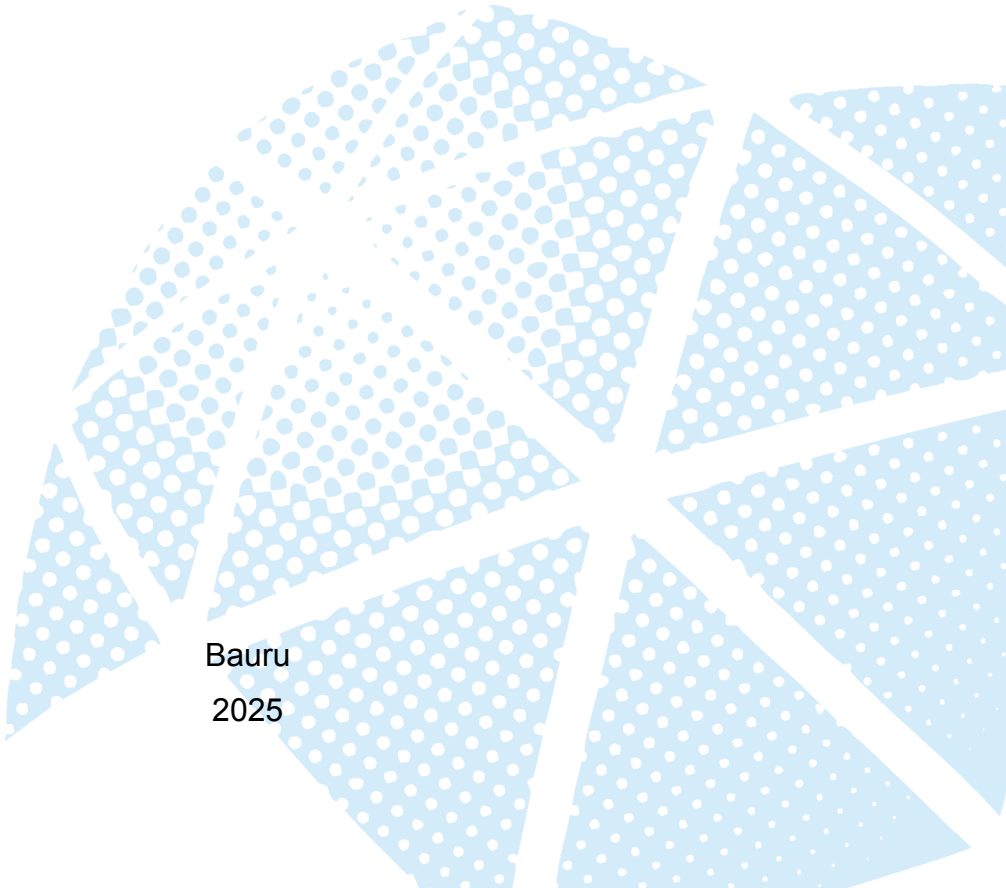


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação - Campus de Bauru

JULIA SARRETA PEREIRA

Caminhos têxteis: a construção poética de Zoravia Bettiol

Bauru
2025



JULIA SARRETA PEREIRA

Caminhos têxteis: a construção poética de Zoravia Bettiol

Trabalho de conclusão de curso apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação, Bauru, para obtenção do título de bacharelado em Artes Visuais.

Área de Concentração: História, Cultura e Sociedade

Orientador(a): Prof. Dr. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Bauru

2025

Pereira, Julia Sarreta.

Caminhos têxteis: a construção poética de Zoravia Bettiol / Julia Sarreta Pereira. - Bauru, 2025
67 f. : il.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharel - Artes Visuais)- Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru
Orientadora: Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

1. Arte têxtil. 2. Arte têxtil contemporânea. 3. Zoravia Bettiol. 4. Arte Têxtil no Rio Grande do Sul. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

JULIA SARRETA PEREIRA

Caminhos têxteis: a construção poética de Zoravia Bettiol

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de
Arquitetura Artes e Comunicação, Bauru,
para obtenção do título de bacharelado
em Artes Visuais.

Área de Concentração:

Data da defesa: 11/12/2025

Banca Examinadora:

Profª Drª Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
UNESP - Faculdade de Arquitetura Artes e Comunicação - Campus de Bauru

Profª Drª Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho

Prof. Dr. Vitor Marcelino da Silva
Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à minha orientadora, pelo apoio constante ao longo deste trabalho. Sua atuação foi fundamental não apenas pelos conselhos, ajudas e orientações, mas também pela oportunidade de desenvolver um recorte deste estudo na iniciação científica. Essa experiência abriu novos caminhos para mim e foi decisiva para que este trabalho pudesse existir.

Agradeço aos professores Vitor e Regilene. Ao professor Vitor, por ter aceitado compor a banca mesmo sem conhecer profundamente minha trajetória, contribuindo com sua presença e perspectiva, que admiro profundamente. À professora Regilene, pelas aulas inspiradoras, que ampliaram meu olhar e me motivaram a buscar novos modos de pensar e criar.

Agradeço meus pais e à minha tia, pelo apoio incondicional às minhas escolhas e pelo carinho que orienta o caminho que sigo hoje. À minha mãe, por sempre incentivar minha relação com as artes e por me oferecer, desde cedo, os materiais e a liberdade necessários para criar. Ao meu pai, pela proteção, cuidado e constância. E à minha tia, que esteve ao meu lado em todas as fases, com os melhores conselhos e apoio sincero.

Agradeço também meu companheiro de vida, Lorenzo, que sempre me dá motivação e faz com que eu acredite mais em mim. E minhas amigas: Marianna, Raquel, Luísa, Danda, Cibelle e Gustavo, pelo apoio ao longo desses anos. Nos altos e baixos, vocês foram meu alicerce, oferecendo conselhos, companhia e tornando meus dias mais leves e felizes.

Por fim, agradeço especialmente a Zoravia Bettiol, cuja generosidade e disponibilidade para ajudar foram essenciais para a realização deste trabalho.

RESUMO

A presente pesquisa se debruça sobre a produção de Zoravia Augusta Bettiol (1939) e sua trajetória no campo da arte têxtil, abrangendo desde a criação do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) até seus trabalhos mais recentes. Busca-se compreender como a artista construiu, ao longo de sua carreira, um diálogo entre referências internacionais e regionais, explorando diferentes técnicas, materiais e temáticas que evidenciam sua constante investigação poética e formal. A pesquisa inclui um levantamento de obras têxteis que contribuíram para a difusão da técnica no país, bem como o registro de exposições, salões e depoimentos transcritos feitos com a própria artista. A partir desse estudo de caso, o trabalho pretende contribuir para uma compreensão mais ampla dos processos de institucionalização, circulação e legitimação da arte têxtil no Brasil, evidenciando o papel de artistas, coletivos e centros de formação na consolidação desse campo no cenário artístico nacional.

Palavras-chave: arte têxtil; tapeçaria; arte têxtil contemporânea; Zoravia Bettiol, arte têxtil no Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

The following resume focuses on the production of Zoravia Augusta Bettiol (1939) and her trajectory within the field of textile art, covering the period from the creation of the Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) to her most recent works. It seeks to comprehend how the artist, throughout her career, established a dialogue between international and regional, exploring different techniques, materials, and themes that reveal her ongoing poetic and formal investigation. The research includes a survey of textile works that helped disseminate the technique within the state, as well as records of exhibitions, salons, and transcribed interviews conducted with the artist herself. Based on this case study, the research aims to contribute to a broader understanding of the processes of institutionalization, circulation, and legitimation of textile art in Brazil, highlighting the role of artists, collectives, and training centers in the consolidation of this field within the national artistic scenario.

Keywords: *Zoravia Bettiol; textile art; contemporaneity tapestry; textile art in Rio Grande do Sul.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Cartoon “A Pesca Milagrosa”, de Rafael (1515–1516).....	18
Figura 2 – Tapeçaria “A Pesca Milagrosa” (c. 1517–1521).....	19
Figura 3 – Jean Lurçat produzindo cartão para posterior tapeçaria.....	23
Figura 4 – The Cotonou Noir (Jean Lurçat, 79 x 117 cm, lã).....	24
Figura 5 - Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Vindima. [s.d.]. Tapeçaria de recorte, feltro e lã.....	29
Figura 6 - Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935) Adão e Eva, s.d. Tapeçaria de recorte, feltro e lã.....	30
Figura 7 – Comparação entre detalhe da tapeçaria Adão e Eva e Aquele par, juntado e tangido pelo destino.....	30
Figura 8 – Comparação entre Manhã ensolarada (1963) e Jardim encantado n° 1 (1965), de Zoravia Bettiol.....	31
Figura 9 – Reportagem Quatro Mostras.....	32
Figura 10 – Fôlder da exposição da primeira turma de tapeçaria de Zoravia Bettiol, 1970.....	34
Figura 11 – Volta do Gasômetro, 1957. Gravura produzida por Zoravia Bettiol.....	35
Figura 12 – Página do boletim dos 20 anos de comemoração.....	36
Figura 12 – Página do boletim dos 20 anos de comemoração.....	36
Figura 13 – Capas dos catálogos.....	39
Figura 14 – Madalena Abakanowicz, Cada emaranhado de fios e cordas. Exposição na Tate Modern, 17 de novembro de 2022 – 21 de maio de 2023.....	40
Figura 15 – Reportagem do Correio do Povo.....	41
Figura 16 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Perus. Material: feltro e lã, 1961.....	43
Figura 17 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Estandarte de Carnaval, da série Estandartes. Algodão, rami e madeira gravada, 1968.....	43
Figura 18 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Ornato n° 21, da série Oxumaré. Algodão e osso, 1,17 m x 0,26 m, 1989.....	44
Figura 19 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Estandarte de Oxóssi, Transfigurações da Pedra III, 1984. Algodão, rami, pedras semipreciosas e estrutura metálica.....	44

Figura 20 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Pastorale – série Metamorfose, 1976 (exposta na I Trienal) Forma tecida, sisal e suporte de metal Elemento 1: 192 x 85 cm; elemento 2: 161 x 81.....	46
Figura 22 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Romanza, da série Metamorfose. Sisal, rami e estrutura metálica, 1978.....	47
Figura 23 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Requiem, da série Metamorfose. Sisal, rami e estrutura metálica, 1976.....	47
Figura 24 – Balada – série Metamorfose, 1977. Forma tecida, sisal e suporte de metal. Elemento 2: 130 x 110 x 22 cm; conjunto: 180 x 120 cm. (Exposta em: Caminhos da Tapeçaria).....	48
Figura 25 – Ave n. 1, série Indígena, 1979 (exposta na II Trienal e na segunda mostra do CGTC). Forma tecida em sisal e rami, com suporte de metal. 180 x 227 cm.....	48
Figura 26– Pássaro n. 2, série Indígena, 1979. Sisal, rami e estrutura metálica.....	49
Figura 27- Escultura na Arte da Fibra, Série Indígena, Anta (1979, 83 cm x 181 cm, forma tecida, sisal, ramí e ferro). Coleção da artista.....	49
Figura 28 – Homenagem a Chico Buarque, série Mensagens, 1982. Sisal, rami e estrutura metálica.....	50
Figura 29 – Homenagem a Lutzenberger, série Mensagens, 1982 (exposta na III Trienal). Sisal, rami e estrutura metálica.....	50
Figura 30 – Sala de Tapeçaria, com obras de Zoravia Bettiol, Rachela Gleiser, Carla Obino e Ronete Magrisso.....	52
Figura 31 – Rapsódia, da série Metamorfose. Sisal, madeira e estrutura de ferro, 237 x 60 x 30 cm.....	53
Figura 32 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Green Butterfly, série Migrations, 1998. Tecido pintado, algodão e quartzo verde.....	55
Figura 33 – Tropical Bird, série Migrations, 1995. Tecido pintado, algodão e ametista.	55
Figura 34 – Floresta em Chamas (2025), de Zoravia Bettiol, Clara Koury, Elaine Veit, Inez Pagnoncelli, Marcia Balreira Souza, Rosane Moraes, Tereza Albano, Vera Matos e Verônica Daudt. Estrutura metálica de 3,40 m de altura e 3,50 m de diâmetro no solo, suspensa.....	57

Figura 32 – Detalhes em Floresta em Chamas (2025. Estrutura metálica de 3,40 m de altura e 3,50 m de diâmetro no solo, suspensa.....	58
Figura 33 – Zoravia Bettiol em frente ao workshop e à instalação Águas do Guaíba, 10 de setembro de 2022.....	59
Figura 34 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). Cultura alagada, 2025. Papel e lápis de cor.....	61
Figura 35 – Casa de Cultura Mário Quintana alagada, 2025.....	61

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	ARTE TÊXTIL COMO PRODUÇÃO ARTÍSTICA	17
2.1	Breve Histórico da Tapeçaria no Brasil	20
2.2	Jean Lurçat e a Nova Tapeçaria	21
3	O CENÁRIO ARTÍSTICO TÊXTIL GAÚCHO	26
3.1	O início da produção têxtil de Zoravia Bettiol	27
3.2	O Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea	32
4	TRIENAS NO MAM-SP E DEMAIS MOSTRAS	38
4.1	Sala de tapeçaria no MARGS	52
5	FLORESTAS EM CHAMAS E ATUAÇÕES RECENTES	55
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
	REFERÊNCIAS	65
	APÊNDICE A	69
	APÊNDICE B	70

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa tem início a partir da análise do cenário da arte têxtil no Brasil no século XX, considerando seu histórico de marginalização dentro das artes visuais e a associação ao labor manual e à prática feminina. A partir desse contexto, o estudo se dedica à produção de Zoravia Augusta Bettiol e à sua trajetória como artista, articuladora cultural e pedagoga, abrangendo desde sua atuação na criação do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) até suas produções mais recentes.

Busca compreender como Bettiol construiu, ao longo de sua carreira, um diálogo entre referências internacionais e sua inserção em instituições e salões brasileiros, contribuindo para a afirmação do têxtil como linguagem legítima e autônoma nas artes visuais. A pesquisa demonstra como sua prática colaborou para a consolidação da tapeçaria no Brasil, evidenciando tanto o valor estético de sua produção quanto sua relevância como articuladora cultural. Inclui um levantamento de obras que contribuíram para a difusão da técnica no Estado, assim como registros de exposições, salões e entrevistas transcritas com a própria artista.

A pesquisa se estrutura a partir de abordagem qualitativa, de caráter histórico-crítico, apoiada em levantamento bibliográfico, pesquisa documental e contato direto com a artista. Nesse processo, a pesquisa usa como base um conjunto de referências teóricas e historiográficas sobre a arte têxtil brasileira, entre elas os artigos de Carolina Grippa, *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea* e Yeddo Titze e Zoravia Bettiol: *pioneiros na tapeçaria*, o artigo *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*, de Maria Isabel Gradim, o estudo *Seguindo o fio: a tapeçaria artística tramada no Rio Grande do Sul*, de Lorillei Secco, bem como o livro *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria*, de Rita Caúrio.

Complementarmente, foi realizada pesquisa documental, a partir da consulta a boletins, periódicos, jornais e compilações do Centro Gaúcho de Tapeçaria, documentação das Trienais de Tapeçaria e arquivos do MARGS, acessados por meio das coleções digitais disponibilizadas pelo museu. Outro eixo fundamental da

pesquisa consiste no contato direto e contínuo com a artista Zoravia Bettiol, que forneceu materiais, esclareceu dúvidas e acompanhou o desenvolvimento do trabalho, contribuindo tanto para o levantamento de informações quanto para a compreensão dos processos de criação e circulação de sua obra.

A investigação é orientada por duas frentes analíticas complementares: a primeira refere-se ao caráter histórico e crítico da tapeçaria, analisando sua marginalização e o deslocamento entre arte e artesanato; a segunda concentra-se na trajetória de Bettiol, reconhecendo sua atuação como marco de experimentação estética, resistência e engajamento social frente às transformações históricas do Rio Grande do Sul e do Brasil. Dessa forma, a pesquisa busca sistematizar e documentar sua produção, articulando análise formal, contextualização histórica e fontes primárias, reunindo materiais que permitam construir um panorama abrangente de sua obra e fortalecer a preservação e o entendimento crítico de sua atuação no cenário nacional e internacional da arte têxtil contemporânea.

2 ARTE TÊXTIL COMO PRODUÇÃO ARTÍSTICA

Quais fatores contribuíram para a marginalização da tapeçaria em relação a outras modalidades artísticas, mesmo diante da existência de movimentos de apoio em âmbito internacional, nacional e regional? A pesquisadora Marize Malta (2006) afirma que esses estão no limbo entre cultura material e arte, o que os condiciona a uma situação de inferioridade em relação às artes “maiores”, como a pintura e escultura. O fazer têxtil, historicamente associado ao utilitarismo e à funcionalidade, permanece vinculado a ambientes e objetos cotidianos, herança de uma tradição ligada à decoração de interiores, mobiliário e outros usos domésticos, o que contribuiu para sua desvalorização no sistema artístico.

A hierarquia estabelecida entre arte, decoração e artesanato tem suas raízes no período do Renascimento, quando artistas pleitearam para a pintura e a escultura o *status* de arte liberal, em oposição à arte mecânica. Gabetti (1989) propõe uma ideia geral a respeito da tapeçaria: um objeto têxtil cuja matéria-prima predominante é a lã. Tradicionalmente, caracteriza-se por grandes dimensões e pela presença de imagens ou narrativas visuais de diferentes temáticas, destinadas a ornamentar castelos, palácios e igrejas.

Correspondeu à Renascença italiana assegurar a predileção pela pintura sobre as tapeçarias, que, de expressão livre e autônoma, passaram, num primeiro momento, a interpretativas e, depois, meramente miméticas, desencadeando uma crise que perdurou por volta de três séculos.

O começo dessa transição ocorreu na região ocupada atualmente pela Itália e que, no período mencionado, além de importadora de obras manufaturadas e fornecedora de fios, sedas e corantes trazidos do Oriente e da África, também iniciou a fundação dos seus próprios ateliês de tecelagem sob a direção de artistas flamengos e, geralmente, com o apoio e mecenato oficial (SECCO, 2009).

Trago como exemplo, os Cartões¹ de Rafael Sanzio, situados no limiar entre a Idade Média tardia e o Renascimento e executados entre 1515 e 1516. A partir desses desenhos foram produzidas em escala real as tapeçarias destinadas a revestir as paredes inferiores da Capela Sistina, em Roma. As composições ilustram episódios dos Atos dos Apóstolos e resultam de uma encomenda de Papa Leão X, que via nas tapeçarias um meio de afirmar prestígio político e continuidade apostólica (EVANS; BROWNE, 2010).

As tapeçarias foram tecidas nas oficinas de Pieter van Aelst, em Bruxelas, um dos ateliês flamengos mais prestigiados do período, e utilizam lã, seda e fios metálicos de ouro e prata, combinação característica das manufaturas de luxo flamengas do início do século XVI.

Figura 1 – Cartoon “A Pesca Milagrosa”, de Rafael (1515–1516)



Fonte: Victoria and Albert Museum, Londres.

¹ O cartão, ou *cartoon*, corresponde a um desenho bidimensional que antecede a execução da tapeçaria, funcionando como planejamento formal e cromático da obra e orientando sua realização no tear, bordado, feltro e em outras práticas têxteis que demandam a tradução gradual da imagem para a superfície construída. Atua como mediador entre o projeto e a materialidade da obra.

Figura 2 – Tapeçaria “A Pesca Milagrosa” (c. 1517–1521)



Fonte: Vatican Museums.

Os termos acordados entre pintor e tapeceiro consolidavam cada vez mais um modelo de produção de subordinação no qual a tapeçaria perdia progressivamente seu caráter inventivo, tornando-se dependente de matrizes externas e submetida a um status secundário em relação à pintura. A autonomia criativa do tecelão foi anulada, de modo que seu ofício se reduziu à execução técnica de um projeto previamente idealizado por outro artista. Essa dinâmica não apenas condicionou a prática da tapeçaria a uma função de reprodução, mas também instituiu uma lógica de circulação no mercado em que o valor simbólico da obra estava diretamente vinculado ao prestígio do pintor que fornecia o cartão e ao poder aquisitivo do comitente que encomendava a peça. Hulse afirma:

A tapeçaria, por mais de 500 anos, foi praticamente sempre tramada a partir de cartões que, por sua vez, foram desenhados a partir de pinturas. Na Europa, em vários momentos da história, os cartões eram reaproveitados, vendidos e readaptados para várias gerações de tapeçarias. O cartão inicialmente era desenhado a partir de uma pintura de autoria de um artista. Geralmente resultava daí uma grande tapeçaria, onde a primeira cópia era para um nobre europeu. Esses cartões eram guardados e muitas outras tapeçarias menores eram

tramadas a partir dele posteriormente, com pequenas alterações nas combinações de cores e na composição da cena principal, como encomenda de prósperos burgueses. Portanto, as tapeçarias foram confeccionadas por vários séculos como a cópia mais próxima possível da pintura (Hulse, 2009, p.14).

Essa distinção entre tapeceiro e pintor consolidou-se firmemente a partir da diferenciação entre as chamadas “Belas Artes” e artes aplicadas. A arquitetura, a pintura, a escultura, a música e a poesia eram consideradas como pertencentes ao distinto grupo das artes liberais, enquanto disciplinas como marcenaria e tecelagem eram percebidas como atividades mecânicas e academicamente inferiores em relação às Belas Artes. Ao artista cabia toda a parte criativa da produção; ao artesão, apenas o fazer, manual, sendo reduzido ao papel de executor. Dessa forma, criou-se uma barreira entre a “concepção e execução” (PEVSNER, p. 287). Mesmo tendo se passado séculos dessa mudança, tal questão ainda influencia a relação e a diferenciação entre arte e artesanato.

2.1 Breve histórico da tapeçaria no Brasil

Para este subcapítulo, destaco o livro de Rita Cáurio, *Artextil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*, que constitui o principal referencial teórico, servindo como uma base fundamental para a compreensão do panorama histórico da tapeçaria abordado ao longo da pesquisa.

No Brasil a prática da tecelagem, juntamente com outros fazeres manuais têxteis, sofreu um forte apagamento desde os primórdios do período colonial, especialmente marcado pela “quebra dos teares²”. Muito antes da chegada dos portugueses ao território que hoje compreende o Brasil, a tecelagem já se encontrava amplamente desenvolvida entre os diversos povos indígenas que habitavam a região. Longe de ser reduzido a uma atividade estritamente utilitária, o fazer têxtil tratava-se de uma prática enraizada na organização sociocultural desses

²Movimento de trabalhadores ingleses do ramo de fiação e tecelagem, ativo no início do século XIX, nos primórdios da Revolução Industrial, e que se notabilizou pela destruição de máquinas como forma de protesto. Influenciou indiretamente o caminho que a tapeçaria brasileira seguiu, pois enquanto na Europa a mecanização e a reação ludista contribuíram para a desvalorização do trabalho manual e para a ruptura entre artesanato e indústria, no Brasil a ausência desse conflito reforçou a permanência da produção têxtil artesanal à margem dos projetos de modernização, fazendo com que a tapeçaria fosse historicamente vista menos como setor produtivo e mais como prática doméstica.

grupos, integrada ao seu modo de vida comunitário e marcada por um notável rigor técnico e estético. Sua produção estava presente na vida cotidiana, tanto a nível individual como coletivo: cumpria funções de distinção e codificação social, como marcar posições de prestígio ou autoridade religiosa, delimitar faixas etárias e indicar papéis de gênero dentro do coletivo. Além disso, o uso do têxtil era recorrente em contextos festivos e rituais, tais objetos assumiam significados simbólicos e ritualísticos, vinculados à religião, à memória coletiva e à reafirmação das identidades culturais. Tais objetos foram sequencialmente, em sua maioria, assimilados pelos colonizadores sob ótica utilitária (RIBEIRO, 1983; CÁURIO, 1985).

De modo semelhante ao que se observa na trajetória histórica da tapeçaria na Europa, o valor estético e simbólico das expressões têxteis no Brasil só começou a ser efetivamente reconhecido apenas nas primeiras décadas do século XX, impulsionado pelas transformações promovidas pelo Movimento Modernista (SECCO, 2022). É na contemporaneidade que observa-se um ressurgimento gradual, porém ainda lento, associado ao aumento das investigações sobre esse conhecimento milenar. Há uma adoção progressiva da tapeçaria como meio de expressão artística, fortemente vinculada às diretrizes e experimentações do movimento:

O Movimento Modernista nasceu, também, sob o signo da procura de relacionamento de diversos campos de expressão artística, na qual vai enfim reaparecer nossa arte têxtil, com uma solitária, mas atuante figura. REGINA GOMIDE GRAZ (São Paulo, SP, 1897-1973) retornou ao Brasil, após sete anos de ausência e já casada com o pintor suíço John Graz (Cáurio, 1985, p.90).

Esse cenário brasileiro demonstra que a revalorização da tapeçaria no século XX não ocorreu de forma isolada, mas esteve profundamente conectada a movimentos internacionais. Para compreender o alcance dessas transformações, torna-se indispensável examinar a renovação estética promovida pela chamada Nova Tapeçaria, movimento que redefiniu parâmetros técnicos e conceituais do têxtil no cenário global e forneceu um repertório formal e discursivo posteriormente apropriado por diferentes artistas, incluindo Zoravia Bettiol.

2.2 Jean Lurçat e a Nova Tapeçaria

Nesse contexto, Jean Lurçat (1892–1966) destaca-se como uma das figuras mais influentes, se não a mais influente, no processo de renovação da tapeçaria no século XX. Pintor, desenhista e cenógrafo francês, Lurçat atuou em diferentes campos das artes visuais antes de se tornar uma figura central na renovação da tapeçaria moderna.

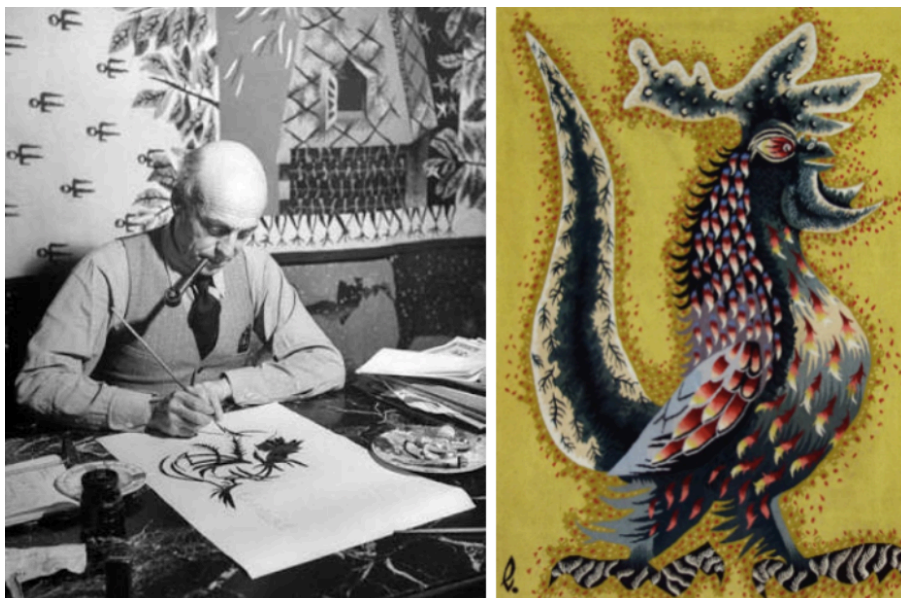
Inserido no meio têxtil e em diálogo direto com a arquitetura, foi um dos principais formuladores do conceito de Nova Tapeçaria, propondo um retorno à tradição medieval dos cartões, já mencionados no primeiro capítulo, caracterizado por composições sem perspectiva, pelo uso de um número limitado de cores e tons de lã, pelo abandono de modelos pictóricos e pela rejeição de bordas que imitassem molduras de quadros (JARRY, 1974; CÁURIO, 1985).

Em 1938 Lurçat toma contato com a técnica empregada na Tapeçaria do Apocalipse, tecida no final do século XIV. Sua urdidura era feita de lã e sua trama continha apenas 24 tonalidades da mesma matéria-prima. Esta técnica era totalmente oposta aos 14.400 tons que o laboratório de tingimento dos Gobelins atingiu no século XIX, sob a direção de Michel Eugene Crevereul. A partir de então, Lurçat defende o que segundo ele seriam —tendências primitivas da tapeçaria: poucas cores, pontos largos, lã grossa e desenho sem perspectiva (Santana, 2004). As características técnicas e formais são, portanto, alteradas (GRADIM, p.33).

O que distingue Lurçat de seus contemporâneos é o meio artístico que escolheu. Nenhum outro artista têxtil produzia tapeçarias, tapeçarias autênticas, em estilo medieval, de modo comparável ao trabalho desenvolvido por Lurçat e sua equipe. É importante destacar, porém, que em seus primeiros anos o artista não elaborava seus cartões pensando especificamente na tapeçaria: mantinha um estilo de forte inclinação surrealista e realizava apenas uma transposição de suporte (ver Figura 3).

Em outras palavras, embora já demonstrasse interesse pelo meio têxtil, ele ainda não considerava as especificidades técnicas do processo de tecelagem ao produzir seus desenhos. Tal perspectiva começou a se transformar quando Lurçat se aproximou dos ateliês de Aubusson, buscando compreender de maneira mais aprofundada as etapas e limitações do fazer têxtil (RUG AND KILIM, 2023).

Figura 3 – Jean Lurçat produzindo cartão para posterior tapeçaria.



Fonte: <https://www.messynessychic.com/2018/03/02/like-picasso-but-on-acid/>

Assim, iniciou-se um processo voltado à criação de desenhos que fossem mais fáceis de serem transpassados para o suporte têxtil, realizados a partir de uma composição com falta de perspectiva, sem sombreamentos complexos e com uma paleta de cores básica e pré-definida. Embora tais características já haviam sido afirmadas por Antoine-Marius Martin, foi Lurçat que conseguiu popularizar essa nova fórmula para a tapeçaria (GRIPPA, 2021). No mesmo período, Lurçat convida pintores prestigiados para produzir cartões pensados para a tapeçaria, entre eles Picasso e Braque, assim desenvolvendo uma nova relação entre artistas e o fazer têxtil.

Figura 4 – The Cotonou Noir (Jean Lurçat, 79 x 117 cm, lã).



Fonte: Galeria Boccara.

Nas décadas seguintes, sobretudo a partir das Bienais de Lausanne³, um dos eventos mais importantes para o cenário têxtil, artistas internacionais como Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic radicalizaram esse processo, ao abandonarem definitivamente o uso do cartão. A tapeçaria foi se firmando como arte autônoma e ganhando novas interpretações do suporte, libertando-se da parede. Suas obras eram tecidas diretamente em fibras diversas, concebidas como estruturas tridimensionais e instalativas, que exploravam o espaço e a corporeidade do material, evidenciando a autonomia da arte têxtil em relação ao modelo bidimensional.

Magdalena Abakanowicz rompeu com o conceito tradicional de “mural nômade”, como definido por Le Corbusier (1887–1965) (CÁURIO, 1985), introduzindo inovações na técnica, nos materiais empregados, na simplicidade cromática e nas dimensões atingidas pela arte têxtil. Por essas particularidades, a artista polonesa é frequentemente mencionada nas discussões sobre a Nova

³ Iniciadas por Jean Lurçat em 1962, na Suíça, as Bienais configuraram-se como um dos principais vetores de renovação da tapeçaria no século XX. Ao reunir artistas de diversas origens, o evento impulsionou a chamada Nova Tapeçaria, promovendo abordagens experimentais, a incorporação de novos materiais e a afirmação da autonomia da linguagem têxtil.

Tapeçaria, dada a relevância de suas inovações e a excelência de sua produção artística.

A compreensão do papel de Lurçat e da Nova Tapeçaria evidencia o impacto internacional que rearranjou o têxtil no cenário das artes visuais e abriu caminho para produções experimentais em diversos países. No contexto brasileiro, destacam-se nomes como Jacques Douchez e Norberto Nicola, ligados à tapeçaria em São Paulo, e Genaro de Carvalho (1926–1971), ligado à tapeçaria no nordeste. No Rio Grande do Sul, sobressaem Zoravia Bettiol (1935) e Yeddo Titze (1935). Particularmente, Zoravia Bettiol, foco central desta pesquisa, desempenhou um papel decisivo na renovação da prática têxtil no estado, apesar de também ter atuado em São Paulo e exercido significativa influência naquela região. Apesar da importância desses artistas, grande parte de suas produções permanece pouco acessível, preservada em acervos de museus e raramente contemplada pela crítica, o que limita sua inserção na historiografia da arte brasileira.

Dessa forma, o capítulo seguinte volta-se ao contexto gaúcho, destacando como esse território se consolidou como um núcleo fundamental da arte têxtil brasileira e como Zoravia Bettiol se manteve como um alicerce nesse processo.

3 O CENÁRIO ARTÍSTICO TÊXTIL GAÚCHO

Muitas vezes excluída, a história da tapeçaria permanece à margem dos relatos convencionais da História da Arte, encontrando-se, no entanto, preservada na memória coletiva, bem como em arquivos, documentos e nas próprias obras. É a partir desses vestígios que se torna possível reconstituir trajetórias e contextos específicos, como ocorre no caso do Rio Grande do Sul.

Nesse sentido, no estado do Rio Grande do Sul, durante a década de 1970, artistas gaúchos exerceram um papel crucial na evolução da arte têxtil no contexto regional, contribuindo para sua consolidação no cenário artístico brasileiro. O Rio Grande do Sul, estado historicamente marcado por uma base agrícola e pastoril, produtor de couro e lã ovina, apresenta uma tradição artesanal têxtil fortemente enraizada, expressa na produção de ponchos, palas, ruanas, cobertores, tapetes de chão e acessórios para montaria. Ainda que as necessidades humanas permaneçam semelhantes às do homem primitivo, as soluções têxteis foram progressivamente transformadas e ressignificadas ao longo do tempo, acompanhando mudanças técnicas, culturais e artísticas (BETTIOL, 2019). No cenário da arte têxtil contemporânea gaúcha, essas transformações ganham forma concreta a partir da atuação de artistas que passaram a explorar o têxtil para além de sua função utilitária.

Conforme mencionado no capítulo anterior, os responsáveis pela iniciação desse processo na arte têxtil regional no Rio Grande do Sul foram Zoravia Augusta Bettiol (1935), residente de Porto Alegre, e Yeddo Titze (1935-2016), residente de Santa Maria. Ambos artistas emergiram como pioneiros da arte têxtil no RS, todavia, cada um deles manifestou suas próprias singularidades em suas abordagens e metodologias. Enquanto Yeddo Titze viajou a estudo a Aubusson, na França, Zoravia foi à Varsóvia, na Polônia, cidade que se destacou na produção de tapeçaria devido a uma geração de artistas, na década de 60, ligadas à Universidade de Varsóvia e ao Laboratório Experimental de tecelagem artística.

O conceito da Nova Tapeçaria foi explorado por Lurçat, sobretudo em Varsóvia, a partir da implementação, em 1950, das aulas de tecelagem no currículo da Academia de Belas Artes (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie) e da criação do Laboratório Experimental de Tecelagem Artística da Associação de Artistas Poloneses (Związek Polskich Artystów Plastyków) (WALLER, 1977; COTTON; JUNET, 2017). Na Academia de Varsóvia, instituição na qual Bettiol realizou sua formação, o departamento de têxteis foi instituído em 1950, contemplando tapeçaria, jacquard e tecelagem manual. Durante cinco anos, as aulas foram oferecidas apenas a estudantes de arquitetura de interiores e, em 1957, incorporadas ao departamento de pintura, o que, segundo Kowalewska (2018, p. 398, tradução nossa), elevou o status dos têxteis como obras de arte autônomas, além da função utilitária.

Ao regressarem ao Brasil, tanto Yeddo Titze quanto Zoravia Bettiol fundaram núcleos em Santa Maria e Porto Alegre, respectivamente, contribuindo para a difusão da tapeçaria contemporânea no estado:

No Rio Grande do Sul, Yeddo Titze e Zorávia Bettiol, na mesma época, chegados de longos trabalhos na Europa, formam núcleos nas cidades de Santa Maria e Porto Alegre, respectivamente. Na mesma época, em Minas gerais, Degois inicia um trabalho formador. Após este, Marlene Trindade reforçaria e daria ênfase à tapeçaria mineira. No Rio de Janeiro, sem um núcleo tão didaticamente definido, a tapeçaria foi encontrando adeptos e incorporando a linguagem de outras áreas, especialmente a pop-art... (ARTISTAS..., 1987, p.10).

3.1 O início da produção têxtil de Zoravia Bettiol

Como muitas mulheres, seu envolvimento com o têxtil iniciou-se devido à influência da própria família. A aquisição de uma máquina de tecer por sua avó possibilitou que sua mãe e sua tia fundassem uma pequena malharia, onde Bettiol chegou a desenvolver modelos de vestuário (BETTIOL, 2018). Grippa (2021) aponta que ela também teve a oportunidade de conhecer a obra de dois artistas que foram essenciais para que ela enxergasse a tapeçaria como uma possibilidade artística. Bettiol (2020) comenta que nunca foi uma aluna exemplar, mas sempre se envolveu com o Centro Acadêmico e participou de congressos estudantis. Foi em um desses eventos que viajou a Salvador, ocasião em que conheceu o ateliê de Genaro de

Carvalho. Pouco depois, durante uma estadia no Rio de Janeiro, teve contato com uma exposição de Jean Lurçat. Essas experiências foram determinantes para despertar seu interesse pela tapeçaria, levando-a a aprofundar-se na técnica por meio da aquisição de livros especializados (GRIPPA, 2021).

A artista estreou em 1955 a sua primeira tapeçaria bordada, “Vindima” (figura 5). A obra apresenta duas figuras femininas em primeiro plano, colhendo uvas de uma parreira, e um homem, de costas para o observador, em relevo superior que as duas mulheres. Essa tapeçaria faz parte da representação de tipos sociais da década de 1950, um período que, juntamente com a década de 1960, configura um cenário artístico singular no Brasil, destacado principalmente pelo impulso das vanguardas, acompanhado por mudanças culturais e de crítica social incisiva. Destaca-se o crescente interesse de vários artistas contemporâneos pela experimentação com a linguagem têxtil, a incorporação de técnicas tradicionais e populares, emergindo como um aspecto central dessa dinâmica.

Ao explorar novas possibilidades por meio da arte têxtil pelos personagens sociais, Zoravia foi fortemente influenciada pelos artistas dos Clubes de Gravuras de Porto Alegre e Bagé, tais clubes valorizavam fortemente obras com temas sociais e figurativos (GRIPPA, 2021, p.99). A relação com a tapeçaria de Lurçat é clara: a estruturação de composições com formas simplificadas, cores planas e a organização da cena com figuras estilizadas e hierarquia espacial, conferindo relevo narrativo e simbólico aos personagens.

Figura 5 - Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Vindima*. [s.d.]. Tapeçaria de recorte, feltro e lã.



Fonte: ZORAVIA... 1961. p. 8.

Em uma de suas primeiras mostras individuais, na Casa de Molduras em São Paulo, Zoravia apresentou 16 gravuras e 4 tapeçarias de recorte em feltro: Adão e Eva, Primavera, Peru e Peixes (OSTERMANN, 1961). Em reportagem para o Diário de Notícias, Zoravia discorre sobre sua técnica em relação aos tapetes:

A princípio faz um cartão de menores proporções com o desenho, a pintura, o plano, enfim, de onde será copiado nas suas proporções reais o tapete. Logo, já no feltro a artista desenha os contornos e coloca os recortes, entregando então à uma bordadeira a tarefa de prender estes recortes, com pontos simples em lã (ZORAVIA... 1961, p. 8).

Essas tapeçarias possuem a poética e direção visual semelhantes a artes de outros suportes criadas pela artista no mesmo período. Muitas de suas gravuras e xilogravuras foram sequencialmente utilizadas como cartões para a tapeçaria, funcionando como etapa intermediária anterior à transposição da forma para o tear (Figuras 6, 7 e 8). Nesses trabalhos, observa-se a construção dos planos a partir de sobreposições e da estilização geométrica das figuras e das folhagens. Tais elementos, recorrentes em suas gravuras, são transpostos para o têxtil, revelando a influência de Jean Lurçat na produção da artista.

Figura 6 - Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935) *Adão e Eva*, s.d. Tapeçaria de recorte, feltro e lã.



Fonte: MARGS.

Figura 7 – Comparação entre detalhe da tapeçaria *Adão e Eva* e *Aquele par, juntado e tangido pelo destino*



.Fonte: adaptado de GRIPPA, 2021, p. 102.

Figura 8 – Comparação entre *Manhã ensolarada* (1963) e *Jardim encantado n° 1* (1965), de Zoravia Bettiol



Fonte: adaptado de GRIPPA, 2021, p. 105.

Mesmo sendo um período de tempo relativamente curto na Academia de Varsóvia, sete meses em 1970, é marcado um período em que a produção da artista sofre uma mudança. Bettiol aprendeu a tecer: incorporando materiais como sisal, rami, lã, pedras preciosas do Rio Grande do Sul e madeira, a artista criou peças significativamente diferentes das primeiras tapeçarias, abandonando o figurativismo na maioria de suas tapeçarias, influenciada pelos ensinamentos de Łaszkiewicz e de sua própria produção.

A participação de Bettiol na Bienal de Lausanne¹, um dos principais eventos internacionais dedicados ao têxtil na época, legitimou a transformação de seu trabalho, indicando sua consonância com as questões de renovação da tapeçaria da época e colocando-a, junto de Yeddo, em posição de precursora, não só no Rio Grande do Sul, mas no Brasil. Tendo boa aceitação crítica, seguiu investindo na tapeçaria e contratou assistentes para auxiliá-la com sua produção.

Essa experiência acumulada, que articulava inserção institucional, prática artística e atuação pedagógica, visto que uma vez retornando ao Brasil a artista passou a lecionar em vários espaços de privativos de Porto Alegre, foi decisiva para a formação de uma geração de artistas ligados à arte têxtil, consolidando seu papel

como figura central no movimento da Nova Tapeçaria no Rio Grande do Sul. Tal relevância foi, inclusive, destacada em reportagem publicada no *Correio do Povo*, jornal diário de circulação estadual pertencente ao Grupo Record (ver figura 9).

Figura 9 – Reportagem *Quatro Mostras*.



Fonte: GRIPPA, 2017 (cita *Quatro Mostras*, 1979).

Essa nova realidade no Rio Grande do Sul, alimentada pela atuação de artistas como Zoravia Bettiol e Yeddo Titze, acabou por demandar estruturas mais organizadas para acolher a crescente produção e fortalecer o intercâmbio entre artistas, já que surgia uma nova geração de criadores voltados ao têxtil. Assim, o capítulo seguinte aprofunda a criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, instituição decisiva para institucionalizar a prática, expandir sua visibilidade e estabelecer redes regionais e nacionais de colaboração.

3.2 O Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea

Para este subcapítulo, uso como fundamento teórico principal o artigo de Carolina Grippa: *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*, que reúne entrevistas com ex-integrantes do Centro, bem como a tese de Rita Cáurio: *Artêxtil no Brasil*. Além disso, uso para consulta o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e o próprio boletim do CGTC, que disponibiliza documentos e materiais gráficos a respeito da trajetória da instituição.

A criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea tem correlação com outro grupo de tapeceiros, estes reunidos no Centro Brasileiro da Tapeçaria

Contemporânea (CBTC), criado em 1976. Seu propósito era “promover e incrementar a Arte da Tapeçaria [...] reunir, estreitar, intercambiar, expor, aumentar e entrelaçar as relações entre os artistas tapeceiros, do país e do exterior” (BOLETIM CBTC, (1976), p. 1).

Antes da criação do centro gaúcho as tapeceiras do sul eram filiadas ao hoje extinto CBTC que funcionava em São Paulo. A artista e aluna de Zoravia Bettiol, Liciê Hunsche, realizou diversas viagens à capital paulista em busca de uma maior integração com o campo têxtil. Como mencionado no capítulo sobre o Rio Grande do Sul, o têxtil apresentava maior desenvolvimento na região sul do país, assim havia o interesse de transferir o Centro Brasileiro para essa região. Bettiol, entretanto, se posicionava em oposição a essa mudança, pleiteando que o Centro Brasileiro deveria permanecer em São Paulo, defendendo a criação de centros estaduais de tapeçaria, de modo a fortalecer o caráter nacional da instituição (BETTIOL, 2017, informação verbal).

A proposta de Bettiol acabou ganhando. Na diretoria do já consolidado Centro Brasileiro assumiram duas representantes sulistas: Zoravia Bettiol, que assumiu a presidência, e Liciê Hunsche, a vice-presidência. Tais posições reforçaram ainda mais a influência em torno da criação do Centro Gaúcho. A iniciativa das posições de presidência, tanto sua própria quando sua aluna como vice, evidencia a importância que a artista atribuía ao campo têxtil (CARVALHO, 2007).

O Centro foi inaugurado em 1983 em Porto Alegre com uma publicação no Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, mostrando este que estava registrado no foro (GRIPPA, 2021). Com mais de duzentos associados, a instituição desempenhou um papel crucial ao promover espaços de troca e aprendizado da tapeçaria entre seus membros, promovendo diversas exposições, tanto no Brasil quanto no exterior, refletindo um esforço contínuo para a legitimação da tapeçaria como vertente de arte visuais.

Seus objetivos consistiam:

A – Promover e incrementar a arte da tapeçaria, em todas as suas técnicas criativas, para conhecimento da comunidade em geral. B- Reunir, intercambiar, expor, submeter e entrelaçar relações entre os artistas tapeceiros do país e do exterior. C – Promover reuniões de artistas tapeceiros, participantes e atuantes, brasileiros e estrangeiros, que tenham

interesse no desenvolvimento da tapeçaria artística. D – Promover programas de orientação e assistência a estudantes de artes plásticas que demonstrem interesse específico pela arte da tapeçaria. E – Promover programas e realizações de caráter artístico de tapeçaria, em sua conotação contemporânea. F – Divulgar informações sobre oportunidades profissionais de interesse direto da tapeçaria artística à comunidade em geral e aos associados. G – Promover cursos, mostras, exposições, nacionais e internacionais, conferências e palestras sobre a tapeçaria contemporânea. H – Manter biblioteca especializada de interesse específico da tapeçaria contemporânea. I – Realizar outras atividades condizentes com os objetivos atribuíveis à Associação (PLANO..., 1983, p. 2-3).

Os objetivos do Centro, embora muito ambiciosos, foram em grande parte concretizados ao longo de seus 20 anos de existência, com ações já implementadas desde o início.

Retornando ao Brasil, após contato com o têxtil na Polônia, Zoravia iniciou uma série de cursos de tapeçaria em Porto Alegre, tornando-se referência para mulheres interessadas na técnica. Muitas de suas alunas tornaram-se fundadoras e membros do Centro Gaúcho, como Liciê Hunsche, Heloisa Crocco e Sonia Moeller. Na escolha da primeira diretoria, em agosto de 1980, Bettiol sugeriu diversos nomes para liderar o Centro, todos aceitos por unanimidade: Liciê Hunsche (diretora), Heloísa Crocco (vicediretora), Eleonora Fabre (tesoureira) e Joana de Azevedo Moura (secretária), a maioria delas suas alunas (CGTC, 1980).

Figura 10 – Fôlder da exposição da primeira turma de tapeçaria de Zoravia Bettiol, 1970.



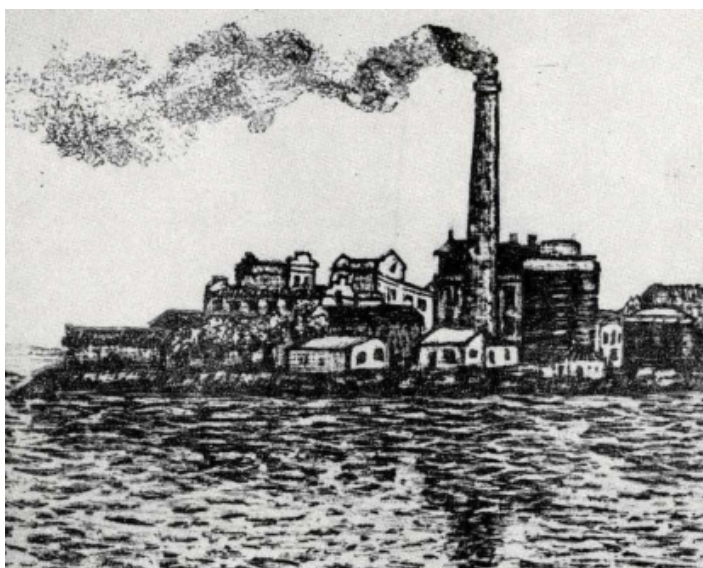
Fonte: MARGS.

Apesar de sua evidente influência na formação e organização do Centro, é possível observar no Boletim de 20 anos do Centro (BOLETIM..., 2000) e em

depoimento (GRIPPA, 2021) que a artista não assumiu cargos formais na instituição devido ao cansaço acumulado e ao intenso engajamento anterior em outras iniciativas culturais. Durante sua gestão na Chico Lisboa, ela participou da criação do *Movimento Gaúcho em Defesa da Cultura*, no contexto do final da ditadura, atividade que demandou grande parte de seu tempo e energia. Segundo a artista em entrevista, todo esse processo foi extremamente desgastante, o que a levou a optar por não assumir novos cargos administrativos no Centro Gaúcho por vários anos:

E as questões da cultura estavam ligadas ao turismo, e nós queríamos, e conseguimos, um Ministério da Cultura e uma secretaria da cultura aqui. Queríamos representatividade no Conselho da Cultura, que não tínhamos. Depois, conseguimos que a Usina do Gasômetro fosse um centro de cultura, para não ser demolido. Então, isso foi bem estressante (GRIPPA, 2021, p.188).

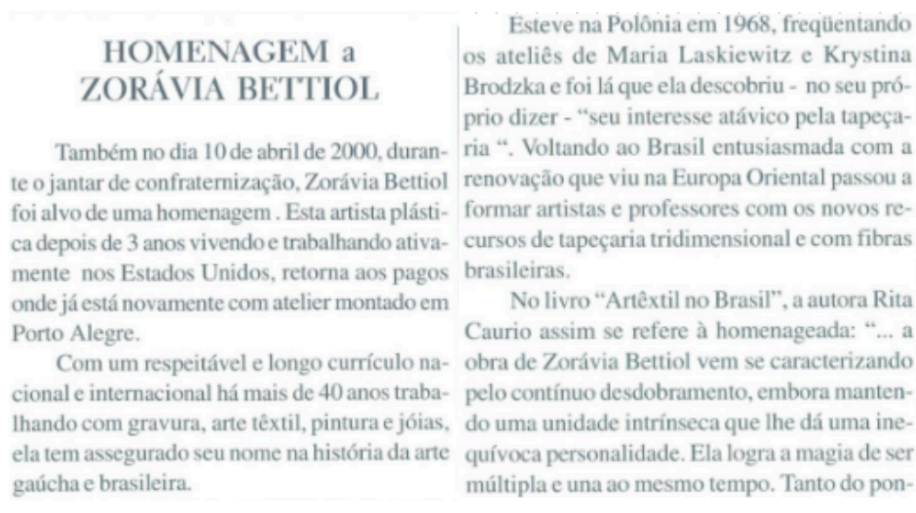
Figura 11 – *Volta do Gasômetro*, 1957. Gravura produzida por Zoravia Bettiol.



Fonte: Dossiê da artista, MARGS.

O legado de Bettiol no CGTC e na repercussão do têxtil é destaque no próprio Boletim em homenagem aos 20 anos da instituição. No dia 10 de abril de 2000, durante o jantar de confraternização, Zoravia foi homenageada, sendo descrita como “a grande iniciadora da moderna arte têxtil no Rio Grande do Sul”:

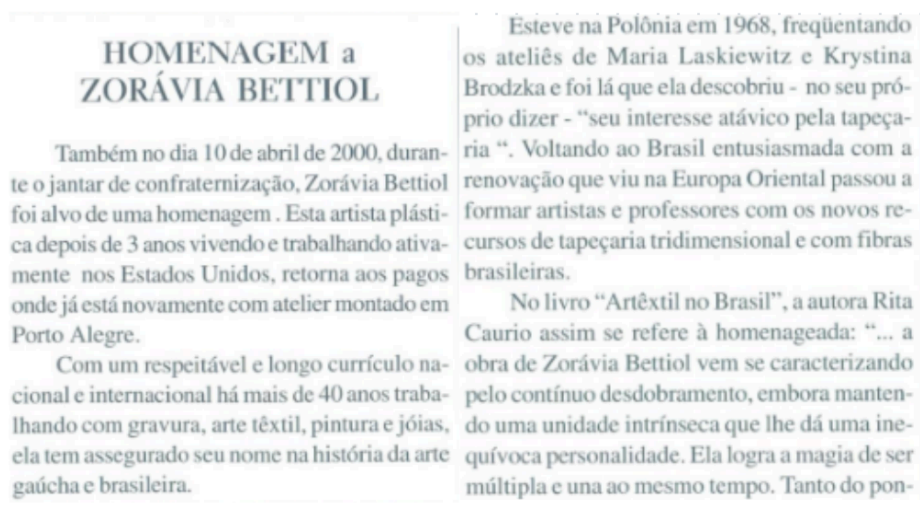
Figura 12 – Página do boletim dos 20 anos de comemoração.



Fonte: CGTC – 20 anos (2000, p. 3).

O legado de Bettiol no CGTC e na repercussão do têxtil é destaque no próprio Boletim em homenagem aos 20 anos da instituição. No dia 10 de abril de 2000, durante o jantar de confraternização, Zoravia foi homenageada, sendo descrita como "a grande iniciadora da moderna arte têxtil no Rio Grande do Sul":

Figura 12 – Página do boletim dos 20 anos de comemoração.



Fonte: CGTC – 20 anos (2000, p. 3).

4 TRIENAS NO MAM-SP E DEMAIS MOSTRAS

Neste capítulo, apresento um geral das exposições de Zoravia Bettiol, oferecendo uma síntese das características do cenário artístico têxtil no Brasil desse período.

A primeira grande exposição têxtil, a Bienal de Lausanne, em 1962, teve como principal objetivo a divulgação do suporte têxtil junto ao grande público. Assim, a partir da década de 1970, diversos países começaram a criar também os seus próprios eventos têxteis. No Brasil não foi diferente, esse movimento de valorização também se consolidou por meio de exposições que se tornaram marcos na história da tapeçaria nacional, como *Tapeçaria Brasileira*, na Universidade Federal de Minas Gerais (1974); *Mostra Brasileira de Tapeçaria*, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (1974) e as *Trienais de Tapeçaria* de São Paulo, no Museu de Arte Moderna – MAM SP (1976, 1979, 1982), (TWIST, GRADIM, 2016).

As décadas de 1970 e 2000 marcam, portanto, um momento em que a tapeçaria amplia sua presença e visibilidade no circuito das artes visuais brasileiras, período coincidente com a realização das Trienais de Tapeçaria, podendo ser considerada o maior evento têxtil brasileiro produzido e influente. Essa dinâmica será evidenciada por meio da exposição das obras de Zoravia incluídas nas Trienais de São Paulo, assim como suas principais participações em exposições realizadas nesse intervalo.

Houve uma certa dificuldade em mapear as Trienais de Tapeçaria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, uma vez que a escassez de documentação e o acesso pouco acessível impossibilitou uma análise consistente sobre a organização do evento. Ao estudar periódicos sobre o tema, constata-se que não fui a primeira pessoa a me deparar com essa limitação, Maria Isabel Gradim já havia destacado a carência de registros em relação ao tema:

Na biblioteca/arquivo do MAM-SP, há uma documentação escassa sobre esse período, encontrando-se apenas materiais sobre o funcionamento do museu como um todo, e algumas pastas com imagem e currículo de artistas. Após várias visitas ao MAM,

recorremos ao arquivo particular de Murilo de Araujo, vizinho do artista e organizador do evento Norberto Nicola. As primeiras visitas ao senhor Murilo ocorreram no primeiro semestre de 2015, porém, não foi possível o acesso ao arquivo de Norberto Nicola naquele momento (GRADIM, 2000, p. 20).).

No decorrer de sua pesquisa, a autora constatou que as Trienais de Tapeçaria, embora configuradas como mostras de alcance nacional, não se esgotavam nelas mesmas. Seu início remonta a 1974, com a realização da *1ª Mostra Brasileira de Tapeçaria*, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP), em São Paulo, e seu desdobramento final ocorreu em 1985, com o *Evento Têxtil 85*, organizado pelo CGTC no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Diversos artistas que integraram essas edições também estiveram presentes em exposições de tapeçaria latino-americanas e em mostras regionais, revelando a amplitude das articulações estabelecidas pelo campo têxtil no período.

Figura 13 – Capas dos catálogos.



Fonte: GRADIM, Maria Isabel. *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*. Dissertação (Pós-graduação em Culturas e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, 2018, p. 21.

O artista Norberto Nicola foi uma figura central na organização e no incentivo das Trienais, que, juntamente com outras mostras, ajudou a mapear a evolução da arte têxtil no Brasil, focando tanto nos artistas quanto nos discursos da época. O evento contou com edições realizadas em 1976, 1979 e 1982, consolidando-se como uma das principais iniciativas nacionais no campo da tapeçaria, reunindo, ao todo, 119 artistas ao longo das três edições.

Do Rio Grande do Sul, participaram 14 artistas na primeira edição, 13 na segunda e oito na terceira. Zoravia Bettiol, além de estar presente em todas as edições realizadas, também foi professora de tapeçaria de várias artistas que participaram das Trienais, algumas já citadas anteriormente ao falar da criação do Centro Gaúcho Têxtil: Sonia Moeller, Heloisa Crocco Sellins, Rachela Gleiser, Liciê Hunsche, Erica Turk, Carla Obino e Fanny Meimes (GRADIM, 2016).

A atuação de Zoravia e de suas alunas evidencia como a produção gaúcha esteve integrada às transformações mais amplas da tapeçaria em círculos formais no Brasil. Desde o final da década de 1960, já surgiam as primeiras experiências formais tridimensionais no têxtil: a técnica passava por uma renovação poética, desvinculando-se da estrita reprodução de cartões de gravura e libertando-se da obrigação da bidimensionalidade.

Com o advento do abstracionismo, esse movimento é intensificado. A tapeçaria deixa de se prender a temas convencionais destinados a agradar ao público, e artistas passam a ampliar os limites do suporte tradicional:

O muro deixava de ser o único suporte: a tapeçaria ganhava definitivamente o espaço, podendo ser dependurada no teto com uma grande exploração de formas, vazados e texturas três valores que passaram a dar-lhe nova feição (CÁURIO, 1985, p. 104).

Artistas de renome no circuito têxtil internacional, como Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic, já mencionadas no capítulo sobre a Nova Tapeçaria, contribuíram de forma significativa para a transição do bidimensional para o tridimensional, produzindo obras suspensas de fibra, monumentais e instalativas, alinhadas à poética têxtil contemporânea, que também caracteriza a produção de Zoravia Bettiol no mesmo período.

Abakanowicz rompeu com a concepção tradicional do “mural nômade”, promovendo inovações significativas em múltiplos aspectos de sua prática têxtil, incluindo a técnica empregada, os materiais selecionados, a escolha cromática e as escalas atingidas pelas obras. Tais características conferem à artista polonesa um lugar de destaque nas discussões acerca da Nova Tapeçaria e no têxtil contemporâneo, sendo frequentemente citada em virtude da importância de suas contribuições e da excelência formal e conceitual de sua produção artística.

Figura 14 – Madalena Abakanowicz, *Cada emaranhado de fios e cordas*. Exposição na Tate Modern, 17 de novembro de 2022 – 21 de maio de 2023.



Fonte: Tate Modern.

É marcado um momento em que Bettiol amplia os limites do suporte tradicional, evidenciando um afastamento completo do modelo de cartões proposto por Jean Lurçat. Suas obras não tem mais ligação direta com suas gravuras, uma vez que a necessidade de um suporte bidimensional foi rompida. Tal renovação foi comentada pela artista, cuja importância chegou a ser destacada em reportagem publicada no *Correio do Povo*:

Figura 15 – Reportagem do *Correio do Povo*.



Fonte: dossiê da artista, acervo do MARGS, 1975.

As obras passam a ser tecidas diretamente no próprio suporte, o que confere maior liberdade na sua construção. Ao serem suspensas do teto, o espectador tem a oportunidade de contorná-las e observá-las sob diversos ângulos. Não é à toa que Bettiol passa a identificar seus trabalhos como “forma tecida”, termo utilizado por Douchez e Nicola para obras tridimensionais, pois a palavra tapeçaria não seria a mais adequada. O trabalho é um objeto tecido, no qual o suporte de ferro se tornou base para a tecelagem.

Para além do aspecto que a própria artista denomina “atávico” — termo que descreve o reaparecimento de traços de um ancestral distante, ausentes por várias gerações —, é possível identificar inquietações mais profundas relativas aos materiais, à cor e à forma. Destaca-se o uso do sisal, mais rebelde e rústico que a tradicional lã empregada em tapeçarias artísticas (BETTIOL, 1980). Ao substituir a lã por um material relativamente barato, comumente utilizado em peças utilitárias e no artesanato brasileiro, ela tensiona as fronteiras entre o popular e o erudito, consolidando o sisal como um dos principais elementos de sua produção têxtil a partir desse período.

A forma, por sua vez, constitui um elemento central na produção da artista. Ao deslocar-se do plano bidimensional, vinculado à parede e à concepção de tapetes para contemplação, Bettiol projeta suas obras no espaço real. Esse gesto inaugura dimensões lúdicas e participativas, nas quais o espectador deixa de ser mero observador para tornar-se parte da experiência. Em seus módulos, incorporou fibras naturais brasileiras, como algodão e sisal, e minerais nacionais, articulando-os com técnicas avançadas que resultaram em efeitos de relevo, vazios e aberturas nas tramas (SILVA, 2014). Também foi integrando a palavra como elemento estruturante, como na série Homenagem a Poetas, na qual versos de Mario Quintana, Vinicius de Moraes, Rainer Maria Rilke e Jacques Prévert passam a constituir visual e conceitualmente o tecido.

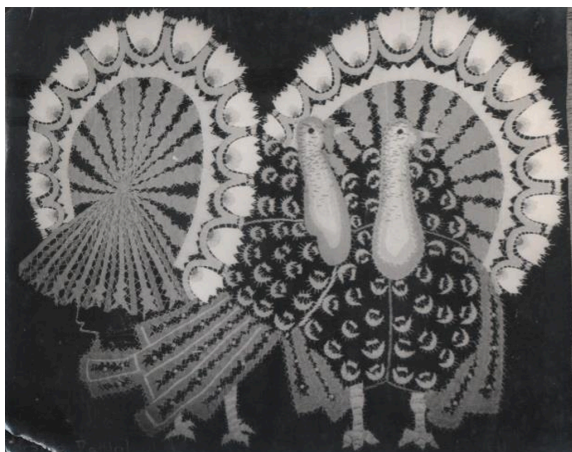
São apresentados, a seguir, três exemplos de obras da artista que evidenciam essa transição estética, acompanhados de uma obra pré-renovação para fins comparativos: a primeira mostra uma tapeçaria em cartão (Figura 16), concebida como modelo pela artista a partir das referências da matriz moderna

inicial da Nova Tapeçaria de Jean Lurçat. É exibido, neste trabalho, o caráter compositivo e os modelos pedagógicos da tapeçaria moderna europeia.

As imagens subsequentes correspondem a trabalhos produzidos a partir da década de 1970, pertencentes a diferentes séries, com poéticas e abordagens distintas, mas todas vinculadas ao círculo museológico. A primeira mostra *Estandarte de Carnaval* (Figura 17), selecionado para a quarta Bienal de Lausanne (1969), “sendo a única artista sul-americana da edição” (BETTIOL, 2007, p. 88), Bettiol expôs com grandes nomes, como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić (1930), Elsi Giauque (1900–1989), Françoise Grossen (1943) e sua professora Łaszkiewicz.

Em seguida: *Ornato nº 21*, da série *Oxumaré* (Figura 18), exibida no Museu de Arte do Rio Grande do Sul e *Estandarte de Oxóssi* (Figura 19) da série *Transfigurações da Pedra III* para a Exposição Galeria Marisa Soibelman Espaço de Cultura, realizada como mostra paralela ao II Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas.

Figura 16 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Perus*. Material: feltro e lã, 1961.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 17 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Estandarte de Carnaval*, da série *Estandartes*. Algodão, rami e madeira gravada, 1968.



Fonte: Acervo da artista, 2025.

Figura 18 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Ornato nº 21*, da série *Oxumaré*. Algodão e osso, 1,17 m x 0,26 m, 1989.



Fonte: Dossiê da artista, 2025.

Figura 19 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Estandarte de Oxóssi*, *Transfigurações da Pedra III*, 1984. Algodão, rami, pedras semipreciosas e estrutura metálica.



Fonte: Acervo da artista.

Junto a esse movimento de transição no têxtil, nasce também uma tendência para a obra múltipla, que desafia a formalidade da obra única e cria condições mais favoráveis para a técnica e seu aproveitamento. Em suas considerações acerca de seu próprio processo criativo Bettiol declara que, quando trabalha em séries, desenvolve-as até que a ideia que as originou se esgote, evidenciando um processo de produção contínuo, profundamente articulado à exploração conceitual e material da técnica, e que se emancipa do suporte tradicional (GRIPPA, 2017).

Muitas de suas obras adquirem uma dimensão espacial, estruturadas predominantemente a partir de imagens figurativas simplificadas e estilizadas: crianças, pombas, folhagens, entre outras formas geométricas e abstratas.

Esse conjunto de características e dinâmicas de trabalho apresentadas são principalmente uma herança do modelo de tapeçaria que lhe foi lecionada durante sua formação na Polônia (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie), onde a proximidade entre artista e processo de tecelagem era central. Diferentemente do sistema francês, que separava o artista, responsável pelo cartão, do ateliê que

executava a tapeçaria, o método polonês integrava equipes trabalhando no próprio estúdio, permitindo ajustes contínuos e uma maior produção de séries (BETTIOL, 2025).

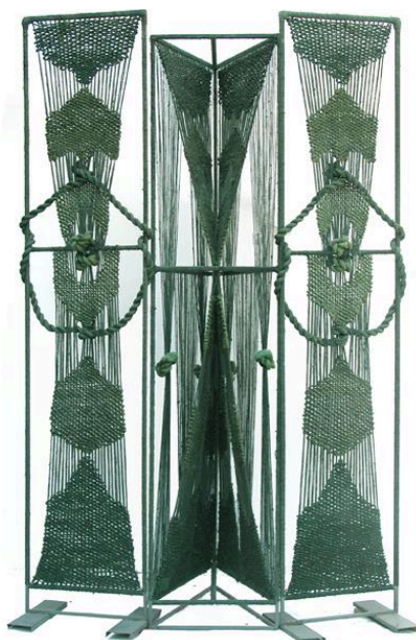
Bettiol incorporou esse modo de produção ao seu cotidiano: estruturava a peça inicial e orientava as auxiliares que posteriormente realizavam as reproduções, ampliando a escala sem perder a condução autoral. Segundo a artista, chegou a trabalhar com três assistentes, o que possibilitou desenvolver simultaneamente diversas pesquisas; as reproduções, antes limitadas a duas ou três, passaram a alcançar até sete exemplares nos anos 1970, gesto que, para ela, não diminuía a qualidade artística, mas expressava uma ética de democratização da arte (BETTIOL apud STIGER, 1974).

A artista participou das três edições da Trienal, submetendo, na primeira, quatro trabalhos pertencentes à série *Metamorfose* (Figuras 20, 21, 22 e 23), na segunda edição, três peças da série *Indígena* (Figuras 24, 25, 26 e 27), nas quais desenvolveu composições têxteis representando animais. Em sua última participação, apresentou três obras da série *Mensagens* (Figuras 25 e 26). Em todas as edições, a artista manteve em sua poética uso de estruturas metálicas de diferentes formatos como suporte para a tecelagem, explorando as possibilidades plásticas e espaciais do fibra (SILVA, 2014). A seguir, são apresentadas todas as obras submetidas às Trienais, acompanhadas das peças correspondentes pertencentes às respectivas séries:

Figura 20 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Pastorale* – série Metamorfose, 1976 (exposta na I Trienal)| Forma tecida, sisal e suporte de metal Elemento 1: 192 x 85 cm; elemento 2: 161 x 81

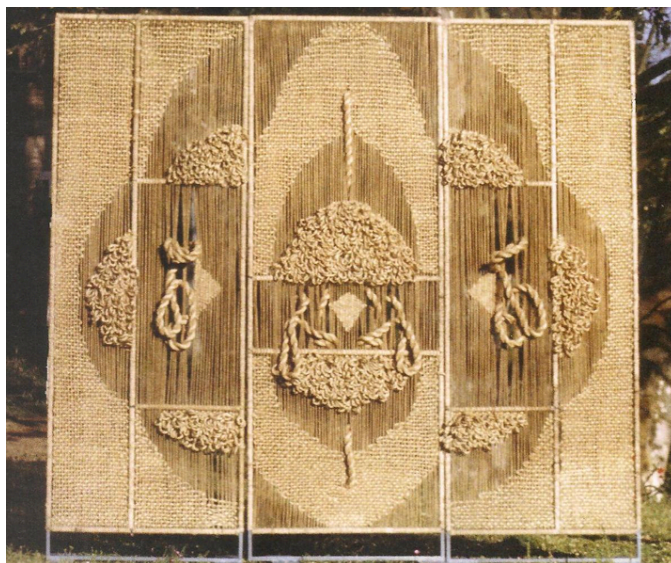


Fonte: GRIPPA (cita MAMSP, 1976, p. 72). Figura 21 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Intermezzo*, da série *Metamorfose*. Sisal, rami e estrutura metálica, 1977.



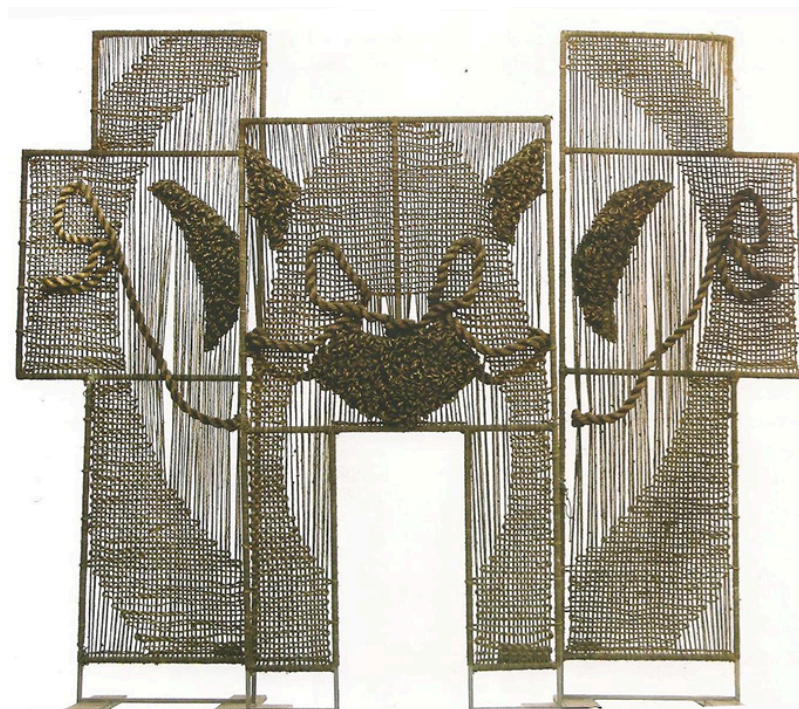
Fonte: Acervo da artista.

Figura 22 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Romanza*, da série *Metamorfose*. Sisal, rami e estrutura metálica, 1978.



Fonte: acervo da artista.

Figura 23 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Requiem*, da série *Metamorfose*. Sisal, rami e estrutura metálica, 1976.



Fonte: acervo da artista.

Figura 24 – *Balada* – série *Metamorfose*, 1977. Forma tecida, sisal e suporte de metal.
Elemento 2: 130 × 110 × 22 cm; conjunto: 180 × 120 cm. (Exposta em: *Caminhos da Tapeçaria*).



Fonte: SECCO, 2021.

Figura 25 – *Ave n. 1*, série *Indígena*, 1979 (exposta na *II Trienal* e na segunda mostra do CGTC). Forma tecida em sisal e rami, com suporte de metal. 180 x 227 cm.



Fonte: acervo da artista.

Figura 26– *Pássaro n. 2*, série *Indígena*, 1979. Sisal, rami e estrutura metálica.



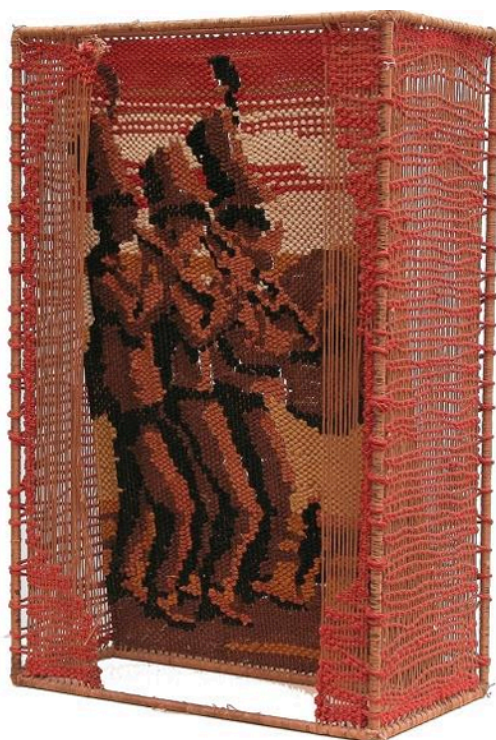
Fonte: Acervo da artista.

Figura 27- Escultura na Arte da Fibra, Série Indígena, Anta (1979, 83 cm x 181 cm, forma tecida, sisal, ramí e ferro). Coleção da artista.



Fonte: Arte da Fibra Brasileira.

Figura 28 – *Homenagem a Chico Buarque*, série *Mensagens*, 1982. Sisal, rami e estrutura metálica.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 29 – *Homenagem a Lutzenberger*, série *Mensagens*, 1982 (exposta na III Trienal). Sisal, rami e estrutura metálica.



Fonte: Acervo da artista.

Reunindo artistas de diversos estados, as Trienais constituíram a série de eventos mais importantes para a tapeçaria no Brasil, desempenhando um papel

essencial em mostrar a pluralidade da arte têxtil. A análise dos dados aqui apresentados evidencia a ativa participação de Zoravia, como artista e como docente nos circuitos de Porto Alegre. Sua inserção em instituições e no circuito das Trienais de Tapeçaria marca um divisor de águas em sua carreira, reforçando sua relevância e influência na legitimação do fazer têxtil nas artes visuais, uma vez que um número grande de artistas que, embora inseridos nesse circuito e tenham participado dessas mostras, não conseguiram dar continuidade à linguagem têxtil.

4.1 Sala de tapeçaria no MARGS

Durante outubro de 1979, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul promoveu a *Semana do Museu*, evento que contou com palestras e aberturas de exposições, destacaram-se as palestras de Norberto Nicola, *Origens da Arte de Tecer na América do Sul*, além da inauguração da Nova Sala de Tapeçaria (GRIPPA, 2021). Na exposição de inauguração da sala, realizada em 1979, participaram dezesseis artistas, entre elas Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Liciê Hunsche, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol. As obras apresentadas tiveram diferentes naturezas de participação: algumas foram doações ao acervo do museu, enquanto outras resultaram de empréstimos especiais feitos para a abertura da sala. Um documento enviado pela artista Sonia Moeller ao diretor do MARGS confirma essa prática, evidenciando o caráter colaborativo que marcou o início e o funcionamento da Sala de Tapeçaria. (MARGS, 1979).

Observa-se que, coincidentemente, nenhuma das artistas entrevistadas que submeteram ao MARGS conseguiam recordar-se da Sala de Tapeçaria (GRIPPA, 2021), o que evidencia a ausência de registros consistentes sobre essa iniciativa no imaginário das participantes: só existem registros de duas fotografias da sala, uma delas mostrando da direita para esquerda, *Rapsódia da Série Metamorfose* (1977), de Zoravia Bettiol; *Fases da lua* (1979), de Rachela Gleiser (1942–?); *Girassóis* (1976) e *X Negro* (1978), de Ronete Magrisso (1948), todas pertencentes ao acervo do MARGS (MARGS, 1979).

Em informação verbal concedida a esta pesquisa e em registros mais recentes, Zoravia Bettiol expressou insatisfação com a extinção da sala, que havia funcionado por seis anos dentro do circuito MARGS. Em um contexto museológico

nacional marcado pela marginalização histórica do suporte têxtil nas artes visuais, a existência de uma sala dedicada exclusivamente a essa linguagem configurava um gesto de legitimação e resistência (BETTIOL, 2025).

Para *Rapsódia*, e as demais obras da série *Metamorfose*, a artista criou estruturas metálicas envolvidas em trama que podem ser combinadas de diversas maneiras, propondo certa flexibilidade quanto à inter-relação entre as partes. A primeira imagem (Figura 30) registra uma das versões expostas na Sala de Tapeçaria do MARGS, enquanto a subsequente (Figura 31) mostra a obra posicionado de ângulos diferentes: em uma, as bases encontram-se alinhadas lateralmente; em outra, uma é posicionada à frente da outra. Essa alternância de montagem reconfigura a percepção espacial, convidando o espectador a uma experiência cinestésica de deslocamento e observação múltipla, em diálogo com o próprio conceito de metamorfose que atravessa a série.

Figura 30 – Sala de Tapeçaria, com obras de Zoravia Bettiol, Rachela Gleiser, Carla Obino e Ronete Magrisso.



Fonte: Núcleo de Documentação MARGS (197-), apud GRIPPA, Carolina. *O início da trama: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze*. Dissertação (Pós-graduação em Artes Visuais) – UFRS, 2021, p. 180.

Figura 31 – *Rapsódia*, da série *Metamorfose*. Sisal, madeira e estrutura de ferro, 237 x 60 x 30 cm.



Fonte: acervo do MARGS.

5 FLORESTAS EM CHAMAS E ATUAÇÕES RECENTES

A investigação desenvolvida até o momento agora parte da análise de elementos centrais da produção e atuação mais recente de Zoravia Bettiol, especialmente no que tange às obras concebidas nos últimos três anos, já em idade avançada, habitando Porto Alegre. Tais trabalhos evidenciam a continuidade de uma trajetória que foi historicamente marcada pelo engajamento político e pelo compromisso com as questões de permanência e memória social no Rio Grande do Sul. Desde sua formação no Instituto de Belas Artes, Bettiol já se envolvia com política cultural, participando de congressos estudantis em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. No final da ditadura militar, também contribuiu na colaboração na criação do Movimento Gaúcho em Defesa da Cultura e ao buscar representação no Conselho da Cultura, reforçando seu compromisso com a articulação coletiva e a preservação das políticas culturais locais, como é mostrado no capítulo cinco da pesquisa, onde cito a *Volta do Gasômetro*.

Em *Florestas em Chamas* (Figura 34), apresentada em 2025, Bettiol retoma e aprofunda procedimentos formais recorrentes em sua trajetória, desenvolvendo uma instalação têxtil fundada no recorte e na sobreposição de materiais, estratégias que remontam às experimentações iniciadas na série *Migrations* (Figura 32 e 33). A obra foi exibida na Galeria Zoravia Bettiol, em Porto Alegre, no âmbito do projeto paralelo *Portas para a Arte*, vinculado à 14ª Bienal do Mercosul, configurando-se como uma denúncia explícita dos incêndios florestais recentes no Brasil.

Figura 32 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Green Butterfly*, série *Migrations*, 1998. Tecido pintado, algodão e quartzo verde.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 33 – *Tropical Bird*, série *Migrations*, 1995. Tecido pintado, algodão e ametista.



Fonte: Acervo da artista.

A concepção da instalação é integralmente de Zoravia, contando com a execução de diversas artistas: Clara Koury, Elaine Veit, Inez Pagnoncelli, Marcia Balreira Souza, Rosane Moraes, Tereza Albano, Vera Matos e Verônica Daudt e trilha sonora elaborada por Cosmas Grineisen, da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), e iluminação projetada por Carol Zimmer. que combina materiais diversos para articular efeitos visuais e sensoriais.

Tridimensional, a instalação apresenta uma estrutura metálica de 3,40 metros de altura e 3,50 metros de diâmetro no solo, suspensa do teto da galeria. Sobre essa base, Zoravia dispôs organza nas cores vermelho, laranja, amarelo e cinza, papelão e acetato pintados de preto, além de cordões de algodão trançado, compondo camadas de cor, textura e transparência que evocam a dinâmica do fogo e a dimensão da destruição ambiental (BETTIOL, 2025). A experiência sensorial da obra é ampliada pela trilha sonora e pela iluminação, que reforçam seu caráter imersivo e crítico.

Paralelamente, a galeria promoveu a mostra *Múltipla e Poética, Zoravia Bettiol – Gravuras*, reunindo 30 obras da artista em nove séries distintas, englobando xilogravura, linoleogravura, serigrafia, gravura digital e litografia.

Figura 34 – *Floresta em Chamas* (2025), de Zoravia Bettiol, Clara Koury, Elaine Veit, Inez Pagnoncelli, Marcia Balreira Souza, Rosane Moraes, Tereza Albano, Vera Matos e Verônica Daudt. Estrutura metálica de 3,40 m de altura e 3,50 m de diâmetro no solo, suspensa.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 32 – Detalhes em *Floresta em Chamas* (2025). Estrutura metálica de 3,40 m de altura e 3,50 m de diâmetro no solo, suspensa.



Fonte: Acervo da artista.

Também desenvolveu um workshop/installação que retoma as memórias das enchentes do Guaíba, articulando-se ao Sistema de Proteção Contra Cheias de Porto Alegre, construído na década de 1970 após a enchente de 1941 para controlar o nível do rio, cujos transbordamentos continuaram a agravar as inundações no estado. Em sua proposta, a artista desloca o foco da produção individual para o coletivo, explorando processos participativos e compartilhados que envolvem memória, experiência sensorial e reflexão crítica sobre as catástrofes ambientais que atingem a região.

Esse projeto resultou na instalação *Águas do Guaíba* (Figura 33), concebida para o projeto *Portas Para a Arte*, realizado em parceria com mais de dezoito artistas e selecionado para a 13ª Bienal do Mercosul, em 2022. A obra foi instalada no jardim de sua casa/galeria, onde bandeirolas de lona foram suspensas em frente à garagem, compondo um conjunto visual que homenageia o Guaíba e seus habitantes.

O texto de apresentação foi elaborado por sua filha, a escritora e atriz Nora Prado, enfatizando que a instalação reflete sobre a permanência e as transformações desse território, destacando que a maioria dos moradores das ilhas

do Delta do Guaíba são pescadores e ribeirinhos, comunidades que há décadas enfrentam as consequências da degradação e da poluição ambiental.

Figura 33 – Zoravia Bettiol em frente ao workshop e à instalação *Águas do Guaíba*, 10 de setembro de 2022.



Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

No momento que essa pesquisa é concluída, seu último projeto concentra-se nas urgentes questões socioambientais das enchentes que atingem o estado do Rio Grande do Sul. Essa realidade se manifesta de forma crítica: em menos de um ano, o estado sofreu duas inundações graves, uma em setembro de 2023, com 47 mortos e dezenas de desabrigados, e outra em 2024, considerada a mais devastadora da história local, tanto em extensão quanto em perdas humanas e materiais, com 180 mortos e mais de 800 feridos (RIZZOTTO; COSTA; LOBATO, 2025). Sua prática evidencia não somente a coerência de sua trajetória, mas também o compromisso contínuo com temas que articulam a memória, território e crise ambiental, problematizando as relações entre sociedade, natureza e políticas de permanência.

Em resposta à enchente de 2024, Bettiol, junto à filha, organizou a exposição *Inventário da Inundação*, que documenta o desenrolar dos acontecimentos provocados pela elevação exacerbante do nível do rio Guaíba, em maio de 2024,

evento que provocou o colapso do sistema de proteção da capital gaúcha (REIS, 2025). A exposição reúne 28 crônicas da atriz, escritora e poeta Nora Prado, acompanhadas de vídeos e gravuras de Porto Alegre produzidas em lápis de cor por Bettiol. Esses desenhos primam pela qualidade imagética da artista e sua longa trajetória como cidadã ocupada com o destino histórico de seus conterrâneos (Secretaria da Cultura do RS, 2025).

A mostra traz um testemunho sensível sobre os acontecimentos e a dor de uma população, com a resiliência e a solidariedade das comunidades atingidas, servindo como registro para futuras pesquisas e contribuindo para a preservação do patrimônio coletivo social. Zoravia expande essa reflexão ao relacionar as enchentes recentes com suas próprias memórias pessoais, lembrando que Porto Alegre já havia enfrentado graves inundações em outros períodos. Ela recorda que, no século XIX, houve uma grande enchente em 1873, e que, no século XX, a de 1941 devastou o centro da cidade. Na época, a artista tinha apenas seis anos e presenciou a destruição dos móveis e livros do escritório de advocacia de seu pai, enquanto sua casa, situada na Rua Santa Cecília, permaneceu intacta por estar em um ponto mais elevado. Já a enchente de 1984, ocorrida no interior do estado, não a afetou diretamente. No entanto, a de 2025, que atingiu quase a totalidade dos municípios do Rio Grande do Sul, teve proporções catastróficas. Como a maioria das pessoas, Zoravia acompanhou os acontecimentos pela televisão e pelas redes sociais, buscando colaborar de diferentes maneiras diante da tragédia.

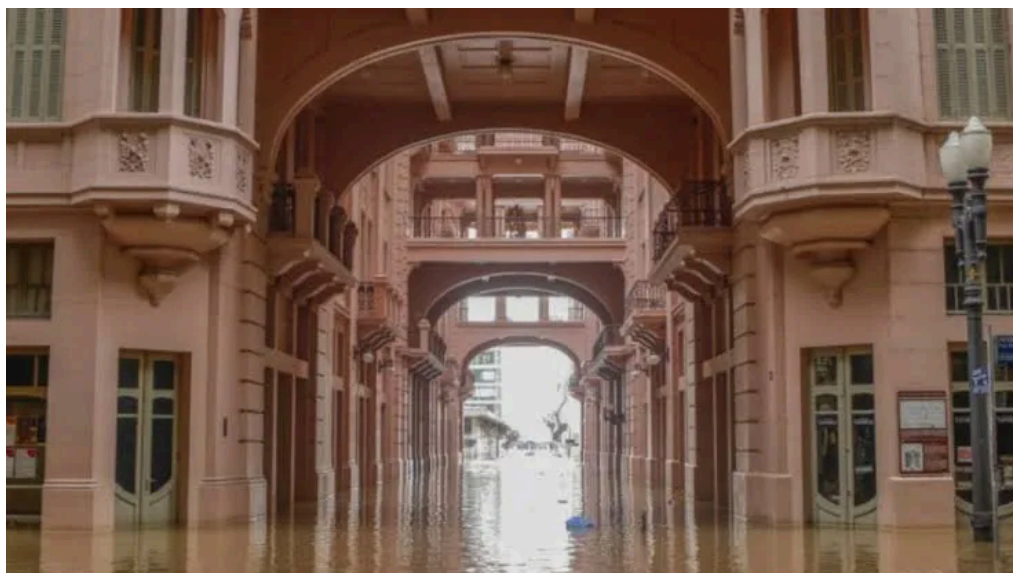
Apesar da solidariedade da população e do auxílio governamental está muito difícil para voltarem a ter a vida normalizada. Acreditamos que isso demorará alguns anos; eles e elas perderam tudo – parentes, casas, móveis e emprego. A população é profundamente traumatizada e, infelizmente, como os governantes não atacaram com profundidade os problemas, cada chuva que ocorre provoca inundações em muitas áreas de Porto Alegre e de outros municípios também. Temos o registro das enchentes em Porto Alegre nos séculos XIX, XX e em 2024, e a previsão é que essas catástrofes climáticas serão mais frequentes e cada vez mais devastadoras (BETTIOL, 2025).

Figura 34 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS). *Cultura alagada*, 2025. Papel e lápis de cor.



Fonte: Acervo da artista.

Figura 35 – *Casa de Cultura Mário Quintana alagada*, 2025.



Fonte:

<https://cultura.rs.gov.br/casa-de-cultura-mario-quintana-sedia-debate-sobre-preservacao-e-recuperacao-de-patrimonio-em-situacoes-de-desastres-climaticos>.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com esse estudo, espera-se contribuir para a construção de material bibliográfico não apenas acerca da tapeçaria contemporânea brasileira como um todo, mas principalmente ao que se refere a artistas que ainda estão vivos para contar suas histórias. Entre os pioneiros como Jacques Douchez e Norberto Nicola, Zoravia destacou-se como uma das primeiras artistas a explorar a tapeçaria no Brasil, percebendo seu potencial como suporte expressivo em constante valorização nas artes visuais. Iniciando sua trajetória de forma intuitiva e autodidata, assim como os outros tapeceiros mencionados, Bettiol buscou aprofundamento na Europa, incorporando técnicas e referências que enriqueceram sua produção. Atuando simultaneamente como artista, gestora e pedagoga, conferiu à tapeçaria um novo significado dentro do panorama das artes visuais brasileiras.

Avaliando a carga histórica feminina no campo das artes, as motivações que acarretam sua desvalorização, de certa forma, mostram-se também transferidas ao entendimento das produções têxteis. Desse modo, o presente escopo buscou não apenas delinear um panorama histórico de possíveis cenários que expliquem a trajetória por trás do labor feminino na tapeçaria, assim como as motivações que levam ao entrecruzamento entre os campos da arte têxtil e da artista foco da pesquisa. Sobretudo, buscou-se evidenciar de que modo a materialidade empregada pela artista potencializa o campo, instaurando uma dimensão crítica que se manifesta através da fibra.

Ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, Bettiol mostrou-se extremamente solícita, proporcionando breves interações virtuais nas quais compartilhou experiências, materiais, respondeu a questionamentos e contribuiu para o enriquecimento desta investigação. Essas trocas não apenas ofereceram dados e referências fundamentais, mas também possibilitaram um contato mais direto com a sensibilidade e o modo de pensar da artista, revelando o quanto sua prática está ancorada em um olhar atento ao mundo e à força expressiva da matéria.

Assim, compreende-se que a trajetória de Zoravia Bettiol se entrelaça às transformações do próprio fazer têxtil, revelando uma poética que resiste e se

renova ao longo do tempo. Sua obra, permeada por inquietações pessoais e coletivas, manifesta um pensamento que se constrói pela matéria, pela cor e pela fibra, elementos que, em suas mãos, tornam-se linguagem e gesto político. Mais do que um registro histórico, esta pesquisa propõe um olhar sensível sobre um percurso artístico que continua a inspirar novas possibilidades para o campo da arte contemporânea.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Geraldo Edson de. Aspectos da tapeçaria brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BETTIOL, Zoravia. Entrevista com a artista Zoravia Bettiol. Boletim informativo, Margs, Porto Alegre, n. 25, jul./ago./set. 1985.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM-SP). *2ª Trienal de Tapeçaria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1979. Catálogo de exposição, março–abril de 1979. Ilustrado.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO (MAM-SP). *3ª Trienal de Tapeçaria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982. Catálogo de exposição. Ilustrado.

FAAC UNESP Bauru. Segundo Poéticas Têxteis: Live com Zoravia Bettiol e Ma. Carolina Grippa. 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chdUpWzH8qg&t=6244s>. Acesso em: 10 nov. 2025.

TRAMA: arte têxtil no Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/trama-arte-textil-no-rio-grande-do-sul/>. Acesso em: 22 set. 2024.

CARVALHO, Ana Albani. Complexa Trama: Arte têxtil por Zoravia Bettiol. In: BETTIOL, Zoravia. Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.

CÁURIO, Rita. Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985.

CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA. 1ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: catálogo. Porto Alegre, 1981a.

CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA. 2ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: catálogo. Porto Alegre, 1983.

FERRARI, A. T. Metodologia da pesquisa científica. São Paulo: McGrawHill do Brasil, 1982.

GOMES, Paulo. Contando histórias : a xilogravura de Zoravia Bettiol. Portugal: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, 2017.

GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Porto Alegre: UFRS, 2017.

GRIPPA, Carolina. Início da trama: A produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze. Porto Alegre: UFRS, 2021.

GRADIM, Maria Isabel. *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2017.

LITZ, V. G. O uso da imagem no ensino de História. Disponível em: < <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/1402-6.pdf> > Acesso em: 3 maio 2024.

TRIENAL DE TAPEÇARIA, 1., 1961, São Paulo. *I Trienal de Tapeçaria: Museu de Arte Moderna de São Paulo, agosto a outubro de 1961*. São Paulo: MAM, 1961.

TRIENAL DE TAPEÇARIA, 2., 1967, São Paulo. *II Trienal Internacional de Tapeçaria: Museu de Arte Moderna de São Paulo, novembro de 1967 a janeiro de 1968*. São Paulo: MAM, 1967.

TRIENAL DE TAPEÇARIA, 3., 1972, São Paulo. *III Trienal Internacional de Tapeçaria: Museu de Arte Moderna de São Paulo, dezembro de 1972 a fevereiro de 1973*. São Paulo: MAM, 1972.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAMSP. 1ª Trienal de Tapeçaria de São Paulo. São Paulo, 1976.

PINHEIRO, Joaquim et all. 4ª CONTEXTILE: Bienal de arte têxtil contemporânea. Catálogo. Porto: Ideias emergentes, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/ideiasemergentes/docs/contextile___catalogo_2018___issuu>. Acesso em: 22 abril 2024

RAMOS, Paula. O Caleidoscópio Zoravia: breves anotações de uma artista sui generis. In: BETTIOL, Zoravia. *Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade*. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.

SANTANA, Hilda T. S. Arte têxtil brasileira bidimensional tridimensional. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2005.

SECO, Lorillei. Dos primórdios aos anos 1970: Uma breve história sobre a tapeçaria artística no Brasil. Pernambuco: UFPE, 2022.

SOUSA, M. F. O bordado como linguagem na arte/educação. Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

PATRICIA, R. Olly Reinheimer e a arte têxtil brasileira pós-segunda guerra: continuidades e descontinuidades na apropriação do “outro”. FLUP, 2020.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Annablume, 2006.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Entrevista compreensiva (A): um guia para a pesquisa de campo*. Tradução de Mariza Ribeiro Costa. Petrópolis: Vozes, 2013.

AGÊNCIA NACIONAL DE ÁGUAS E SANEAMENTO BÁSICO (ANA). *Estudo aponta que enchentes de 2024 foram maior desastre natural da história do RS e sugere caminhos para futuro com eventos extremos mais frequentes*. Brasília, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/ana/pt-br/assuntos/noticias-e-eventos/noticias/estudo-aponta-que-enchentes-de-2024-foram-maior-desastre-natural-da-historia-do-rs-e-sugere-caminhos-para-futuro-com-eventos-extremos-mais-frequentes>. Acesso em: 28 set. 2025.

ARTE DA FIBRA BRASILEIRA. *Biografia – Bettiol, Zoravia Augusta*. 2014. Disponível em: <https://artedafibrabrasileira.blogspot.com/2014/05/biografia-bettiol-zoravia-augusta.html>. Acesso em: 19 set. 2025.

GABETTI, Margherita. *Tapeçarias: Renascimento e Barroco*. [S. l.]: [s. n.], [s. d.].

HULSE, Elke. *A memória do cartão e a potência da tapeçaria*. *Palíndromo*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC, Florianópolis, n. 9, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3931/2703>. Acesso em: 6 ago. 2019.

LÉA MARIA AARÃO REIS. *Arte e memórias das enchentes do Guaíba*. Rede Estação Democracia, 2025. Disponível em: <https://red.org.br/noticias/arte-e-memorias-das-enchentes-do-guaiba/>. Acesso em: 10 out. 2025.

MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *Dossiê Zoravia Bettiol: Catálogo*. 2014. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-zoravia-bettiol/#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-181976&pid=5. Acesso em: 2 out. 2025.

MARGS – MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL. *10 anos de CGTC – Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea*. [S. l.]: MARGS, [s. d.]. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/10-anos-de-cgtc-centro-gaucho-de-tapeçaria-contemporanea/>. Acesso em: 30 set. 2025.

PLANO DE AÇÃO DO CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA. Porto Alegre: CGTC, 1983. 5 f. Datilografado.

RIZZOTTO, Maria Lucia Frizon; COSTA, Ana Maria; LOBATO, Lenaura de Vasconcelos da Costa. *Crise climática e os novos desafios para os sistemas de saúde: o caso das enchentes no Rio Grande do Sul/Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Estudos de Saúde (CEBES), 2025. Disponível em: <https://www.cebex.org.br/>. Acesso em: 10 out. 2025.

RIZZOTTO, Maria Lucia Frizon; COSTA, Ana Maria; LOBATO, Lenaura de Vasconcelos da Costa. *Crise climática e os novos desafios para os sistemas de saúde: o caso das enchentes no Rio Grande do Sul/Brasil*. *Saúde em Debate*, Rio de Janeiro, v. 48, n. esp. 4, p. 64–78, 2024.

RUG AND KILIM. *A Guide to Jean Lurçat: Pioneer of the Mid-20th-Century Tapestry Renaissance*. [S. l.]: Rug and Kilim, [s. d.]. Disponível em: <https://rugandkilim.com/blogs/a-guide-to-jean-lurcat-pioneer-of-the-mid-20th-century-tapestry-renaissance>. Acesso em: 23 set. 2025.

SECCO, Lorilei. *Dos primórdios aos anos 1970: uma breve história sobre a tapeçaria artística no Brasil*. Revista Cartema, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, n. 2, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/cartema/article/view/250223>. Acesso em: 10 out. 2025.

SECCO, Lorilei. *Seguindo o fio: a tapeçaria artística tramada no Rio Grande do Sul (1970–1990)*. Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo (UPF), 2023.

GRADIM, Maria Isabel. *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2018.

GOMES, Paulo César Ribeiro; GRIPPA, Carolina Bouvie. *Tapeçaria enrolada: um caso no acervo do MARGS*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

ABAKANOWICZ, Madalena. *Cada emaranhado de fios e cordas*. Exposição na Tate Modern, 17 nov. 2022 – 21 mai. 2023. Londres: Tate Modern.

Apêndice A – Roteiro preliminar para entrevistas

Sobre a produção recente

1. Como foi produzir obras sobre a enchente do ano passado? Esse processo trouxe lembranças da enchente de 1984?
2. Você diria que predomina o planejamento prévio ou uma dinâmica mais experimental?
3. Onde você estava naquele período e como viveu aquele momento?
4. Como o engajamento político e socioambiental aparece nas suas obras recentes?
6. Em *Florestas em Chamas*, como surgiu o uso de música, luz e imersão sensorial?
7. Quais outras instalações você realizou ao longo da carreira?

Sobre a sala do MARGS

1. Quais são suas lembranças sobre a Sala de Tapeçaria do MARGS?
2. Qual foi a importância desse espaço para você?
3. Como você vê hoje a ausência da Sala de Tapeçaria no museu?
4. Quem participava das exposições realizadas ali?

Apêndice B - Transcrição da Entrevista: Zoravia Bettiol.

Entrevistadora: Júlia Sarreta.

Entrevistada: Zoravia Bettiol.

Data: 8 e 17 de outubro de 2025.

Via email.

Júlia: Como você se sente ao abordar e produzir obras sobre a enchente do ano passado? Sente que, nesse processo, está revisitando eventos históricos ou memórias anteriores, como a enchente de 1984 no Rio Grande do Sul? Você estava em Porto Alegre durante a enchente de 1984 ou em São Paulo? Como acompanhou os acontecimentos e de que forma eles afetaram você, sua família e seus amigos?

Zoravia: No século XIX houve uma grande enchente em 1873, em Porto Alegre. No século XX a enchente de 1941 devastou o centro da cidade. Eu tinha 6 anos e os móveis e livros do escritório de advocacia de meu pai foram destruídos. Nossa casa que ficava na Rua Santa Cecília nada sofreu, pois, a rua estava muito acima do nível do lago Guaíba. A enchente de 1984 foi no inteiro do estado e não me afetou de nenhuma forma. Porém a de 2025 que atingiu a quase totalidade dos municípios do Rio Grande do Sul. Ela foi catastrófica pela sua magnitude e eu, como a maioria das pessoas, acompanhava as notícias pela televisão e pelas redes sociais e procurava ajudar de diferentes maneiras.

1.2 – Minha filha, Eleonora Prado (Nora Prado), que é atriz e escritora realizou 28 crônicas muito fortes e politicamente impactantes sobre esse importante desastre hídrico. Eu acompanhava e comentava com ela, diariamente, sobre esta calamidade. Vera Pellin, minha amiga e produtora cultural resolveu fazer um projeto, Inventário da Inundação, baseado nas crônicas da Nora e ilustrado por mim com gravuras digitais, que foi aprovado.

Júlia: Tendo em vista que a senhora e seu trabalho sempre estiveram ligados a questões políticas e socioambientais do Sul, como você vê a continuidade desse engajamento em obras e ações mais recentes que participou?

Zoravia: Como o projeto inclui o vídeo, Submersos, criado pela 8 e Meio Filmes com Fredericco Restori e Natália Pimentel, uma fala do Heverton Lacerda, presidente da AGAPAN, sobre crise climática focado na inundação, e as falas da Nora e minhas, a respeito dos processos criativos e as particularidades das crônicas e das ilustrações, respectivamente, com mediação de Vera Pellin, na cinemateca Paulo Amorim na Casa de Cultura Mario Quintana.

Júlia: Florestas em Chamas envolve música, iluminação e uma experiência sensorial imersiva. Esse foi o primeiro trabalho seu a explorar esses elementos de forma integrada ou já havia experimentado o sensorial em trabalhos anteriores?

Zoravia: Faço instalações individuais e em grupo desde 1979, mas Florestas em Chamas foi mais complexa, envolvendo música e iluminação, provocando uma experiência sensorial imersiva. Foi mais completa com relação aos materiais usados como organza, corda de algodão, aros metálicos, papelão, tinta acrílica e acetato.

Júlia: Você realizou outras instalações ao longo da sua carreira além dessa? Se sim, pode mencionar de memória?

Zoravia: As instalações individuais que participei:

- 1- Sobreviveremos? 1 – 1979 – MARGS – Porto Alegre
- 2- Homenagem aos 80 Anos de Mario Quintana – 1986 – Casa de Cultura Mario Quintana – Porto Alegre
- 3- O Universo de Mario Quintana – 2006 – Estúdio Zoravia Bettiol – Porto Alegre
- 4- Sobreviveremos? 2 – 1986 – Espaço Cultural Petrobras - Rio de Janeiro
- 5- Foi Descoberto o Guarda Roupas de Penélope e Ulisses, Divirta-se – 1989 – SESC Pompéia – São Paulo Instalações

Coletivas:

- 1- Proteja a Vida – 1992 – foi exposta em Porto Alegre, na Casa de Cultura Mario Quintana e na garagem Menezes Porto no Rio de Janeiro durante a ECO 92. Na Estação da Sé do metrô de São Paulo. No Palace of Fine Arts em São Francisco na Califórnia.
- 2- Me Dejas Loco América – na fachada do Mercado Público de Porto Alegre – 1997
- 3- Navegadores de Imagens – na Orla do Guaíba – 1999 – Porto Alegre
- 4- Reconstruindo a Vida - Essa Poa é Boa – Shopping DC Navegantes – 2007 - Porto Alegre
- 5- Águas do Guaíba – 2022 - Jardim da Galeria Zoravia Bettiol - Porto Alegre
- 6- Florestas em Chamas – 2025 - Galeria Zoravia Bettiol – Porto Alegre

Júlia: Pra finalizar gostaria de te perguntar também sobre a sala de Tapeçaria das MARGS, estudando descobri que coincidentemente nenhuma das pessoas que tiveram exposições na sala lembravam muito de sua existencia, mas a senhora foi firme no permanecimento da mesma. Poderia falar mais sobre suas memórias? Quem participava das exposições realizadas ali?

Zoravia: O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) teve uma sala dedicada a arte têxtil na década de 80 e eu achava ótimo por que com a nova tapeçaria o conceito se ampliou e a área têxtil começou a ser respeitada no mundo. Portanto, quando resolveram encerrá-la fiquei muito frustrada pois foi um retrocesso grande. A sala contou com a participação de diversas artistas que se destacavam na produção têxtil do período. Rachela Gleiser, Carla Obino, Ronete Magrisso, Berenice Gorini, Salomé Steinmetz e Joana de Azevedo Moura.

Na exposição de inauguração da sala, realizada em 1979, participaram dezesseis artistas, entre elas Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Liciê Hunsche, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol. As obras apresentadas tiveram diferentes naturezas de participação: algumas foram doações ao acervo do museu, enquanto outras resultaram de empréstimos especiais feitos para a abertura da sala. Um documento enviado pela artista Sonia Moeller ao diretor do MARGS confirma essa prática, evidenciando o caráter colaborativo que marcou o início e o funcionamento da Sala de Tapeçaria.

