que deveriam proteger a costa brasileira dos ataques de franceses e holandeses, chegavam abarrotados de tecidos ingleses e “supriam as casas comerciais, principalmente do Rio de Janeiro e da Bahia, de produtos industrializados de toda natureza, sobretudo dos tecidos de algodão fabricados na Grã-Bretanha” (MATHIAS, 1988, p. 70). A esse contrabando Portugal decidiu reagir.

Um fato interessante de se observar, com relação ao Alvará assinado por D. Maria I, é que, provavelmente, a imensa e detalhada lista de produtos proibidos, discriminados no texto do dito Alvará, dizia respeito aos tecidos ingleses contrabandeados e não aos fabricados nas manufaturas brasileiras. Duas razões nos certificam de que essa afirmação tem fundamento: primeiramente, podemos atestar que as manufaturas existentes eram de pequeno porte e em segundo lugar, que não possuíam uma tecnologia tão avançada a ponto de produzir tecidos com a mesma qualidade dos produtos britânicos. “Na impossibilidade de vigiar os postos e impedir completamente o contrabando inglês, as autoridades coloniais lusas resolveram impedir a produção local de panos, para que os tecidos contrabandeados não se confundissem com aquela” (MENDES JR., RONCARI, MARANHÃO apud MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, 1984, p. 112).

A decisão de extinguir as fábricas de tecido de algodão no Brasil não atingiu os objetivos esperados. Em algumas partes desse nosso vasto território alguns fabricantes ignoraram ou chegaram mesmo a desconhecer as ordens da Coroa Portuguesa, sobretudo no interior e ao norte do país, mais precisamente na bacia Amazônica, onde “um governador do Rio Negro tomou, em 1797, providências para a instalação de uma manufatura de tecidos naquela região, fazendo, inclusive, ir para a Capitania alguns mestres do ofício, com a função de ensinarem os operários” (MATHIAS, 1988, p. 76). As exportações para a Inglaterra do algodão cultivado em Pernambuco e no Maranhão continuaram em alta mesmo após o término do conflito inglês com os Estados Unidos. Anos mais tarde, dois motivos levaram essas exportações a cair: em 1806, o início do Bloqueio Continental imposto por Napoleão I à



Inglaterra e a má qualidade da matéria-prima que daqui se exportava. As Guerras Napoleônicas, iniciadas no final do século XVIII e prolongadas até 1815, trouxeram inúmeras modificações nas relações comerciais entre Brasil, Portugal e Inglaterra e marcaram profundamente a economia brasileira. O fato mais marcante, ocorrido em 1808, foi a fuga da família real portuguesa para o Brasil. Fugindo da ocupação francesa, decretada por Napoleão I, o Príncipe-Regente D. João, sua mãe, D. Maria I, irmãos e uma comitiva integrada por portugueses embarcaram no porto de Lisboa em direção ao Brasil.

A chegada do Príncipe-Regente estimulou a economia brasileira. O primeiro ato registrado foi a assinatura da Carta Régia abrindo os portos “às nações amigas”, mais precisamente à Inglaterra. Incrementou-se novamente a exportação do algodão brasileiro e a nação britânica foi a que mais se beneficiou, pois trazia em seus navios tecidos cujo preço e qualidade eram imbatíveis, e regressava com matéria-prima para abastecer suas emergentes indústrias.

Outro ato importante, assinado em 1º de abril de 1808 pelo Príncipe-Regente, foi a revogação do Alvará de 5 de janeiro de 1785. O documento decretava:

Sou servido abolir e revogar toda e qualquer proibição que haja a este respeito no Estado do Brasil e nos domínios ultramarinos, e ordenar que daqui em diante seja lícito a qualquer dos meus vassallos, qualquer que seja o país em que habitem, estabelecer todo o gênero de manufaturas, sem excetuar alguma, fazendo os seus trabalhos em pequeno ou em grande, como entenderem que mais lhes convém, para o que hei por bem derogar o Alvará de cinco de janeiro de mil setecentos e oitenta e cinco, e quaisquer leis ou ordens que o contrário decidam, como se delas fizesse expressa e individua menção, sem embargo da lei em contrário. (MATHIAS, 1988, p. 86)

Durante o período em que reinou, de 1808 a 1821, D. João incentivou a cultura do algodão, e as regiões que mais produziam eram Pernambuco e Maranhão, seguidas do Ceará e da Bahia. Muitas indústrias caseiras floresceram em todo o território brasileiro, destacando-se principalmente os estados de Mato Grosso, Goiás, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, e não só os escravos se serviam dos tecidos, mas também os fazendeiros e toda a comunidade local.

Em 1815, com a derrota de Napoleão, Portugal restabeleceu as relações com a França e, na qualidade de “nação amiga”, abriu, sem restrições, o comércio com este país. Aqui chegaram franceses arruinados pelas sucessivas guerras estabelecidas em seu país, com navios abarrotados de tecidos de algodão e seda. Outras nações, como os Estados Unidos, traziam mercadorias diversas e tecidos, mas os ingleses ainda possuíam a melhor qualidade e o melhor preço, beneficiados pelo acordo com



Portugal para uma menor taxa de importação. Ao Brasil restava apenas a exportação da matéria-prima, por não poder competir com a França e a Inglaterra.

Outra guerra externa beneficiou o algodão do Brasil: a Guerra de Secessão nos Estados Unidos, iniciada em 1861. Com a desestruturação interna americana, o fornecimento de algodão aos ingleses ficou prejudicado e a lavoura algodoeira no Brasil teve uma repentina valorização e um crescimento considerável.

A euforia causada pela grande procura da cultura do algodão fez nascer fábricas de tecidos nos estados da Bahia, Rio de Janeiro, Alagoas e Minas Gerais, que empregavam operários de ambos os sexos. Pernambuco era o principal produtor da fibra, seguido de Paraíba, Alagoas, Rio Grande do Norte e Ceará. As pequenas manufaturas domésticas também se multiplicaram, utilizando equipamentos rudimentares e teares manuais.

Sem dúvida, esse impulso econômico valeu para firmar a qualidade do algodão e do tecido brasileiro, porém alguns fatores externos, como o fim da guerra de Secessão, e internos, como a Guerra do Paraguai, incidiram para desestabilizar essa economia que gradualmente havia atingido elevados índices de aceitação internacional sem concorrentes.

O fim da Guerra de Secessão nos Estados Unidos (1865) trouxe de volta a estabilidade econômica e a gradual recuperação das lavouras algodoeiras americanas, fazendo o país retomar o primeiro lugar como produtor e maior exportador de algodão do mundo, sem possibilidade de competitividade por parte dos brasileiros. A Guerra do Paraguai (1864-1870) desestabilizou a economia do Brasil, desviando mão-de-obra e navios, destinados à lavoura do algodão, para as operações de guerra. Mas, se a exportação sofreu difíceis consequências com esses acontecimentos, o mercado interno era quase que exclusivamente abastecido pelo algodão que se produzia aqui, principalmente para vestir os escravos que trabalhavam nas fazendas, fábricas e manufaturas domésticas.

Um fato importante a ser observado é que pequenas fábricas surgiram, especialmente após a revogação do Alvará de 1785, espalhadas por várias regiões do país, independentemente de toda e qualquer instabilidade que pudesse assolar a economia nacional. Assim, fios de algodão do Pará e do Rio de Janeiro; tecidos de algodão de Sergipe, da Bahia, de Minas Gerais e do Paraná; redes de dormir do Ceará e colchas do Rio Grande do Sul eram alguns dos produtos expostos, em 1897, na Exposição Universal de Paris, refletindo, desde então, a diversidade e singularidade dos produtos nacionais que formaram as bases da nossa indústria têxtil.

Algumas fábricas de grande porte existiam desde 1881 no Rio de Janeiro, seguidas pelas fábricas de Minas Gerais, destacando-se a



Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, dirigida por Bernardo Mascarenhas, que começou a produzir em 1884. Com a libertação dos escravos, ocorrida em 1888, houve nova desestabilização da economia brasileira, pois muitos escravos abandonaram as lavouras de algodão, principalmente no nordeste, para se dedicarem à extração da borracha na Amazônia. Essa mão-de-obra foi substituída pelos imigrantes, que chegaram posteriormente ao país, atraídos pela valorização da matéria-prima.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) trouxe benefícios internos à economia têxtil brasileira. Impedido de comercializar com a Europa, o país investiu no desenvolvimento de suas indústrias, consumindo, inclusive, o algodão que aqui se produzia. Sem os tecidos europeus, aumentou a procura pelos tecidos nacionais e, assim, ocorreu um considerável desenvolvimento do nosso parque industrial.

Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o movimento interno de absorver a produção nacional do algodão acelerou a economia do Brasil, com a vantagem de exportarmos para África do Sul, Argentina, Uruguai, Paraguai e Venezuela os tecidos produzidos nas indústrias brasileiras.

A TRADIÇÃO DA TECELAGEM MANUAL NO BRASIL

Após traçar um breve histórico da produção algodoeira no Brasil e do desenvolvimento das indústrias têxteis no país, de 1500 a 1945, cabe assinalar, como importante objeto de interesse dessa pesquisa, o crescimento que, paralelamente, ocorreu nas manufaturas caseiras que floresceram nas regiões rurais de Goiás, Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, resistindo ao intento da Coroa Portuguesa de extinguir a tecelagem no Brasil.

Essas pequenas indústrias domésticas, geralmente organizadas pelas mulheres, se tornaram o berço da nossa arte popular e núcleo inspirador de artistas plásticos, que sempre alicerçaram seus trabalhos nos conhecimentos têxteis populares.

Atualmente, um outro setor de destaque tem valorizado esse trabalho, realizado por comunidades de artesãos. Estilistas de diversas tendências desenvolvem suas coleções em trabalho conjunto com comunidades espalhadas por todo o Brasil. Aqui, deixo registrado, apenas como exemplo, o trabalho das rendeiras do Piauí.

As rendas, os bordados, os trançados, as redes e a tecelagem com o

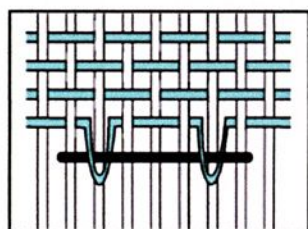


uso do tear foram técnicas adquiridas da nossa tradição indígena, dos colonizadores portugueses e mais tarde dos imigrantes que chegaram ao Brasil. À parte todo o preconceito que sempre envolveu esse tipo de trabalho artesanal, os brasileiros nunca abandonaram suas raízes, nem tampouco o trabalho de comunidades afastadas desapareceu.

Minas Gerais foi o estado que mais progrediu nas artes da tecelagem, com o tear de quatro liços acionados por pedais. Com a afluxo de imigrantes interessados na extração do ouro, e a necessidade de vestir toda a comunidade local, sobretudo os escravos africanos, a região desenvolveu inúmeras manufaturas caseiras de subsistência ou comércio de produtos na própria região. Ainda hoje, percorrendo os caminhos de Minas, encontramos comunidades dedicadas à tecelagem com o uso do tear.

As Fig.110 e 113 ilustram dois tipos de trabalhos confeccionados na região de Minas Gerais.

O trabalho de carrapicho (Fig.110), cuja influência portuguesa está explícita inclusive na denominação do ponto, é executado no tear horizontal. Todo o urdume é branco, com a trama em verde. É necessário puxar a trama com a mão e passar no meio das argolas um bastão para que pequenos caroços fiquem salientes. Entre cada fileira de carrapicho intercalam-se fios que prendem a carreira anterior. Após a passagem dos fios em carreiras lisas, retira-se o bastão para executar outra carreira de carrapicho conforme a programação do desenho.



Técnica de carrapicho.

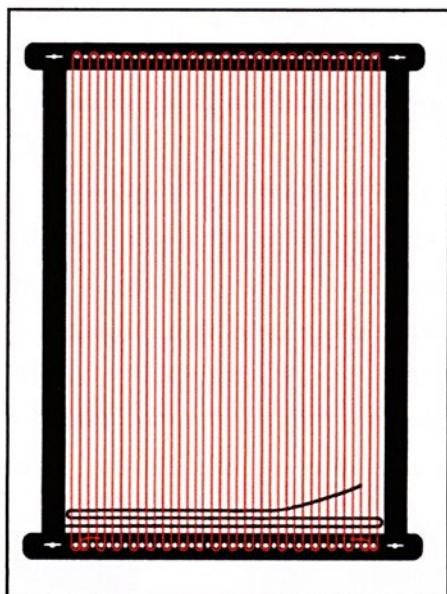
110 Tecido de Carrapicho.
Origem: Divinópolis (MG);
matéria-prima: urdume e
trama de algodão;
técnica: carrapicho;
dimensões: 50 x 32 cm.



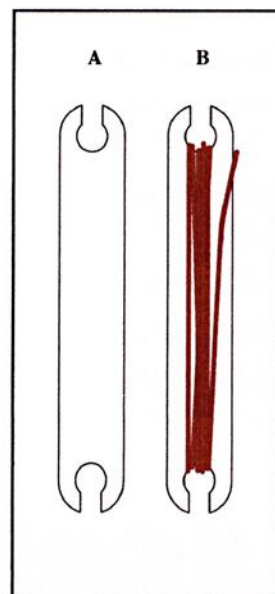
A tecelagem em grade (Fig.113) exige que a urdidura esteja bem esticada, com todos os fios paralelos. O ponto empregado é também chamado peruano. Para a execução desse trabalho, os liços e os pentes são dispensáveis e pode-se utilizar o tear de pregos (Fig.111), bem simples e de fácil manuseio.

O tear de pregos é constituído de duas traves horizontais e duas verticais. Nas traves horizontais são fixados pregos por onde passam os

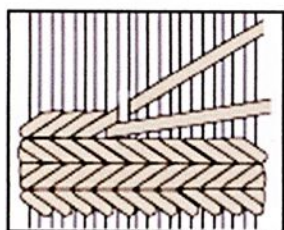
fios do urdume em um movimento de sobe e desce que envolve cada um dos pregos. A trama pode ser feita com o auxílio de novelos ou de uma navete (Fig.112).



111 Tear de pregos com a passagem da trama em tela.
Dimensões: 50 x 35 cm.



112 A. Navete sem fio.
B. Navete com o fio utilizado para tramar.



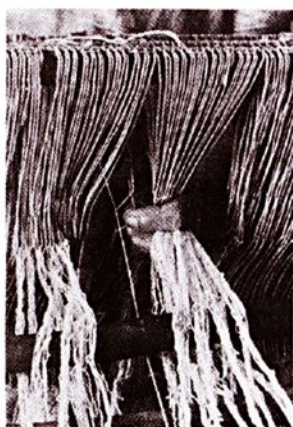
Técnica da tecelagem em grade ou ponto peruano.



113 Caminho de Mesa.
Origem: Tiradentes (MG);
matéria-prima: urdume e trama de algodão;
técnica: tecelagem em grade;
dimensões: 70 x 27 cm.

Quando mencionamos a tradição da tecelagem manual que se espalhou pela região mineira e, sob influência desta, por Goiás, não podemos deixar de citar os repassos.

A origem desses padrões têxteis é desconhecida, mas é provável que tenham sido introduzidos pelos colonizadores. Além de serem quase imutáveis, seu conhecimento é passado de geração em geração, sendo, muitas vezes, trocado entre as próprias tecedeiras. Sobre esses padrões, é importante entender que eles são preestabelecidos e que “se apresentam sob a forma de uma tira de papel (Fig.115), com quatro pautas, nas

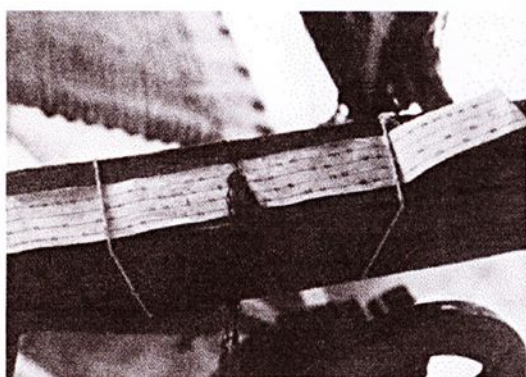


114 Passagem do urdume pelo olho de um liço.

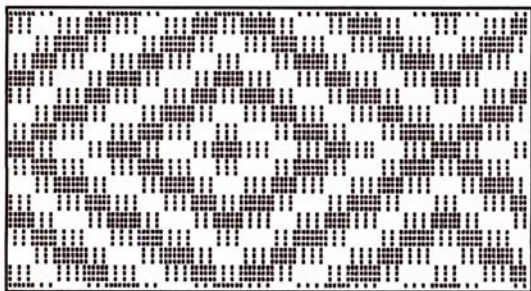
quais figura uma série de tracinhos verticais ou, muito raramente, algarismos” (MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, 1984, p. 76). A tecedeira passa o urdume pelos liços (Fig.114) e pisa nos pedais (Fig.117) conforme a programação do código-repasso, que pode possuir nomes interessantes como Pinta de Onça, Laranja Partida, Caramujo, Cascavel, Cravo, Pé de Gato, Maria Justina, Chica Doida, Chuva de Estrelas, Cruzeta e muitos outros.

Segundo o crítico Clarival do Prado Valadares (1976), os repassos, “de desenho abstrato, geometrizado, rítmico [...] precedem a ‘optical-art’ e a toda pomposidade do ilusionismo ótico sofisticado” (Fig.116).

Artistas como Minnie Sardinha, Cândida Sardinha e Edmar José de Almeida, pesquisando os códigos-repassos nas regiões de Minas Gerais e Goiás, utilizaram-nos em colchas, mantas, panôs e, as primeiras, de uma forma inédita, no vestuário.



115 Programação do código-repasso em uma tira de papel. Os traços horizontais representam as quatro folhas de liços e os traços verticais determinam em qual folha de liço deve-se passar o fio do urdume.



116 Repasso BALAIM.

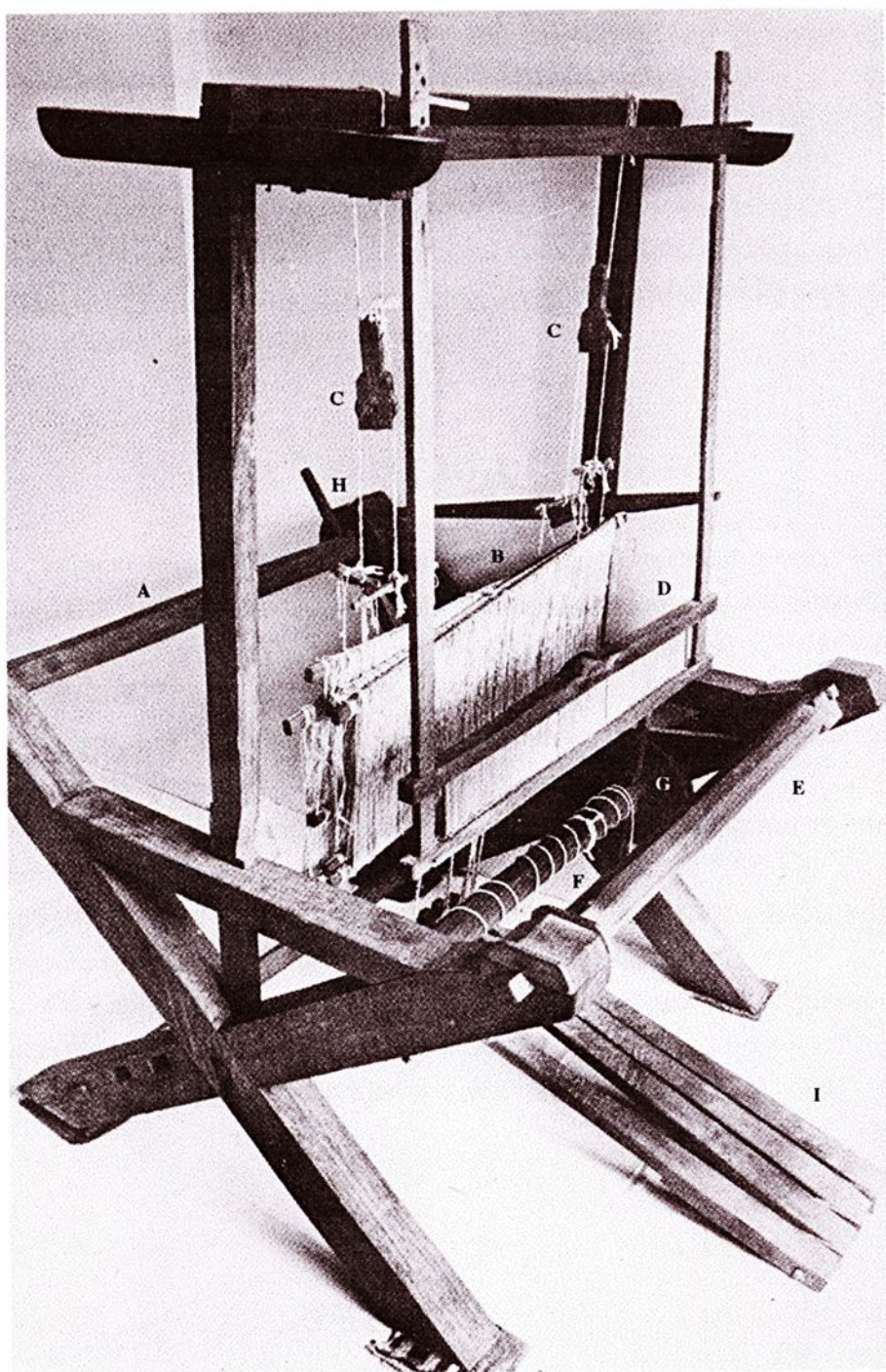


117 Tecedeira do Triângulo Mineiro tecendo uma colcha de repasso no tear de mesa, horizontal.

O tear mais utilizado para confeccionar tecidos com código-repasso é o tear horizontal, também chamado de tear de baixo-liço (Fig.118), onde os fios da urdidura são estendidos horizontalmente e os fios pares

118 Tear em X ou horizontal.

- A. Rolo de Urdimento.
- B. Folhas de liços.
- C. Roldanas.
- D. "Pente para manter paralelos os fios do urdume e apertar os fios da trama."
- E. Barra de tensão.
- F. Rolo de tecido.
- G. Bloqueio de baixo.
- H. Bloqueio de cima.
- I. Pedais que quando acionados movimentam as folhas dos liços correspondentes, separando os fios do urdume para a passagem da trama (MAUREAU, FONSECA, ALTAFIN, 1984, p. 34, 36, 38).



e ímpares são acionados por pedais, presos aos liços. O número de liços pode ser de dois ou de quatro, sendo que em Minas Gerais os teares, em sua maioria, têm quatro liços.

Geralmente as tecedeiras possuem, cada uma, seu próprio tear e a atividade artesanal confunde-se com os afazeres domésticos. Para consumo pessoal ou para vender seus produtos na cidade, complementando, dessa maneira, a renda familiar, elas vivem reclusas, em regiões isoladas do nosso país, o que dificulta a divulgação desse trabalho artesanal e a sobrevivência de uma técnica tradicional e alicerçada no conhecimento popular.

Deixando de lado as previsões sempre negativas quando o tema a ser tratado é a nossa tradição artesanal, quero enfatizar, como algumas vezes tenho feito no decorrer desta pesquisa, o crescente interesse por produtos artesanais tanto no campo da decoração quanto no campo da moda.

As matérias-primas encontradas em nosso território são ideais para o nosso clima e isso permite uma procura constante satisfazendo a quem deseja atingir objetivos não só comerciais mas também confortáveis e esteticamente agradáveis.

DA TRADIÇÃO À INOVAÇÃO

O breve relato histórico e técnico da tecelagem no Brasil descrito até aqui tem como objetivo esclarecer onde nasceu e floresceu a nossa Arte Têxtil. Fruto de uma grande diversidade de modelos internos e externos, a tapeçaria brasileira esteve, por muito tempo, subjugada aos gostos europeus, que impunham temas, técnicas e tecidos nada inspirados no nosso cenário e muito menos no nosso clima.

O Brasil viu experiências autênticas nascerem, mais voltadas para temas e matérias-primas nacionais, a partir do século XX. Diversos artistas plásticos pesquisaram nossas tradições têxteis, inovando-as e transferindo-as para uma linguagem mais contemporânea.

Os Capítulos seguintes relatam essas experiências e os eventos que ocorreram no Brasil, buscando mostrar que a arte das fibras e dos fios sempre esteve presente em toda a história do nosso país.



CAPÍTULO DOIS

ARTE TÊXTIL BRASILEIRA

BIDIMENSIONAL

REGINA GOMIDE GRAZ

O PIONEIRISMO

MADELEINE COLAÇO

A PAIXÃO PELO BRASIL

GENARO DE CARVALHO

A RENOVAÇÃO DAS ARTES PLÁSTICAS NA BAHIA





119 Regina Gomide Graz e John Graz em foto publicada pelo periódico DSP, em 29/5/1971.

Pesquisando a vida e a obra de Regina Gomide Graz, e o período em que atuou artisticamente no Brasil, lê-se, como juízo unânime, que ela é a principal responsável pelo ressurgimento da Arte Têxtil no país.

Regina nasceu em uma família nobre que se preocupava com a formação educacional dos filhos. Filha do juiz e desembargador Gabriel Gonçalves Gomide e de Dona Cherubina Pinheiro Prado Gomide, obteve parte de sua educação e aprendizado artístico na Suíça, para onde embarcou com a família em 1913. Ao lado do irmão, Antônio Gomide, cursou a Escola de Belas Artes e de Artes Decorativas de Genebra, onde conheceu John Graz (Fig. 119), seu futuro esposo.

A experiência dos anos passados na Europa fez Regina se interessar pelo aspecto artesanal da arte das fibras, provavelmente influenciada pelo contato com as idéias da Bauhaus, a famosa escola alemã iniciada por Walter Gropius, em 1919, na cidade de Weimar.

O regresso da família Graz-Gomide ao Brasil deu-se em 1920, dois anos antes da efervescência cultural causada pela Semana de Arte Moderna. Em um ambiente artístico-cultural onde todos os campos de expressão artística foram convocados, Regina, John Graz e Antônio Gomide, imbuídos das “novidades européias”, encontraram “acolhimento nos meios mais esclarecidos” (BARDI apud A FAMÍLIA Graz-Gomide, 1976).

Particularmente, Regina não participou com suas obras do grande evento, e a ligação do casal Graz com a Semana deu-se por meio das pinturas de John. Regina, porém, já havia começado um solitário e silencioso movimento de revalorização em favor da Arte Têxtil brasileira. Segundo Geraldo Edson de Andrade (1977, p. XXXIII), ela possui o mérito “de ter sido a primeira artista a se preocupar com as artes decorativas e sua renovação”.

Desde o início de sua carreira Regina produziu muito. Nas pesquisas que realizei no acervo bibliográfico do Masp, encontrei um depoimento da própria artista, no periódico *Jornal Nacional* (1972, p. 30), que dizia: “Aprendi a fazer tapeçaria na Europa, onde estudei Belas Artes. No começo de meu trabalho no Brasil tive logo muitas encomendas e ganhei muito dinheiro. Tanto assim que escrevi a meu marido, que ainda estava na Suíça, dizendo-lhe que podia vir: o dinheiro que eu estava ganhando em tapeçaria daria para a manutenção de nossa casa”.



120 Regina Gomide Graz
Mulher com galgos, s.d.
Técnica: pintura com
aerógrafo sobre tecido,
dimensões: 174,5 x 110 cm.
Coleção Fúlvia Leiner, SP.

A primeira exposição que Regina e John Graz realizaram foi em 1920, na cidade de São Paulo.

Em 1923, quando muitos artistas ainda se voltavam para o que estava acontecendo na Europa, Regina, apesar de sua formação européia, optou por resgatar uma identidade visual nacional, alicerçada nas tradições dos índios brasileiros. Pesquisando a tecelagem indígena do Alto Amazonas, no Museu do Índio, no Rio de Janeiro, traduziu para os seus têxteis a “decoração abstrato-geométrica da arte indígena brasileira” (AMARAL, 1998, p. 36).

Contemporaneamente a Regina, outro artista interessado em nossas tradições aborígenes foi Vicente do Rego Monteiro, que pesquisou as lendas indígenas, reproduzindo-as com pigmentos aquarelados. Instaurava-se, dessa forma, por meio desses dois artistas, o interesse por temas nacionais e a busca por uma linguagem que transmitisse as origens e as tradições da arte brasileira.

O espírito eclético de Regina soube também enveredar por outros caminhos, apoiada nas experiências dos movimentos artísticos surgidos no início do século XX: “Foi sem dúvida inspirada no cubismo que realizou suas almofadas, seus riscos de *panneaux* e tapeçarias em veludo” (AMARAL, 1998, p. 37).

Em 1925, Regina, juntamente com John Graz e Antonio Gomide, visitou a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, em Paris. O evento anunciava o novo movimento artístico que despontava na Europa: o Art Déco, que viria a influenciar a família Graz-Gomide nas suas produções artísticas, tornando-os responsáveis pela introdução e desenvolvimento desse estilo no Brasil.

O Art Déco reúne influências do Art Nouveau, Cubismo, Futurismo, Purismo, Bauhaus e das artes asteca e egípcia [...]. Foi chamado de ‘Style 1925’, mas desenvolveu-se plenamente ao longo dos anos 30. Seu campo de atuação vai das capas dos programas do Balé Russo e dos tecidos de Erté ao desnudamento arquitetônico de Le Corbusier. Foi um estilo que conciliou retas e curvas, arte e indústria. (MORAIS, 1991, p. 23)

Regina produziu trabalhos em tear manual, panôs com pintura em aerógrafo (Fig.120) e aplicações de tecidos. Em algumas dessas peças aparecem figuras longilíneas, dominando o espaço compositivo, com sutis movimentos de dança (Fig.121), ou em cenas de caça, predominando um fundo com formas abstratas e linhas geométricas, com nítida influência do Art Déco. Segundo o Prof. Bardi, a sociedade paulistana moderna conheceu “belíssimas tapeçarias em mosaico de segmentos costurados” (BARDI apud A FAMÍLIA Graz-Gomide, 1976), realizados pela artista.

Os têxteis de Regina e os móveis de John Graz, que passou da pintura

para o desenho de móveis, vitrais, pisos e objetos decorativos, atendiam aos gostos mais avançados e exigentes da época, e eram requisitados pela alta sociedade paulistana, que almejava ter em seus ambientes o que havia de mais moderno. O casal, em trabalho conjunto, inovou os espaços internos das residências, nas décadas de 1920 e 1930, e Graz é citado como o grande inovador da decoração de interiores.

Regina impulsionou sua produção até a abertura de um ateliê, que atingiu o ápice no final dos anos 1920 e começo dos anos 1930, onde, concomitantemente aos seus projetos pessoais (Fig.122), executava trabalhos de outros artistas e de seu marido, John Graz (Fig.123). Provavelmente, ela foi responsável pela execução de tapetes baseados em desenhos de Cassio M'Boy (1896-1986), artista contemporâneo à Família Graz-Gomide, que também desenvolveu uma linguagem voltada para o Art-Déco e era muito requisitado para compor os ambientes nos anos 1930.



121 Regina Gomide Graz,
Telhados Barrocos.
Técnica: aplicação de tecidos,
dimensões: 130 x 180 cm.

122 Exposição dos trabalhos de Regina Graz.
São Paulo, 1926.



123 John Graz,
Diana Caçadora,
década de 20.
Técnica: aplicação de tecidos,
dimensões: 79,6 x 150 cm.
Coleção Fúlvia Leimer, SP.



A integração entre os diversos segmentos artísticos era o que havia de mais contemporâneo e arrojado no mundo. Artes plásticas, arquitetura, *design* de móveis e objetos, tecelagem e tapeçaria conviviam nos ambientes, relacionando-se e integrando-se da forma mais funcional e bela que podia existir, bem aos moldes da ideologia da Bauhaus. Para Walter Gropius, o fundador da escola alemã,

amar e criar a beleza são as condições elementares da felicidade. Uma época que não o almeja permanece imatura visualmente; sua imagem é disforme e suas manifestações artísticas não são capazes de elevar-nos. (GROPIUS, 1997, p. 17)

Esse pensamento influenciou vários artistas e, notadamente, o arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1973) em suas modernas construções erigidas no Brasil. Uma delas foi a Casa Modernista da Rua Itápolis (Fig.124), construída em 1930, na cidade de São Paulo, da qual Regina participou ativamente com seus tapetes.

124 Casa Modernista da Rua Itápolis, São Paulo. Projeto de Gregori Warchavchik.

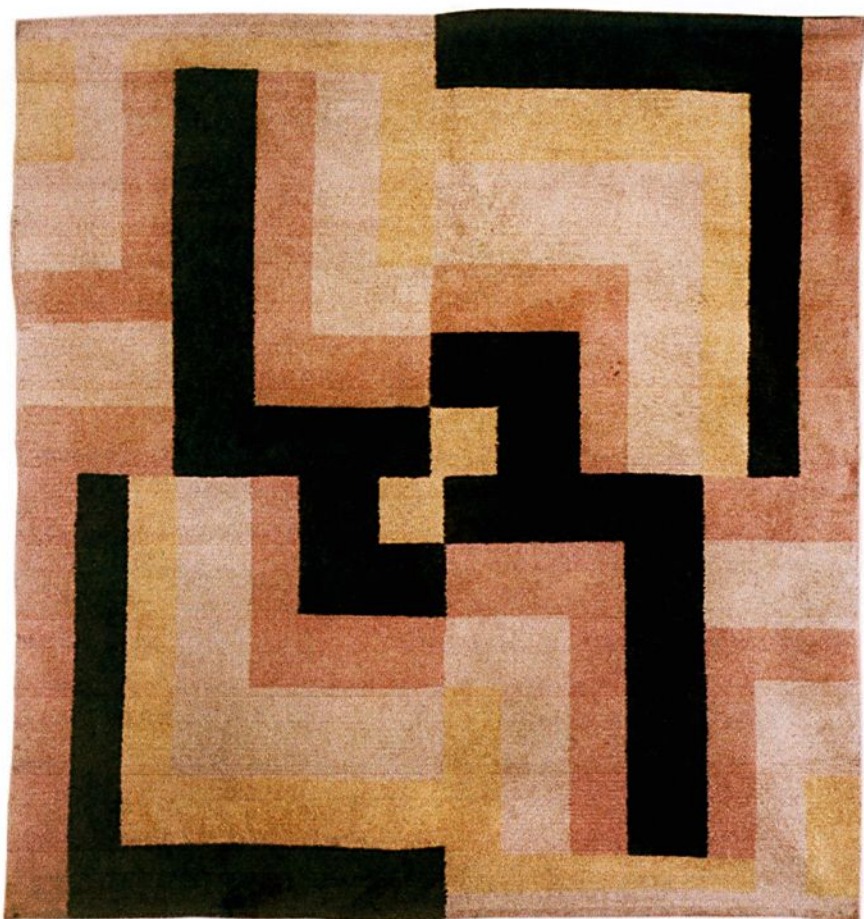


O fato de estar atenta a tudo o que estava acontecendo de mais atual nas artes plásticas e nas artes decorativas contribuiu para que os tecidos destinados à decoração, as almofadas, as colchas, os panôs, além dos tapetes de piso (Fig.125), confeccionados pelo atelier de Regina, fossem muito requisitados por arquitetos da época.

O panô da Fig.126 destaca-se por sua forma diferenciada, com um dos cantos arredondados, acompanhando as formas geométricas internas. Esse “trabalho de ‘colagem’, em tons de cinza e ocre, justapõe veludos lisos e *devorés* a fragmentos de tecidos metálicos, toda a composição emoldurada por um *debrun* metálico dourado” (AMARAL, 1998, p. 38).

A atuação de Regina no início dos anos 1940 foi ainda mais intensa. Nessa época fundou a empresa “Tapetes Regina Ltda.”, que, além

125 Regina Gomide Graz,
Tapete, déc. 30.
Matéria-prima: lã,
técnica: tapeçaria,
dimensões: 208 x 196 cm.
Coleção Adolpho Leimer, SP.



dela, tinha mais dois sócios. A “fábrica”, como ela mesma dizia, com suas 30 tecelãs, dedicava-se “basicamente a produzir tecidos em série para decoração, bem como colchas e cortinas” (CÁURIO, 1985, p. 92).

Apesar da grande divulgação nos meios artísticos e da plena aceitação das criações têxteis de Regina pela sociedade da época e profissionais atuantes no campo das artes e arquitetura, ainda restavam preconceitos com relação a qualquer trabalho executado com fios e fibras. A tapeçaria *Coqueiros* (Fig.128), de 1940, foi recusada em uma das Bienais de São Paulo, o que prova que eventos dessa natureza ainda desconsideravam as artes têxteis. O trabalho ficou por muitos anos na residência da artista (Fig.127), que não quis mais expô-lo e nem vendê-lo.

Anos mais tarde, após 35 anos de atividades ininterruptas, Regina fechou a fábrica devido à grande concorrência das indústrias têxteis em São Paulo. Em 1957, os teares da empresa “Tapetes Regina Ltda.” foram vendidos à “Tecelagem Parayba”, de São José dos Campos.

Regina Gomide Graz foi uma artista que ditou moda e costumes na época em que atuou. Seu trabalho é comparado ao de Sonia Delaunay, artista que, na década de 1920, desenvolveu suas pesquisas no campo da pintura, moda e decoração, em Paris.

Mesmo depois de ter encerrado as atividades da sua fábrica artesanal de tecidos, Regina foi procurada, em 1957, por Norberto Nicola e Jacques

126 Regina Gomide Graz,
Panneau, déc. 1920.
 Matéria-prima: veludos e debrum metálico,
 técnica: "colagem" e justaposição de tecidos,
 dimensões: 145 x 124 cm.
 Coleção Adolpho Leimer, SP.



Douchez, que queriam compreender melhor o mundo têxtil. A Douchez foi doado um dos teares da fábrica de Regina, e os dois, mais ligados às tintas e suportes pictóricos, perceberam na arte têxtil um caminho ainda a ser explorado. Conhecendo Gertrude, a melhor tecelã do ateliê de Regina, puderam começar uma trajetória que desembocaria em mais uma grande renovação da nossa arte têxtil. O país conheceu a tridimensionalidade dos trabalhos de Nicola e Douchez e mais uma vez a Arte Têxtil brasileira saiu ganhando.



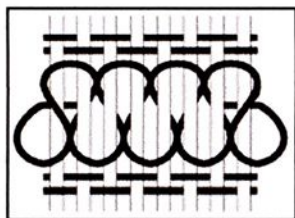
127 Regina Gomide Graz em sua residência.

128 Regina Gomide Graz,
Coqueiros, 1940.
 Matéria-prima: lã,
 técnica: tapeçaria,
 dimensões: 100 x 127 cm.
 Coleção Adolpho Leimer, SP.



A maioria dos trabalhos de Regina se perdeu, o que constitui uma grande dificuldade para a catalogação de sua obra. Sabe-se, porém, como já foi citado anteriormente, que pessoas da alta sociedade adquiriam seus trabalhos, que iam desde tapetes para piso, colchas, almofadas, cúpulas de abajur, tecidos para estofamentos, até enxovais para casamento, cuidadosamente confeccionados de acordo com o desenho da mobília do quarto.

Segundo D. Adelaide Roso¹³, assistente e contadora do ateliê de Regina e John Graz por 26 anos, operavam-se na fábrica tanto teares verticais, para os tapetes de piso, quanto teares horizontais, para os tecidos de gobelin utilizados nos estofamentos dos móveis que John Graz desenhava.



129 Ponto esmima.

Entre os pontos empregados para a confecção de tapetes estavam o esmima (Fig. 129) e o bacheiro, também chamado peruano (v. Fig. 113, p. 86).

Em 1974, o Museu de Arte Brasileira da FAAP realizou a I Mostra Brasileira de Tapeçaria. Nessa ocasião, foi feita uma homenagem a Regina Graz, que havia falecido um ano antes.

O Museu Lasar Segall, em São Paulo, realizou também uma exposição póstuma da Família Graz-Gomide, em 1976. O catálogo, contendo estudos e obras de Regina, de Antônio Gomide e de John Graz, teve seu texto de abertura escrito pelo Prof. Bardi, grande incentivador do trabalho dos três grandes artistas.

BAUHAUS (1919 - 1933)

A Revolução Industrial ocorrida no fim do século XVIII e princípio do século XIX, na Inglaterra, atingiu diversos setores da economia inglesa, incluindo, entre eles, a indústria têxtil. Em 1735 foi inventada a máquina de fiar, por Wyatt de Lichtfeld, em 1760 Hargreaves inventou a roda de fiar mecânica e Crompton, o tear mecânico. Essas e outras mecanizações, ao mesmo tempo que colocavam a Inglaterra como líder mundial na era da industrialização que começava a despontar, suscitavam também um repúdio ao modo de vida causado pelo constante contato com as máquinas.

O primeiro a criticar o estilo de vida que a Revolução Industrial criou na sociedade inglesa foi o escritor John Ruskin (1819-1900). Para Ruskin, o sistema ideal de trabalho era o modelo da Idade Média, que rejeitava qualquer mecanização e colocava, novamente, em evidência o artesão.

¹³ Depoimento dado em entrevista no dia 29/4/2004.

Como admirador e aluno, William Morris (1834-1896) seguiu com fervor as idéias de Ruskin até colocá-las em prática. Fundou, nos anos 1880, na Abadia de Merton, em Wimbledon, oficinas de vitral, móveis, joalheria, estamparia, trabalho em couro e metal, bordado e tecelagem, cujo estilo, muito difundido e aceito, na época, seria conhecido pelo nome de “Arts and Crafts”.

Países como Áustria e Alemanha, desejosos de imitar o sucesso inglês, sobretudo na indústria têxtil, passaram a introduzir oficinas de artes nas escolas, pois haviam observado que a “chave para uma revitalização da indústria artística residia na reforma da política escolar e educativa” (DROSTE, 2001, p. 10). Dessa maneira, difundiam-se pela Europa, incluindo também Bélgica e Holanda, os ideais de revitalização do trabalho artesanal de William Morris e a valorização da arte têxtil.

O artista belga Henry van de Velde (1863-1957) dedicou-se a confeccionar trabalhos com retalhos de tecidos, costurados com fios de seda, chegando a apresentar um deles na exposição do “Grupo dos Vinte”, em 1894, em Bruxelas, causando surpresa por causa da diversificação técnica.

Em 1896, Justus Brinckmann, diretor do Museu de Hamburgo, fundou os ateliês de tecelagem de Scherrebek, cuja produção de objetos utilitários como tapetes de piso, almofadas e tapeçarias murais chamou a atenção por possuir um estilo que não se assemelhava às reproduções pictóricas dos gobelins, mas incentivava uma composição menos elaborada, com técnicas mais simples, com um número reduzido de cores, para estimular os que desejassem se iniciar no tear. O resultado inusitado originou um estilo de grande aceitação que passou a fazer parte da decoração dos ambientes da época.

Por toda a Alemanha crescia o número de oficinas que fabricavam objetos de metal, utensílios domésticos, móveis e têxteis mas, enquanto os ingleses, criadores do estilo “Arts and Crafts, rejeitavam qualquer mecanização na produção de seus objetos, os alemães, ao contrário, preconizavam a união entre a arte e a indústria. Contratado para trabalhar na Alemanha, em 1902, Henry van de Velde foi um dos precursores da idéia dessa junção, dando corpo a um movimento que faria desse país o líder na área industrial, no lugar da Inglaterra. Segundo Gregori Warchavchik, Van de Velde “realizou o esboço original da Bauhaus” (GROPIUS, 1997, p. 12) em continuidade às idéias de William Morris.

Em 1906, surgia a Escola de Arte Industrial de Weimar, pelas mãos de Van de Velde, experiência que deu origem à Escola Bauhaus. A Primeira Guerra Mundial interrompeu esse projeto, que só foi retomado em 1918, com Walter Gropius (1883-1969), sucessor direto de Henry



van de Velde na direção da escola que acabou por influenciar o mundo inteiro.

Gropius dirigiu a Bauhaus, primeiro em Weimar e depois em Dessau, até 1928, passando-a às mãos de Hannes Mayer e depois de Mies van der Rohe, até o seu completo fechamento, em 1933, pelo nazismo.

A Bauhaus foi o sonho de uma Universidade de Arte, em que todas as sementes lançadas por Morris e Van de Velde amadureceram pelas mãos de Gropius. (WARCHAVCHIK apud GROPIUS, 1997, p. 12)

No ateliê de tecelagem da Bauhaus, a grande maioria das alunas eram do sexo feminino. Apesar da abertura dada também aos rapazes, a presença de homens no ateliê era uma excessão rara. As melhores alunas eram Gunta Stölzl (Fig.130) e Benita Koch-Otte. Além da tecelagem e do macramê, as alunas aprendiam bordado, crochê, costura e debrum decorativo.

O ateliê operava em parceria com a marcenaria, fabricando tecidos que eram utilizados nos estofamentos dos móveis. A lista dos produtos de tecelagem alcançava outros setores, e, em alguns casos, a própria Escola adquiria direitos de reprodução dos artigos fabricados, que incluíam, “até 1º de abril de 1925, cobertores, toalhas de mesa, almofadas, cachecóis, tapetes, painéis de parede, gobelinos, passadeiras, cobertas, almofadas para pés, roupa de criança, bonés, tecidos para blusas, colchas para cama de crianças, cordões e tiras de amostras” (DROSTE, 2001, p. 74).

Em Dessau, o ateliê de tecelagem passou a formar “designers” para a indústria têxtil, aptas para gerenciar outros ateliês, pois dominavam todo



130 Gunta Stadler-Stölzl,
Tapeçaria, 1927/1928.
Matéria-prima: urdume de lã, trama
de algodão,
técnica: tecelagem,
dimensões: 142 x 110 cm.

o processo, desde o tingimento do fio e a escolha de materiais, até a confecção do tecido.

Após 1928, o ateliê de tecelagem voltou sua produção para a indústria. Em 1930, a empresa têxtil Polytex, de Berlim, produziu e vendeu os tecidos desenhados pelos alunos da Bauhaus.

Após o fechamento da Escola, as alunas do ateliê de tecelagem desenvolveram suas pesquisas em outros países, difundindo as idéias e o método da Bauhaus. Entre elas cito Anni Albers, que foi para os Estados Unidos e Sophie Taeuber-Arp, que destacou-se em Zurich, na Suíça, tendo sido professora de Elsi Giauque, uma inovadora na arte têxtil.

SONIA DELAUNAY (1892 - 1966)

Em 1905, a ucraniana Sonia Terk vai morar em Paris após ter estudado desenho, por dois anos, na Alemanha. Dedicando-se à pintura, dirigiu suas “pesquisas para a pureza e exaltação da cor [...]. Os seus mestres espirituais foram Van Gogh pela intensidade, e Gauguin pela procura das superfícies coloridas planas. Nos quadros de 1907, Sonia Delaunay alcançou extrema exaltação da cor rigorosamente plana” (SÔNIA Delaunay, 1972).

O primeiro casamento de Sonia foi com o crítico de arte alemão Wilhelm Uhde, em 1909. Admiradora do cubismo, era grande conhecedora de seu desenvolvimento e história. Com seu marido, possuía em sua coleção particular quadros de Braque. Nessa mesma época conheceu Robert Delaunay, evidenciando-se, de imediato, o interesse de ambos pela pintura. Em 1910, divorciou-se de Wilhelm Uhde e casou-se com Robert Delaunay, passando a assumir seu nome de casada como Sonia Delaunay.

As pesquisas do casal voltaram-se, inicialmente, a uma representação formal, cedendo lugar, mais tarde, à cor, que passou a ser o elemento essencial em seus trabalhos, a ponto de tornar-se o próprio tema dos quadros e objetos criados por eles.

Robert desenvolveu sua trajetória artística voltada ao movimento cubista, a partir do qual

redescobriu a cor e a aplicou em vibrações tão significativas que lançou um dos primeiros vãos rumo à abstração. [...] Quando elaborou seus *Discos Simultâneos*, a partir de 1912, propôs a cor como meio e forma de linguagem e expressão. (BRAGA, 2002, p. 69)

As pesquisas de Robert com relação à aplicabilidade das cores têm fundamento em dois grandes cientistas do século XIX: Isaac Newton e



Michel-Eugène Chevreul. O primeiro, entre tantas outras descobertas, aprofundou estudos de pesquisadores anteriores, dedicando-se à ótica; revelando suas experiências sobre a decomposição da luz branca pelo prisma, formulou sua teoria das cores, em 1672. Já Chevreul, grande químico, ocupou por 60 anos o cargo de diretor de tinturaria da Manufatura dos Gobelins, desde 1824. Aprofundou seus estudos sobre a cor, tornando-se referência científica para historiadores de arte. Escreveu um importante estudo intitulado *Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores*, editado em 1839.

Entendemos por *Contraste Simultâneo das Cores* o fenômeno que ocorre em nossos olhos a partir da existência de uma cor e que exige ao mesmo tempo, ou seja, simultaneamente, a cor complementar a esta então existente. Caso esta cor não esteja presente, é criada no olho do observador uma impressão da existência da cor complementar àquela observada. (BRAGA, 2002, p. 10)



131 Círculo das cores.

As cores complementares, segundo Chevreul, ocupam no círculo cromático posições diametralmente opostas (Fig. 131), portanto amarelo e violeta são complementares, assim como magenta é complementar do verde e o azul, complementar do laranja. O violeta, cor secundária, formada pelas cores primárias azul e magenta, é complementar do amarelo porque não possui nenhuma porcentagem dessa cor em sua composição. A mesma coisa acontece com os outros pares, ou seja, a cor secundária laranja, formada pelas primárias amarelo e magenta, é complementar do azul e em sua composição não aparece essa cor, e, por fim, a cor verde, secundária, formada pelas primárias azul e amarelo, é complementar do magenta e não possui essa cor na sua composição.

Quando uma cor é colocada ao lado da sua complementar, simultaneamente, ela tende a realçar essa outra e vice-versa, permanecendo com suas vibrações e características próprias. O estudo prossegue, detalhando cientificamente o que ocorre com o nosso olho quando duas cores distintas são colocadas justapostas. O próprio Chevreul esclarece, em seu livro *História dos Conhecimentos Químicos*, de 1866:

O *contraste simultâneo das cores* [...] consiste em que duas cores justapostas, vistas simultaneamente, parecem ser o mais diferentes possível, e esta diferença se aplica sobre a própria cor e sobre o tom, se uma é clara e a outra é escura. Por exemplo, suponhamos uma fita de cor alaranjada justaposta a uma fita de cor violeta. O alaranjado tem por complementar o azul, assim como o violeta tem por complementar o amarelo. Pois bem: o alaranjado próximo do violeta parece mais amarelo, e o violeta mais azul do que vistos separadamente. (CHEVREUL apud BRAGA, 2002, p. 20)

Robert e Sonia Delaunay aprofundaram esse estudo e colocaram-no em prática nas artes plásticas e nas artes aplicadas, unindo ciência e arte



132 Sonia Delaunay,
Tecido, 1924.
Matéria-prima: crepe da
China e seda,
dimensões: 47 x 23 cm.

num mundo que estava em efervescentes transformações.

Robert soube bem aplicar as teorias de Chevreul em suas pinturas e Sonia, por influência do marido, aderiu às mesmas teorias utilizando-as em seus têxteis.

O primeiro trabalho abstrato realizado por Sonia foi uma peça para o enxoval de seu primeiro filho, Charles. Ela serviu-se de retalhos, compondo uma colcha com motivos geométricos, semelhante à linguagem visual empregada pelos cubistas. Empregou conhecimentos de cores adquiridos com Robert em seus bordados, objetos utilitários e tapeçarias confeccionadas nas manufaturas de gobelins, traduzindo para as artes aplicadas e, sobretudo, para a moda os contrastes simultâneos de cores.

Seus vestidos e estampas simultâneas ficaram famosos, pois propunham um padrão totalmente diferente do padrão ditado pela moda do início do século XX, estabelecendo, inclusive, novos motivos, mais voltados às formas geométricas do *Art Déco*. Os contrastes de cores colocados lado a lado, e vistos ao mesmo tempo, ou seja, simultaneamente, faziam referência à dinâmica da vida, onde os acontecimentos modernos irrompiam de uma só vez. Sonia os traduziu em cores, pois o que lhe “importava, sobretudo, era a grande pureza e densidade da cor” (DELAUNAY, Sonia apud SÔNIA Delaunay, 1972).

Os contrastes de cores, fortemente acentuados e vibrantes nos trabalhos da artista, reafirmavam as teorias de Chevreul, no que diz respeito aos efeitos causados pelas cores em nossos olhos. Por isso, Sonia Delaunay batizou seus vestidos e estampas de simultâneos, retomando a *Lei do Contraste Simultâneo das Cores*, do famoso químico francês.

A artista dedicou-se intensamente a produzir trabalhos com seus tecidos simultâneos. Entre eles estão os figurinos do balé *Cleópatra*, de 1918, e fantasias para o Carnaval carioca de 1928.

Em 1925, participou da Exposição Internacional das Artes Decorativas de Paris, expondo “vestidos, casacos, chapéus, bolsas, guarda-chuvas, sombrinhas, peças de mobiliário, cortinas” (BRAGA, 2002, p. 98). Nessa exposição, onde marcadamente foi difundido o estilo *Art Déco*, estiveram presentes Regina Graz, John Graz e Antônio Gomide, que, voltados aos movimentos artísticos modernos, absorveram as tendências geométricas do estilo em voga e as trouxeram para o Brasil.

Sonia Delaunay, enfim, voltou-se para a moda-decoração, com tapeçarias e objetos utilitários e para a moda-vestir, tendo sido uma das pioneiras da união de arte e moda e por isso considerada a precursora da *Wearable Art*, movimento artístico da segunda metade do século XX, onde as criações eram obras de arte, de caráter único e artesanal, que podiam ser usadas sobre o próprio corpo.

Quando a marroquina Madeleine Colaço chegou ao Brasil com seu marido, Thomaz Ribeiro Colaço, e os dois filhos, Jorge e Concessa Colaço, radicou-se no Rio de Janeiro.

A família, que antes morava em Lisboa, assistia de perto aos horrores da Segunda Guerra Mundial. Thomaz, que era jornalista, viu na ascensão do nazismo e no regime salazarista uma ameaça a sua liberdade de trabalho e expressão. Diante de tantos conflitos, a idéia de vir para o Brasil foi amadurecendo até se tornar realidade em 1940. A família encontrou no Brasil uma terra irmã, onde todas as expressões puderam crescer e frutificar: Thomaz exerceu seu jornalismo e o encontro de Madeleine “com a fauna e flora brasileiras seria uma experiência decisiva para o seu trabalho de tapeceira [...]” (KAC, FAGUNDES, 1998, p. 19).

Madeleine teve seu primeiro contato com a tapeçaria confeccionada no tear em sua terra natal, o Marrocos, país que também inspirou, pictoricamente, Henri Matisse a representar em seus quadros as cores e os padrões diversificados do Oriente (v. Fig.33, p. 30).

Com 18 anos, em visita ao Palácio do sultão Mulai Hafid, em Tânger, Madeleine encontrou muitas jovens dedicadas ao trabalho de tecer os tapetes marroquinos. O tear utilizado era de madeira, provavelmente semelhante aos teares verticais utilizados em todo o Oriente. A paixão estabeleceu-se imediatamente ao ver fios coloridos entretecidos com o urdume para dar corpo e vida a um objeto tão admirado no Oriente. A partir desse encontro, a jovem Madeleine pôde perceber que a admiração inicial não era passageira e a linguagem dos fios passava a ocupar lugar definitivo em sua vida.

Após o Marrocos, Madeleine aprofundou seus estudos na Inglaterra, no Victoria and Albert Museum, e na França, onde conheceu a tapeçaria bordada da Rainha Matilde ou *Tapeçaria de Bayeux*, trabalho que exerceu forte influência sobre a artista, com seu *point coulé* ou ponto corrido (v. Fig.49, 50, 51, p. 40).

Em 1928, a pesquisadora incansável transferiu-se para Portugal, onde sua vida tomou rumos específicos: conheceu Thomaz Ribeiro Colaço, seu futuro espôso, e a técnica dos Tapetes de Arraiolos que, mais tarde, viria ser a base fundamental para o desenvolvimento do *ponto brasileiro*, cuja criação está vinculada à permanência da artista no Brasil.

No Rio de Janeiro, a família residiu primeiramente em Petrópolis,



transferindo-se, em seguida, para uma fazenda do século XIX, a 60 km da capital, na serra de Maricá, região do Vale do Espraiado, onde Madeleine conquistou um lugar de refúgio e de inspiração para as tapeçarias que viria a produzir.

Ela, estrangeira que era, desenvolveu um trabalho que traduziu com fios e pontos uma temática genuinamente brasileira. Apaixonada pelo país que a acolheu, soube com muita propriedade e expressividade "captar essa eclosão, essa labareda de beleza, vivendo-a e dando-lhe um corpo" (QUINTÁS, 1992, p. 57). O Brasil conheceu uma artista de grande criatividade que, totalmente imersa no espírito nacional, produziu uma extensa obra.

Impressionada com toda a beleza natural brasileira, ficou perplexa ao constatar que os gostos europeus predominavam sobre a exuberância do país tropical que acabava de conhecer. A tapeçaria nacional em nada representava a originalidade captada por uma observadora atenta e ávida por descobrir profundamente este país. A pergunta mais incisiva que pôde fazer foi: "[...] meu Deus, e os tucanos?! Onde estão os tucanos?!" (KAC, FAGUNDES, 1998, p. 20). Usando essa metáfora, o que Madeleine se perguntava era: onde está a alma brasileira? Onde estão as cores e as formas que originariamente compõem este país? Como podemos representar o que os olhos vêem, livres de uma influência externa? Todas essas perguntas Madeleine respondeu nos anos em que produziu suas tapeçarias.

Para confeccionar seus trabalhos, recusava-se a usar materiais importados, sendo assídua usuária das lãs do Rio Grande do Sul. Não bastasse a sua apaixonada dedicação aos temas e materiais nacionais, procurava vivenciá-los de perto, passando, por vezes, alguns dias "mergulhada na mata, a captar os tons das árvores e o jogo de luzes nas plantações, o que, ao final, fez com que ela declarasse: 'Eu não crio, peço a Deus para transpor o que vejo'" (CÁURIO, 1985, p. 121).

Para ser fiel a suas impressões, ela percorreu diversas localidades brasileiras pesquisando *in loco* as áreas de seu interesse. Na Bahia conheceu as igrejas, o povo, as baianas com seus fartos tabuleiros, a mistura de raças e as danças trazidas de outros continentes mas incorporadas no corpo e na alma brasileira. Em Minas Gerais, foi a vez do barroco, que deixou marcas definitivas nos trabalhos da artista. Na Amazônia, pôde percorrer, guiada por povos indígenas, os igarapés, apreciando as orquídeas e a vitória-régia. No Pantanal, os pássaros alçaram vôo na imaginação de Madeleine e povoaram suas tapeçarias com a mais rara beleza.

Os desenhos e bordados dessa marroquina que se tornou tão brasileira e que empregou com mestria e liberdade fios de seda e metálicos, lãs,



algodão, rafia, nós, pontos variados e sobretudo cores, muitas cores, é fruto “do encontro de seu autor com uma série de realidades e acontecimentos que confluem para constituir um mundo especial, uma mentalidade, um modo de orientar a vida” (QUINTÁS, 1992, p. 168). Para a artista, a cor tinha importância fundamental “e não só para a arte, mas sobretudo para a vida. [...] Amarelo é ouro, é sol, é a luz e a alegria [...]”. E logo acrescenta: “*La couleur? C’est la musique des yeux*” (KAC, FAGUNDES, 1998, p. 33).

O mundo que Madeleine escolheu para representar tem dois temas prediletos, bem definidos, explicitados pela própria artista:

Na tapeçaria continuo fiel às minhas duas linhas:

1) a ecológica - um estudo feito com amor da fauna e flora brasileiras, de que o mundo, as metrópoles superconcentradas tanto precisam. Pássaros e flores são a minha mensagem, e que ela seja uma janela aberta sobre a natureza para todos aqueles que voltam depois de um dia de trabalho intenso.

2) a barroca - barroco eterno - [...] Parati, a bela e calma Parati, jóia da história, da arquitetura, do meio ambiente, tão moderna quanto antiga. Ouro Preto, a dignidade e a beleza feita cidade. E Alcântara! Alcântara e São Luís, São Luís, suas praias, seus peixes [...], seus ajulezos, sua gente que consegue viver no tempo e fora dele! Milagre da arquitetura, do espaço, da arte, da fé, da vitória, do Brasil, da arte barroca.

Para mim: o sonho abstrato faz fundos lindos para a mais bela realidade - a natureza e o barroco do Brasil.¹⁴

Além do êxito nacional e internacional que Madeleine adquiriu com suas tapeçarias bordadas, destaca-se outro grande empreendimento na vida da artista: a criação de um ateliê e de um centro social profissionalizante no Vale do Espiraído, cujo desenvolvimento foi uma vitória, obtida com recursos próprios. Essa iniciativa trouxe mais qualidade de vida para as pessoas humildes da região que não tinham perspectiva de trabalho, a não ser a lavoura, muitas vezes prejudicada pela aridez do solo. Tanto as mulheres do Vale quanto seus filhos e maridos foram beneficiados pelo trabalho da Escola Thomaz Colaço, nome que homenageava seu marido, maior incentivador das idéias de Madeleine. A formação integral incluía o aprendizado das técnicas de tapeçaria e, conseqüentemente, a formação de artesãs, acompanhada da alfabetização dos menores. O fato das pessoas possuírem um trabalho e uma escola por perto fez diminuir o êxodo dos habitantes do Vale para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo e, segundo consta nos dados oficiais do Governo, a área em que foi implantado o centro social-escola possuía as melhores condições de vida da região.

Nas décadas de 1940 e 1950, a produção no Vale do Espiraído era de

¹⁴ Depoimento de Madeleine Colaço para Catálogo de Exposição realizada na Galeria da Praça, Ipanema, Rio de Janeiro, 1974.



tapetes de piso e, a partir dos anos 1960, a tapeçaria mural passou a ocupar as mãos das tecelãs do Vale, tornando-se cada vez mais conhecida.

Madeleine, cujo desejo era poder “deixar ao Brasil uma técnica nacional de tapeçaria original” (COLAÇO, 2000), dedicava-se a riscar diretamente sobre a tela os motivos escolhidos para cada trabalho, fruto de suas inúmeras pesquisas. A partir daí, passava esse material e as lãs, com os tons escolhidos por ela própria, para as artesãs, que bordavam em suas casas, nas horas vagas. Uma constatação foi de fundamental importância para o centro social fundado pela família Colaço: os maridos também aprenderam a bordar com suas esposas. Quando não obtinham êxito nas lavouras, sobrava-lhes tempo para aprender o outro ofício, o que ajudava a adiantar o trabalho e trazer mais rendimentos para a casa. Por causa do preconceito que sempre acompanhou as diversas técnicas têxteis, o trabalho dos maridos era executado às escondidas e só foi descoberto por Madeleine porque as mulheres casadas apresentavam maior rendimento que as solteiras. Um comentário da crítica de arte Radha Abramo sugere o devido valor dessas artesãs anônimas: “Como se trata de tapeçaria, [...] a obra dessa artista contamina o ambiente de calor humano, também porque ela é feita com a carga emotiva das inúmeras artesãs que executam o trabalho” (COLAÇO, 1996). O ateliê de Madeleine chegou a ter quase sessenta mulheres que se dedicaram a bordar e construir um rico e emocionante episódio da história da Arte Têxtil brasileira.

A experiência social do Vale do Espraiado serviu de modelo para outros centros sociais que se difundiram pelo Brasil. Um deles foi dirigido

133 Madeleine Colaço,
Carambolas em festa.
Tapeçaria bordada,
120 x 147 cm.
Coleção Particular.



134 Madeleine Colaço,
Fachadas de azulejos.
Tapeçaria bordada,
108 x 165 cm.
Coleção Particular.



por Gilda Carneiro de Mendonça, que expandiu os conhecimentos técnicos adquiridos junto a Madeleine para a Penitenciária Central de Mulheres de Bangu, no Rio de Janeiro. Em Pernambuco, surgiu outro importante centro de desenvolvimento e divulgação dos tapetes bordados, a Casa Caiada, e, sob o comando de Gilda Azevedo, artista de destaque na Arte Têxtil brasileira, vigorou o Ateliê Guanabara.

Em seus estudos e pesquisas totalmente voltados a temas nacionais como natureza (Fig.133), casarios (Fig.134), festas religiosas (Fig.135) folguedos (Fig.136) e momentos da história brasileira, Madeleine, adaptando seus conhecimentos de bordados adquiridos em suas viagens, criou um ponto que foi batizado de *brasileiro* (Fig.138).

Seguindo suas pesquisas e intuições, inspirada na tradição do bordado dos Tapetes de Arraiolos, Madeleine inovou na técnica e foi reconhecida mundialmente por sua criação, que está registrada no *Centre International*

135 Madeleine Colaço,
Procissão de Nossa Senhora do Amparo.
Tapeçaria bordada,
120 x 190 cm.
Galeria Jacques Ardies.



136 Madeleine Colaço,
Cavalhadas.
Tapeçaria bordada,
98 x 166 cm.
Galeria Jacques Ardies.



de la *Tapesserie Ancienne et Moderne*, em Lausanne, na Suíça, onde se encontram todos os outros registros de técnicas utilizadas até hoje. A artista afirma que foi ouvindo Vinícius, Tom Jobim e Chico Buarque que o seu “samba bordado” irrompeu, desobedecendo antigos preceitos do bordado tradicional.

O ponto denominado arraiolos (Fig.137), que existe em Portugal, é o ponto cruz com uma alça mais longa, no qual a artesã tem de trabalhar com a agulha sempre na mesma direção. A inovação que Madeleine apresentou, segundo Jorge Colaço, filho da artista,

foi acabar com o que se chama de “preceito”, que é a obrigatoriedade de trabalhar com a agulha sempre na mesma direção. Isso modificou de tal maneira a aparência e a textura do ponto que não se reconhece o ponto Arraiolos quando se vê o ponto Brasileiro.¹⁵

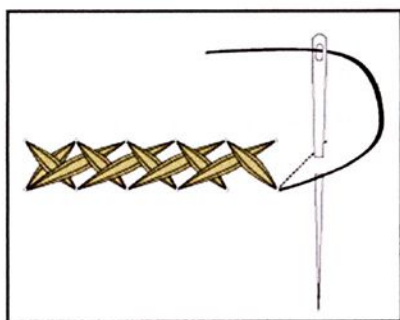
O reconhecimento internacional dessa técnica inovadora veio por meio de Marie Cuttoli, em 1964. Jorge Colaço prossegue:

Quando Marie Cuttoli esteve no Brasil, ao ver o trabalho de Madeleine, quis conhecê-la, e após entender o que ela estava fazendo disse que, ao seu conhecimento, este poderia ser considerado um novo ponto, e que seria o primeiro ponto bordado criado nos últimos 300/400 anos.¹⁶

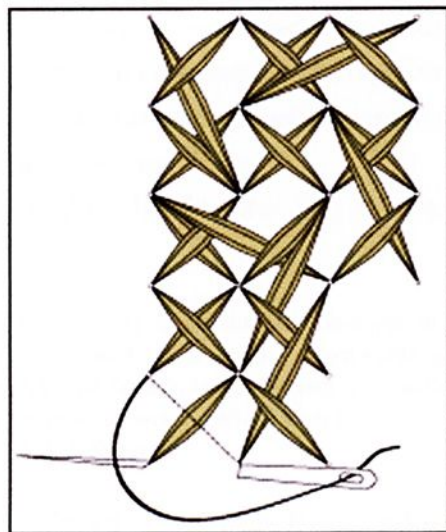
Marie Cuttoli foi uma das maiores conhecedoras de têxteis do mundo e uma autoridade no assunto. Responsável, a partir de 1920, pela reorganização das tecelagens de tapeçarias existentes em Aubusson, fez da França a líder da tapeçaria mundial. Convidou artistas como Jean Lurçat, Picart Le Doux, Dom Robert e Saint-Saens a fazer cartões para serem reproduzidos em tapeçaria.

A versatilidade do ponto brasileiro, permitindo que a agulha movimente-se em diversas direções, possibilita a criação de extensas

^{15 16} Depoimento de Jorge Colaço enviado por e-mail em 23 de março de 2003.



137 Ponto de Arraiolos.



138 Ponto Brasileiro.

áreas manchadas, formando, na maioria das vezes, o fundo das tapeçarias de Madeleine. Segundo o crítico José Roberto Teixeira Leite, no catálogo da exposição da Galeria Jacques Ardies, em São Paulo, “são necessários por vezes nada menos de 70.000 [pontos] para preencherem um metro quadrado” (COLAÇO, 1994). A riqueza de texturas era conseguida por meio de outros pontos que ela utilizava, tais como o próprio arraiolos, o meio-ponto e o “rabo-de-rato”. Este último, empregado originariamente na *Tapeçaria de Bayeux*, a artista conheceu em suas viagens pela França, explorando-o depois tão bem, sobretudo nas figuras que compõem seus trabalhos.

Outra inovação atribuída a Madeleine Colaço são os efeitos de transparências, inéditos para a técnica, que ela conseguiu extrair das matérias empregadas e que causa grande impacto em suas tapeçarias. Ainda no depoimento de Jorge Colaço, ele esclarece:

A tapeçaria, por sua técnica, não permite o que a pintura permite: transparências. Uma vez que o fio de lã passa por cima do outro, o que está por baixo fica tapado. O que Madeleine conseguiu foi um efeito de transparência misturando materiais diferentes, com brilhos diferentes, o que provoca o que se chama em francês “trompe l’oeil” [...]. Com isso o desenho dela adquiriu uma leveza incrível.¹⁷

Todas essas características do trabalho de Madeleine impressionam muitíssimo e certificam que ela era uma grande artista, que tinha pleno conhecimento e domínio das técnicas de bordados em tapeçaria. Mas é, sem dúvida, na cor, que reside o brilho e o entusiasmo que ela pretendeu expressar com sua arte têxtil. Auxiliada pela variedade de fios utilizados, manjava-os como um hábil pintor que a cada pincelada vai elaborando e construindo seu trabalho, conhecendo o caminho a ser percorrido e

¹⁷ Depoimento de Jorge Colaço enviado por e-mail em 23 de março de 2003.

explorando ao máximo as possibilidades que as tonalidades dos fios e das fibras podem dar. Conseguiu atingir, com coragem e mestria, a cor desejada, misturando matérias de tons e texturas contrastantes, gerando superfícies de cores inteiramente novas e surpreendentes.

Para o curador de têxteis do Museu de Arte da Filadélfia, Dilys Blum, o trabalho de Madeleine

segue os passos dos artistas europeus e norte-americanos do fim do século dezenove e início do século vinte, como Aristide Malliol, Ernst Ludwig Kirchner, Christian Rohlf e Marguerite Zorach, que utilizaram o bordado e tapeçaria tradicionais como um meio de expressão artística [...].
(BLUM apud KAC, FAGUNDES, 1998, p. 8)

Com os trabalhos de Madeleine Colaço, não só o Brasil pôde reconhecer suas infindáveis riquezas mas também o mundo inteiro teve o privilégio de apreciar uma obra tão inédita. As tapeçarias da artista integram coleções de particulares como a do Papa João Paulo II, Jimmy Carter, Embaixador Baena Soares, Anibal Reyes de Roa (Buenos Aires), Aurélio Buarque de Holanda, Condessa Julia Viztti (Roma), Felipe Gonzalez, Rainha Fabiola, Ivo Pitanguy, Hubert de Givenchi, Família Matarazzo, Helmut Schmidt, Jean Kennedy Smith, General William Carter, Walter Moreira Salles, entre outros, além de acervos de museus, embaixadas brasileiras em diversos países, bancos nacionais e internacionais.

Expôs com muita frequência em galerias do Rio de Janeiro, São Paulo e Paris, onde teve a oportunidade de mostrar seus trabalhos na Galeria *La Demeure*, local em que os mais famosos tapeceiros franceses, como Jean Lurçat e Picart Le Do, expunham suas obras.

Em 1987, recebeu do Governo brasileiro a maior condecoração do país - a comenda da Ordem do Rio Branco -, quando “pôde provar, em plenitude, o doce sabor do reconhecimento público e oficial, estímulo indispensável a qualquer artista” (KAC, FAGUNDES, 1998, p. 24).



Tapeceiro, pintor e poeta, Genaro de Carvalho teve uma trajetória artística relâmpago. Precoce na descoberta de seu talento, viveu apenas 45 anos, tempo suficiente para mostrar ao Brasil e ao mundo a inspiração e o fervor que a Bahia lhe proporcionou, nas cores e nos temas, que ele brilhantemente reproduziu em tintas e depois, ao longo de suas pesquisas e descobertas, em fios e fibras das mais brasileiras.

Genaro era filho de Carlos Alberto de Carvalho, pintor amador, que aos domingos dedicava-se à pintura de cavalete, registrando as paisagens baianas, levando consigo o menino que, naturalmente, tornou-se aprendiz.

Em 1930, com apenas 4 anos de idade, Genaro improvisou uma tela, desmanchando a caixa de um tônico muito usado na época. Pregou-a com tachas em um suporte mais rígido e tentou registrar a paisagem que via de sua janela: a Ilha de Itaparica. A partir de então não abandonou mais a pintura, que, segundo Jorge Amado, um dos amigos mais íntimos do artista, é uma “pintura que é a luz da Bahia e sua sabedoria popular” (AMADO apud ANDRADE, 1977, p. XXXIX).

Na década de 40, a presença marcante de Genaro e de seu trabalho impulsionou uma revolução das artes plásticas na Bahia. De 1946 a 49 participou do movimento de Arte Moderna que aconteceu na capital baiana, junto a Carlos Bastos, Mário Cravo Júnior, Jenner Augusto e Carybé, onde a intenção era lutar contra as regras do academismo vigente.

Em 1949, recebeu uma bolsa do Governo Francês e teve a oportunidade de estudar na Escola Superior de Belas Artes tendo como professor André Lhote. Após o término do curso viajou pela Itália, onde conheceu as pinturas clássicas italianas. Durante sua estadia na Europa, escrevia para o então *Jornal da Bahia* uma coluna semanal de arte sob o título “Pintura”, onde tecia comentários sobre as obras de Gauguin, Homer, Cézanne, Van Gogh, Braque, Utrillo e outros artistas.

O ano de 1950 foi um marco na trajetória artística de Genaro de Carvalho. Nessa época, participou com suas pinturas de salões internacionais como *Salon des Independants*, *Salon de Mai* e *Salon des Artistes Etrangers Boursiers du Gouvernement Français*, e expôs em Paris na *Galerie de Mai*. Ainda nesse ano, passou a se dedicar à tapeçaria, confeccionando sua primeira obra no gênero intitulada “Plantas Tropicais”, “evidenciando uma temática que seria constante em toda a sua obra bordada” (ANDRADE, 1977, p. XXXVII).



Ao regressar ao Brasil, participou com suas pinturas da 1ª Bienal de São Paulo e, ainda no ano de 1950, a convite do Governador da Bahia, Octávio Mangabeira, realizou a obra que foi o marco na sua trajetória artística. Pintou, durante um ano e meio, um mural de 200m², no Hotel da Bahia, denominado “Festas Regionais”. Como consequência desse trabalho, recebeu uma menção no livro *Brazilian Architecture*, do arquiteto Henrique Mindlin, como um dos artistas que conseguiu conformar sua arte mural à arquitetura contemporânea. Outro artista também citado no livro foi Cândido Portinari. “Existe, na arquitetura moderna, um número suficiente de paredes que possam ser portadoras de elementos artísticos vivos”, comentou Wolfgang Pfeiffer, no catálogo da Galeria Astreia, em 1965, e a essas solicitações estéticas Genaro soube corresponder com sua pintura mural em outros espaços públicos, como o Banco Econômico de Itabuna, a Fundação Hospitalar Otávio Mangabeira, a Clínica Tisiológica da Universidade da Bahia, a Companhia Baiana Brasil Gás, a Casa da Cultura Francesa e a residência do próprio artista.

A respeito do estilo pictórico de Genaro, Sérgio Milliet comenta: “Ao contrário da maioria dos pintores de nossa época, Genaro de Carvalho confessa apreciar o decorativismo e tê-lo até como objetivo de sua arte” (CARVALHO, 1965). Ao assumir essa postura, foi acusado de ser um alienado e criticado por não dar um cunho político às suas obras, mas, distante dos incômodos comentários, estendeu seu objetivo também para a tapeçaria. Falando sobre seu próprio trabalho, no catálogo da exposição da Petite Galerie, no Rio de Janeiro, o artista comenta:

A arte que faço é uma arte de amor, sempre foi. Faço porque gosto, e desejo que outros gostem também. Nunca foi e nem será uma arte hermética, não é uma arte de revolta nem uma arte de protesto, mas isso não quer dizer que esteja de acordo com as dores do mundo contemporâneo. Sou um participante e uma testemunha de todos os acontecimentos e conflitos. Vejo e sinto o grande desencontro, a luta pela sobrevivência, e sou também de acordo que eles sejam registrados e protestados. Considero que o homem atual, atingido no cerne do seu ser, pelas mais diversas situações aflitivas, necessita pelo menos de uma pausa, ou de um alento que lhe retempere as forças, lhe restituindo o ânimo. A arte que faço é uma tentativa de proporcionar esse momento. Se puder contribuir com um pouco de alegria e otimismo, a missão que me propus estará cumprida. Sou um anti ‘shocking’, um anti-impacto, um anti-trágico. A vida está cheia de choques, impactos e tragédias. Para que lembrar na arte? (CARVALHO, 1967)

Além de pintor, Genaro dedicou-se à decoração de interiores, desenhando móveis em estilo moderno e funcional que ele mesmo criava e lançava na Bahia. Trabalhou também junto às indústrias têxteis, desenvolvendo padrões exclusivos de estamparia. Em 1960, criou uma



série de desenhos para a Cia. Deodoro Industrial, batizando-a de “Coleção Brasileira”.

Genaro nunca dissociou sua arte têxtil da pintura, pois considerava uma consequência da outra. Muitas vezes transportava para a tapeçaria os motivos de seus quadros, mas, quando a pintura o satisfazia, não chegava a tecê-los.

Em fevereiro de 1954, recebeu em seu ateliê a visita do tapeceiro francês Jean Lurçat, responsável pelo ressurgimento da tapeçaria francesa e considerado o pai da tapeçaria moderna. Tendo visitado, no Hotel da Bahia, o mural pintado por Genaro, Lurçat reconheceu na tendência de seus traços excelentes desenhos a serem reproduzidos na tapeçaria. Convidou-o a ser seu assistente e discípulo no ateliê de Saint Cére-Lot, na França.

Sua dedicação à técnica da tapeçaria evoluiu até a fundação, em 1955, do primeiro ateliê de tapeçaria do Brasil, em Salvador. Aproveitando, segundo Wilson Rocha, a tradição artesanal existente no país e, principalmente, na Bahia e no Nordeste, como um todo, Genaro utilizou “um potencial humano perfeitamente adaptado a [...] processos de manufaturas”, recuperou “a própria experiência do artesanato popular” e o empregou “em grupos selecionados, tecelãs e bordadeiras portadoras de tradicionais ofícios das moças do povo da Bahia” (ROCHA, 1956). Com esse projeto, assim como fizeram Regina Graz, em São Paulo e Madeleine Colaço, no Rio de Janeiro, a Bahia teve, no ateliê fundado por Genaro, uma experiência de cunho social semelhante às primeiras. Com as dificuldades iniciais de se formar uma tecelã, o que por si só já é um verdadeiro trabalho artesanal, ele ensinou e deu trabalho a um número considerável de famílias, elevando seu padrão de vida. Segundo Clarival Valladares, no catálogo da exposição da Galeria Astréia, em São Paulo, Genaro foi o “artista baiano mais participante, mais útil ao seu meio social [...]”. O que ele fez por sua terra “lembra o conceito de arte dos escandinavos”, comenta o crítico. E, explicando-se, acrescenta: “a obra artística implica num fabrico em que a comunidade participa” (CARVALHO, 1965). Essa experiência deu a Genaro o título de fundador da Tapeçaria Mural no Brasil, citado na Enciclopédia Delta-Larrousse.

A primeira exposição exclusivamente dedicada às tapeçarias de Genaro foi realizada no Rio de Janeiro, em 1955, na Petite Galerie. A partir dessa data, viajou pelo mundo inteiro divulgando seu trabalho. De 1956 a 1964 expôs na Suíça, na Alemanha, na Argentina, nos Estados Unidos e em diversos museus e galerias do Brasil. Em 1965 veio um convite que o consagrou definitivamente como o maior representante da Tapeçaria Brasileira: participou da II Bienal Internacional de Tapeçaria, no Museu “Cantonal des Beaux-Arts”, em Lausanne, Suíça. Nesse evento,



de importância mundial, participavam os nomes mais consagrados da Arte Têxtil. Entre eles figuravam a polonesa Magdalena Abakanowicz, uma das revolucionárias na arte dos fios e das fibras. Nesse mesmo ano foi incluído no *Le Grand Livre de la Tapisserie* (Oito séculos de tapeçaria).

De 1966 a 1969 continuou a expôr, ano a ano, em vários países, como Espanha, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra e nas Bienais de Artes Plásticas da Bahia, sendo que em 1968 participou como jurado e artista *Hors-Concours*.

Genaro sempre foi fiel a tudo em que acreditava, principalmente a seus temas. Não seguiu os modismos da tapeçaria internacional e, para ele, a opção de trabalhar com tecidos era uma maneira de se comunicar com o mundo:

[...] não desejo ser nem um virtuoso do 'métier' nem um prisioneiro da técnica, na verdade não tenho nenhum compromisso com a tapeçaria, pelo menos com essa tapeçaria ortodoxa e convencional, o pano ou o tecido, para mim, é apenas o material de expressão, e pode ser cortado, lavrado, tecido, bordado, colado ou aplicado [...] mas poderei até, um dia, rejeitá-los, quando eles não forem suficientes para dizer ou para contar a minha proposta. (CARVALHO, 1967)

Os temas das tapeçarias de Genaro sempre instigaram os críticos que escreveram sobre sua obra. Eles nunca deixaram de lado a poesia, talvez contaminados pelo que dela existe nos espaços têxteis criados pelo artista, habitados por pássaros, borboletas, girassóis e por todo tipo de vegetais. Sobre eles Jorge Amado escreve no catálogo da exposição da Galeria Astréia, em São Paulo:

São apenas pássaros, e flores, mariposas, florestas e casas nesses tapetes? Não, senhores. O que Genaro prendeu e libertou nos limites de sua tapeçaria foi a própria cidade, sua beleza mais uma vez revelada aos homens por um mágico, dono do segredo. (CARVALHO, 1965)

Genaro desenvolvia seus próprios cartões utilizando a pintura e a colagem para depois serem tecidos por suas tecelãs. "O cartão", segundo o artista, deveria "ser um cartão de tapeceiro, não de pintor" (CARVALHO, 1967).

Gostava, ele mesmo, de dar a palavra final sobre cada trabalho, tecendo os últimos detalhes antes de assinar definitivamente a obra.

Para realizar suas obras tecidas, Genaro recorreu à tradição dos tecidos de rede, presente em todo o nordeste brasileiro. Em sua viagem pela Europa observou as tradições de cada região e concluiu que

a tapeçaria brasileira deveria partir não da tradição européia, mas dessa frágil tradição brasileira [...]. A tapeçaria que realizo [...] está intimamente ligada a esses trabalhos populares [...], a minha equipe de tecelãs é oriunda



de certa formação profissional, a do trabalho de rendas e de rede de dormir do nordeste brasileiro, à qual adapto a interpretação de minha tapeçaria. (CARVALHO, 1967)

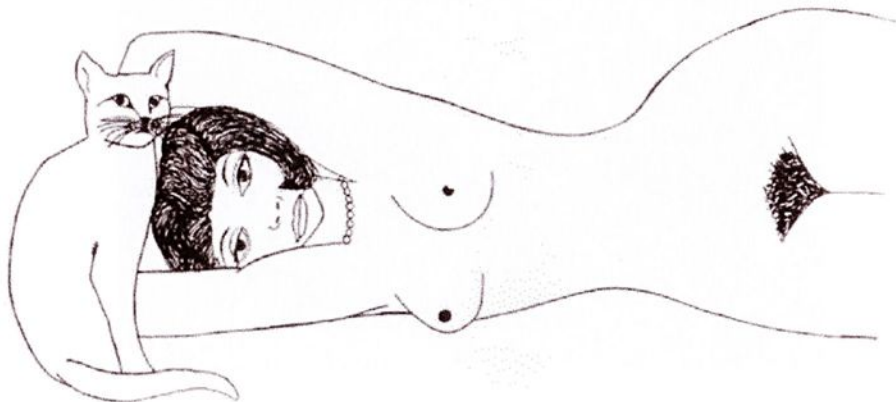
Partindo primeiramente da tapeçaria bordada sobre talagarça, Genaro ampliou suas pesquisas para a confecção de tapeçarias no tear. No ateliê do artista existiam três tipos de teares. Dois deles eram verticais, diferindo somente na colocação da urdidura, sendo um com urdume simples, inventado pelo artista, e o outro com urdidura dupla. O terceiro era do tipo horizontal ou baixo-liço, possuindo pedais e lançadeira. Os dois pontos empregados possuíam nomes, provavelmente utilizados pelo artista para facilitar o trabalho das tecelãs. O “ponto de campo” formava a “pasta de cor”, e daí concluo que por “pasta” pode-se entender o fundo da tapeçaria e das figuras, e o “ponto desenhista”, também chamado “ponto de contorno”, era usado para modelar as formas curvas.

Sua paleta limitava-se às cores das meadas de lã que possuía. Com a dificuldade de encontrar material adequado ao seu trabalho, tendo por vezes de se adaptar às tonalidades existentes no mercado, obteve “de indústrias do sul o generoso compromisso de produzirem para ele fios de padrões cromáticos estáveis”, segundo Clarival Valladares (CARVALHO, 1965). Mesmo com todas as impossibilidades técnicas aparentes, Genaro construiu um império têxtil, marcadamente impregnado por suas raízes e pelas pesquisas de Tapeçaria Medieval, realizadas no Museu de Cluny, na França, que considerava de grande inspiração para seus trabalhos.

Notadamente um grande artista, confirmado pelos mais variados críticos brasileiros, Genaro foi também um grande pesquisador. Colocava sua pesquisa a serviço da sua linguagem, do que queria expressar: “Prefiro a aventura da experiência”, afirmava.

Não quero defender uma tapeçaria acadêmica, mas o pano como expressão artística [...]. Quando se considera a tapeçaria apenas como um mundo de cartões modelo e de teares, está-se com as mãos e os pés atados. Mas quando se vê que na tapeçaria podem ser usados outros materiais essa tapeçaria não tem limites de expressão. (CARVALHO, 1967)

139 Genaro de Carvalho,
Mulata.
Técnica: desenho.



Essa foi a postura que norteou o artista baiano e o tornou conhecido em todo o mundo. “Não há fórmulas nem truques a explicar. Tudo é claro e simples”, afirma, ainda mais uma vez, o amigo Jorge Amado (CARVALHO, 1965), para quem Genaro foi o artista que mais representou a Bahia em suas pinturas e tapeçarias (Fig.140 e 141).

Antes de morrer tão precocemente, Genaro, sem abandonar a arte têxtil, voltou a dedicar-se à pintura, dessa vez retratando mulatas (Fig.139) que ele mesmo definia como “mulatas bizantinas [...] mas não só de Bizâncio” pois essas mulatas vinham também “do Cabula, do Tororó, da Lapinha, de São Gonçalo do Retiro, do Pelourinho e da Ladeira da Montanha, do princípio e do fim da cidade de Salvador, da Bahia de Todos os Santos [...]” (CARVALHO, 1971).

A homenagem póstuma ao artista aconteceu no primeiro grande evento de tapeçaria realizado no país: a I Mostra Brasileira de Tapeçaria, do Museu de Arte Brasileira, na FAAP, em 1974.

140 Genaro de Carvalho.
Tapeçaria.



141 Genaro de Carvalho.
Tapeçaria.



JEAN LURÇAT (1892 - 1966)



142 Jean Lurçat,
s/d.
Litografia aquarelada,
38 x 28 cm.
Coleção particular.

Um movimento efervescente, de retorno às técnicas têxteis primitivas, originadas na Idade Média, surgiu na França no fim do século XIX. Ao contrário do que acontecia nas manufaturas reais, esse movimento devolveu à tapeçaria uma autonomia perdida, desde o século XVI, por ter se tornado simplesmente cópia de pinturas.

Alguns artistas franceses, como Aristide Maillol e Manzana-Pissaro, dedicaram-se à tapeçaria bordada, com muito sucesso, mas foi em Jean Lurçat que a arte dos fios e das fibras ressurgiu definitivamente.

Como pintor, Lurçat desenvolveu trabalhos em óleo e aquarela (Fig.142, 143 e 144), dedicando-se à tapeçaria a partir de 1912. Suas primeiras peças foram bordadas por sua mãe, com pontos miúdos, sobre talagarça, que “já denunciavam o estilo vivo, fantasioso e monumental deste fabuloso artista francês” (CÁURIO, 1985, p. 99). O primeiro contato, em 1925, com Marie Cuttoli, a grande responsável pela reorganização das tecelagens de tapeçarias existentes em Aubusson, e com o mestre-tecelão François Tabard, foi decisivo, pois por meio deles renasceram as técnicas da tapeçaria na França. Artistas como Picasso, Braque, Miró, Dufy e Léger produziram cartões para tapeçarias, muito embora os resultados continuassem a ser cópias das pinturas. Foi mesmo com Lurçat, que rompeu com a cópia minuciosa das cartelas pintadas e introduziu as cartelas numeradas, e com Tabard, que surgiram os verdadeiros cartões para tapeçaria.

Pouco além da Guerra de 1939 apareceu uma maneira diferente de conceber uma cartela de tapeçaria em oposição à precedente. Ela foi introduzida por Lurçat, um dos pintores de cartelas contemporâneo mais conhecidos, que tem a reputação de ter renovado o ofício por um retorno às concepções da Idade Média. (COFFINET, 1971, p. 52; tradução de Luís Sérgio Gonçalves)¹⁸

Na tapeçaria clássica, os cartões pintados eram traduzidos pelos tecelões que executavam o trabalho. Em linhas gerais, o resultado final se assemelhava à pintura que originou a tapeçaria, mas, por vezes, se tornava irreconhecível pelo artista que havia criado a obra. As cartelas numeradas, introduzidas por Jean Lurçat, impeliu os artistas pintores a pensarem a tapeçaria como uma linguagem própria. Antes do esboço inicial começar a ser feito, com as lãs já tingidas e devidamente numeradas, os pintores passaram a estabelecer zonas de nuances, e o

¹⁸“C’est peu avant la guerre de 1939 qu’apparut une manière différente de concevoir un carton de tapisserie, en opposition avec la précédente. Elle fut introduite par Jean Lurçat, un des peintres de cartons contemporains les plus connus, qui a la réputation d’avoir rénové le métier par un retour aux conceptions du Moyen Age.”

143 Jean Lurçat,
s/d.
Litografia aquarelada,
28 x 38 cm.
Coleção particular.



144 Jean Lurçat,
s/d.
Litografia aquarelada,
27,5 x 38 cm.
Coleção particular.



trabalho do tecelão era acompanhar essa cartela. Esse método aproximou em 100% o resultado final dos projetos de seus criadores.

As idéias de Lurçat, considerado o pai da tapeçaria moderna, iam ao encontro dos ideais de retorno ao método de trabalho da Idade Média, preconizado por John Ruskin e William Morris, seguidos por Henry van de Velde, fundador da Escola Bauhaus, e aos quais alguns países da Europa, como Inglaterra, Alemanha, Áustria, Bélgica e Holanda, já haviam aderido.

Em 1938, surpreendido pela técnica empregada na tapeçaria *Apocalypse* (Fig.145), de Angers, tecida no fim do século XIV com urdidura de lã, servindo-se para a trama de apenas vinte e quatro

145 Cena do Apocalipse,
Tapeçaria, fim do século XIV.
Matéria-prima: urdidura e
trama de lã.
Angers, Museu da Tapeçaria.



tonalidades da mesma matéria-prima, Lurçat passou a defender, segundo Enock Sacramento (1973, p. 8), “tendências primitivas da tapeçaria: uso de poucas cores, pontos grandes, utilização de lã grossa [...] e não recomendava o emprego de mais de 5 gradações da mesma cor” (Fig. 146 e 147). Seus ideais vinham em contraposição aos 14.400 tons que o laboratório de tingimento dos Gobelins atingiu sob a direção de Michel-Eugène Chevreul, no século XIX, e à diminuição do ponto, que permitia a cópia fiel das cartelas pintadas pelos artistas.

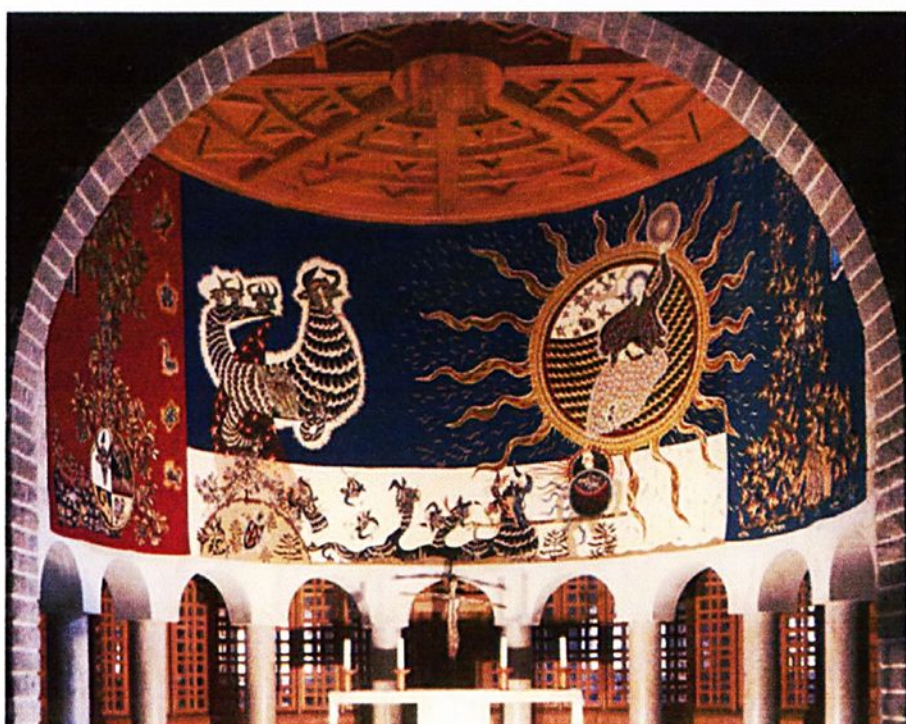
Segundo Julien Coffinet (1971), o que Lurçat pretendia era um “renascimento” da arte da tapeçaria, onde o tecelão ainda se limitava a transferir para a urdidura o esboço predeterminado pelo artista. Mudou-se a cartela, mas permaneceu o método empregado no período clássico da tapeçaria, quando ela era simplesmente um quadro tecido. Coffinet dá a esse método o nome de tapeçaria de tradução, que recebeu oposição radical de alguns artistas tecelões da segunda metade do século XX, que desejavam uma “revolução” da tapeçaria, optando por uma tapeçaria original. “Os representantes dessa tendência tecem eles mesmos suas cartelas ou maquetes que eles criam, ou tecem sem cartela” (COFFINET, 1971, p. 8; tradução de Luís Sergio Gonçalves)¹⁹.

Os resultados da revolução têxtil promovida pelos artistas tecelões puderam ser conferidos nas Bienais Internacionais de Tapeçaria, em Lausanne, na Suíça, país transformado, por Lurçat, no principal centro tapeceiro do mundo.

As Bienais nasceram a partir do CITAM - Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna, fundado por Jean Lurçat, em 1961, cujo objetivo era ser um centro de estudos para os artistas interessados na

¹⁹ “Les représentants de cette tendance tissent eux-mêmes les cartons ou maquettes qu’ils ont créés, ou tissent sans carton.”

146 Jean Lurçat,
Apocalypse, 1955.
Tapeçaria, 4,55 x 12,10 m.



147 Jean Lurçat,
O Universo Vegetal, 1944.
Tapeçaria.
Coleção Jansen.

arte da tapeçaria, tão carente de informações, e promover intercâmbios entre os diversos países por meio das famosas Bienais, tiveram várias edições até a segunda metade do século XX. Antes, porém, em 1950, Lurçat já havia inaugurado a galeria *La Demeure*, totalmente dedicada à arte da tapeçaria, auxiliado por Denise Majorel e Madeleine David, e a *Association des Peintres Cartonniers de Tapesserie* (APCT), à qual estiveram ligados os artistas Picart Le Doux, Dom Robert, Marc Saint-Saens, Le Corbusier, Braque, Calder, Picasso, Marx Ernst, Sonia Delaunay, Vasarely, Kandinsky, entre outros, que, a partir do convite de

Lurçat, passaram a desenhar cartões levando em consideração as técnicas e os materiais têxteis.

O Brasil possui uma tapeçaria de Lurçat que, atualmente, se encontra no Museu de Arte de São Paulo. Em novembro de 2003, a obra *O Grande Medo* retornou ao MASP, após ter ficado dez anos no Palácio da Alvorada, em Brasília, por onde viu passar o Governo de Fernando Collor, o de Itamar Franco e o de Fernando Henrique Cardoso.

Infelizmente a grande obra (3 m x 6 m) do grande incentivador da arte e dos artistas da tapeçaria contemporânea ainda não pôde ser exposta por falta de espaço e se encontra, atualmente, na reserva técnica do Museu.

AS BIENAS DE LAUSANNE

A I Bienal Internacional de Tapeçaria ocorreu em 1962. Dela participaram países como Bélgica, Portugal, Suíça, Tchecoslováquia, França e Polônia, revelando Magdalena Abakanowicz como expoente da arte têxtil deste país, cujo trabalho viria a influenciar artistas do mundo inteiro, inclusive Jacques Douchez e Norberto Nicola, no Brasil.

A II Bienal Internacional de Tapeçaria, da qual participou o artista baiano Genaro de Carvalho, talento incentivado por Lurçat, ocorreu em 1965 e revelou mais uma vez a arte têxtil polonesa, com a já conhecida Magdalena Abakanowicz e Wojciech Sadley. Anos mais tarde, outros poloneses, como Antoni Starczewski e Urszula Plewka-Schmidt se destacariam no cenário têxtil. A Iugoslávia passa a ser representada por Jagoda Buic, nome que, junto a Abakanowicz, revelaria ao mundo tendências inéditas na Arte Têxtil, como o uso de fibras naturais e vegetais e uma verdadeira tapeçaria original, que teve grande aceitação pública e de crítica, libertando-se dos moldes da tapeçaria de tradução.

A III Bienal Internacional de Tapeçaria, em 1967, trouxe novidades no regulamento. Passaram a ser permitidos “qualquer ‘obra original executada à mão’, em tear ‘de alto liço e de baixo liço’, além de ‘bordados e aplicações, bem como pesquisas’” (CÁURIO, 1985, p. 101). Nessa edição foi realizada uma homenagem póstuma ao seu criador, Jean Lurçat. Em 1966, ano de sua morte, a mais famosa obra de Lurçat foi concluída. *Le Chant du Monde*, iniciada em 1957 e medindo 400 m², marcou um novo tempo na tapeçaria mundial; seu conjunto de dez obras, instaladas no antigo Hospital São João, em Angers (França), apresenta uma nova leitura do *Apocalipse*.

A partir da IV Bienal, ocorrida em 1969, uma grande efervescência



dominou o cenário da Arte Têxtil mundial. Em todos os países apareciam novas tendências, com novos materiais e, a cada ano, novos talentos. A participação brasileira se fez sentir nessa edição com Zorávia Betiol (Porto Alegre), que estagiou com artistas poloneses e expôs seu *Estandarte de Carnaval*, junto a nomes consagrados da tapeçaria mundial: Elsi Giauque (Suíça), Sheila Hicks (EUA), Maria Laskiewicz (Polônia), entre outros.

Na V Bienal, em 1971, a participação americana aumentou consideravelmente em comparação aos anos anteriores. Destacaram-se Claire Zeisler, Sherri Smith, Debra Rapoport, Lia Cook e Lenore Tawnwy.

Em constante mudança, o regulamento das Bienais observava as tendências e revelava artistas e suas pesquisas mais atuais.

Em 1973, na VI Bienal, o Japão destacou-se com Hirozo Murata, Ken e Moto Tatsumura, Masakazu Kobayashi, Shigeo Kubota, entre outros.

Em 1975, Jacques Douchez representou o Brasil. Nessa edição da VII Bienal, foi selecionado junto a Moik Schiele (Suíça), Judit Droppa (Hungria), Yaacov Agam (Israel), Marc Bankowsky (França) e Bernadette Lambrecht (Bélgica).

Nessa mesma época, o itinerário da Arte Têxtil já havia tomado rumos inusitados. A tapeçaria monumental, que era usada nos castelos, para proteger do frio, havia ousado diminuir seu tamanho, a ponto de ser chamada de minitêxtil. Segundo Arlinda Volpato²⁰, artista catarinense e presidente do Centro Gaúcho de Tapeçaria, os anos 1970 e 1980 propiciaram o aparecimento dessa nova linguagem têxtil no Brasil e no mundo. Para Arlinda, que nas suas pesquisas recuperou técnicas indígenas, o têxtil em pequenas dimensões instiga o observador a buscar os detalhes, dia-após-dia, sem limitar a criatividade, pois o que se faz em escala maior pode se conseguir em tamanho reduzido, havendo necessidade de uma adaptação da matéria-prima que deve se conformar à escala pretendida. O minitêxtil possui vantagens em comparação a uma tapeçaria de grandes dimensões, sobretudo no preço, transporte da obra e adaptação aos espaços reduzidos das residências. Conforme observou Arlinda, o minitêxtil segue padrões de contemporaneidade que revelam como essencial o tempo empregado e a dimensão da obra.

O minitêxtil possui um aspecto social bastante relevante. É possível que vários artistas apresentem seus trabalhos em um mesmo espaço de exposição sem limitações e sem discriminação.

Eventos importantes, ressaltando o minitêxtil como uma possibilidade de linguagem, apareceram em Londres, no México, nos Estados Unidos e no Brasil, com a I Mostra de Minitêxteis, na Sala Cecília Meireles,

²⁰ Depoimento da artista, por telefone, em 8 de abril de 2004.



Rio de Janeiro, em 1980. Dois nomes podem ser destacados na categoria dos mini têxteis: Olly Reinheimer e Joana de Azevedo Moura.

A par de todas essas erupções, a VIII e a IX Bienais, em 1977 e 1979, respectivamente, apoiaram toda e qualquer manifestação das técnicas e pesquisas realizadas. Surgiram, na IX Bienal, desde obras monumentais como os *Abakans* de Abakanowicz (3,50 m x 9,00 m) até os pequenos têxteis de Emilia Bohdziewicz (Polônia) e Dominic Di Mare (Estados Unidos).

Os eventos seguintes delimitaram os tamanhos e restringiram as participações de artistas que já houvessem tomado parte de dois eventos anteriores, dado o grande número de participantes. O resultado foi o aparecimento de jovens talentos.

Na X Bienal, em 1981, as dimensões mínimas estipuladas eram 5 m², voltando a reforçar a monumentalidade da arte tecida. Heloisa Braun representou o Brasil com *Pyassaba V*, e expôs ao lado de Anne-Marie Milliot (França), Lisa Rehsteiner (Suíça), Monca Capriel (Alemanha) e Monika Droste (Polônia).

Da XI Bienal, em 1983, em seguida, os artistas criavam a partir de um tema específico, sugerido pelos organizadores das Bienais para restringir o número de participantes e a variedade das tendências existentes. Em 1983 o tema era “Criação do seu próprio espaço pelo têxtil” e teve participações de Colette e Bella Tabak Feldman (Estados Unidos), Matgorzata Kaminska-Skiba (Polônia) e Aurelia Muñoz (Espanha).

Em 1985, com o tema “Escultura têxtil” (XII Bienal), participaram do evento Takushi Aono e Katsuhiko Fujimura, do Japão,

Em 1987, com o tema “Retorno do têxtil ao suporte mural”, a Bienal de Lausanne retoma as origens bidimensionais da tapeçaria.

A informação mais atualizada que consegui obter sobre as Bienais posteriores é de que o evento continua a se realizar regularmente. Um contato com o Citam - Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna, por meio de telegrama, ainda durante a realização desta pesquisa, não obteve o retorno pretendido e, infelizmente, não pude registrar dados mais precisos para que este trabalho fornecesse informações mais atualizadas sobre o evento, como era meu desejo.



CAPÍTULO TRÊS

ARTE TÊXTIL BRASILEIRA

TRIDIMENSIONAL

JACQUES DOUCHEZ

NORBERTO NICOLA

SÔNIA PAUL

EVA SOBAN



Neste capítulo, dedicado à Tridimensionalidade da Arte Têxtil Brasileira, entrevistei quatro artistas que participaram de manifestações singulares, na época em que se buscava uma autonomia e renovação da linguagem da tapeçaria.

Entre essas manifestações estão os eventos nacionais, que reuniram artistas brasileiros em busca da nova linguagem da tapeçaria. Inspirados nas Bienais Internacionais de Lausanne, comentadas no Capítulo Dois desta pesquisa, esses eventos mostraram ao Brasil a face contemporânea da Arte Têxtil brasileira e latino-americana.

Os eventos mais significativos ocorridos no Brasil, que envolveram artistas do país inteiro, foram:

1974 I Mostra Brasileira de Tapeçaria

Museu de Arte Brasileira - MAB

Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP - São Paulo

Comissão Organizadora: Carlos von Schmidt, Norberto Nicola, Jacques Douchez, Sylvio Darcy, Olney Krüse, Luiz Ernesto M. Kawall

Júri de Seleção e Premiação: Paulo Mendes de Almeida, Renina Katz, Sheila Leirner, Cesar Giobbi, Ruy Ohtake, Alexandre Wolner, Norberto Nicola, Jacques Douchez, Alberto Beutenmüller.

Artistas Participantes: Alice de Souza Carracedo Duarte, Anca di Segni, Andrea de Paula Soares Guimarães, Anncharlotte Licínio de M. Barbosa, Arlinda Nunes Volpato, Aracy R. Monteiro Zanotti, Aurora Tomanini B. Pereira, Aminthas Jorge Cravo, Beatriz Rosa Perez, Berenice Gorini Rodrigues, Bia Vasconcellos, Cândida Sarsfield Sardinha, Carla Diehl Obino, Carlos Antonio Salvador, Carlos Moraes, Dulce Ferra Alvarenga, Dilma Barros Goes Batalha, Djemile Castro Andrade, Diva Aizim Fucs, Durval F. Oliveira Velho, Edmar Salles, Elenita Pinheiro de Souza, Eva Soban Fernandes, Evany Funke, Fanny Meimes, Fanny Waidergorn, Freda Cavalcanti Jardim, Geruzes Pinto, Gilda Azevedo (premiada), Gileno Sales Mascarenhas da Rocha, Guy Machado Filinto da Silva, Helena Dorfman, Ignez Turazza (menção especial), Inge Roesler (premiada), Iracy Nitsche (premiada), Isabel Cristina de Azevedo Passos, Ivandira Dotto Sardinha, Jacques Douchez (convidado especial), Janete Fernandes de Siqueira, Jean Gillon, Joana Maria B. de Azevedo Moura, Jorge Fortes, Jussara Cirne de Souza, Karin Elizabeth Viegler (menção especial), Lucy Marcandalli, Liciê Hünsche, Luís Pedroso D'Horta, Luiz Adelmo Soares de Souza, Luiz Adolpho Ballalai Moreira, Luís Carlos Albertini, Madeleine Ribeiro Colaço, Maria Celi dos Rezes Stelmach, Maria Marly Pinto, Maria Minoga Kikoler, Maria Noemi Flores, Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo (premiada), Marília Giannetti Torres, Marlene Trindade (menção especial), Marta Maria Soban Tanaka, Minnie



Sardinha, Nelson D. Bavaresco, Nelson Fritz Ellwanger, Nora Correias, Norberto Nicola (convidado especial), Pierluigi Parodi, Rafael Fortuna Jr., Reinaldo Eliomar Freitas Marques da Silva, Regina Célia da Silva, Regina Graz, Regina Lea Fortuna, Renata Rubim, Roberto Burle Marx (homenagem especial do júri), Ruth Dorothea von Borries, Salomé Berryman, Sônia Elisabeth Moeller, Susanne David, Sylvio da Palma, Vanessa Fonseca Soares de Matos, Vânia Cercal Assumpção, Vivian Pinto Portela da Silva, Yedo Nogueira Titze (menção especial), Zélia Araújo Santos e Zorávia Bettiol (menção especial).

1976 I Trienal de Tapeçaria de São Paulo

Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM

Artistas Participantes: Alice Carracedo, Aracy R. Monteiro Zanotti, Arlinda Nunes Volpato, Beatriz Rosa Peres, Berenice Gorini Rodrigues (prêmio revelação), Bia Vasconcellos (menção honrosa), Blandina, Cândida e Minnie Sardinha, Cantuária, Carla Obino, Carlos Antonio Salvador, Claudie, Claudio Medeiros, Danilo França, Delfa Deriu, Diva Aizim-Fucs, Elia, Eva Soban, Fanny, Fernando Manoel de Andrade e Silva, Gilda de Azevedo, Guy, Helena Dorfman, Helô, Heloísa Sellins, Ignez Turazza, Inge Roesler, Iracy, Ita Maia, Ivandira, Jacques Douchez (1º prêmio), Janete Fernandes de Siqueira, Jean Gillon, Joana de Azevedo Moura, José Mauro Andrade Padovani, Jorge Cravo, Julieta Napoleão, Jussara Cirne Souza, Liciê Hünsche, Luís Carlos Albertini, Luís D'Horta (menção honrosa), Maria Auxiliadora Ribeiro Penna, Maria Helena Andrés, Maria Thereza Lemos de Arruda Camargo, Marília Torres, Marlene Trindade, Meimes, MX - Michel e Xtiano, Myrtes Mello Machado, Norberto Nicola, Olívia Silva, Parodi, Pedro R. Theoto, Penha, Renata Falci, Renata Rubim, Renot, Ruth von Borries, Salomé, Sônia Moeller, Sylvio Palma, Tica, Yedo Titze e Zorávia Bettiol.

1979 II Trienal de Tapeçaria de São Paulo

Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM

Comissão de arte: Arcângelo Ianelli, Arthur Octávio de Camargo Pacheco, Diná Lopes Coelho e José Nemirovsky.

Júri de Seleção e Premiação: Arcângelo Ianelli, Arthur Octávio de Camargo Pacheco, Diná Lopes Coelho, Flávio Pinho de Almeida, José Nemirovsky e Norberto Nicola.

Artistas Participantes: Alice Carracedo, Ana Goldberger, Anca di Segni, Annie Rottenstein, Aracy R. Monteiro Zanotti, Arlinda Volpato, Augusto Degois, Auxiliadora Ribeiro Penna, Berenice Gorini Rodrigues, Bia Vasconcellos, Carla Obino, Carlos Antonio Salvador, Cerzo, Clemente



Hungria (menção honrosa), Eva Soban (2º prêmio), Fernando Manoel de Andrade e Silva (menção especial), Gilda Azevedo de Azevedo, Guy, Helô (Heloisa Silva Braun) (menção honrosa), Heloísa Crocco, Ignez Turazza, Iracy, Ivandira, Jacques Douchez, Janca Caparica, Janete Fernandes de Siqueira, Jean Gillon, Joana de Azevedo Moura, Jorge Cravo, Juan José Ojea, Labarros, Lelita Rosa Araújo Santos, Lena (Maria Helena Milliet F. Rodrigues), Liciê Hünsche (1º prêmio), Luís Carlos Albertini, Luís D'Horta, Luiz Chaves, Maria Amélia Palhares, Maria Danesi, Maria Helena Andrés, Maria Ida Fontenelle, Maria Kikoler, Maria Thereza L. Arruda Camargo (menção especial), Marlene Trindade, Mary Ann Pedrosa, Meimes, Myrthes Mello Machado, Nemésio, Norberto Nicola, Olívio Luiz, Parodi, Penha, Queiroz, Rachela Gleiser, Renata Falci, Renot, Ronete Langer Magrisso, Salomé, Sônia Moeller, Sônia Paul, Sônia Paul e Cláudio Medeiros (equipe), Suzana Lima (menção honrosa), Sylvio, Theoto, Tica, Xtiano e Michel e Zorávia Bettiol.

1982 III Trienal de Tapeçaria de São Paulo

Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM

Comissão Organizadora: Norberto Nicola, Sema Petragani, Maria Helena de Lima Santos, Eva Soban, Juan Ojea, Carlos Salvador.

Júri de Seleção e Premiação: Alberto Beutenmüller, Eva Soban, Juan Ojea, Nicolas Vlavianos, Norberto Nicola e Odetto Guersoni.

Artistas Participantes: Alícia Negri, Anna Lúcia Cafaro, Arlinda Nunes Volpato, Astréa Guimarães do Amaral, Bia Vasconcellos, Carla Obino, Carlos Morais, Carlos Salvador, Centro de Desenvolvimento da Expressão da Secretaria da Educação do Rio Grande do Sul, Cerzo (menção do júri), Cidinha Ferigoli, Clemente Hungria, Erika Weber Turk (menção do júri), Eva Soban, Fernando Manoel de Andrade e Silva (menção especial), Ferreira do Ceará, Françoise Galle, Gilda Azevedo de Azevedo, Góes, Helô, Heloísa Crocco, Jacques Douchez, Janete T. Fernandes de Siqueira, Joice Saturnino e Maria Luiza Cerqueira, Juan Ojea, Katia Zirnberger, Liciê Hünsche, Luci Hladczuk, Luís Carlos Albertini, Manoel de Jesus Neto, Márcia Bioni, Maria Eugênia Fontana (menção do júri), Maria Kikoler, Maria Thereza L. Arruda Camargo, Myriam Schmidt Viganó, Norberto Nicola, Renato Montecchiari, Rojane Lamego, Salomé Berryman (1º prêmio), Shirley Paes Leme, Sônia Malta, Suzana Lima, Tema Grupo, Vera Patury, Vivian Silva (menção especial), Xtiano Gomes e Zorávia Bettiol.

Confirmando um lugar de destaque no campo das artes plásticas, outras manifestações ocorreram, integrando artistas-tecelões dos três principais



centros difusores da linguagem das fibras, na América do Sul: Brasil, Argentina e Uruguai.

Em 1975 aconteceu o *Primer Encuentro de Tapeçaria Uruguayo-Brasileño*, em Montevideu. Participação brasileira: Norberto Nicola (SP), Jacques Douchez (SP), Ignez Turazza (SP), Maria Thereza Camargo (SP), Iracy Nitsche (SP), Aracy Zanotti (SP), Gilda Azevedo (RJ), Bia Vasconcellos (RJ), Inge Roesler (RJ), Zorávia Bettiol (RS), Arlinda Volpato (RS), Carla Obino (RS), Yedo Titze (RS), Marlene Trindade (MG). Em 1977, foi a vez do *Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz*, na Fundación Lorenzutti - Museo de Artes Visuales, em Buenos Aires - Argentina. Participação brasileira: Norberto Nicola (SP), Jacques Douchez (SP), Ignez Turazza (SP), Iracy Nitsche (SP), Gilda Azevedo (RJ), Bia Vasconcellos (RJ), Inge Roesler (RJ), Zorávia Bettiol (RS), Yedo Titze (RS), Liciê Hünsche (RS), Berenice Gorini (RS).

No Brasil, os eventos prosseguiram, acompanhados da criação de entidades que visavam reunir os artistas e divulgar seus trabalhos e informações sobre os novos rumos da tapeçaria brasileira. Um importante núcleo denominado Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea - CBTC foi criado em São Paulo, em 1976, contribuindo para a divulgação da arte da tapeçaria nacional. Outros, mais regionais, centralizaram a produção local, e organizaram eventos para tornar público o trabalho emergente dos artistas tecelões. Entre eles destacam-se o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea - CGTC, criado em 1980, em Porto Alegre, que organizou exposições em 1981 e em 1983, no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre (RS), e o Núcleo Paulista de Tapeçaria, criado em outubro de 1981, em São Paulo, que teve como presidente Léo Arthur Labarros, vice-presidente Myriam Viganó e diretora cultural Delba Marcolini.

Algumas exposições foram especialmente dedicadas aos minitêxteis, cuja linguagem, como já foi comentado, destacava-se de forma a convidar os artistas a pesquisarem essa nova e desafiadora proporção. A *I mostra de Minitêxteis Brasileiros* ocorreu no Rio de Janeiro, em 1980, na Sala Cecília Meireles, tendo como convidada especial Olly Reinheimer. Em 1985, realizou-se o *IV Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura*, no Instituto Michoacano de Cultura e Instituto Nacional de Belas Artes, no México. Montaram-se também bienais internacionais nos Estados Unidos.

A presença de artistas brasileiros nas Bienais de Lausanne se fizeram notar a partir da II Bienal, em 1964, com Genaro de Carvalho (BA); na IV Bienal, em 1969, com Zorávia Bettiol, artista gaúcha; na VII Bienal (1975), com Jacques Douchez (SP), e na X Bienal (1981), com Heloisa



Braun (RJ).

Em eventos como as bienais de Artes Plásticas de São Paulo, a tapeçaria fixou seu lugar de destaque, obtendo premiações. Na VIII Bienal (1965), a polonesa Magdalena Abakanowicz recebeu Medalha de Ouro por sua tapeçaria espacial, a primeira do gênero no país. Na XI Bienal (1971), Norberto Nicola e Jacques Douchez tiveram uma Sala Especial com o título de *Novas Tendências*. Douchez, em especial, participou também das Bienais de São Paulo, em 1963, 1965, 1967 e da XIII Bienal, em 1975, quando a iugoslava Jagoda Buic recebeu o 1º prêmio.

A propagação de eventos têxteis, nacionais e internacionais, evidenciou as circunstâncias favoráveis para a “revolução” desejada pelos artistas-tecelões. Nas próximas páginas estão relatadas as experiências de quatro deles, que vivenciaram momentos significativos e impulsionaram, com seu trabalho e curadoria, as manifestações da tapeçaria nacional.



Douchez começou sua atividade artística como pintor, em 1942, quando ainda estava em Paris.

Ao chegar ao Brasil, em 1947, como integrante de uma comitiva francesa, exerceu a profissão de professor no Liceu Pasteur, na Aliança Francesa, nas Faculdades Integradas de Santo André, e ministrou cursos no Museu de Arte de São Paulo e na Fundação Armando Álvares Penteado ao mesmo tempo em que aperfeiçoou-se em pintura com o professor Gaetano Genaro.

Em 1949 conheceu Norberto Nicola e dois anos mais tarde passaram a frequentar, até 1957, o *Atelier Abstração*, que tinha à frente o mestre Samson Flexor, considerado o introdutor do Abstracionismo Geométrico no Brasil.

No catálogo da 3ª exposição do *Atelier Abstração*, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em junho de 1956, foi lançado um Manifesto por seu idealizador, que explicitava os ideais do ateliê e de seus integrantes. Parte dele dizia:

UM QUADRO ABSTRATO NÃO REPRESENTA, MAS
SE APRESENTA.
UM QUADRO ABSTRATO NÃO EXPRIME, MAS SE
EXPRIME.
UM QUADRO ABSTRATO EM SI MESMO JÁ É UMA
PRESENÇA E SIGNIFICA SÓ ELE MESMO.

Para os pintores do *ATELIER ABSTRAÇÃO*, a pintura deixou de pertencer ao domínio das 'ARTES DE IMITAÇÃO' para tomar seu lugar ao lado da *ARTE MUSICAL* e da *ARQUITETURA*, artes essas maiores por excelência, requerendo sua essência e sua substância apenas *CAPACIDADE DE INVENÇÃO, DA ORDEM E DA SENSIBILIDADE*, privilégio do homem.
(DOUCHEZ, 2003, p. 8).

Douchez compartilhou dos mesmos ideais estéticos que Flexor, tanto na pintura quanto na tapeçaria, que passou a desenvolver a partir de 1957. A par das transformações ocorridas na França, com Jean Lurçat, procurou Regina Graz, em São Paulo, para informar-se mais sobre a arte dos fios:

Quando eu quis deixar a pintura para me dedicar à tapeçaria, me indicaram Regina Graz, que vivia ainda, naturalmente, e tinha, de fato, iniciado muita coisa, então fui encontrá-la. Eu estava com Nicola, tínhamos ateliê juntos, nos recebeu muito amável, nos indicou uma antiga operária que foi nossa professora, o nome dela era Gertrudes.*

Mas, por que Douchez se empenhou em buscar uma nova linguagem dentro das Artes Plásticas?

Por razões pessoais e umas razões ligadas à história, à época. Sendo francês, eu fui educado com um certo respeito à tapeçaria, já que a tapeçaria medieval era, em grande parte, ou francesa ou flamenga. Mas tem outras razões. Durante a ocupação alemã houve, por várias razões, conscientes, uma volta ao artesanato. Por exemplo, Picasso e os outros se interessaram pela cerâmica. Eu conheci tudo isso porque eu tinha 18 anos. Nessa época, eu fui já marcado pela tapeçaria e pelo artesanato. E a outra razão é a histórica. A época da minha entrada na tapeçaria [...] foi uma época de renovação artística, no sentido de pesquisa do material. Época em que se introduz elementos, em vez de se imitar o mármore para a escultura, o óleo e o pastel para a pintura, outros materiais são cultivados, pesquisados.

Fui educado num ambiente da França ocupada, eu estava atraído pelos problemas do artesanato e a tapeçaria é um artesanato e outra coisa ao mesmo tempo. Além do problema pessoal, há um problema geral. As pesquisas feitas nos anos 70, que fizeram os artistas se interessarem não somente pelo plano, mas também pela matéria, pelo volume [...]. No campo da tapeçaria, temos que citar, é muito importante, a influência dos artistas da Europa Central, que estavam sob a dominação russa, o florescimento do artesanato, da tapeçaria, durante esses anos sob a ocupação russa. O artesanato familiar, individual, sempre foi muito grande na Europa Central, porque talvez o relativo atraso desses países, talvez o regime que não permitia ao artista se exteriorizar de outra maneira, fez com que o artesanato familiar, da tapeçaria, existisse muito.*

Em 1959, Douchez e Nicola, já dentro do domínio técnico da arte dos fios e das fibras, fundaram o *Atelier Douchez-Nicola*. Em funcionamento até 1980, foi ponto de referência para outros que, na época, se voltavam para as mais diversas pesquisas têxteis. Além de desenvolverem seus próprios trabalhos, executaram tapeçarias para outros artistas. Entre os mais famosos conjuntos que saíram das mãos das tecelãs do ateliê estão as tapeçarias murais de Burle Marx, realizadas para o Palácio do Itamaraty, em Brasília.

A primeira exposição realizada pelo *Atelier Douchez-Nicola* foi em 1964, na Galeria Astréia, em São Paulo/SP, sob o título “Tapeçarias sobre cartões de artistas brasileiros”.

148 Jacques Douchez,
Remanso, déc. de 60, séc. XX.
Técnica: tear manual,
100 x 177 cm.
Coleção do artista.



As primeiras concepções de Douchez, na tapeçaria, eram voltadas ao plano bidimensional e tinham presente a mesma força compositiva de suas pinturas: a abstração-geométrica e as cores vibrantes e contrastantes (Fig.148 e 149).

[...] sendo artista do plano, no óleo, naturalmente minhas primeiras tapeçarias saem da mesma concepção plana da qual eu me desliguei pouco a pouco. Aliás, a tapeçaria tradicional desde a Idade Média, no Ocidente, era uma arte do plano e muito próxima da pintura. A lã não era usada pelas qualidades da lã, era usada como um pigmento, unicamente de natureza diferente.*

149 Jacques Douchez,
Folha-Flor, déc. de 60, séc. XX.
Matéria-prima: lã,
técnica: tear manual,
177 x 144 cm.
Coleção Geni Paulino dos Santos,
São Paulo, SP.



O contato com as obras da polonesa Magdalena Abakanowicz, na VIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1965, cujo trabalho ganhou a Medalha de Ouro daquele ano, e, mais tarde, com as obras da iugoslava Jagoda Buic, na XIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1975, que levou o 1º prêmio, causaram, em Douchez, um grande impacto. Ele prosseguiu suas pesquisas nesse caminho.

A polonesa, Magdalena Abakanowicz e a iugoslava Jagoda Buic. Subitamente, da parede, surgia um rabo de cavalo que nunca seria uma obra de tapeçaria. Então, como havia uma inquietação pessoal, um desejo de criar alguma coisa, pesquisei neste sentido.*

As pesquisas enveredaram por caminhos inusitados, onde formas e volumes saltaram para ocupar o espaço. O termo “tapeçaria”, no sentido

tradicional, não fazia mais parte do vocabulário de Douchez, que batizou seus objetos audaciosos de “formas tecidas” (Fig.150) a “reclamar espaço conveniente”, segundo o Prof. Bardi, no catálogo de exposição da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (TAPEÇARIAS, 1975).

Além de se valer do esboço no papel, executava maquetes em feltro, construindo, em menores proporções, o embricado e personalíssimo entrelaçamento de faixas (Fig.151) e a proporção dos volumes.

150 Jacques Douchez,
Totem.
Matéria-prima: lã,
técnica: tear manual.
75 x 230 cm.



Os teares utilizados no *Atelier Douchez-Nicola* eram do tipo horizontal ou baixo - liço.

Tecelãs instruídas pelo artista operavam os teares, acompanhando os cartões feitos especialmente para a técnica da tecelagem, sob a supervisão e orientação de Douchez.

Como bom representante da “tapeçaria original”, definida assim por Julien Coffinet (1971), Douchez incorporou o aspecto artesanal da antiga tapeçaria em suas inovações contemporâneas:

[...] enquanto a tapeçaria clássica usava dois, ou até cinco ou seis fios de urdume, eu uso um ou dois, e enquanto os fios de lã ou seda tradicionais

eram muito finos, pareciam um pigmento de óleo, eu usava seis fios enormes e a torção, novidade artesanal, como diria, à procura de matéria, da textura que se manifesta ou cortando a superfície plana, ou pondo vários planos que criam o efeito de terceira dimensão, ou talvez torcendo a lã para ter superfícies mais volumosas e relevo. Agora, quanto ao aspecto estético, puro, eu concebo, de fato, a tapeçaria, como concebo a pintura plana, como Piero de la Francesca conceberia um quadro. É instintivo em mim isso e em qualquer artista procurando harmonia, relações, ritmos formais e ritmos cromáticos [...].

O ponto tradicional de gobelin é o mesmo que estamos usando, unicamente numa escala diferente. Para provocar outros efeitos, a gente deixa de lado o gobelin para usar torções, superposição. Isso é novo, é a improvisação do momento.*

A procura da matéria, como observou o próprio Douchez, era também uma constante nos trabalhos de Jagoda Buic e Magdalena Abakanowicz. Segundo Jagoda, “quando um pintor-cartelista escrevia, somente, a numeração de uma cor e não sua matéria, a densidade e a grossura do material, é como se escrevesse notas (pautas) musicais sem indicar o instrumento...” (KUENZI, 1973, p. 142; tradução de Luís Sergio Gonçalves)²¹. Esse intercâmbio com a matéria, do poder tátil que ela tem, permaneceu nas obras de Douchez, sendo imprescindível também para Abakanowicz, em cujo trabalho tenta “dar ao espectador a possibilidade de uma aproximação palpável com a [...] obra. Ele me é indispensável, visto que este contato seja também íntimo, tanto quanto o homem é com suas roupas, a pelagem de um animal ou a relva.” (KUENZI, 1973, p. 194; tradução de Luís Sergio Gonçalves)²².

Neste sentido, em contraposição à sua pintura, onde formas curvas harmonizam-se com linhas retas, na tapeçaria de Douchez há o predomínio de um geometrismo linear, obedecendo justamente ao temperamento do material e enfatizando seu aspecto tátil.

Existe uma diferença entre a arte do plano e a arte do relevo. A arte do relevo é a arte de alguma coisa que pode se tocar; passando o dedo em cima a gente sente o relevo, sente as qualidades próprias da matéria, que para a tapeçaria é uma coisa suave, uma carícia afetiva.

A lã é um objeto que tem que seguir as leis da gravidade. É por isso que a linha reta intervém muito. Sim, há uma possibilidade: deixar a liberdade à lã [...]. Eu acho que a lã é uma dama que tem que ser dirigida. Tem que obedecer. Então uso a linha reta reforçada pelo peso dos cilindros embaixo.*

Em seu processo de criação, Douchez aponta a importância da parte lúdica, aprendida com Flexor, como uma maneira de libertar certas formas:

²¹ “Quand un peintre cartonier écrit seulement la numérotation d’une couleur, et non la matière, la densité et la grosseur du matériau, c’est comme si on écrivait des notes de musique sans indiquer pour quel instrument...”

²² “Je tiens à donner au spectateur la possibilité d’un rapprochement palpable avec mon oeuvre. Il m’est indispensable que ce contact soit aussi intime que celui de l’homme avec son vêtement, le pelage d’un animal ou l’herbe.”



Por exemplo, estou conversando com os amigos, lápis na mão, e eu me divirto fazendo curvas ou linhas, e às vezes eu digo: isso poderia ser um ponto de partida duma obra [...]. No começo, um jogo gratuito, a parte lúdica, que depois é aproveitado, melhorado, recortado para dar uma obra. Dessa vez intervém menos o aspecto lúdico, intervém o aspecto racional. Será que para responder a essa curva eu tenho que pôr uma outra? Mas o ponto de partida é um jogo gratuito.*

Entregar-se a esse jogo não significa, para Douchez, abandonar-se à improvisação. Cartesiano, mas ao mesmo tempo lírico, deixa transparecer em seus trabalhos as palavras de Rainer Maria Rilke (1983, p. 24), dirigidas ao jovem poeta Kappus, em suas *Cartas a um Jovem Poeta*: “Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade”.

Uma obra nascida dessa necessidade latente, num espírito sensível e observador, atinge, inevitavelmente, a beleza, e tende a organizar o caos e encontrar, no espectador, uma recepção. Assim, estabelece-se uma comunicação entre o artista e o observador. O que poderia ser apenas um artesanato, na obra de Douchez torna-se a exteriorização de uma necessidade interior.

O artista tem que criar alguma coisa e, mexendo, cria. Aliás, tanta gente já disse isso e é verdade, uma necessidade de criar. Quando a criação atinge – uma palavra proibida agora – beleza, se torna objeto de arte.

151 Jacques Douchez,
Aldebaran, 1983.
Matéria-prima: lã,
técnica: tear manual,
153 x 140 cm.
Coleção do artista.



Muitos teóricos, e até artistas, pretendem que arte não é somente a procura da beleza. Eu sou contra essa concepção. Eu penso que existe a beleza. O que é a beleza? É aquilo que provoca um choque interior, uma fruição - e neste caso temos que recorrer às definições renascentistas- que vem da harmonia, das proporções, dos ritmos, das cores, de tudo. Até de provocar uma emoção. Antigamente, cada obra devia trazer uma coisa nova à qualidade em relação à precedente. Na época moderna se pretende, erradamente, romper com o passado, fazendo uma coisa inteiramente nova, o que obriga os artistas às aberrações atuais.*

O retorno de Douchez à pintura deu-se em 1990, dez anos após o fechamento do *Atelier Douchez-Nicola*. Concebida dentro de uma “perspectiva contemporânea”, sua pintura, segundo o curador e pesquisador Antonio Carlos Abdalla, “mantém-se fiel aos cânones do Abstracionismo Geométrico”, seguindo uma “escola que não segue os ditames rígidos (e quase frios) da corrente concretista, indo, mesmo, num sentido contrário desta” (DOUCHEZ, 2003, p. 5).

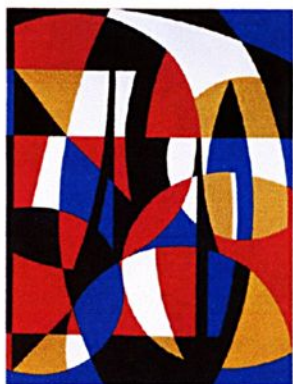
Na exposição realizada em 2003 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, as pinturas (Fig.152, 153 e 154) sobressaíram, num conjunto arquitetônico de proporções generosas, e ocuparam lugar de destaque junto às monumentais tapeçarias de um dos maiores artistas da Arte Têxtil brasileira.

152 Jacques Douchez,
Mar do Sul, 2000.
Guache sobre papel,
49 x 92 cm.
Coleção do artista.



A trajetória artística de Douchez é intensa. Em conjunto com Nicola, foi pioneiro ao apresentar tapeçarias nas Bienais de Artes de São Paulo e, com essa categoria de linguagem plástica, recebeu diversos prêmios. Entre eles estão a Medalha de Ouro no XI Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo/SP, em 1962; em 1967, a Menção Honrosa, na Bienal de Punta del Este; em 1970, o 1º Prêmio Governador do Estado, no II Salão Paulista de Arte Contemporânea, São Paulo/SP; em 1973, “Melhor Exposição do Ano - Museu de Arte de São Paulo”, segundo a Associação Paulista de Críticos de Arte, São Paulo/SP e, em 1976, o 1º prêmio na I Trienal de Tapeçaria de São Paulo, São Paulo/SP.

Participou da I, II e III Trienais de Tapeçaria de São Paulo, no Museu



153 Jacques Douchez,
Ravel, 2003.
Óleo sobre tela,
120 x 90 cm.
Coleção do artista.

de Arte Moderna (MAMSP), São Paulo/SP, e da Trienal de Lodz, Polônia, em 1985.

Os principais eventos e mostras coletivas, no Brasil, onde Douchez expôs seus trabalhos foram: em 1969, “Panorama Atual da Arte Brasileira”, Museu de Arte Moderna (MAMSP), São Paulo/SP; em 1972, “Arte/Brasil/Hoje - 50 Anos Depois”, Collectio Galeria de Arte, São Paulo/SP; em 1974, “1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira”, Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), São Paulo/SP e “Tapeçaria Brasileira”, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte/MG; em 1978, “Caminhos da Tapeçaria Brasileira”, Galeria FUNARTE, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro/RJ; em 1984, “Tradição e Ruptura - Síntese de Arte e Cultura Brasileiras”, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP; em 1986, “I Mostra do Centro Paulista de Tapeçaria” (artista homenageado), Galeria de Arte

154 Jacques Douchez,
A Dama, 2003 (projeto
original da déc. de 70).
Óleo sobre tela,
120 x 75 cm.
Coleção do artista.



do SESI, São Paulo/SP; em 1987, “II Mostra do Centro Paulista de Tapeçaria”, SESC Pompéia, São Paulo/SP; em 1998, “Arte Construtiva no Brasil/Coleção Adolfo Leirner”, Museu de Arte Moderna (MAMSP), São Paulo/SP; em 1998, “Arte Construtiva no Brasil/Coleção Adolfo Leirner”, Museu de Arte Moderna (MAMRJ), Rio de Janeiro/RJ; em 2000, “Objeto Brasil”, 500 Anos de Design, Pinacoteca do Estado, São Paulo/SP e, em 2001, “Tendências Abstratas”, Escola de Curadores, Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACC), Campinas/SP.

As exposições mais recentes, realizadas em 2003, nas quais tapeçarias e pinturas mostraram a trajetória de Douchez foram: “Plano e Relevô”, Pinacoteca do Estado, São Paulo/SP; “Esculturas Tecidas”, Pinacoteca Benedito Calixto, Santos/SP e “Esculturas Tecidas”, Espaço Cultural BM&F, São Paulo/SP.

No currículo de Jacques Douchez ainda estão presentes mostras coletivas e individuais no exterior. Entre as individuais, constam: em 1962, Art Center, Lima/Peru; em 1963, Centro de Artes e Letras, Montevideu/Uruguai; em 1965, Galeria Portinari, Lima/Peru; em 1965, Centro Brasileiro de Cultura, Santiago do Chile/Chile; em 1966, Künste Museum, Viena/Áustria; em 1966, Museu de Arte Moderna, Cidade do México/México; em 1967, Galeria Portinari, Lima/Peru; em 1970, Palácio de Belas Artes, Cidade do México/México; em 1971, Galeria da Organização de Estados Americanos (OEA), Washington/EUA; em 1971, Edifício Pan American (PANAM), Nova York/EUA; em 1975, Fundação Gulbenkian/Galerias de Exposições Temporárias, Lisboa/Portugal; em 1976, American-Brazilian Cultural Institute, Washington/EUA e, em 1978, Galeria Praxis, Buenos Aires/Argentina.

Possui também obras em coleções do Banco Cidade, Banco do Brasil S/A (SP), Banco Itaú (SP), Banco Noroeste de São Paulo, Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), Fundação Roberto Marinho/Rede Globo (RJ), Ministério das Relações Exteriores - Palácio do Itamaraty (DF), Kennedy Center (Washington), Museu de Arte Brasileira (FAAP-SP), Museu de Arte Contemporânea de Campinas (SP), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), Museu do Banco do Estado de São Paulo, Palácio das Convenções/Parque Anhembi (SP) e Pinacoteca do Estado de São Paulo.



A vida acadêmica de Norberto Nicola iniciou-se na década de 50 do século XX, na primeira turma do curso de Formação de Professores, na Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, que tinha em seu corpo docente professores como Flávio Motta, Renina Katz, Marcelo Grasman e Mário Gruber.

Ao contrário de Jacques Douchez, não seguiu a carreira de professor, segundo ele “por falta de vocação”, dedicando-se exclusivamente a sua produção artística e à idealização, promoção e curadoria de eventos importantes, ligados à Arte Têxtil, ocorridos no país e no exterior.

Nicola frequentou o *Atelier Abstração*, de 1951 a 1957, na mesma época que Douchez, e ganhou prêmios em salões de Arte Moderna com suas expressões pictóricas.

Mas a pintura não seria o único meio pelo qual Nicola se expressaria. De personalidade inquieta e pesquisadora, buscou na história da arte exemplos de outras formas de manifestação artística:

[...] a pintura não me satisfazia muito uma necessidade que eu tinha de trabalhar com as mãos e fazer um artesanato. Nesse sentido, a pintura era uma coisa exclusivamente mental, com pouca aplicação de uma manipulação do material. E isso me inquietava e eu, justamente, como era muito jovem, naturalmente não tinha experiência nenhuma, só tinha a grande vontade de fazer alguma coisa... Fui procurando, nos exemplos históricos, o que tinha acontecido com aquela forma, com aquele material, até que, vendo Lurçat, descobri o que ele fazia, ainda que ele criasse os desenhos como se fossem para uma pintura, mas ali tinha alguma coisa. E essa inquietação me perseguia junto com o trabalho de pintura que eu fazia no atelier do Flexor.*

Seus primeiros trabalhos (Fig.155), voltados às técnicas têxteis, tratavam-se de pesquisas experimentais, que já traziam implícitas todas as construções e principais elementos da tecelagem e, sobretudo, o desejo e a busca do artista por encontrar outra manifestação de arte.

Então eu tenho alguma coisa que eu fiz enquanto estava no ateliê do Flexor, [...] entre 55 e 57, que é realmente uma das primeiras coisas, onde eu comecei a fazer toda uma construção através de fios. Dá pra perceber [...] aqui tem os elementos todos do tear: o trançado, os fios, o tecido, e a construção plástica, e isso eu tinha dentro de mim, além de aprender e de ser treinado por várias pessoas como Renina, Flexor, Bonadei... Esse é um dos primeiros exemplos que eu fiz e guardei [...] até que um dia, eu mesmo, muito mais tarde, olhando, disse: meu Deus, tava aí toda a incipiência de um trabalho que eu viria desenvolver depois.*

155 Norberto Nicola,
Trama Ativa, 1975.
Matéria-prima: madeira, barbante
e tecidos.
76 x 32 cm.
Coleção Adolpho Leimer, SP.



No final dos anos 50, mais precisamente em 1957, um encontro com Regina Graz, na fábrica por ela administrada na Rua Frei Caneca, em São Paulo, e com a tecelã Gertrude, que lhe indicou os primeiros processos têxteis, entusiasmou Nicola. Começaram, então, as pesquisas mais dirigidas às técnicas de tapeçaria, juntamente com Jacques Douchez, experiência que foi confirmada com a abertura do *Atelier Douchez-Nicola*, em 1959.

[...] nós fazíamos os nossos desenhos abstratos de quadros e começamos a transportar isso para tapeçaria. Fizemos uma primeira exposição no começo dos anos 60, que foi muito bem sucedida, e essa aceitação da crítica e do público foi muito importante para que nós continuássemos, e assim nós continuamos durante um tempo.*

As pesquisas de Nicola consistiam em ele mesmo tecer seus trabalhos. Tecer, um ato solitário, propiciou ao artista criar um diálogo com o material e a técnica empregada, possibilitando o desenvolvimento de uma expressão inovadora dentro da Arte Têxtil.

Então, a técnica me dizia, olha, aqui tem um corte, então esse corte não precisa ser fechado e costurado como sempre se fez. Esse corte, ele pode ser expressivo, eu posso utilizar isso a bem da expressão. Por exemplo, a mudança de um material para outro, de uma palha com lã, até papel, papel celofane, coisas assim, eu ia experimentando fazer tudo isso, empiricamente, sem saber no que podia dar, mas eu tinha vontade de fazer, eu fazia.

A liberdade é o maior dom que o artista pode ter, mesmo que ela leve a uma inconseqüência. Mas está exercida.*

Os trabalhos bidimensionais do *Atelier Douchez-Nicola* foram expostos com muito sucesso no começo da década de 1960. As primeiras exposições realizadas em 1961, na Galeria Sistina, em São Paulo, e em 1963, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foram marcos decisivos para a total dedicação de Nicola a uma técnica com a qual ele descobria ter afinidades e por onde passou a exercer sua intensa criatividade e expressividade.

A partir de 1965, o trabalho de tapeçaria mural bidimensional de Nicola aos poucos foi cedendo espaço para a tridimensionalidade que advinha de suas constantes pesquisas. Em 1969, expôs suas primeiras “formas tecidas” na Galeria Documenta de São Paulo, na Galeria Bonino do Rio e no Museu de Belas Artes, na Cidade do México.

Nicola, juntamente com Douchez, foi também um grande representante da “tapeçaria original”, citando mais uma vez Julien Coffinet (1971), e seu interesse pela técnica cresceu à medida que viu confirmada suas primeiras intuições em trabalhos de Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic, quando as duas estiveram no Brasil, representando seus países nas Bienais Internacionais de São Paulo.

Uma grande descoberta que confirmou, em definitivo, as pesquisas realizadas por Nicola com suas “formas tecidas” foi ter entrado em contato com a tecelagem pré-colombiana, em Lima.

Antigas civilizações, como a Tiahuanaco, presente na fronteira do Peru com a Bolívia, já possuíam uma técnica de tecelagem avançadíssima que, segundo Nicola, vinha ao encontro de suas buscas e descobertas. Em sua residência há vários exemplos desse tipo de manifestação, identificada pelo artista como uma das mais originais, não só esteticamente falando, com descobertas técnicas que até hoje se discute como foram feitas. Na III Trienal de Tapeçaria, em 1982, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, aconteceu uma mostra da *Arte Têxtil das Antigas Culturas Andinas*, idealizada pelo próprio Nicola, sobre a qual ele escreve no catálogo:

Em todas as culturas que se sucederam na região andina até a chegada dos conquistadores, a arte têxtil foi largamente utilizada não somente pelo grau de beleza que alcançava, mas ganha ainda profundos



significados sociais [...].

O conhecimento dessa manifestação da mão e do espírito humano possibilita manter a tese pela qual tecer na área andina é a matriz primeira de todo o desenvolvimento das artes plásticas naquela região. [...]

A apresentação dos exemplos dessa arte dentro da III Trienal de Tapeçaria, além de sua importância estética e histórica, tem por maior finalidade dar a informação dos múltiplos processos técnicos utilizados que hoje são revividos nas obras têxteis contemporâneas. (NICOLA apud III TRIENAL de Tapeçaria, 1982)

As descobertas do *Atelier Douchez-Nicola* estavam em consonância com o que acontecia em vários países. “Isso devia estar no ar, no mundo inteiro”, comenta Nicola, que notou um grande movimento de retomada das técnicas têxteis em países da Europa Central:

[...] nós já estávamos trabalhando nisso, quando veio para a Bienal de São Paulo uma representação da Polônia que trazia Magdalena Abakanowicz. [...] Ela procurava a expressão através de matérias, fios que caíam, etc., o que nos entusiasmou muitíssimo por ver que existiam no mundo outras pessoas que estavam no mesmo caminho. Fizemos até uma viagem para estar com ela, na Polônia. Depois veio a Jagoda Buic, que ganha o Prêmio da Bienal, e assim percebemos que havia um movimento não só no Brasil, mas mundial.*

Diversos artistas brasileiros passaram a se interessar pela “arte da fibra”, nome que Nicola costuma usar constantemente para citar as experiências, com diversas formas e materiais, que começaram a surgir a partir do caminho que ele e Douchez iniciaram no Brasil.

Todas essas manifestações que começaram a irromper encontraram, no espírito inquieto de Nicola, um terreno propício de divulgação. Percebendo a importância do movimento que se estabeleceu, por meio de diversas experiências consistentes, ele propôs reunir artistas de diferentes localidades do país em exposições que passaram a mostrar a nova face da tapeçaria brasileira.

[...] como sou muito inquieto, gosto de estar com os outros, sobretudo com os colegas. Quando eu percebi que muita gente estava trabalhando nesse sentido, [...] eu vi que tinha um certo movimento. O Burle Marx começou a fazer umas tapeçarias na Tecelagem Paraíba, eu tive a idéia de fazer o primeiro salão de tapeçaria, que foi feito na FAAP.

Reuni um grupo para formar o júri, composto de amigos: Renina, Ruy Otake, críticos, etc. Fizemos uma certa seleção que contou com a ajuda do Carlos von Schmidt, que na época era encarregado da FAAP, um crítico de arte também. E assim nós fizemos o primeiro salão de tapeçaria contemporânea, em que apareceu muita gente [...].*

Desde 1974, na I Mostra de Tapeçaria, no Museu de Arte Brasileira, da FAAP, até as I, II e III Trienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo, passando por eventos internacionais como *Primer Encuentro de Tapeçaria Uruguayo-Brasileño*, em Montevideu, e o *Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz*, em Buenos Aires, na



Argentina, Nicola foi o principal idealizador, promotor e sobretudo curador.

Outra descoberta importante para seus estudos e “achados” de culturas primitivas, que encontraram em Nicola grande aceitação, foi o contato com a arte plumária brasileira. Fascinado, mais uma vez, pela beleza e originalidade das nossas manifestações aborígenes, assim como Picasso foi pela arte negra e Gauguin pelas indígenas, Nicola soube valorizar, ainda mais uma vez, essa importante expressão da Arte Têxtil. Recolheu peças de diversos museus de antropologia no país e realizou uma mostra que foi, primeiramente, exibida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1980. Em seguida percorreu o país, passando pelo Museu Oswaldo Goeldi de Belém, no Pará, e pelo Palácio do Itamaraty, em Brasília, para em seguida ser solicitada pelo Museu de História Natural da Fundação Smithsonian, em Washington, Museu Nacional de Antropologia do México, Museu Nacional de Bogotá, Fundação Miró, Barcelona, e Museu do Prado, Madri. Em 1983, as peças de arte plumária ocuparam uma Sala Histórica, na Bienal de São Paulo. A experiência resultou num livro, em co-autoria com a antropóloga Sonia Ferraro Dorta, editado pela Mercedes-Benz do Brasil e intitulado *Arte Plumária Indígena do Brasil*.

[...] a pluma, o que é? É uma fibra. Entre as várias fibras possíveis e imagináveis, a pluma é também uma fibra, com todas as propriedades de fibra mais uma estrutura específica. E nós, eu e Jacques, tivemos uma exposição em Brasília, e eu fui visitar uma lojinha da FUNAI, mas no meio daquilo, de repente, eu me encontro com exemplos de plumária, dos índios brasileiros, que era aquilo que eu estava fazendo. Me aproveitando da fibra a bem de uma expressão. E eu fiquei fascinado

156 Norberto Nicola,
Lundu, 1979/80.
Matéria-prima: lã,
técnica: tear manual,
260 x 290 cm.



com aquilo. Olha como o espírito humano é rico e a criatividade independe de época, estágio de desenvolvimento, cultura, etc.[...]*

Paralelamente a esses eventos, Nicola desenvolveu seu trabalho pessoal, sempre buscando e encontrando soluções para suas inquietações.

No ateliê que funcionava na casa de Nicola, um oásis, ainda hoje, na turbulenta área central de São Paulo, ele e Douchez permaneceram juntos até 1980. O primeiro tear era de baixo-liço, encontrado na Penha, em São Paulo, reprodução de um modelo sueco, com 6 pedais. Empregaram uma tecelã para auxiliá-los nos trabalhos, mas, quando tecia, Nicola dava vazão às suas idéias e improvisações,

As minhas coisas têm muitas improvisações e muitas idéias também [...], isso possibilitou que a minha criação se desenvolvesse de uma forma mais efetiva para minha pessoa.*

Nicola, com suas exuberantes “formas tecidas” (Fig.156 e 157), participou de diversas Bienais de São Paulo, sendo que na de 1971 ele e Douchez tiveram uma sala especial intitulada *Novas Tendências*. O pioneirismo desses dois artistas marcou esse importante evento, pois foram os primeiros a introduzir esse gênero de manifestação artística em mostras dessa natureza, aqui no Brasil.

157 Norberto Nicola,
Tema Branco.
Matéria-prima: lã,
fibra vegetal,
técnica: tecelagem em
tear manual,
78 x 72 cm.



O *Manifesto do Atelier Douchez-Nicola*, escrito em 1959 e publicado no catálogo da exposição na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, em 1968, continha os ideais de reformulação de uma técnica que existe desde os primórdios da humanidade e que, segundo alguns pesquisadores, precedeu a cerâmica e foi incorporada às manifestações artísticas durante vários séculos. O manifesto dizia:

Formas Tecidas

Tentamos dar à tapeçaria uma nova dimensão criativa.

A tapeçaria que buscamos afasta-se da idéia tradicional de uma representação plana. Criamos um objeto tecido.

A reforma de Lurçat foi unicamente uma reconsideração da arte do plano, com uma técnica (a tecelagem) e um material (a lã) específicos. Trata-se agora de criar uma arte da fibra tecida, libertada de qualquer ligação com as artes de superfície pintada.

A fibra e o tecido possuem um volume com qualidades próprias de tensão, elasticidade, comportamento, enfim, um lugar no espaço.

A cor é um atributo da matéria, mas por esta retida.

A obra tecida deve modelar o espaço numa forma multidimensional.

Jacquez Douchez e Norberto Nicola

São Paulo, 1959.

(DOUCHEZ, 2003, p.12)

As considerações relatadas no *Manifesto* continham a semente originária da revolução que o *Atelier Douchez-Nicola* defendeu por mais de duas décadas, de 1959 a 1980.

A partir da década de 80, do século XX, Nicola passa a trabalhar e expor individualmente. Em 1980 recebe o prêmio de melhor exposição do ano, dado pela crítica nacional. Suas últimas exposições em São Paulo foram na Galeria de Arte São Paulo, em 1984, e na Cia. de Propaganda Saldiva e Associados, em 1986. No Rio de Janeiro, em 1986, participa da mostra Sete Décadas da Presença Italiana na Arte Brasileira, no Paço Imperial.

Em 1987, os trabalhos de Nicola serviram de inspiração para o estilista Ugo Castellana (Fig. 158), atestando que a contemporaneidade das obras do artista atingia outras expressões, além das Artes Plásticas.

Ele disse que gostava muito das minhas coisas e eu disse: realmente, no fundo, um vestido é uma arte da fibra. É uma escultura que precisa de uma pessoa dentro, mas, primariamente, é uma arte da fibra que vai se adaptar ao corpo humano. Ugo disse: então eu vou fazer umas coisas baseadas no teu trabalho. Lembrei que Pierre Cardin fez toda uma coleção baseada em Mondrian. Falamos com o Bardi, um homem sempre aberto a qualquer manifestação. Fizemos uma exposição com desfiles de moda, música e as modelos posaram na frente das tapeçarias que tinham inspirado a roupa. Eu também fiz uns brincos, umas jóias.*



158 Norberto Nicola
Trópico.
Matéria-prima: lã,
técnica: tecelagem em
tear manual,
180 x 141 cm.

Ugo Castellana
Vestido e casaco lamê ouro,
cintura marcada por
aplicação em lã, tons violeta e
roxo.



Dada a lentidão inerente ao processo de execução da tapeçaria, Nicola sempre recorreu às pequenas dimensões para pôr em prática as primeiras idéias. Seu processo criativo, em constante ebulição, permitia que, por meio desses minitêxteis (Fig.159), as primeiras intuições sobre um trabalho fossem desenvolvida rapidamente. Isso servia para que um acervo de idéias fosse criado e experimentado com um maior número de materiais, surgindo experiências que eram verdadeiras minitapeçarias. Nicola participou, em 1985, do *IV Salón Michoacano Internacional del Textil en Miniatura*, no Instituto Michoacano de Cultura e Instituto Nacional de Belas Artes, no México, e seu trabalho foi capa do catálogo.

Para você ser um criador e executar uma tapeçaria é um processo muito lento. Você cria uma coisa, tem que fazer a tapeçaria, não adianta você ir criando, criando, se você não pode executar para ver o fim da coisa. Então, o que aconteceu no meu caso, para eu não deixar que a minha criação ficasse sujeita a essa lentidão que a técnica solicita, eu fiz muita coisa em tamanho pequeno, com massa, com barbante, com feltro, com



159 Norberto Nicola.
Minitêxtil executado com
materiais diversos e pintado.
30 x 50 cm.
Coleção do artista.

projetos, com papéis, que eu levava algumas horas para fazer uma e punha de lado. Fazia sem me preocupar com nada. Fiz muitas coisas nesse sentido e isso para mim era um repositório, um acervo de idéias, e desenhava também e, de vez em quando eu ia lá, escolhia uma da qual eu fazia uma tapeçaria. Este método me propiciou chegar às melhores coisas para serem executadas em tapeçaria [...] porque eu tinha a possibilidade de depurar todas as minhas idéias para finalizá-las num trabalho um pouco mais árduo e longo.*

O fato de trabalhar com pequenas dimensões não implica que esses minitêxteis sejam concebidos apenas como projetos para tapeçarias maiores. Para Nicola,

o minitêxtil é válido por si. É como se fosse uma miniatura. Você tem que pensar e criar para aquela escala. A iluminura de um breviário do séc. XII é uma pintura feita para um determinado fim.*

Entusiasta e defensor de todas as técnicas têxteis, vê em cada uma delas um valor que, se bem explorado e desenvolvido, permite ser uma autêntica expressão artística. Sem preconceito, reconhece que todas as manifestações dessa natureza têm seu valor, que podem servir a um artesanato utilitário mas também ao ato criador de um artista que busca se expressar por meio das fibras.

[...] a tapeçaria é um, digamos, gênero, ainda mais específico, com seu artesanato, daquilo que eu chamo arte da fibra. Porque o cesto de palha é arte da fibra, muito importante, a plumária é arte da fibra, importantíssima, os tecidos pré-incaicos é arte da fibra. Enfim, tudo aquilo que se faz com uma fibra, ou seja, com o fio, desde o fio fino até um fio muito grosso, você pode considerar que é arte da fibra. Agora o que acontece é que a fibra, como os outros materiais, também serve tanto a um artesanato quanto a um ato de criação artística. [...] É o homem que se expressa criativamente, ele tira do nada, ele quer pôr, naquele material, a emoção. [...] Então, a grande diferença está, não em que tudo aquilo que foi feito com fibra seja arte, não, a fibra é simplesmente um material, um meio, que se o artista é criativo e se ele tem uma empatia com esta técnica, ele vai se expressar, emocionalmente, através dessa técnica. Jagoda Buic, por exemplo, fazia macramê.*

Atualmente Nicola passou da tecnologia do tear para a tecnologia da informática, sem prejuízo nenhum da qualidade de seu trabalho, pois, segundo seus comentários, o computador “não ajuda em nada a criatividade mas, por meio dele, encontrei uma manifestação bastante válida, dada a minha formação artística. Ele é simplesmente mais um instrumento que você pode utilizar”.*

A tapeçaria, ou melhor, a arte da fibra, sofreu transformações desde que as primeiras sementes foram lançadas pelo *Atelier Douchez-Nicola*. Artistas contemporâneos que se utilizam de tecidos, fios, casulos, cipós, papel, madeira, fibras em geral e até do metal estão escrevendo a nova história da Arte Têxtil brasileira.

* Entrevista realizada no dia 27 de maio de 2003.

Sônia Paul é uma artista autodidata. Seu encontro com a Arte Têxtil aconteceu, casualmente, em 1963, quando se interessou em fazer tapetes bordados sobre telas de aniagem, para uso pessoal.

Lecionou como professora de arte infantil no Colégio Sion, de Curitiba (PR), e teve sua vida acadêmica mais voltada a um aprimoramento do que a sua formação propriamente dita. Ainda na cidade paranaense, realizou uma exposição de suas tapeçarias, “toda ela sem pretensão”, segundo conta a artista, que nunca havia pensado em dedicar-se à arte das fibras.

Em 1969, após a morte do marido, passou a morar em Santos (SP), onde desenvolveu um estilo próprio e original nas tapeçarias bordadas.

Utilizando inicialmente uma temática figurativa, voltada para o folclore brasileiro, e retratando festas populares, casarios e favelas, a artista já demonstrava ter criatividade e um raro domínio sobre as técnicas têxteis.

Eu acho que nós não somos só essa exuberância, essa praia, esse Rio de Janeiro maravilhoso, esse mar lindíssimo, essa coisa sofisticada. Acho que nós temos também muito do carro de boi, do chifre do boi, da corda grossa, do nó, do calo na mão, da pena. Não o carnavalesco, mas aquele primitivo do índio, aquilo que ele faz; não a tanga de miçanga que eles fazem hoje, mas a tanga com a pena ou com a semente das frutas das árvores ou com a palha do coco.*

Definindo-se como “curiosa e pesquisadora”, sempre foi uma constante na vida e na obra de Sônia a busca por mais conhecimento nas áreas de seu interesse, como a arte infantil, a história da arte e a mitologia indígena. Ministrou palestras e cursos de História da Tapeçaria e da Arte.

A vida acadêmica começou em 1972, quando Sônia ingressou, como aluna, na Faculdade de Educação Artística da Universidade Santa Cecília, em Santos, experiência que, segundo ela, ordenou o que, empiricamente, aprendera: composição, dinâmica de cor, desenho e história da arte. Nesse curso teve sua primeira experiência como professora universitária.

Acabei dando aula pra minha própria turma, porque tinha no curriculum tapeçaria. O sistema era assim, a cada dois meses era um assunto. Quando foi a hora de fazer, de falar em tapeçaria, eles ficaram pensando em mudar o assunto, porque não tinha ninguém que entendesse de tapeçaria. [...] Aí, um dia, uma das minhas colegas disse: ‘Nossa, mas a Sônia é tapeceira, por que ela não pode dar uma assessoria?’. E aí acabei dando aula na faculdade. Isso foi um pouco decisivo pra mim, porque aí eu já estava dando aula e acabei me aprofundando mais.*



A carreira acadêmica prosseguiu em 1979, quando foi convidada a participar do corpo docente da Faculdade de Artes Plásticas de Santos.

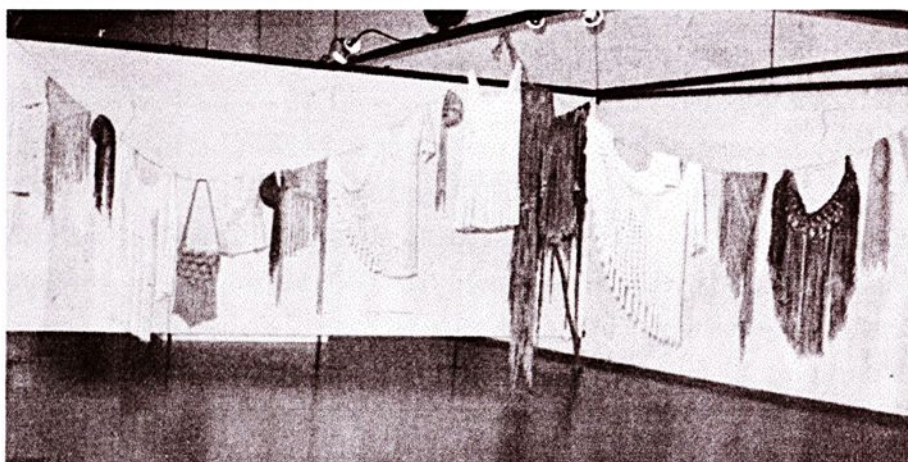
Ao contrário das suas expectativas negativas com relação à aceitação da arte da tapeçaria numa cidade de clima quente e úmido, foi convidada a fazer uma exposição e dar cursos de História da Tapeçaria na Associação dos Médicos, em 1975, o que a estimulou a inovar em seus próprios trabalhos, a partir dos pontos tradicionais do bordado, como o arraiolo, a casa caiada, o kilin e o meio ponto. Bordando em cima de tela grossa, com lã grossa e barbante, construía relevos sobre o plano bidimensional, dando, assim, expressividade às suas primeiras obras tecidas.

Em 1976, visitando a I Trienal de Tapeçaria de São Paulo, no Museu de Arte Moderna, entrou em contato com obras de artistas como Jacques Douchez e Norberto Nicola, o que a incentivou a apresentar seus trabalhos na II Trienal, em 1979.

Um dos trabalhos que Sônia apresentou no evento foi realizado em conjunto com Claudio Medeiros, responsável pelo figurino de Ney Matogrosso. Eram roupas, feitas em macramê, dependuradas num varal (Fig.159). O crítico Carlos von Schmidt, no Suplemento Cultural do jornal *O Estado de S. Paulo*, analisando os trabalhos apresentados na II Trienal, deu ênfase à originalidade do conjunto:

[...] Sônia Paul e Claudio Medeiros reuniram vários desses macramês, xales, toucas, cintos, faixas, saias, boleros, vestidos e outras peças e trouxeram para a Trienal. Dependurando-os habilmente em um varal, obtiveram um efeito plástico surpreendente. (SCHMIDT, 1979, p. 9-10)

160 Sônia Paul e
Claudio Medeiros,
Comuns Dependurados, 1979.
Matéria-prima: fibras diversas,
técnica: macramê,
comprimento: 8 m.



No macramê, palavra que em árabe significa “franjas ornamentais”, Sônia já havia se iniciado desde o começo de suas pesquisas com arte têxtil. A técnica, originada na Arábia e desenvolvida também em alguns países do Oriente próximo, foi levada para a Espanha pelos mouros. A partir de fios trançados e nós, obtêm-se texturas diferentes, com o emprego de pontos variados. O trabalho pode ser executado com diversas matérias-primas, desde o mais delicado fio de seda até a corda ou barbante grossos.

Bastante versátil, o macramê permite a inserção de vários materiais num único trabalho, criando efeitos únicos tanto para peças bidimensionais quanto tridimensionais.

Sônia dedicou-se à técnica do macramê a partir de 1977, quando passou a confeccionar vestidos, numa invocação à Wearable Art, movimento que, na década de 1970, se apropriava do corpo como suporte das obras criadas. Em 1978, realizou mostras e desfiles no Centro de Artes e Decoração de Santos (Cades); em 1979, realizou um desfile de Moda-Arte na Galeria Eucatex, de Curitiba, e na Universidade de Pittsburg, nos Estados Unidos; e, em 1999, fez parte do desfile promovido pela Associação das Mulheres de Negócios, na Associação dos Contabilistas de Santos.

A participação da II Trienal de Tapeçaria impulsionou o trabalho de Sônia, que passou a integrar os principais eventos de Arte Têxtil. Em 1980, participou da I Mostra de Minitêxteis, na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro. Em 1982, seus trabalhos em macramê já haviam se tornado conhecidos e foram apresentados na III Trienal de Tapeçaria de São Paulo.

[...] Conheci os outros artistas tapeceiros e entrei para o Centro Paulista de Tapeçaria. Nesse Centro, na década de 80, nós fazíamos reuniões e organizávamos exposições dos nossos trabalhos.[...] Em 85, a gente participou da Exposição Nacional de Arte Têxtil, no Rio Grande do Sul, Porto Alegre. No mesmo ano fizemos uma mostra itinerante, que começamos em Ribeirão Preto, no Centro de Cultura; de lá, fomos para Bragança, Brasília, São Paulo, Rio Grande do Sul, Florianópolis e Curitiba.*

O Centro Paulista de Tapeçaria foi fundado em 1985 e tinha como diretora cultural Delba Marcolini e, como um dos integrantes do corpo de conselheiros, Jacques Douchez. Esse Centro organizou, em 1986, a I Mostra do Centro Paulista de Tapeçaria, na Galeria do Sesi, em São Paulo, e, em outubro de 1987, a II Mostra no Sesc Pompéia, na mesma capital. Sônia Paul passou a fazer parte do Centro juntamente com outros artistas que, na década de 1980, se expressaram por meio das fibras e dos fios. Faziam parte do Centro: Ana Maria Carrascosa Von Glehn, Ana Goldberger, Ana Lúcia Luz, Annemarie Ritter, Carla Toscani Cseri, Cerzo, Chris Ozanne, Cristina Sant'anna, Renate Ristow, Rosana Aquino de Carvalho, Grupo Fibra (Meiri Levin, Dorothy Zaclis Napchan, Betty Zaclis Lebensztajn, Dora Fraiman Blatytá), Henrique Schucman, Jean Gillon, Magdalena Rozanska, Marina Overmeer, Myriam Viganó, Nelly Godinho, Rita Moura, Rosana Aquino de Carvalho, Rossana Cilento, Rubens Sincic, Sandra T. R. Figueiredo, Sigrid, Sinaia Duarte, Pedro Theoto, Vera Patury, Verônica, Vivian Silva e Zorávia Bettiol.



Consolidada sua carreira profissional como artista tapeceira, Sônia participou, a convite de Rita Cáurio, da inauguração da Galeria do Fio e do Barro, em Ipanema, destinada a vender cerâmicas artísticas e tapeçarias. De 1979 até o fim da década de 1980, a Arte Têxtil brasileira já havia mostrado seus aspectos mais originais e, por isso, começou a fazer parte do circuito das artes nas principais capitais do País.

Sônia participou ativamente de todo esse movimento renovador, expondo, inclusive, nas mostras internacionais. Em 1988, participou da exposição “Novos Valores da Tapeçaria no Paraná”, na Secretaria de Estado da Cultura, em Curitiba, e integrou o grupo de artistas brasileiros que apresentaram seus trabalhos no Primer Encuentro Latino Americano de Mini Textil, em Montevidéu, Uruguai. Tem tapetes expostos em acervos da Inglaterra, Japão, Espanha e Estados Unidos.

Na cidade de Santos, tem tapeçarias permanentes nos edifícios Pasteur, Aristocrata, Jacarandá, Tre Fontane, Saint Énard e Pamplona. No setor odontológico do Sesc - Serviço Social do Comércio, encontra-se uma escultura de grandes proporções, seu Maxi-Tricô, com uma estrutura feita em malha de aço compondo com agulhas em bronze.

Em 1995, ministrou a palestra “De Aracné aos nossos dias”, na Associação Palas Athena, em São Paulo, enfatizando a importância histórica e a influência do tapete e da tapeçaria transformada em meio de expressão e criação artística.

Sônia é uma artista pesquisadora e, conseqüentemente, inovadora. Seu processo de criação partiu do estilo naif e tropicalista, bidimensional, para a busca das formas tridimensionais, influenciada pelas idéias de artistas como Jacques Douchez, Norberto Nicola, Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic.

[...] Figurativa eu fui, principalmente no início, [...] mas eu gosto tanto do figurativo quanto do abstrato. Eu não gosto do acadêmico. Na pintura até gosto, quando é de boa qualidade, mas na tapeçaria não acho que tenha nada a ver. Mas eu já fui bastante figurativa e, de vez em quando, faço também, principalmente na parte mais artesanal.*

Com um espírito aberto às novas tendências e buscando um caminho de expressão individual, Sônia encontrou na escultura respostas a suas incessantes pesquisas formais, e, em fibras de diversas naturezas, o material ideal para suas expressões têxteis. O macramê e a tecelagem, sem o auxílio do tear, foram as técnicas mais apropriadas que Sônia utilizou para revelar seu universo agora não mais figurativo, mas abstrato (Fig. 161).

Houve uma fase em que eu estava muito apaixonada pelas fibras, materiais naturais, crina, lã. Então fiz muito macramê, mas misturava, inseria bastantes tufo de material, amarrava, prendia e tecia. Eu fui gostando da textura, mais do que da cor; da forma, mais do que da cor.



Então chegou uma hora que eu trabalhava muito com o cru, com o bege, não usava cor.
Para isso precisava que a textura fosse muito rica, necessitando de muita pesquisa de material.*



161 Sônia Paul,
Cabaña, 1985.
Matéria-prima: crina de cavalo,
estopa e juta,
técnica: macramê,
180 x 90 x 90 cm.

Outra fase marcante na carreira artística de Sônia, ainda mais voltada à abstração, deu ênfase também à cor. Em seus vôos criativos, absorve qualquer oportunidade de observação do real para transformá-la numa experiência nova, ineditamente transportada para seus têxteis.

[...] Fiz uma viagem para o Rio de Janeiro, voltei de ponte aérea, e, numa manhã muito bonita, nós sobrevoamos a restinga da Marambaia, relativamente baixo. Então, lá de cima, vendo aquilo, fiquei tão apaixonada - eram pedaços de manchas cor de laranja, de repente entravam violeta, depois areia, depois um azul turquesa - e aquilo me fascinou de um jeito, que eu cheguei cheia de idéias. Aí fiz uma tapeçaria assim, com manchas, com cores. Também me apaixonei pela fotografia aérea ou a fotografia de satélite. Fiz uma série de tapeçarias só sobre fotografias aéreas e de satélite. Sobre satélite, por exemplo, fiz a Grande São Paulo. É uma explosão, porque eles usam filtros coloridos, não é a realidade. Ela se torna mais abstrata ainda por esse fato de, embora sendo de satélite, ela não ser um mapa. Como eles usam uns filtros, parece uma explosão.*

Um dos trabalhos mais significativos, inspirados em fotos de satélite, é *A morte de um rio*, sobre o desaparecimento de um curso d'água na África.

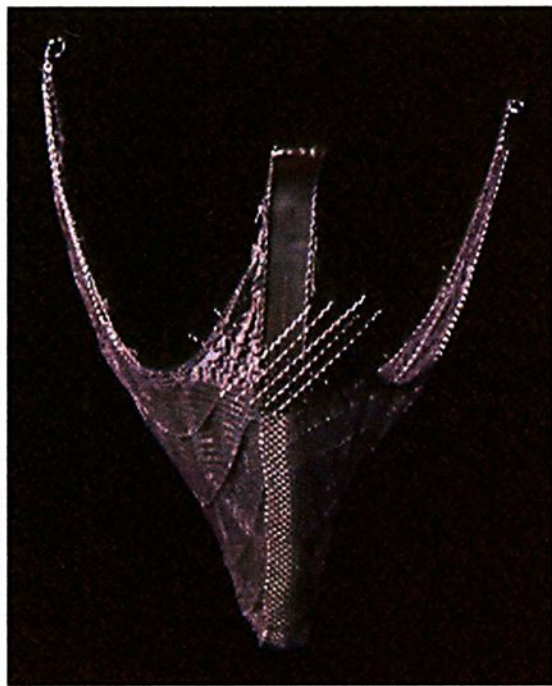
A temática nacional que Sônia mais explorou foi, sem dúvida, a do interior brasileiro, com todas as suas peculiaridades, mas não deixou de lado a arte do povo que primeiro explorou nossas fibras em criações têxteis originais: nossos aborígenes. O contato com a artista mineira Marlene Trindade, que conviveu com os índios brasileiros, despertou em Sônia a pesquisa da mitologia indígena, o que resultou em máscaras confeccionadas com a técnica do macramê, utilizando sucata de aço, juta e algodão.

O aspecto artesanal da tapeçaria sempre fascinou Sônia: “Eu gosto muito de formas. Se não fosse tapeceira, talvez seria escultora. O fazer com a mão, pra mim, é mais gostoso do que pintar”.*

Outra fase que Sônia comenta com empolgação são suas experiências com um material mais duradouro e não tão sensível às intempéries: o aço.

Uma vez fiz uma palestra sobre a frustração que o tapeceiro tem. A gente estava atrás de materiais mais duradouros, mas que mantivessem a mesma linguagem, e até falei do aço. Até então nunca tinha feito nada. Eu conhecia material de aço tão flexível, tão delicado, que seria até possível. Só não era possível por causa do preço.*

Nessa fase, Sônia encontrou uma indústria, em São Paulo, que tinha como sucata malhas de aço flexíveis. A artista percebeu a possibilidade de transformar aquele material em criações artísticas, tirando proveito da textura, da cor, da flexibilidade e da aparência macia e artesanal que o material transmitia (Fig.162).



162 Sônia Paul,
Rumo Norte.
Matéria-prima: sucata de aço,
técnica: trama costurada com cabo
de aço.

Parece tricô, parece crochê, é fino, é macio, é fantástico. Tinha uma [malha] que parecia de seda. [...] É muito delicado o material.*

O espírito inovador de Sônia, revelado em seus trabalhos, a levou para o teatro. Na época em que atuava como professora, construiu figurinos que evocavam quadros de Portinari, utilizando gaze de atadura e bandagens tingidas com beterraba e espinafre.

[...] Manchava com argila, um pouco de guache pra fazer as sujeiras. Aquelas trouxas de roupas dos retirantes nós fizemos com a bandagem, com jornal dentro, engomamos bem e depois tiramos, ficou oca, bem leve, mas dando a sensação de peso. Então eu chamei isso de um trabalho de tapeçaria. São tapeçarias montadas ali, na hora, com os figurinos.*

Mais tarde, Sônia participou, como figurinista, de uma mostra de teatro amador na qual as roupas, inspiradas em Frida Kalo, ganharam o primeiro prêmio. A peça foi apresentada também no México.

[...] Nós fizemos as roupas de Frida Kalo. Eu fiz sete Frida Kalo. Cada pessoa era uma Frida Kalo. Nós fizemos as roupas com aquele rabo de rato, colorido, com troncos de árvores, como os quadros dela. Então eu dizia para os alunos: você não precisa ser tapeceiro pra fazer tapeçaria. Você pode usar tapeçaria pra figurino de teatro, pra arte e moda, para o que você quiser. A tapeçaria não precisa ficar restrita a peças de parede ou a tapetes para o chão. [...] Não precisa ser aquela coisa formal, que precisa do tear. Claro, o tear é ferramenta, o nó é ferramenta, a agulha, a tela. Já fiz tapeçaria com um buraco, rasguei a tela, aí amarrei com cordas, deixei cair franjas [...]. Eu não tinha um plano. A coisa acontecia. [...] Eu queria o inusitado [...]. De repente, eu usava muita lã de ovelha, só os capuchos da lã, amarradas com cobre.*

Os trabalhos de Sônia tendem mais para a improvisação do que para algo planejado, esboçado de antemão. Há um aspecto lúdico, nítido na sua personalidade e em seus trabalhos: “Eu me divirto, isso é verdade”, afirma a artista.

Sônia é uma artista nata que não deve sua formação a nenhuma escola de arte. Pelo contrário, move-se livremente pelo mundo da Arte Têxtil, que a escolheu. A matéria sabia que através das mãos de Sônia tudo ganharia vida e se entregou à artista, que sabe retribuir com entusiasmo e criatividade. Suas formas tridimensionais parecem assumir o vôo livre de um pássaro. São leves mesmo quando confeccionadas com aço.

Sônia não utiliza o tear, mas suas mãos hábeis são o próprio pente e o liço que costura, sobe, desce, ata e desata, envolvendo-nos nessa trama tecida de inesgotável criatividade.

Sua trajetória, que vai do fio ao aço, mostra um processo visceral, cuja pesquisa é uma constante. Não há limites!



* Entrevista realizada no dia 1 de abril de 2004.

Desde muito cedo, ainda criança, Eva Soban teve sua vida ligada a expressões artísticas de diversas naturezas. Partindo primeiramente da aquarela e aprimorando-se na fotografia, a quinta filha de uma família de imigrantes, que ela mesma define como “cheia de idéias e cheia de criações”, nunca perdeu de vista a possibilidade de se expressar por meio das técnicas e materiais artísticos. Mas não seria nem na pintura nem na fotografia que Eva encontraria seu melhor caminho de expressão.

Eu fazia aquarela, fotografia, pintava um pouco, mas não era isso que queria pra minha vida. Eu queria alguma coisa que eu transformasse com as mãos, que eu elaborasse, que eu criasse, que eu executasse, e que aquilo tivesse uma existência. Para o meu jeito, para o meu temperamento, eu precisava disso.*

O encontro com a arte das fibras aconteceu de forma inusitada. Os teares dos índios do Peru, país de longa tradição têxtil, como já foi enfatizado no Capítulo Um desta pesquisa, entusiasmou Samir, uma amiga, que decidiu começar a trabalhar na técnica em conjunto com Eva.

O primeiro tear, muito rudimentar, improvisado com dois cabos de vassoura e um elástico, preso no teto, serviu para que as primeiras experiências fossem realizadas e revelassem a Eva sua mais nova forma de expressão.

[...] Eu vi que ali eu tinha um desejo de uma coisa que não sabia o que era, mas o meu ser queria se expressar através do têxtil. Eu não tinha nenhum conhecimento, nem formação, mas segui meu feeling.*

O entusiasmo e a decisão de trilhar o caminho apenas pressentido conduziram-na aos mais importantes eventos realizados na capital paulista, um dos maiores centros irradiadores da Arte Têxtil brasileira nas décadas de 1970 e 1980.

Eva participou pela primeira vez de um evento de grande porte em 1974, na I Mostra Brasileira de Tapeçaria, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo.

[...] Lá eu vi a exuberância do Nicola, do Douchez [...] e fiquei surpresa com as possibilidades do têxtil. [...] Eu queria uma coisa de tapeçaria, mas, no Brasil, nos anos 70, a gente não tinha informação nenhuma. E aí eu vi aquele trabalho deles, fiquei completamente encantada, e acabei comprando um tearzinho de mesa. [...] Vi que era o caminho que eu queria seguir. E fui trabalhando, pesquisando, descobrindo técnicas, materiais...*



Na carreira de Eva, muitos outros eventos se seguiram ao marco inicial de 1974, perfazendo um caminho de busca e pesquisas constantes baseadas em dois pontos fundamentais para a artista: a natureza do material têxtil empregado e a possibilidade de expressar-se por meio de seu trabalho.

Eva não concebe uma obra de arte destituída de significados, por isso todo o seu processo de criação tem um vínculo com aquilo em que ela acredita e que a move na vida e na arte. Neste sentido, Eva buscou no Oriente caminhos espirituais para suas inquietações, e as respostas que encontrou orientaram seu trabalho, que não prescinde do uso de formas esteticamente belas, mas que, rigorosamente, deseja alcançar um estágio mais avançado no processo de criação, que é o de comunicar-se por meio da obra de arte. Segundo Tarkovski, a arte tem como grande função “a comunicação, uma vez que o entendimento mútuo é uma força a unir as pessoas, e o espírito de comunhão é um dos mais importantes aspectos da criação artística” (TARKOVSKI, 1990, p. 42).

[...] Eu vi que todo artista zen se alimenta primeiro. Então ele alimenta a alma, ele alimenta seu conhecimento, depois tenta ficar livre de tudo isso para estar mais conectado com a criação. Criação, aqui, no sentido mais amplo, no sentido mais universal. Então, depois [...] de uns quatro anos conturbados, de insegurança, [...] foi dando uma fluidez e eu passei a acreditar que o meu trabalho era da minha alma. E aí fiquei mais livre de preocupações e a coisa caminhou.*

Eva participou, com grande destaque, da I, II e III Trienais de Tapeçaria de São Paulo, no Museu de Arte Moderna. Na II Trienal, que reuniu 165 obras, de 68 artistas e 9 estados brasileiros, a artista recebeu o 2º prêmio com uma obra de profundo sentido existencial (Fig.163). Observadora atenta, trouxe o invisível para o mundo visível, para o mundo da imagem, baseada nas formas encontradas na vida real e no confronto presente nos relacionamentos humanos.

[...] Eu estava pensando no que é o relacionamento humano. [...] Estava muito focada no mundo, nas pessoas, em tudo. Como uma coisa pequena vai comendo uma coisa grande. Então eu olhava essas árvores, que a gente tem em São Paulo: elas são imensas, tem árvore de 12 metros, 15, que tem uma hera, pequenina (é uma parasita, né?). Ela não tem nem muita raiz, vai se instalando, vai se instalando e, quando você percebe, ela tomou toda aquela árvore e mata a árvore. Então a árvore tem raiz, tronco, exuberância, não sei quantos anos de vida, mas essa hera vai destruindo.

Eu estava muito focada nessas coisas do humano, que uma coisa vai minando a outra pessoa e, se você não tem a força suficiente, isso mata, né?*

Em conjunto com esse trabalho, outros foram expostos, sempre focando questões existenciais como os relacionamentos humanos, o



nascimento, a vida e a morte.

[...] A outra, que era bem bonita, era já a vida que sai da morte. Usei um tronco que tinha sido queimado, arrancado. Eu o levei para o museu e vi que a vida é também reconstruída depois de uma coisa que já foi morta. Então aquela árvore, que era maravilhosa, foi cortada, decepada, queimada, porque eles iam plantar. E aí nela eu teci uma teia de aranha, toda com fio dourado, que, simbolicamente, estaria dando vida a uma aranha que ia fazer sua casinha lá. [...] Para isso eu fiz pesquisas sobre o vegetal, como nasce e como morre.*

“Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto, para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem” (TARKOVSKI, 1990, p. 41). E é assim que se pode entender o trabalho de Eva, na utilização da expressão plástica para comunicar o que mais lhe importa: o processo criativo atado ao mundo espiritual.

E não é nem forçado, mas eu fico muito mais feliz quando ele é assim... É o processo de cada um, é o que move.*

Absolutamente imersa no mundo da Arte Têxtil, dentro do panorama brasileiro, Eva integrou a comissão organizadora da III Trienal de Tapeçaria de São Paulo, em 1982, participando também como artista

163 Eva Soban,
Árvore, 1979.
Matéria-prima: ferro e fibras variadas,
técnica: tecelagem,



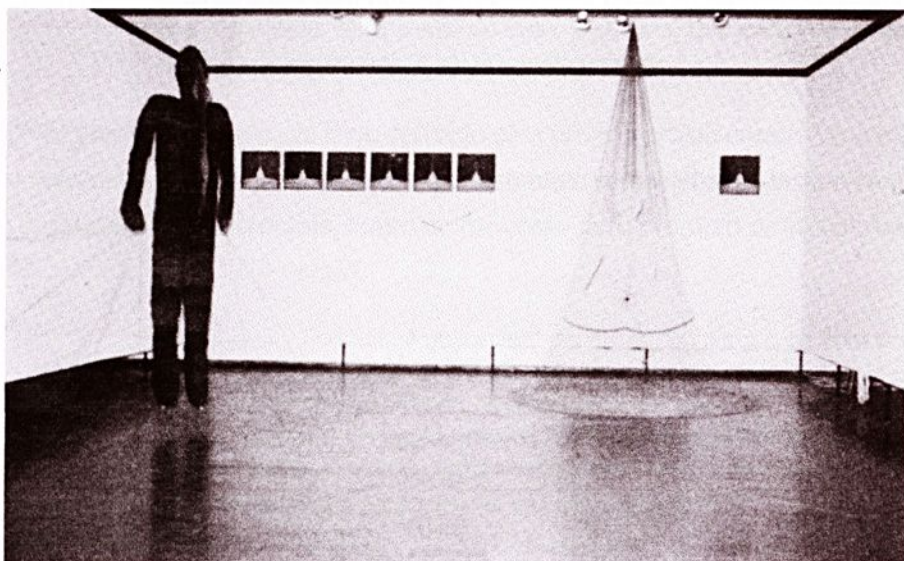
hors-concours, com uma sala especial, onde fez uma instalação seguindo os mesmos caminhos reflexivos dos trabalhos anteriores.

Para esta Trienal, o trabalho (Fig. 164) que a artista desenvolveu era baseado em um mestre espiritual russo, cujos ensinamentos afirmavam que o ser humano, como criatura, tem dentro de si células constituídas por partículas divinas, provenientes de seu Criador. O tema desenvolvido correspondia, plasticamente, a essa profunda descoberta de Eva, que teceu uma figura humana num jardim, em posição meditativa. Em suas entranhas corriam fios dourados provenientes de um ponto mais alto, que simbolizava a fonte geradora da luz divina: o Criador.

Na mesma instalação, acontecia outra importante reflexão de Eva: a necessidade de “rasgar as carapaças” para integrar os três centros vitais do ser humano - sexual, mental e emocional.

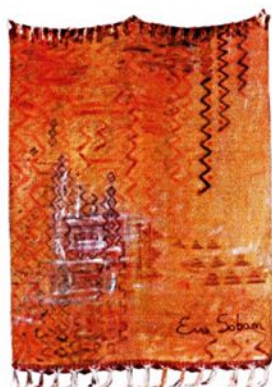
[...] Era um homem de terno, desses de fazer roupa de homem, inteirinho tecido com retalhos de gabardine, casimira. E ele era cortado, aberto, e aqui dentro tinha três focos, que é como se fossem os três centros importantes do funcionamento humano. Então era como se a gente rasgasse, e tivesse aqui a tua energia vital na barriga, aqui teu centro emocional e aqui teu centro mental, pois eu não tenho dúvida também de que a gente é movida por esses três centros, de que, se você não está com isso em harmonia, você é uma pessoa atrapalhada. Então era a conquista desses três centros, [...] como se a gente precisasse rasgar as carapaças, as roupas, para estar mais integrado com esses três centros energéticos.*

164 Eva Soban,
*Alquimia e Entrada Aberta
ao palácio fechado do rei*, 1982.
Matéria-prima: fibras variadas,
técnica: mista,
III Trienal de Tapeçaria.

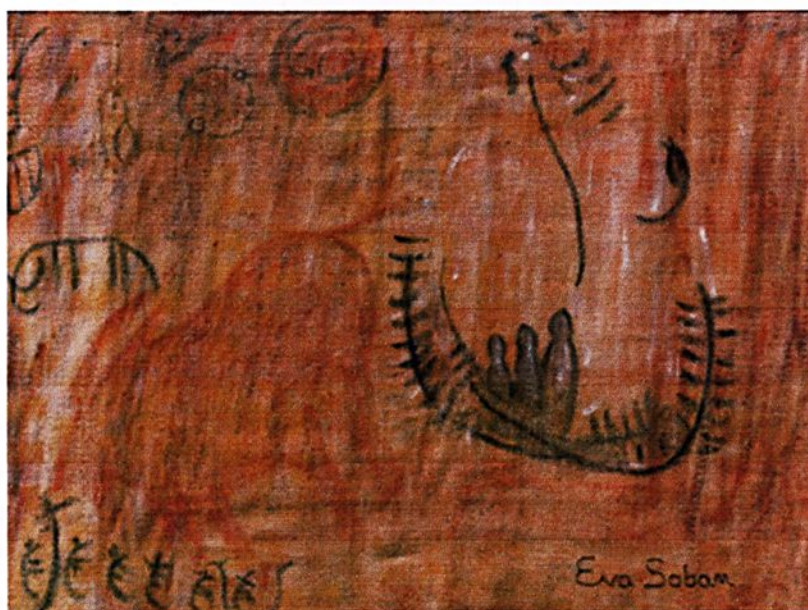


Entre outras importantes exposições de que Eva participou, estão incluídas uma mostra individual, em 1978, na Galeria Arte Aplicada, em São Paulo, e, no mesmo ano, uma mostra coletiva na Galeria Morada/Ipanema, no Rio de Janeiro; em 1980, participou da 25ª Fenit - Feira Nacional da Indústria Têxtil, em São Paulo, e, em 1985, como artista convidada, participou do Evento Têxtil Itinerante, pelo Brasil.

Suas tendências reflexivas, baseadas em ensinamentos de grandes



165 Eva Soban,
Viva África, 1998.
Matéria-prima: sisal e pigmentos,
técnica: tecelagem em
tear manual e pintura,
208 x 158 cm.



166 Eva Soban,
O Chamado, 1998.
Matéria-prima: sisal e pigmentos,
técnica: tecelagem em
tear manual e pintura,
171 x 231 cm.

mestres, levaram-na a explorar técnicas pictóricas e materiais têxteis, voltando-se para uma tapeçaria mais bidimensional (Fig.165 e 166). As peças originadas desse trabalho fizeram parte de exposições na Dinamarca e em Portugal. A junção de um suporte têxtil com as tintas permitiu que Eva prosseguisse com suas reflexões, trazendo suas intenções imediatas para o momento presente e valendo-se da gestualidade da pintura.

[...] Hoje meu trabalho artístico seria daí para frente. Eu achei muito mais legal ter essa mistura dos tingimentos. Então, não era só uma pintura. Isto era branco, aí eu ponho no chão, jogo tinta, fica mais gostoso de fazer e tem o momento, é teu momento presente.*

O processo criativo de Eva, definido pela própria artista como “visceral e responsável”, nasce de pesquisas constantes, sempre baseadas em suas investigações existenciais, como no processo para produzir as tapeçarias *Viva a África* e *O Chamado*.

A pesquisa... isso tudo é importante pra quem faz, porque, na hora em que isso existe, também já não importa mais. Mas aí é aquela história: passa o que você quis fazer? Não, dificilmente. Mas não importa, é o que vai movendo, é o que indiretamente vai dando qualidade ao trabalho. Porque, quando você olha para o trabalho, ele pode não dizer nada daquilo que era a intenção. Mas ou ele te toca ou não toca, né?*

Há quatro anos vem desenvolvendo parcerias com estilistas e grifes famosas (Fig.167, 168, 169, 170), explorando possibilidades têxteis de maneira criativa e contemporânea. Cores e texturas, desenvolvidas com matérias-primas diversas, tornam o trabalho atraente, com a preocupação de produzir peças que estejam em consonância com as tendências atuais.

Moda. [...] Tudo é muito exuberante, tudo é muito dinâmico, e eu comecei desenvolvendo produtos e fazendo para alguns desfiles, para algumas

Peças desenvolvidas no ateliê
Eva Soban para grifes e estilistas
particulares.



167 Daslu.



168 e 169 Ellus.



170 Peças desenvolvidas para
estilista particular.

grifes, como Zoomp e Ellus (Fig.168 e 169). Muita coisa era mais para os desfiles, e muita coisa era para entrar na produção. [...] Há uns 3 anos trabalho para a Daslu (Fig.167). A gente faz os tecidos e tem toda uma pesquisa nossa, o que funciona, o que não funciona...*

Esse trabalho voltado para a moda (Fig.170), onde o consumo quase que imediato dá mais rotatividade à produção, traz um outro aspecto bastante relevante para a questão social em nosso país. O fato de necessitar de uma produção maior permite que a artista trabalhe em conjunto com mais pessoas, ensinando e orientando o trabalho para a obtenção de um produto final com qualidade.

Eu acredito no artesanal. Eu estou falando de artesanal bonito, bacana, chique, fashion. Eu batalho pra que o produto final seja chique. [...] Tem que ter qualidade, tem que ter toque, tem que ter tudo de bacana, e que possa ser vendido numa loja bacana, e que com isso possa ter mão-de-obra, possa ter lucro e ter pessoas trabalhando...*

Trabalhando com tapeçaria ou com moda, Eva não prescinde da pesquisa, pois a ousadia em misturar matérias e contrastar cores, tecendo uma peça artesanal, exige um alto nível de elaboração para que se obtenha um resultado diferenciado.

O entusiasmo com o primeiro tear rudimentar, pendurado no teto, perdura até hoje. Eva demonstra emoção quando cada peça, recém-nascida das mãos de uma artesã, é retirada do tear.

Predomina o frescor das primeiras experiências e a importância que a arte de tecer ocupa na vida da artista.

O tear toca uma coisa muito importante. Das técnicas artesanais, feitas com as mãos, o tear é um dos que mais te alimentam. [...] No tear, pela própria origem dele, onde você trabalha com o vertical, com o horizontal, o tempo inteiro, é como se a cada segundo você tivesse a chance de estar no presente, a cada segundo, porque você está repetindo essa junção. Os teares antigos eram assim. Então, o urdume é como se fosse o teu destino, o que está determinado; e a trama da vida, da novela, é quando você faz essa junção. Então você tem uma coisa que de certa forma, ou não, está mais ou menos destinada [...]. Assim: você nasceu brasileira, você é filha desse pai e dessa mãe. [...] Tem uma coisa que já nasceu com essa determinação. Como você vai juntar isso, então, que fio você usa, pro urdume "x"? Na verdade, é uma agência de casamentos que o tear faz [...]. Então, pra mim, tear é uma coisa mágica, até hoje eu me encanto. Posso ver um paninho de um iniciante, e aquilo me toca, tá quase que na minha corrente sanguínea.

Eu fico brava com quem faz o tear de qualquer jeito, é como se estivesse traindo uma técnica que é tão doadora só pelo ato de você fazer. Mas a vida é assim, cada um tem que buscar o que move.*

Há 30 anos, ininterruptamente, Eva tem se dedicado ao têxtil, acreditando que a técnica pode revelar o lado mais humano e divino de quem a ela se dedica.

UMA EXPRESSÃO TÊXTIL

Antes de apresentar os trabalhos desenvolvidos retomando técnicas têxteis tradicionais como uma forma de manifestação artística capaz de expressar, como qualquer outra técnica, as intenções criativas de um artista, pretendo expor aqui, de maneira sucinta, alguns comentários sobre conceitos e objetivos da arte, fundamentais no meu processo criativo.

Durante os quatro anos em que frequentei o curso de Licenciatura Plena em Educação Artística, na Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, deparei-me com questões fundamentais como a importância de encontrar uma linguagem plástica em que pudesse me expressar e qual a verdadeira função da arte num mundo tão dessacralizado e descrente.

Ainda universitária, recém-chegada ao ensino superior, conheci Cláudio Pastro, artista plástico de fama internacional, cujo trabalho é exclusivamente voltado à Arte Sacra. Esse encontro, fundamental para a minha formação artística, levou-me a conhecer profundos conceitos sobre estética, Beleza, o papel do artista, a função da arte e a simbologia judaico-cristã, que sempre me acompanham, formando a rocha firme sobre a qual procuro edificar meu trabalho.

Outro encontro pessoal, de rara beleza, aconteceu em Divinópolis, Minas Gerais, onde tive a oportunidade de entrevistar a poetisa Adélia Prado. Em seus poemas, pude atestar que a arte é portadora de Beleza e, através da expressão do artista, o observador encontra sua própria realidade, por vezes adormecida, e sua humanidade, frequentemente abandonada e deteriorada.

Os dois mestres, Cláudio Pastro e Adélia Prado, os filósofos Platão e Alfonso López Quintás e o cineasta Andrei Tarkovski nortearam-me na árdua tarefa de definir os conceitos comentados nos dois parágrafos anteriores, levando em consideração a função da arte no mundo contemporâneo.

O primeiro problema a ser abordado quando o assunto em questão é a arte, refere-se, obviamente, a sua função. “Por que a arte existe? Quem precisa dela? Na verdade, alguém precisa dela?” (TARKOVSKI, 1990, p. 38).

Apesar dessas questões frequentes, a mais antiga expressão do homem, e ao mesmo tempo a mais contemporânea, é, sem dúvida, a manifestação artística.



Por meio das artes, a humanidade imprime a marca de uma época e ao mesmo tempo “colabora para criar o espírito desta época” (QUINTÁS, 1992, p. 99). Assistimos a uma profusão de manifestações artísticas de todos os gêneros e reconhecemos em cada uma delas o desejo de traduzir em cores, formas, sons e movimentos os grandes temas que cercam a vida humana, buscando dar-lhe um sentido e registrar desde os detalhes mais ínfimos até os conflitos existenciais mais turbulentos.

Nosso século presencia, particularmente, um número infindável dessas manifestações, que, muitas vezes, estão descomprometidas com a técnica e com a busca de um sentido mais valioso e profundo. “Hoje nos encontramos, evidentemente, numa época de crise”, afirma o filósofo espanhol contemporâneo Alfonso López Quintás (1992, p. 99) e, segundo Luigi Pareyson (1989, p. 15), “a arte moderna não se preocupa com o ‘belo’, no sentido clássico e tradicional do termo, mas, com frequência, persegue deliberadamente o ‘feio’”.

Mas o que é o belo? O que é o feio? Como podemos, ainda hoje, estabelecer critérios que nos permitam tratar de forma clara e objetiva essas questões tão permeadas de relativismos e incertezas?

Estamos vivendo numa época em que os conceitos referentes à beleza estão mesclados com a subjetividade individual. Quando alguma coisa dá prazer, é bela; caso contrário, o que ocorre é uma recusa e um afastamento causados pelo profundo despreparo das pessoas, que não estão “dispostas nem prontas a refletir, num sentido mais elevado, sobre o significado e objetivo” da arte (TARKOVSKI, 1990, p. 48).

Mas vejamos o que os autores citados na página anterior falam sobre o belo e as manifestações artísticas...

Para o filósofo grego Platão, o conceito de beleza estava ligado ao equilíbrio entre as formas, às proporções bem definidas. Os gregos usavam a palavra Kalos para designar o Bom, o Belo e o Verdadeiro.

Na época do Renascimento, o ideal de beleza clássica grega aflorou novamente, associado à proporção áurea ou seção áurea...

Este equilíbrio é encontrado muitas vezes em obras gregas, sobretudo no período que vai do arcaico ao clássico, do século VI ao IV a.C. Da inteira clareza de subdivisões e de intervalos ritmicamente graduados e interligados emana um sentido de ordem ao mesmo tempo que de liberdade interior. Sentimo-nos dentro de limites e ao mesmo tempo no infinito.

[...] Não foi por acaso que Leonardo da Vinci escolheu a seção áurea, ele que escreveu a seguinte anotação em seus cadernos: ‘...o sentido de beleza das proporções perfeitas num rosto angelical ainda é bem maior, pois estas proporções se produzem em sintonia harmoniosa, tocando à vista assim como um acorde de música toca ao ouvido’.

(OSTROWER, 1983, p. 291)

Para Adélia Prado, a beleza, na arte, é a via do encontro. A matéria,



transformada, retrata a maneira como o artista olhou para um determinado aspecto do real. A impressão registrada e depois observada gera uma comunicação, um elo de ligação entre artista e observador.

O artista, quando pinta um quadro, expressa objetos, uma impressão dele sobre aquilo. O que aquilo produziu nele. É a humanidade dele funcionando [...].

Então, neste sentido, é que a arte é salvadora [...].

Ela humaniza as pessoas. Humaniza! E torna cada vez mais gente. Você não pode falar da função dela, mas, se tem, é essa. Decorre dela. A beleza tem essa força. Essa é a função da beleza. (PRADO apud SOUTO, 1988, p. 20-21)

Alfonso López Quintás reafirma que a beleza se revela quando acontece um encontro entre duas realidades.

A beleza é um fenômeno que acompanha toda a constituição de realidade por via de encontro. Sempre que estivermos diante de um modo de realidade que constituir uma forma de encontro ou permitir fundá-lo, descobriremos inevitavelmente beleza. (QUINTÁS, 1992, p. 57)

Cláudio Pastro define etimologicamente a palavra Beleza: “Da sua antiga raiz sagrada, o sânscrito, Beleza (BET EL ZA) significa o ‘lugar em que Deus brilha’. Podemos dizer ‘o lugar onde Deus se manifesta’ (PASTRO, 1993, p. 102).

Arte e Beleza são linguagens humanas ‘de esfera superior’. Podem transfigurar uma questão por mais que pareça ‘terra a terra’ e revelar-lhe o verdadeiro valor ou podem ‘dourar’, mascarar uma realidade, disfarçá-la e dar-lhe um falso valor. (PASTRO, 1993, p. 98)

A par dessas interpretações, observemos o que Tarkovski fala a respeito do momento em que o artista, em seu anseio pelo belo, dá corpo ao invisível por meio do visível, utilizando-se da matéria, da sua expressão artística e dos elementos da realidade.

Quando falo do anseio pelo belo, ideal como objetivo fundamental da arte, que nasce de uma ânsia por esse ideal, não estou absolutamente sugerindo que a arte deva esquivar-se da ‘sujeira’ do mundo. Pelo contrário! [...]

O horrível e o belo estão sempre contidos um no outro. Em todo o seu absurdo, este prodigioso paradoxo alimenta a própria vida, e, na arte, cria aquela unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática. (TARKOVSKI, 1990, p. 41)

Arte e Beleza, portanto, formam um binômio inseparável, que acompanha a história da humanidade e sempre esteve presente em todas as culturas. Uma civilização que tende a desprezar esse binômio corre o risco de desaparecer por completo, pois seu maior documento é a arte gerada por seu povo.

Uma civilização é reconhecida como tal quando sua memória fica registrada por meio das expressões artísticas que dela nasceram, acrescentando algo novo àquilo que já existia. É um gesto gratuito que carrega a força do indivíduo que o formulou, expressando-se conforme a cultura a que pertence, transmitindo, dessa maneira, os estilos e comportamentos de sua época.

A palavra arte, cuja origem vem do latim ARS, ARTIS, significa serviço, função, trabalho. “O artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como que por milagre, lhe foi concedido” (TARKOVSKI, 1990, p. 41).

Sobre esse ponto, Adélia Prado afirma:

Você acha que esse poder está em mim? De oferecer pra outra pessoa esse espelho de humanidade dela? Nunca! E eu não explico também a criação de um texto. É absolutamente misterioso!

[...] Eu tenho certeza absoluta que sou portadora de uma coisa maior que eu. É dom. (PRADO apud SOUTO, 1988, p. 21).

Na antigüidade, qualquer função era realizada por um artista (funcionário) e isso incluía fazer também o mais cotidiano de todos os serviços, pois tudo tinha um valor. Nenhuma tarefa era menor do que a outra. Entre os artistas das Artes Visuais, até aproximadamente o ano 1000 da nossa era, era costume não assinar as obras, pois pintar, esculpir, varrer o chão, construir uma casa e desenhar eram todas funções que “celebravam” a vida e, por isso, carregavam consigo uma importância e equivalência que não as distinguiam, a não ser pela pessoa que as executava. As obras não eram assinadas, pois o artista sabia que estava a serviço. Fazia-se parte de um povo e a arte estava a serviço desse povo, por isso todas as funções eram bem executadas.

Para nos aproximar desse pensamento e modo de conceber a vida que, a meu ver, está longe demais do nosso espírito, impregnado de ideologias e teorias capitalistas neste Terceiro Milênio, podemos citar, como exemplo, os nossos índios, que em qualquer dimensão de suas vidas ou em qualquer ato realizado, buscam a perfeição e a beleza, o que faz de um objeto de cerâmica, da casa, do vestuário, da comida, da rede de dormir, dos adereços do corpo, da pintura corporal e das demais atividades elementos de igual importância, fruto de uma concepção de vida que entra na atmosfera de celebração, que sabe que pertence a um povo, uma concepção na qual o bem-estar e a elevação do espírito desse povo é o que interessa, de modo que todos trabalham para isso.

O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão-somente um homem igual aos outros, obrigado como todos

às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade. (RIBEIRO, D. apud ZANINI, 1983, p. 50)

A obra de arte carrega, em si, o selo de original. O artista traz à existência algo que nunca existiu. Descreve, com linguagem própria, a observação do dado real, valendo-se de formas que expressem o conteúdo desejado. “Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieroglifo de absoluta verdade” (TARKOVSKI, 1990, p. 40). A imagem, proveniente dessas formas, sintetiza um universo de informações carregado de símbolos que unem os povos, independentemente da época. Os símbolos são imagens impregnadas de força visual e cheias de significado e vitalidade. Carregam consigo uma carga a ser decodificada por quem os observa e sempre nos remetem a algo que vai além da pura visualidade ou das sensações causadas por nossos sentidos.

Vyacheslav Ivanov (1866-1949), eminente erudito e poeta dos primórdios do século XX, [...] escreveu sobre a inteireza da imagem artística (que ele chama ‘símbolo’): ‘Um símbolo só é um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando exprime, em sua linguagem oculta (mágica e hierárquica) de sinais e alusões, alguma coisa de inexprimível, que não corresponde às palavras’. (IVANOV apud TARKOVSKI, 1990, p. 53)

Para os nossos aborígenes, retomando o exemplo desse povo tão bem estruturado em sua concepção de vida e portador de uma arte tão enraizada em suas tradições, os símbolos sempre foram um ponto de unidade. Da relação direta do índio com a terra é que os símbolos foram gerados e tornaram-se perenes e imutáveis, pois nasceram “dos elementos vitais da existência” (PASTRO, 1983, p. 68). Eis alguns exemplos: fruto florescendo - fertilidade; água corrente - vida contínua; borboleta - vida eterna; cactos - sinal de deserto; círculo - o ciclo da vida, o ciclo que a vida percorre; cobra - sabedoria; cruz - caminhos cruzados, os quatro ventos, os quatro cantos do mundo; flecha (apontando para o lado direito) - proteção; flecha (apontando para o lado esquerdo) - precaução ou proteção contra o mal; flecha quebrada ou o ato de quebrar uma flecha - paz; pegadas de urso - bom agouro.

O fato do homem contemporâneo estar desconectado de suas profundas exigências espirituais impede que a obra de arte encontre nele uma receptividade, pois “a arte nasce e se afirma onde quer que exista uma ânsia eterna e insaciável pelo espiritual, pelo ideal: ânsia que leva as pessoas à arte” (TARKOVSKI, 1990, p. 40). Apenas dessa maneira a Beleza se revela e constrói-se o longo caminho do encontro entre a humanidade do artista e a humanidade do observador.



Afirmamos que toda e qualquer expressão de beleza é a forma mais próxima da Glória Divina. É por isso que o homem tanto se fascina, 'repousa' e encontra um equilíbrio quando o belo se manifesta em sua vida [...]. (PASTRO, 1993, p. 102)

A EXPRESSÃO

Ao desenvolver um trabalho artístico, tendo como premissas os conceitos abordados até aqui, encontrei, no estudo e no aprofundamento das técnicas têxteis, uma possibilidade de expressão que materializasse as idéias que nasceram a partir da minha experiência de maternidade.

Em meu profundo desejo de expressão, encontra-se a necessidade “de dizer tudo com absoluta sinceridade [...] e de encontrar a mim” mesma, “com plenitude” (TARKOVSKI, 1990, 4ª capa). Se o meu trabalho for uma via de encontro por onde as pessoas possam ver reconhecida a humanidade delas e, também, um canal de transmissão de Beleza, entendida, aqui, como “o lugar onde Deus se manifesta” (PASTRO, 1993, p. 102), cumpro assim o objetivo de toda arte, que é, segundo Tarkovski, “explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência” (TARKOVSKI, 1990, p. 38). Que estímulo maior poderei desejar se esses objetivos forem alcançados?

Há uma dificuldade, inerente ao processo criativo, que é a impossibilidade de relatar, em toda a sua extensão e com toda a plenitude, os passos dados para atingir a obra final, levando em consideração que o processo aqui descrito ainda está sendo vivenciado e, portanto, não está concluído.

Para iniciar, estabeleci analogias que surgiram do confronto da minha experiência pessoal como mãe e das técnicas empregadas, o que resultou em trabalhos cujo suporte é o próprio corpo, o que, a meu ver, não poderia ser diferente. Digo isso porque, sendo a maternidade e as transformações causadas no corpo feminino os conceitos estabelecidos para o desenvolvimento das peças que são mostradas neste capítulo, é natural que elas sejam apresentadas como objetos “usáveis”. O próprio fato de usá-las favorece a apresentação das formas e dos volumes desejados.

Como premissa, para justificar os conceitos utilizados na confecção das peças apresentadas neste Capítulo, cito Andrei Tarkovski, em seu livro *Esculpir o Tempo*:

É errado dizer que o artista ‘procura’ o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. É como um parto... (TARKOVSKI, 1990, p. 49)



O tema maternidade, vivenciado de forma plena, exigiu de mim uma exteriorização, solicitando-me uma técnica capaz de expressá-lo, plasticamente.

Na Introdução desta pesquisa, onde esclareci meu interesse pelo estudo da Arte Têxtil, justifiquei-o com uma citação, que agora retomo, para explicitar a relação entre o tema maternidade e a escolha das técnicas empregadas:

Na pesquisa realizada sobre o uso de panos por algumas etnias africanas, a cultura do Gana mostra sua interpretação através do pano como se tratasse de sua própria pele, considerando o fio que tece o tecido como as suas entranhas tecendo a vida em uma sucessão de voltas que significam o tempo de duração de um ciclo de existência. (MENDES, 2002, p. 106)

O ato de tramar, trançar e fazer nós permite a elaboração completa de um tecido ou objeto, desde o beneficiamento da matéria-prima empregada até o produto final. O artista dá vida a algo que nunca existiu. A analogia estabelecida foi a que se refere ao próprio ato de tecer, trançar e fazer nós assemelhando-se ao ato de conceber e gerar um filho, considerando que o fio da trama do tecido é o mesmo fio que forma os tecidos da pele humana e, metaforicamente, constitui, também, a trama da vida do ser gerado.

Ao criar com as mãos, ao organizar o universo visível, o homem está estruturando a sua própria realidade. A trama do trançado é, também a trama do destino. A trama, o nó, o ligamento, o dilaceramento, o vazio entre os fios, fazem parte do nosso psiquismo.

[...] Na existência humana o trançado é a segunda embalagem. O trançado repete a percepção do homem da realidade. A embalagem repete a gênese da espécie humana. Já que reproduz a primeira embalagem conhecida, o próprio corpo feminino. É a figura da mulher que porta a espécie humana.

[...] O ideograma japonês para embalagem tem a sua origem no ideograma do conceito mãe. A primeira embalagem que o homem conhece é a mulher grávida.

[...] O cesto repete o útero materno. (KLINTOWITZ, 1985, p. 10, 17)

Nas referências pesquisadas, encontrei nos símbolos da tradição judaico-cristã formas que traduzem de maneira integral o conteúdo do tema proposto. São eles:

A Espiral: Símbolo por excelência da vida em movimento. A pedra jogada com força na água gera a espiral, a vida. (PASTRO, 1993, p. 57);

A Cúpula ou Abóbada: É o “ventre grávido” de onde se é gerado para a vida (PASTRO, 1993, p. 90);

O Círculo: É a primeira manifestação de um ponto inicial, de um centro gerador. Por exemplo, uma pedra, jogada na água, forma ondas concêntricas. O Primeiro Símbolo Fundamental gerado pelo centro é o círculo fixo que significa perfeição, harmonia, unidade (PASTRO, 1993, p. 56).



Baseadas nesses símbolos, surgiram as formas que geraram os trabalhos das páginas seguintes, sempre focalizando partes do corpo feminino como o útero e os seios, que se modificam para receber, gerar e alimentar o filho.

Na tradição religiosa popular, encontrei na figura do Sagrado Coração de Maria uma expressão autêntica dos sentimentos e atribuições naturais ou pesarosos que uma mulher experimenta na condição e no papel de mãe. A imagem quer sinalizar a total vigilância materna com relação à vida e aos atos dos filhos, manifestando uma entrega, sem limites, explicitada pelo coração, principal órgão do corpo, completamente exposto.

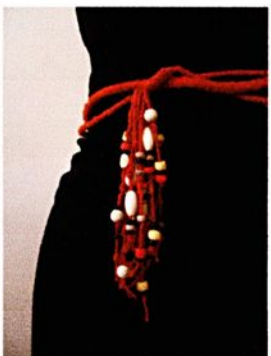


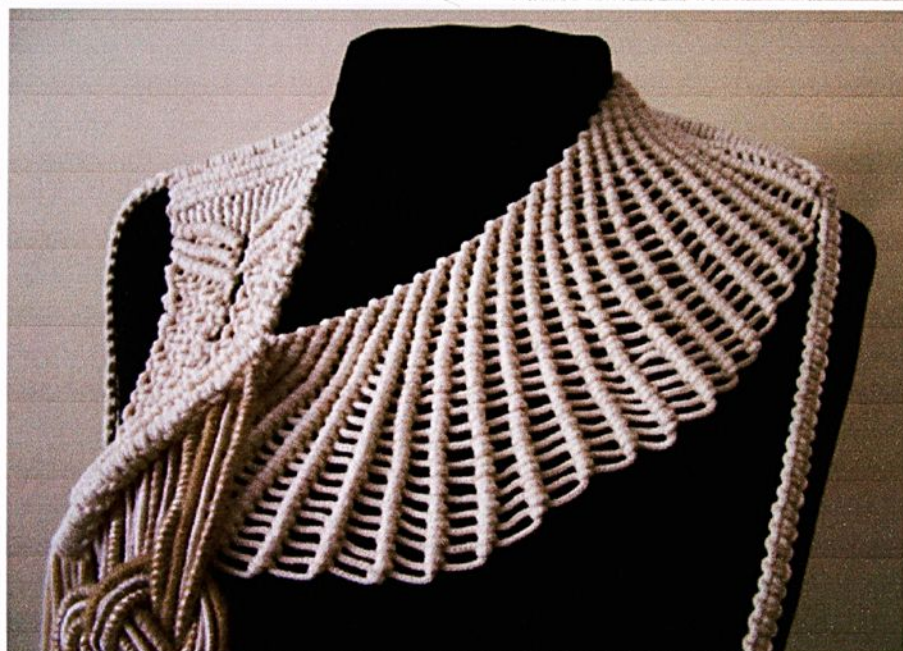
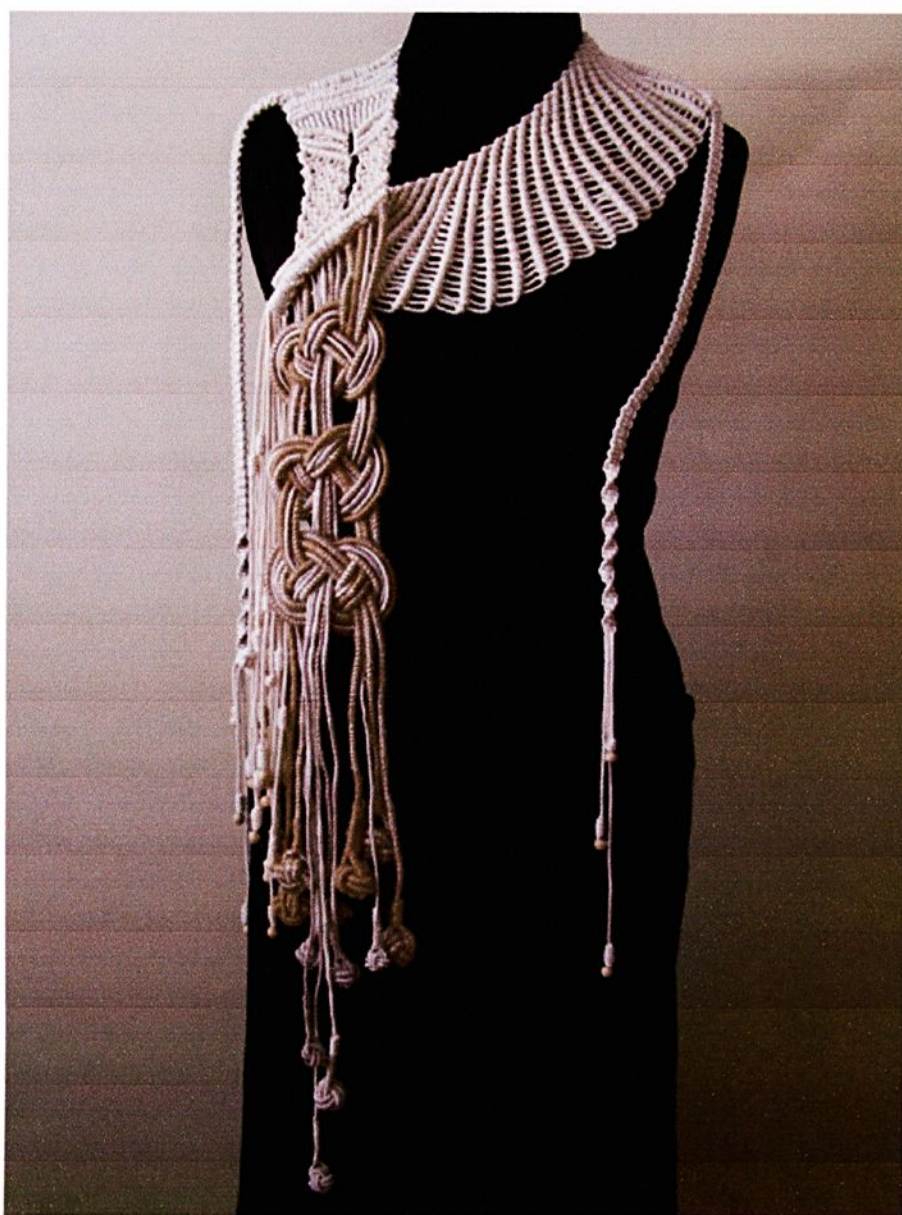
Os trabalhos foram desenvolvidos a partir das técnicas do trançado e do macramê, com fios e fibras diversas. Encontrei nessas técnicas a melhor forma de expressar os volumes que desejava, a forma do ventre grávido que se assemelha às cúpulas das catedrais que geram.

Na manipulação da matéria-prima e na confecção dos trabalhos, que implica a parte artesanal propriamente dita, encontrei uma expressão plástica que se assemelha ao ciclo da vida, à geração de um ser. Tecido criado, feito passo a passo, a partir da matéria, construção da estrutura (urdidura), a trama passada. A gestação. A retirada do tear, os cortes dos fios, os acabamentos. O parto. O tecido da própria pele... a trama da vida.



O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um nascimento. Quando o tecido está pronto, a tecelã corta os fios que o prendem ao tear, e enquanto faz isso, pronuncia uma fórmula de bênção, que é a mesma usada pela parteira enquanto corta o cordão umbilical do recém-nascido. (VALCARENGHI, 1994, p. 8; tradução minha)





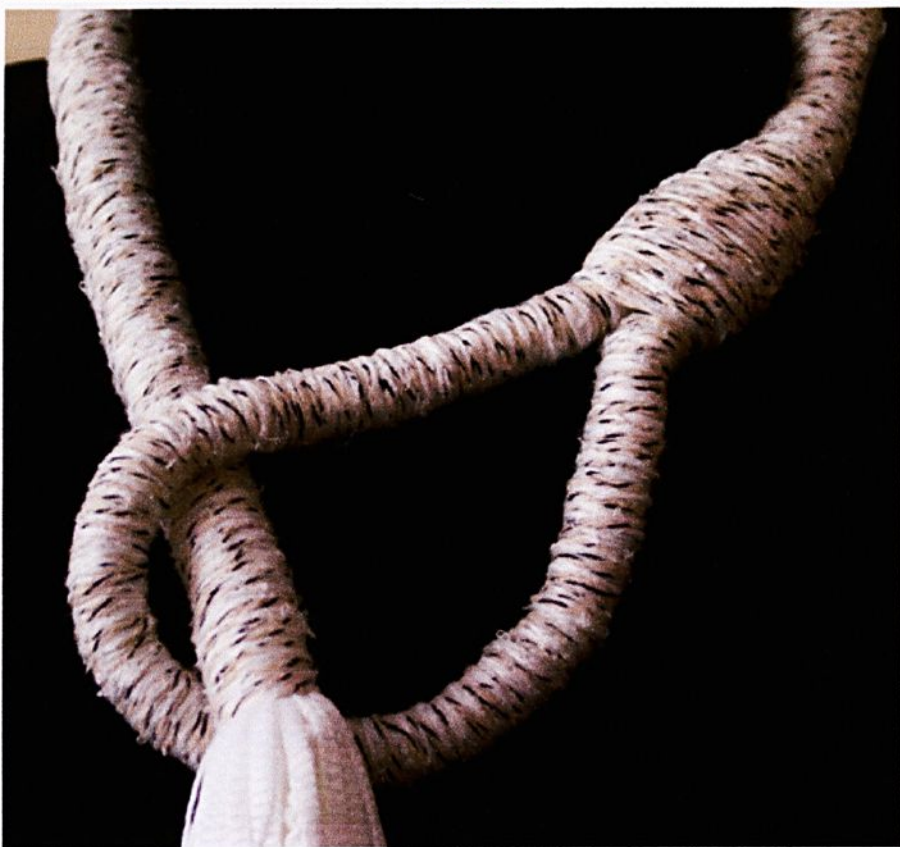












CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso desenvolvido nos capítulos que compõem esta pesquisa quis demonstrar a riqueza e as diversas possibilidades existentes dentro do universo da Arte Têxtil. Essa manifestação artística autêntica, com uma linguagem própria e uma técnica peculiar, desenvolvida desde tempos remotos por civilizações de diversos países, encontra, ainda hoje, um lugar no cenário das Artes Plásticas e da Moda. É na linha do tempo que essa expressão caminhou, vinda de uma longa tradição, e que atingiu uma inovação, usufruindo das novas tecnologias e das modernas tendências do design.

O percurso iniciado nos países do Oriente, onde a realização do trabalho tem pleno envolvimento com a alma de quem o executa e o tapete encarna a mais autêntica tradição familiar e tribal, teve sua expansão nos países da Europa, que, em intercâmbios de diversas naturezas, conheceram a arte do Oriente e atingiram um alto nível de aprimoramento técnico. Na África, os tecidos acompanham todos os estágios da vida de uma pessoa, chegando até a sua morte e indo além dela, o que ocorre também nas Américas, onde os colonizadores encontraram povos totalmente dedicados à confecção de objetos para os usos mais cotidianos, utilizando avançadas técnicas têxteis.

O Brasil, país de riquíssima tradição artesanal e foco principal desta pesquisa, teve nos índios, seus primeiros habitantes, as bases para o desenvolvimento de uma expressão que alcançou reconhecimento mundial nos mais importantes eventos têxteis. Vários foram os artistas, citados no decorrer da pesquisa, que buscaram novas possibilidades de manifestação, identificando-se com as técnicas têxteis e, conseqüentemente, com o aspecto artesanal inerente à própria técnica, vislumbrando as inúmeras possibilidades existentes e pondo sua criatividade e seus esforços físicos em favor do desenvolvimento da Arte Têxtil no Brasil.

Do pioneirismo de Regina Graz, na década de 1920, até a efervescência das décadas de 1970 e 1980, com Jacques Douchez e Norberto Nicola, a arte das fibras atingiu um reconhecimento que a retirou do mar de preconceitos em que ela esteve mergulhada por ser considerada uma “arte menor”, ou, melhor dizendo, um artesanato barato e de mau gosto. As “possibilidades específicas da tecelagem: textura, volume e urdidura aparente” (CÁURIO, 1985, p. 9) passaram a ser os principais elementos



de pesquisa dos artistas da Nova Tapeçaria, assim chamada por traduzir, de maneira original, as possibilidades técnicas da Arte Têxtil.

Um dado relevante a ser ressaltado é que, com unanimidade, os artistas entrevistados relataram que, sentindo a necessidade de encontrar uma forma de expressão que lhes desse a oportunidade de desenvolver não só o aspecto mental mas também o sensorial, obtiveram isso ao se depararem com a riqueza e a versatilidade dos fios e das fibras, no desempenho de seus trabalhos.

Outro aspecto de grande importância na trajetória artística dos artistas entrevistados diz respeito à passagem do bidimensional, no qual nossa Arte Têxtil esteve envolvida por muitos anos, para o tridimensional. Jacques Douchez, Norberto Nicola, Sônia Paul e Eva Soban pesquisaram e se dedicaram a transpor para o espaço formas e volumes de porte escultural, evidenciando mais uma possibilidade do têxtil. Esses artistas souberam explorar os fios e as fibras existentes em abundância em nosso país, mas também adentraram por caminhos de pesquisa que os levaram a usar matérias tão diferenciadas como o aço, no caso de Sônia Paul.

A dedicação e a paixão pelo aspecto artesanal das técnicas têxteis é, sobretudo, a condição primeira para que um artista se dedique a elas. O processo, por vezes muito lento e cuidadoso, requer a presença incondicional de quem tece. O tecelão, presente, estabelece um diálogo com a fibra e compreende o ritmo, a direção e a aparência final que ela deve ter. “Ao criar com as mãos, ao organizar o universo visível, o homem está estruturando a sua própria realidade” (KLINTOWITZ, 1985, p. 10).

Durante a realização deste trabalho, pude atestar que na Arte Têxtil brasileira não existe uma evolução de algo primitivo, ou mesmo sem valor e sem estética, para obras confeccionadas com maior embasamento técnico, mediante estudo rigoroso e com a utilização de matéria-prima mais sofisticada. O que existe, sim, e acredito que posso dizer isso sem reservas, são manifestações que ocorrem com diversidade de estilo e material. A fibra mais popular e encontrável pode receber uma forma completamente inusitada e ser transformada num recipiente que servirá para a pesca, como fazem nossos índios. Mergulhado nas águas correntes de um rio, esse cesto, impermeabilizado, suporta as intempéries, sem danos para a matéria. Alta tecnologia!

Outra manifestação que impressiona, por sua originalidade e peculiaridade técnica, são os repassos de Minas Gerais e Goiás. Qual é a sua origem? Praticamente desconhecida. O que sabemos é que percorrem o fio de várias gerações, passando de mãe para filha. Uma tecnologia que gera padrões e já foi comparada à optical art. “Manter uma tradição, hoje, na hora apressada em que vivemos, já se pode dizer



que é um dos traços que mais enobrecem um povo”, segundo o comentário de Quirino da Silva, no catálogo da exposição *Tapeçarias de Genaro de Carvalho*, realizada em São Paulo, na Petite Galerie (CARVALHO, 1962).

As tradições indígenas e a tradição popular dos repassos serviram de inspiração para diversos artistas contemporâneos. Do tecido da rede de dormir até as pesquisas do aço, nossa Arte Têxtil carrega a alma brasileira, numa manifestação “antiquíssima e imortal. Não deixemos de apreciar a criatividade de artistas plásticos como Krajcberg e Tunga, que, sem serem artistas têxteis, não deixam de ter no fio ou na fibra das mais variadas espécies o seu principal material de trabalho”.²³

O que, de fato, aconteceu com a tapeçaria brasileira foi a ousadia de seus pioneiros em torná-la uma arte expressiva e não simplesmente cópia das pinturas ou, melhor dizendo, um quadro tecido. Como descrevi nas páginas anteriores desse trabalho, a pesquisa e a aventura da experimentação nortearam aqueles que primeiro se aventuraram nas inesgotáveis possibilidades da Arte Têxtil.

O que acontece é que a tapeçaria, [...] felizmente, sofreu transformações. Acho até bastante curioso verificar que muita gente que hoje faz aquilo que eles chamam de arte conceitual [...] vem de uma arte da fibra. Gente que pendura um lençol meio revirado, gente que trabalha com fiozinhos, outros que trabalham com cipós. Está lá a tapeçaria. Foi essa a grande contribuição que a tapeçaria fez para um ambiente cultural.²⁴

²³ Depoimento de Rita Cáurio, por e-mail, no dia 20 de maio de 2004.

²⁴ Depoimento de Norberto Nicola na entrevista do dia 9 de março de 2004.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ESPECÍFICAS

AMARAL, Aracy (Coord.). **Arte Construtivista no Brasil**: Coleção Adolpho Leiner. Constructive Art in Brazil: Adolpho Leiner Collection. São Paulo: Melhoramentos; São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1998.

AMARAL, Serafina Borges do. **Tapeçaria artística e histórica**. São Paulo: Imesp, 1988.

AMERICAN Fabrics and Fashions Magazine (Ed.). **Encyclopedia of Textiles**. Third Edition. United States of America: Doric Publishing Company, 1980.

ANDRADE, Geraldo Edson de. **Aspectos da tapeçaria brasileira**. Rio de Janeiro: Spala, 1977.

ARTE Baniwa: cestaria de arumã. 2.ed. São Gabriel da Cachoeira (SP): Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2000.

ARTE Têxtil: a expressão têxtil na arte, na arquitetura, no vestuário, no ambiente. Curadoria de Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1992.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

_____. **Mestres, artífices, oficiais e aprendizes no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1981.

_____. **O Modernismo no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris do Brasil, 1982.

BASCHET, Jacques. **Tapisseries de France**. Paris: Nouvelles Éditions Françaises, 1951.

BAZIN, Germain; LURÇAT, Jean; PICART LE DOUX, Jean; SAINT-SAENS, Marc; DEGAND, Léon; TABARD, François. **La Tapisserie Française: murale et laine**. Paris: Éditions Pierre Tisné, 1946.

BENNETT, Ian. **Tapetes orientais**: manual de identificação. Rio de Janeiro: Jolan, 1986.

_____. **Oriental Carpet Identifier**. London: Quantum Book, 1997.



BENTO, Antonio. **Abstração na arte dos índios brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala, 1979.

_____. **Expressões da arte brasileira**. Rio de Janeiro: Spala, 1983.

BERTRAND, Simone. **La tappezzaria della Regina Matilde a Bayeux**. Milão: Fratelli Fabbri, 1969.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulinas, 1980.

BIRREL, Verla. **The Textile Arts: a handbook of weaving, braiding, printing, and other Textile Techniques**. New York: Schocken Books, Third Printing, 1976.

BRAGA, Luiz; FÁVERO, João; PRÍNCIPE, Leonide. **Brasil das Artes 1**. São Paulo: São Paulo ImagemData, 1998.

BRAHIC, Marylene. **A tecelagem**. Lisboa: Estampa, 1998.

BRITTAIN, Judy. **Bordados, tapeçaria & tecelagem**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

CAMPANA, M. **Tapetes orientais**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: Editora da autora, 1985.

COFFINET, Julien. **Arachne ou L'art de la Tapisserie**. Genève: Office du Livre/ Editions de la Coulouvrenière, 1971.

CRUZ, Thaís Wense de Mendonça. **Miragens da existência: um estudo sobre o tecelão, a tecelagem e sua simbologia**. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 1998.

CUNHA, Manuela Carneiro (Org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Köln: Taschen, 2001.

DUNCAN, Alastair. **Art Deco**. Londres: Thames and Hudson, 1988.

EISLER, C. **Paintings in the Hermitage**. New York: Stewart, Tabor & Chang, 1990.

ESSERS, V. **Henri Matisse: mestre da cor**. Köln: Taschen, 1991.

FUNDAÇÃO Nacional de Arte. Instituto Nacional do Folclore. **Artesanato brasileiro: rendas**. Rio de Janeiro, 1981.



GARCIA, M. M. **A tecelagem artesanal: um estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1981.

GANS-RUEDIN, E. **Le Tapis du Caucase**. Fribourg (Suisse): Office du Livre, 1986.

GEISEL, Amália Lucy e LODY, Raul Giovanni da Motta. **Artesanato Brasileiro: tecelagem**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, Instituto Nacional do Folclore, 1983.

GIL, Luis Rubio e BRIGNARDELLI, Carmina de Luna (org.). **Mirar un cuadro en nel Museo del Prado**. Madri: Lunwerg Editores S. A., s/d.

GILLOW, John and SENTANCE, Bryan. **World Textiles: A Visual Guide to Tradicional Techniques**. London: Thames & Hudson Ltda., 1999.

GLOSSÁRIO têxtil e de confecção: inglês-português. Rio de Janeiro: SENAI/ CETIQ/ CNI/ DAMPI, 1986.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GONÇALVES, Lisbeth R. **Os grupos: a década de 40**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1977.

GROPIUS, W. **Bauhaus: novarquitectura**. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org.). **Índios no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto/MEC, 1994.

GWINNER, Schnuppe von. **The History of the Patchwork Quilt: origins, traditions and symbols of a textile art**. Pensilvania: Schiffer Publishing Ltd., 1988.

HARTUNG, R. **Trabajos textiles: hilos y tejidos**. Paris: Bouret, 1971.

HARRIS, J. **5000 years of textiles**. London: British Museum, 1999.

HARRIS, Nathaniel. **Rugs and Carpets of the Orient**. London: The Hamlyn Publishing Group Limited, 1977.

HULL, A.; BARNARD, N.; MERREL, J. **Living with Kilims**. Londres: Thames and Hudson Ltd., 1988.

JARRY, Madeleine. **La Tapisserie: art du XXème siècle**. Fribourg (Suisse): Office du Livre, 1974.



- JERDE, J. **Encyclopedia of Textiles**. New York: Facts on File, 1992.
- JEREB, James F. **Arts and Crafts of Morocco**. California: Chronicle Books, 1995.
- KAC, Eduardo; FAGUNDES, Antonio Fernandes. **Madeleine Colaço**. Rio de Janeiro: Index, 1998.
- KLINTOWITZ, Jacob. **Trançado brasileiro**. São Paulo: Rhodia/Raízes Artes Gráficas Ltda., 1985.
- KUENZI, André. **La Nouvelle Tapisserie**. Genève: Les Éditions de Bonvent, 1973.
- LECLERC, Robert. **Warp and Weave**. Quebec: Nilus Leclerc, 1979.
- LEHNERT, Gertrud. **História da moda do século XX**. Alemanha: Könnemann, 2001.
- LIMA, A. B. de A. **Tapeçaria**. Rio de Janeiro. Spala, 1983.
- LODY, Raul Giovanni da Motta. **Artesanato brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1978.
- MATHEWS, Kate. **Molas: patterns, techniques, projects for colorful appliqué**. Asheville: Lars Book, 1998.
- MAUREAU, X.; FONSECA, M. C. L.; ALTAFIN, G. (Org.). **Tecelagem manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica**. Brasília: SPHAN/Pró-Memória, 1984.
- MORAIS, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX**. 2.ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- MORRIS, Jean and PRESTON-WHYTE, Eleanor. **Speaking with Beads: Zulu Arts from Southern Africa**. London: Thames and Hudson, 1994.
- OLIVEIRA, Fernando Baptista. **História e técnica dos tapetes de Arraiolos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.
- OS PERSAS/Ésquilo. Electra/Sófocles. Hécuba/Eurípedes. Tradução do grego, introdução e notas de Mario da Gama Kury. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- OTT, Carlos. **A escola bahiana de pintura: 1764-1850**. São Paulo: MWM Motores Diesel Ltda., 1982.
- PARKINSON, Clara Borghelli de. **Manual de Telares a Mano**. Buenos Aires: Albornoz, 1931.



PARRY, Linda. **Textiles of the Arts and Crafts Movement**. London: Thames & Hudson Ltda., 1988.

PHILLIPS, Barty. **Carpet Style**. London: Chartwell Books, 1997.

PIANZOLA, M.; COFFINET, J. **Tapestry**. Genève: Les Editions de Bonvent SA, 1971.

PICTON, John & MACK, John. **African Textiles**. London: British Museum Press, 1993.

RIBEIRO, Berta G. **Arte Indígena, linguagem visual/ Indigenous art, visual language**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **Dicionário do artesanato indígena**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

_____. (Coord.). **Tecnologia Indígena**. In: RIBEIRO, Darcy (Ed.). **Suma etnológica brasileira**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2. cap. 9, 11, 12. p. 283-321, 351-429.

ROCA, F. Català. **Arte Popular de América**. Barcelona: Editorial Blume, 1981.

SCHADEN, Egon et alii. **Arte indígena do Brasil**. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 1973.

SCHNEIDER, Norbert. **A Arte do Retrato**. Alemanha: Taschen, 1997.

_____. **Vermeer: a obra completa**. Alemanha: Taschen, 2001.

SCHWARTZ, Jorge (Coord.). **Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950**. São Paulo: FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado; Cosac & Naify, 2002.

SELLIER, Marie. **M de Matisse**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1999.

SILVA, Aracy Lopes da e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (Org.). **A temática indígena na escola: novos subsídios para professores de 1º e 2º graus**. Brasília: MEC/MARI/UNESCO, 1995.

STEPHANIDES, Menelaos. **Os Deuses do Olimpo**. São Paulo: Odisseus, 2001.

STONE-MILLER, Rebecca. **To Weave for the Sun**. London: Thames and Hudson, 1992.

TAKAHASHI, Masako. **Mexican Textiles: spirit and style**. San Francisco: Chronicle Books, 2003.



TANAVOLI, Parviz. **Shahsavan: tapis et tissus de nomades persans**. Fribourg (Suisse): Office du Livre S.A., 1985.

THOMAS, Michel; MAINGUY, Christine; POMMIER, Sophie. **L'art Textile**. Genève: Editions D'Art Albert Skira S.A., 1985.

THOMPSON, F.P. **Tapestry: mirror of History**. New York: Crown Publishers, Inc., 1980.

THOMPSON, Jon. **Carpets from de Tentes, Cottages and Workshops of Asia**. London: Laurence King Publishing, 1993.

VALCARENGHI, D. **Kilim History and Symbols**. Milano: Electa, 1994.

VERNASCHI, Elvira. **Gomide**. São Paulo: MWM Motores Diesel/ Indústria de Freios Knorr/Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

VOLKSWAGEN do Brasil. **Artistas da tapeçaria brasileira**. Brasil: Raízes Artes Gráficas, 1987.

WEBSTER, Maria Rita. **Tear pente-liço: técnicas e possibilidades**. Porto Alegre: Mr. Webster Atelier, 1997.

WUNDRAM, Manfred. **A Pintura do Renascimento**. Portugal: Taschen, 1997.

ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2v.

_____. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-1940: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1991.

CATÁLOGOS DE ACERVOS E EXPOSIÇÕES:

A FAMÍLIA Graz-Gomide: o Art-Deco no Brasil. São Paulo: Museu Lasar Segall, nov./dez. 1976.

ARTE Baniwa: Cestaria de Arumã. São Paulo: Impressão Garili, 2000.

ARTE Têxtil: tapeçarias de Norberto Nicola e vestimentas por Ugo Castellana. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, março/1987.

CATALOGUE of Islamic Carpets. Allen Memorial Art Museum Bulletin. Volume XXXVI, Number 1, 1978-1979, p. 17, 44, 73, 87, 105, 107.

CARVALHO, Genaro. **Tapeçarias de Genaro de Carvalho**. São Paulo: Petite Galerie, novembro/1962.



- CARVALHO, Genaro. **Genaro de Carvalho**. São Paulo: Galeria Astreia, 1965.
- CARVALHO, Genaro. **Genaro**. Rio de Janeiro: Petite Galerie, maio/1967.
- CARVALHO, Genaro. **Genaro de Carvalho**. São Paulo: A Galeria São Paulo, 1971.
- CENTRO Paulista de Tapeçaria – II Exposição. São Paulo: Sesc Pompéia, outubro de 1987.
- COLAÇO, Madeleine. **Madeleine Colaço**. Rio de Janeiro: Galeria da Praça, 1974.
- COLAÇO, Madeleine. **Madeleine Colaço**. São Paulo: Galeria Jacques Ardies, junho/1986.
- COLAÇO, Madeleine. **Madeleine Colaço**. São Paulo: Galeria Jacques Ardies, junho/1994.
- COLAÇO, Madeleine. **Madeleine Colaço**. São Paulo: Galeria Jacques Ardies, junho/1996.
- COLAÇO, Madeleine. **Madeleine Colaço**. São Paulo: Galeria Jacques Ardies, junho/1998.
- COLAÇO, Madeleine. **Madeleine Colaço**. São Paulo: Galeria Jacques Ardies, junho/2000.
- DOUCHEZ, Jacques. **Jacques Douchez – Plano e Relevô**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, março-abril/2003.
- DOUCHEZ, Jacques. **Jacques Douchez – Esculturas Tecidas**. Santos (SP): BMF Pinacoteca Benedicto Calixto, julho-agosto/2003.
- DOUCHEZ, Jacques. **Jacques Douchez – Esculturas Tecidas**. São Paulo: BMF Brasil - Espaço Cultural, agosto-setembro/2003.
- EXPOSIÇÃO Nacional de Arte Têxtil – 85. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985.
- FRANÇA, José Augusto. Robert e Sonia Delaunay. In: **Colóquio Artes**, nº 52. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p. 64-65, 1982.
- MACHADO, Alvaro. **Mestres-artesãos**. São Paulo: Escola de Reeducação do Movimento Ivaldo Bertazzo, 2000.
- MARQUES, Luiz (Coord.). **Arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/ Prêmio, 1998.



OS SALÕES: Da Família Artística Paulista, de Maio e do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976.

PANORAMA da Arte Brasileira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, s/d.

PERNES, Fernando. **Sonia Delaunay**. Lisboa: Galeria Zen, maio-junho/1972.

ROCHA, Wilson. **Genaro de Carvalho e a tapeçaria brasileira**. Salvador: Galeria Oxumarê, 1956.

SONIA e Robert Delaunay em Portugal e os seus amigos Eduardo Vianna, Amadeo de Souza-Cardoso, José Pacheco, Almada Negreiros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abril-maio/1972.

SONIA Delaunay. Porto: Galeria ZEN, Lisboa: Galeria 111, maio-jun./1972.

SPAM: A História de um Sonho. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1985.

TAPEÇARIA: 1ª Mostra Brasileira. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado - FAAP, outubro-novembro/1974.

TAPEÇARIAS de Douchez-Nicola. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, março-abril/1975.

I TRIENAL de Tapeçaria. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro-novembro/1976.

II TRIENAL de Tapeçaria. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, março-abril/1979.

III TRIENAL de Tapeçaria. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982.

VALADARES, Clarival do Prado. **Minnie e Cândida Sardinha**. Brasília, 1976.

PERIÓDICOS:

CÁURIO, Rita. A Nova Linguagem Têxtil. **Módulo-Avenir**, Rio de Janeiro, nº 69, p. 22-29, 1982.

_____. Tapeçaria, Hoje e Ontem. **Arte Contemporânea**, Rio de Janeiro, p. 53-57, out.-nov. 1982.

_____. Arquitetura Tecida. **Módulo-Avenir**, Rio de Janeiro, nº 77, p. 30-32, 1983.



FOLHA DE S. PAULO. Vida Social. São Paulo, p. 62, 16/5/1976.

JORNAL NACIONAL, p. 30, 9 de abril de 1972.

NUNES, Toninho. A morte na cultura africana. **Mundo e Missão**, São Paulo, Pontifício Instituto das Missões - PIME, Ano 10, nº 77, p. 44-45, nov. 2003.

PEREIRA FILHO, Mário. Um sentimento feito de pontos. **Arte Hoje**, São Paulo, Rio Gráfica, Ano 1, nº 12, p. 32, jun. 1978.

REVISTA DO GÁS. O Vão Seguro do Tapete Brasileiro, 1974.

SACRAMENTO, Enock. Dos Árabes a Lurçat. **Correio Metropolitano**, p. 8, 26 de agosto de 1973.

SCHMIDT, Carlos Von. A atual tapeçaria brasileira. **Suplemento Cultural, O Estado de S. Paulo**, p. 9-10, 20 de maio de 1979.

SEILER-BALDINGER, Annemarie. Ten Thousand Years of Textile Art in Peru. **Swissair Gazette**, Verlag A. Vetter, p. 32-36, dez. 1989.

_____. Mola: l'imagination cousue, brodée et taillée. **Swissair Gazette**, Verlag A. Vetter, p. 42-44, dez. 1989.

SOARES, Afrânio e ALEXANDRE, Douglas. Genaro: a estilização da natureza. **O Cruzeiro**, 11/8/1970.

TEXTILE REPORT. France, n. 2, p. 41, summer 2005.

TIRAPELI, Percival. Arte sobre Arte. Apropriações da Imagem. **ARTEunesp**, São Paulo, p. 51-62, 1986/88.

DISSERTAÇÕES:

BRAGA Neto, João Baptista. **Da Lei do Contraste Simultâneo das Cores de Michel-Eugène Chevreul às Criações de Sonia Delaunay em Arte Moderna**. 2002. Dissertação (Mestrado em História da Ciência) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MENDES, M. L. de M. M. **Panos Collage: interligação de expressões artísticas**. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

NEHR, Laura. **O registro gráfico nos projetos de artes plásticas**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

BRILL, Alice. **Mario Zanini e seu tempo: do Grupo Santa Helena às Bienais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

COE, Michael D. **O México**. Lisboa: Editora Verbo, 1970.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Escrituras, 2000.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1992.

HASSAB, Álvaro Luís. **Algodão: do artesanato indígena ao processo industrial**. São Paulo: Ícone, 1986.

MAENZ, P. **Art Déco: 1920-1940**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1974.

MATHIAS, Herculano Gomes. **Algodão no Brasil**. Rio de Janeiro: Index, 1988.

MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas: séc. XIX e XX**. Apresentação de Ernest Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

_____. **Modernismo: anos heróicos – marcos históricos**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993.

_____. **Modernismo: desdobramentos – marcos históricos**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1993.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (Org.). **História da arte no Brasil – Textos de Síntese**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, s/d.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.



PASTRO, Cláudio. **Arte sacra: o espaço sagrado hoje**. São Paulo: Loyola, 1993.

QUINTÁS, Alfonso López. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1992.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. 11.ed. Rio de Janeiro: Globo, 1983.

SALINAS, Samuel Sérgio. **México: dos astecas à independência**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

VIANNA, Helio. **História do Brasil**. 12.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 1998.

PERIÓDICOS

SOUTO, Hilda. Adélia Prado: artista de nascimento, **Comunhão e Libertação**, São Paulo, nº 10, p. 18-25, jul./ago. 1988.



