

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE HUMANIDADES, CIÊNCIA,
EDUCAÇÃO E CRIATIVIDADE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Lorilei Secco

SEGUINDO O FIO:
A TAPEÇARIA ARTÍSTICA TRAMADA
NO RIO GRANDE DO SUL (1970-1990)

Passo Fundo
2023

Lorilei Secco

SEGUINDO O FIO:
A TAPEÇARIA ARTÍSTICA TRAMADA
NO RIO GRANDE DO SUL (1970-1990)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Humanidades, Ciência, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de doutora em História sob a orientação da Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Passo Fundo
2023

CIP – Catalogação na Publicação

- S444s Secco, Lorilei
Segundo o fio [recurso eletrônico] : a tapeçaria artística tramada no Rio Grande do Sul (1970-1990) / Lorilei Secco – 2023.
21 MB : PDF.
- Orientadora: Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.
Tese (Doutorado em História) – Universidade de Passo Fundo, 2023.
1. Arte - História - Rio Grande do Sul. 2. Tapeçaria.
3. Historiografia. I. Ahlert, Jacqueline, orientadora. II. Título.

CDU: 7(091)

Lorilei Secco

SEGUINDO O FIO: A TAPEÇARIA ARTÍSTICA TRAMADA
NO RIO GRANDE DO SUL (1970-1990)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Humanidades, Ciência, Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de doutora em História sob a orientação da Profa. Dra. Jacqueline Ahlert.

Aprovada em 14 de novembro de 2023.

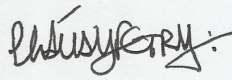
BANCA EXAMINADORA



Dra. Larissa Patron Chaves Spieker
(UFPEL)



Dra. Reinilda de Fátima Berguenmayer
Minuzzi (UFSM)



Dra. Claudia Petry
(UPF)



Dra. Gizele Zanotto
(UPF)



Dra. Jacqueline Ahlert
(UPF)

GRACIAS

Grande Mãe e Pai do Universo e meus Guias Protetores, por **SEMPRE** me conduzirem, ignorando as minhas revoltas e inspirando o meu caminho!

Minha família amada, incluindo meus antepassados eternizados no mundo espiritual, pelo amor incondicional, perdão, tolerância e companheirismo nessa grande aventura que é **VIVER!** Se me fosse dada a oportunidade, escolheria novamente vocês!

Amigas e amigos, pelo apoio, pela espera e por não desistirem da nossa amizade **NUNCA!**

Professores e professoras, da alfabetização até hoje, que, de tijolo em tijolo, auxiliaram a construção de parte do que **SOU!** Dentre el@s, gratidão à professora filósofa Rosana Ceni, que, num dia longínquo em meio a gatos e fios, teve paciência e persistência de me ensinar a tecer! Também à Luciane Tomasini, professora, depois colega, por toda a colaboração na forma de textos, catálogos, livros, *links* e conversas!

Graciela, mestra e irmã de **CAMINHOS**, por me conscientizar de que participamos de “*uma ‘conspiração’ em prol de uma mentalidade diferente, na qual há lugar tanto para a ciência de vanguarda como para a mais antiga crença: uma ‘conspiração aquariana’!*” (ORMEZZANO, 2009).

Jacqueline, minha erudita orientadora, pela compreensão do meu ritmo lento e por todo o auxílio na elaboração deste trabalho! Você sempre será **INSPIRAÇÃO!**

À Banca, pela participação e leitura atenta, em especial à professora Reinilda, herdeira do saber das primeiras tramas artísticas feitas no **Rio Grande do Sul**, e à professora Gizele, com suas excelentes “*gizelises*”, pelas contribuições nesta empreitada!

Colegas de curso e funcionários da **UPF**, pelas gentilezas, atenção, trocas e novos aprendizados!

Demais coleg@s pesquisador@s dos **TÊXTEIS**, que, ao publicarem seus trabalhos, possibilitaram avanços também nesta tese!

Araceli Pimentel Godinho, pela minuciosa **revisão**!

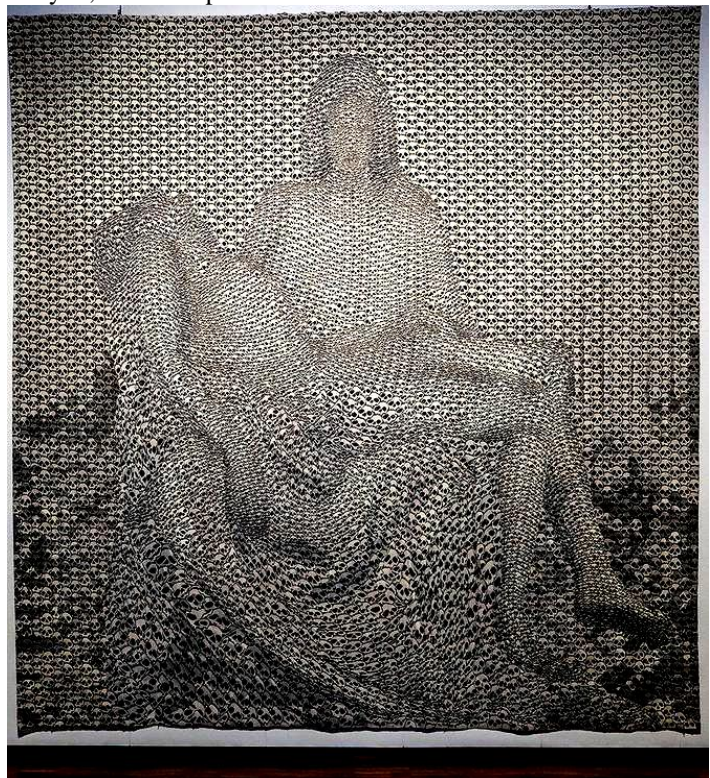
À **FUPF**, pelos recursos financeiros que permitiram esta pesquisa!

E, por fim, gratidão **IMENSA** às(aos) **ARTISTAS** têxteis brasileir@s, por terem seguido o “chamado de *Aracne*”, fada protetora de quem tece, legando-nos este rico acervo!

Estava fora de questão, para mim, preencher previamente todas as lacunas de meus conhecimentos. Tinha que escolher entre escrever agora ou nunca mais; e optei pela primeira solução (HUIZINGA, 2000, prefácio).

Que esta mensagem visual seja poderosa o suficiente para que a humanidade jamais repita erros passados! Amém!

Tapeçaria “Pieta for World War I”, Thomas Bayrle, 2017, execução do Ateliê Patrick Guillot, 21 m², algodão, lã, seda, rayon, viscoso e poliéster



Fonte: Cité Internationale de la Tapisserie Aubusson (2022).¹

¹ A tapeçaria fez parte de um projeto franco-alemão em memória ao centenário da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), cuja proposta foi desenvolvida pelo artista Thomas Bayrle, e a execução feita pelo Ateliê de Patrick Guillot. Trata-se de uma releitura da obra Pietà, esculpida em 1499 pelo artista italiano Michelângelo Buonarroti, que exigiu 14 meses de trabalho e a utilização de diferentes técnicas e materiais para criar a ilusão de relevo. A imagem de uma mãe chorando com o filho nos braços foi constituída pela repetição do mesmo motivo – crânios – representando as vítimas daquela guerra. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/cr%C3%A9ation-contemporaine/commandes-m%C3%A9c%C3%A9n%C3%A9s/pieta-world-war-i-tapisserie-du-centenaire>. Acesso em: 16 out. 2022.

RESUMO

Constatada a escassez de estudos sobre a arte têxtil do Rio Grande do Sul, estabeleceu-se como tema central desta pesquisa a tapeçaria artística, incorporando a seguinte problemática: qual panorama histórico-artístico pode ser traçado a partir da compreensão de trajetórias e obras têxteis criadas por cinco artistas sul-rio-grandenses entre as décadas de 1970 e 1990? O *corpus* de análise foi constituído por Yeddo Titze, Ivandira Dotto, Zoravia Bettiol, Carla Diehl Obino e Liciê Hunsche. Assim, configurou-se a tese que, a partir de uma investigação historiográfica e artística da produção de tapeçarias no Rio Grande do Sul, priorizando os polos precursores formados em Porto Alegre e Santa Maria, poderia ser traçado um panorama, ainda que parcial, da arte têxtil em diálogo com o sistema cultural vigente. Dessa forma, a tapeçaria como segmento da linguagem têxtil se constituiria em um componente contributivo e legitimador de um movimento artístico ocorrido no estado nesse período. Derivado do problema, estabeleceu-se como recorte espacial a delimitação geográfica do estado do Rio Grande do Sul, que também coincide com a da região no que tange aos espaços em Porto Alegre e Santa Maria. Concernente ao período de tempo, as décadas de 1970, 1980 e 1990 foram priorizadas por serem as que apresentam a produção e circulação mais expressiva de obras e eventos artísticos relacionados. Atentando ainda para a coerência nos procedimentos historiográficos, o estudo fundamenta-se na dimensão da Nova História Cultural (NHC), com abordagem ancorada na História Regional, cujo domínio se situa na grande área da História da Arte, especificamente voltada à linguagem têxtil. Dentro desta, ao tema das tapeçarias artísticas tramadas, que na contemporaneidade recebem também outras denominações: objetos, esculturas ou instalações. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica, exploratória e documental, com mediação através de imagens que, dentre tantas funções, participam aqui como informação e possibilidade de acesso visual às obras. Para tal, o embasamento orientou-se, sobretudo, pelos escritos de Andrade (1978); Barros (2007, 2008, 2013); Bourdieu (1983, 1989, 1996, 2007); Brites (1991, 2007, 2012, 2015); Bulhões (2007, 2014, 2020); Burke (1995, 2003, 2008, 2011); Carvalho (2007a e 2007b); Cúrio (1985); Chartier (1995); Foletto e Bisognin (2001); Gradim (2015, 2016, 2018); Grippa (2017, 2021, 2023); Mattar (2011, 2013, 2020); Pesavento (2004, 2008); Ramos (2007, 2017); Simioni (2007a, 2007b); Zattera (1988); Zielinsky (1985), bem como por outras referências que contribuíram em aspectos pontuais do desenvolvimento. Em especial no Rio Grande do Sul, se confirmou a ocorrência de um movimento artístico legítimo ligado aos têxteis, sobretudo à tapeçaria, com uma duração limitada, iniciando por volta de 1960, alcançando o seu apogeu nos anos 80 e a decadência na década de 1990. Nesse recorte de tempo e espaço próprio, um grupo de artistas compartilhou tendências comuns, adotando práticas culturais exclusivas, como modo de afirmação de identidade e de busca por capital simbólico no campo da arte. Influenciaram-se mutuamente criando obras têxteis e trabalhando em prol da promoção de suas ideias artísticas, ocupando espaços até então nunca alcançados. Um legado que contribuiu para a história da arte no estado e reverbera até hoje.

Palavras-chave: arte têxtil; contemporaneidade; história da tapeçaria; Nova História Cultural; Rio Grande do Sul.

RESUMEN

Dada la escasez de estudios sobre el arte textil en Rio Grande do Sul, el tema central de esta investigación fue el arte del tapiz, incorporando el siguiente problema: ¿qué panorama histórico-artístico se puede trazar a partir de la comprensión de las trayectorias y obras textiles creadas por cinco artistas entre las décadas de 1970 y 1990? El corpus de análisis estuvo compuesto por Yeddo Titze, Ivandira Dotto, Zoravia Bettiol, Carla Diehl Obino y Liciê Hunsche. La tesis era que, a partir de una investigación historiográfica y artística de la producción de tapices en Rio Grande do Sul, priorizando los centros precursores formados en Porto Alegre y Santa Maria, se podía trazar un panorama, aunque parcial, del arte textil en diálogo con el sistema cultural imperante. De este modo, el tapiz como segmento del lenguaje textil se convirtió en un componente coadyuvante y legitimador de un movimiento artístico que tuvo lugar en el estado durante este periodo. A partir del problema, se estableció como punto de corte espacial la delimitación geográfica del estado de Rio Grande do Sul, que también coincide con la de la región en cuanto a los espacios de Porto Alegre y Santa Maria. En cuanto al periodo temporal, se dio prioridad a las décadas de 1970, 1980 y 1990 por ser las de mayor producción y circulación de obras y manifestaciones artísticas relacionadas. Atenta también a la coherencia de los procedimientos historiográficos, el estudio se basa en la dimensión de la Nueva Historia Cultural (NHC), con un enfoque anclado en la Historia Regional, cuyo dominio se sitúa en la gran área de la Historia del Arte, específicamente centrada en el lenguaje textil. Dentro de éste, el tema de los tapices artísticos tejidos, que en la época contemporánea también reciben otros nombres: objetos, esculturas o instalaciones. Metodológicamente, se trata de un estudio cualitativo, bibliográfico, exploratorio y documental, con mediación a través de imágenes que, entre muchas funciones, participan aquí como información y posibilidad de acceso visual a las obras. Para esto, el marco se guió, sobre todo, por los escritos de Andrade (1978); Barros (2007, 2008, 2013); Bourdieu (1983, 1989, 1996, 2007); Brites (1991, 2007, 2012, 2015); Bulhões (2007, 2014, 2020); Burke (1995, 2003, 2008, 2011); Carvalho (2007a y 2007b); Cáurio (1985); Chartier (1995); Foletto y Bisognin (2001); Gradim (2015, 2016, 2018); Grippa (2017, 2021, 2023); Mattar (2011, 2013, 2020); Pesavento (2004, 2008); Ramos (2007, 2017); Simioni (2007a, 2007b); Zattera (1988); Zielinsky (1985), así como otras referencias que han contribuido a aspectos específicos del desarrollo. En Rio Grande do Sul, en particular, se confirmó la existencia de un movimiento artístico legítimo vinculado al textil, especialmente al tapiz, con una duración limitada, que comenzó en torno a 1960, alcanzó su apogeo en la década de 1980 y decayó en la de 1990. En este periodo de tiempo y espacio, un grupo de artistas compartió tendencias comunes, adoptando prácticas culturales exclusivas como forma de afirmar su identidad y buscar capital simbólico en el campo del arte. Se influyeron mutuamente creando obras textiles y trabajando para promover sus ideas artísticas, ocupando espacios que nunca antes se habían alcanzado. Un legado que contribuyó a la historia del arte en el estado y reverbera hasta nuestros días.

Palabras clave: arte textil; contemporaneidad; historia del tapiz; Nueva Historia Cultural; Rio Grande do Sul.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Desenho do mapa do Rio Grande do Sul exibindo um eixo entre Santa Maria e Porto Alegre.....	27
Imagem 2 – Etapas do processo de tecelagem em tear horizontal de baixo-liço com pedais na região do Triângulo Mineiro, Brasil	42
Imagem 3 – Tear de alto-liço com tapeçaria sendo executada por Henrique Schucman, Santa Catarina, Brasil	43
Imagem 4 – Penélope, instalação de Tatiana Blass, 2011, São Paulo, tapete, tear, fios de lã e chenille.....	50
Imagem 5 – Moiras, instalação de Edith Derdyk, São Paulo, hastes de ferro e linha, 17 x 2 m	51
Imagem 6 – Tecendo a vida bordadeira, 2004, do Grupo Matizes Dumont, bordado livre sobre tecido artesanal, 30 x 37 cm.....	52
Imagem 7 – Tapete de Pasyrik, c. séc. V a.C., 200 x 180 cm, Museu de São Petersburgo, Rússia.....	56
Imagem 8 – Quipo Inca encontrado em Inkawasi, sul do Peru, datação aproximada entre XII-XVI	57
Imagem 9 – Fragmento de manto Paracas, Peru, datado entre 100 a.C. a 100 d.C.....	58
Imagem 10 – Vista geral da galeria da Tapeçaria do Apocalipse no Castelo d'Angers, 1376-1381, França	63
Imagem 11 – Cena que integra o conjunto de tapeçarias “A besta do Apocalipse”, 1376-1381, Castelo d’Angers, França.....	63
Imagem 12 – Uma das cenas de “A dama com unicórnio”: “A visão”, c. 1500, 320 x 370 cm	64
Imagem 13 – Detalhe da tapeçaria com estilo millefleurs.....	65
Imagem 14 – Cartão de Rafael para a série de tapeçarias “Atos dos Apóstolos” – “Paulo pregando em Atenas”, c. 1515-1516, Victoria and Albert Museum, Londres	69
Imagem 15 – As tapeçarias expostas na parede da Capela Sistina, no Vaticano	70
Imagem 16 – Briga de gatos, de Goya, 1786, cartão pintado em óleo sobre tela, 56,5 x 196,5 cm	73
Imagem 17 – Tapeçaria do pica-pau, de William Morris, 1885, 307 x 156 cm.....	75

Imagem 18 – Tapeçaria “Os cinco cisnes”, 1897, criada por Otto Eckmann, associado ao Ateliê de Scherrebek, com lã e algodão, 241,3 x 107,3 cm.....	77
Imagem 19 – Cartão para a “Tapeçaria com fenda vermelho-verde”, de Gunta Stölz, 1927/28, 28,9 x 21,8 cm	79
Imagem 20 – “Tapeçaria com fenda vermelha-verde”, de Gunta Stölz, 1927/28, algodão, seda e linho, 150 x 110 cm	79
Imagem 21 – “Polinésia, o céu”, de Henri Matisse, 1946, recorte em papel e tinta guache, 200 x 314 cm	81
Imagem 22 – As ilusões de Ícaro, primeira tapeçaria tecida de Jean Lurçat pela Manufacture des Gobelins, 1937-1939, lã e seda, 2,51 x 4,83 m.....	82
Imagem 23 – Cartaz de divulgação da 1ª Bienal, de 1962	86
Imagem 24 – Cartaz de divulgação da 16ª e última Bienal, em 1995	86
Imagem 25 – “La Composition des Formes blanches”, de Magdalena Abakanowicz, exposta na 1ª Bienal de Lausanne (1962), técnica <i>haute lisse</i> , 600 x 200 cm.....	88
Imagem 26 – Detalhe da obra “Stony Signs”, de Jolanta Owidska, 1978; lã, sisal e cobre, 89 x 228 cm	90
Imagem 27 – “Espace em or”, de Elsi Giauque, 1983, técnica pessoal de baixo liço com seda, folhas e fios de ouro, 400 x 700 x 900 cm.....	92
Imagem 28 – “Black Rythm 3”, de Jagoda Buic, 1985, técnica livre, lutravail, 250 x 600 x 280 cm	93
Imagem 29 – “Mur intérieur”, de Alvaro Diego Gómez Campuzano, 1986, técnica baixo liço; algodão, seda, barras de ferro e madeira, 200 x 240 x 8 cm.....	94
Imagem 30 – “Horajasca en Oro”, de Olga de Amaral, 1973, quatro painéis em técnica mista, 500 x 400 cm.....	95
Imagem 31 – Tapete Modular de Graziela Kunsch, 2022.....	98
Imagem 32 – Vista da exposição escultórica de Ruth Asawa na Bienal.....	99
Imagem 33 – Mulher Ashaninka tecendo uma kushma na região do Alto Juruá, Acre, s.d., Foto Beto Ricardo.....	103
Imagem 34 – “O combate dos animais – a anta e a onça” (Série Pequenas Índias), Manufatura de Gobelins, 1723-1730, técnica de alto-liço, 320 x 181 cm, fotografia de João Musa.....	108
Imagem 35 – “O índio caçador” (Série Pequenas Índias), Manufatura de Gobelins, 1723-1730, técnica de alto-liço, 325 x 219 x 1,5 cm, fotografia de João Musa	108
Imagem 36 – Tapeçaria em lã feita por Regina Graz, 1930, 186 x 120 cm	110

Imagem 37 – Cartão-modelo da tapeçaria “Alicena e Lua Azul”, pintado por Genaro de Carvalho, em acrílica sobre tela e placa de madeira, 32 x 40 cm.....	111
Imagem 38 – Versão têxtil do Mapa de Marini, Tapeçaria de Madeleine Colaço, década de 1960, lã e cânhamo, 243 x 321 cm, acervo do Palácio do Itamaraty, Brasília (DF).....	113
Imagem 39 – Norberto Nicola com uma de suas tecelãs, década de 1960.....	116
Imagem 40 – Oratório, de Jacques Douchez, 1973, lã e sisal em tear manual, 195 × 120 × 10 cm, acervo do Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP).....	117
Imagem 41 – Tapeçaria “Vegetação do Planalto Central”, cartões pintados por Burle Marx, tecida no Ateliê Nicola-Douchez na década de 1960 – 4,15 x 25,50 m.....	118
Imagem 42 – Execução da obra “Variantes Negras”, de Jagoda Buic, 1975, composta por sete partes feitas com sisal e pelo de cabra, 350 x 750 x 250 cm.....	120
Imagem 43 – Terras fértil, de Norberto Nicola, 1983 – Coleção particular, SP, 160 x 150 cm, lã e fibras vegetais, fotografia de João Musa.....	122
Imagem 44 – Parte da execução do Projeto Trama São Paulo, de Alexandre Heberte, 2017	131
Imagem 45 – Tapeçaria da Série Girls everywhere Girls (em processo de acabamento), de Elke Hülse, 2019, 76 x 50 cm.....	134
Imagem 46 – “Imbira, cipó, sapucaia e algodão”, prancha 35 feita por Debret.....	138
Imagem 47 – Um dos quatro pontos cardeais, de Wilhelm Horvath, 1974, tecelagem, lã e algodão, 141,5 x 101 cm.....	145
Imagem 48 – Yeddo Titze na década de 1960 ou 1970, em catálogo de exposição de tapeçaria, sem data.....	158
Imagem 49 – Sem título, de Yeddo Titze, 1961, pintura em técnica mista, 72,7 x 92 cm.....	160
Imagem 50 – Professor Yeddo com alunas elaborando projetos para tapeçarias, 1973, UFSM	161
Imagem 51 – Fôlder da exposição, MARGS, 2021.....	164
Imagem 52 – Sempre Flores I, 1975, tapeçaria bordada, lã e outros fios, 100 x 150 cm.....	165
Imagem 53 – Sem título, tapeçaria de recorte, 155 x 101 cm, acervo particular	166
Imagem 54 – Detalhe da tapeçaria Alvorada, 1976, tecida com lã e tecidos rasgados, pertencente ao acervo do MARGS	167
Imagem 55 – Ivandira Dotto, em dois momentos distintos, com estampas ao fundo	169
Imagem 56 – Fragmento de tapeçaria Sem Título, 1975, tingida na técnica do batique e bordada	170

Imagem 57 – Estudo da mesma forma em situações diferentes (Exercício I), tecelagem, 1,80 x 0,18 cm	171
Imagem 58 – Sem título, sem data, tapeçaria de recorte e bordado em lã, 162 x 107 cm.....	172
Imagem 59 – Divulgação da exposição coletiva Terra, promovida pelo Núcleo de Arte Têxtil de Santa Maria, MASM, 2021	175
Imagem 60 – Catálogo autografado pela artista	176
Imagem 61 – Zoravia Bettiol, nas décadas de 1960 e 1970, diante de obras têxteis.....	177
Imagem 62 – Estandarte de Oxum, Série Estandartes, 1968, lã e rami, 220 x 137.....	179
Imagem 63 – Quatro obras da série Homenagem a Poetas, 1970-1971, madeira, sisal e rami	180
Imagem 64 – The tropical Bird #1, Série Migrações, 1995, pintura em viscosa, fibra de algodão e ametista, 162 x 154 cm (plano) (coleção da artista).....	181
Imagem 65 – Detalhe do Estandarte de Oxossi, Série Transfigurações da Pedra III, 1988, com aplicação de quartzo verde e ametista.....	183
Imagem 66 – Zoravia ao centro, com vestido azul, cercada por outros participantes da Exposição Fio a Fio, 2022	185
Imagem 67 – Estandarte de Carnaval, Série Estandartes, 1968, tapeçaria feita na técnica alto liço, lã, rami e madeira, 200 x 145 cm (coleção de Wolfgang e Eva Sopher).....	186
Imagem 68 – Carla Obino, jornal <i>Correio do Povo</i> , 18 jun. 1978	187
Imagem 69 – Capa de livro produzido por Carla Obino, de 1967.....	188
Imagem 70 – Atividade do MARGS publicada num Boletim Informativo de 1978.....	189
Imagem 71 – Algumas criações da Série Sonho Amazônico	190
Imagem 72 – Detalhe da tapeçaria Girassóis de 1976 tecida com lã e juta.....	191
Imagem 73 – Carla Obino, ao centro, com um grupo de alunas participantes de curso de tapeçaria oferecido pela Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul (s.d.)	192
Imagem 74 – Carla Obino orientando alunas durante uma aula de tapeçaria no MARGS	192
Imagem 75 – Divulgação de curso nos boletins informativos do MARGS, em 1978	193
Imagem 76 – Divulgação de exposição resultante de curso ministrado por Carla Obino, em 1978	194
Imagem 77 – Liciê Hunsche, com duas ovelhas pequenas da sua criação	196
Imagem 78 – Detalhe de tapeçaria com bicos tramados com lã (frente e verso), década 1980	197
Imagem 79 – Pacotilitos, fio sintético, lã e arame de cobre, 13 x 15 x 15 cm	198
Imagem 80 – Convite para a exposição Liciê-Douchez, em 1981, no MARGS.....	199

Imagem 81 – Clipagem do jornal <i>Folha da Manhã</i> , 12 mar. 1975	205
Imagem 82 – Retrato, minitêxtil de Arlinda Volpato, 1985, madeira e fios, 8 x 8 cm (coleção da artista).....	210
Imagem 83 – Primeiro Boletim do CGTC, em 1984.....	212
Imagem 84 – Capa do catálogo da Exposição.....	213
Imagem 85 – Convite para o 1º. Encuentro Latinoamericano de Mini-Textil no MARGS, em 1988	219
Imagem 86 – Uma das 26 partes de Relicário, de Sônia Moeller, 1997, técnicas e materiais diversos, 56 x 15 cm	220
Imagem 87 – Nota do jornal <i>Zero Hora</i> referente à Mostra 10 anos do CGTC.....	222
Imagem 88 – Da Série Nina, de Ruth Schneider, técnica mista, papel cola, papel oleoso, cordões e gesso, 20 x 18 cm	224
Imagem 89 – Design para estamperia – tendência verão 93/94, de Reinilda Minuzzi, 1993.	227
Imagem 90 – Igreja das Dores, de Erica Turk, 1985, tear de alto liço com lã, 236 x 147.50 cm	228
Imagem 91 – Recorte do informativo sobre a Exposição Tecendo Tcinco, no MAVRS, em Passo Fundo, 2000.....	229
Imagem 92 – Dois painéis da Exposição Coletânea Têxtil, CGTC, 1999-2000 (fotos de Eneida Serrano)	230
Imagem 93 – Vista da exposição “A memória que se tece: o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (1980-2000)”, com tear de pente liço no primeiro plano – 2019, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS (Porto Alegre)	235
Imagem 94 – 10-35, 2017: Instalação com tapete, 3 x 2 x 15 m aprox. Obra comissionada pelo/Work commissioned by: Textile Museum of Sweden, apresentada na XI Bienal do Mercosul, 2018.....	238
Imagem 95 – Detalhe da obra Era El Cielo, série Lacuna, de Mônica Lóss, 2018, construção têxtil tecida em tear de prego e bordada com algodão, fios acrílicos, lã de alpaca e botões, 160 x 100 cm	239
Imagem 96 – Série Simbiose, de Vanessa Freitag, 2019, crochê, costura e alfinetes. 20 x 35 x 40 cm	240
Imagem 97 – Pano de pinte tecido por homens na Guiné-Bissau	250

LISTA DE SIGLAS

AHR	Arquivo Histórico Regional de Passo Fundo
Anpap	Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas
APTC	Association des Peintres Cartoniers de Tapisserie
BH	Belo Horizonte
CAL	Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria
Capes	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CBTC	Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea
CGTC	Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea
Citam	Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
Funarte	Fundação Nacional de Artes
HC	História Cultural
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MASM	Museu de Artes de Santa Maria (RS)
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MAVRS	Museu de Artes Visuais Ruth Schneider – Passo Fundo (RS)
MG	Minas Gerais
NHC	Nova História Cultural
POA	Porto Alegre
PPGH	Programa de Pós-Graduação em História
RJ	Rio de Janeiro
RS	Rio Grande do Sul
Scielo	Scientific Electronic Library Online
Sedufsm	Seção Sindical dos Docentes da UFSM
SP	São Paulo
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

Unesco Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UPF Universidade de Passo Fundo

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	19
I	COMO ESTA HISTÓRIA SERÁ ESCRITA? PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	26
1.1	A teia historiográfica	30
1.2	Sobre tapeçarias e teares: esclarecendo aspectos técnicos	39
II	APONTAMENTOS ACERCA DE TÊXTEIS E TEXTOS	47
2.1	Situando a arte têxtil na História Ocidental	54
2.2	A tecelagem da tapeçaria na Europa.....	59
2.3	A tão buscada “renovação”	85
III	O CONTEXTO BRASILEIRO	102
3.1	A fase pioneira.....	109
3.2	A contemporaneidade	114
IV	E AS TRAMAS CHEGAM A OUTROS ESPAÇOS NO RIO GRANDE DO SUL!	136
4.1	Dinâmicas regionais do sistema da arte.....	146
4.2	Trajетórias e produções.....	154
4.2.1	<i>Em Santa Maria: Yeddo Titze e Ivandira Dotto</i>	155
4.2.2	<i>Em Porto Alegre: Zoravia Bettiol, Carla Obino e Liciê Hunsche</i>	176
V	OS TÊXTEIS CIRCULAM PELO PÚBLICO.....	202
5.1	As tapeçarias e a história da arte sul-rio-grandense: aportes para um entendimento.....	241
5.2	Ponderações sobre as práticas do tecer	258
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	264
	REFERÊNCIAS	281
	Anexo A – Lista de associadas(os) ao Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea: 1980 a 2000	298
	Anexo B – Transcrição integral do texto de Mônica Zielinsky: “Evento têxtil: Novos Caminhos?”, publicado no Catálogo da Exposição Nacional de Arte Têxtil (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1985).....	302
	Apêndice A – Cento e dezoito nomes de artistas sul rio-grandenses encontrados durante a pesquisa e que, em algum momento, criaram produções têxteis	306

Apêndice B – Yeddo Titze: Produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias	339
Apêndice C – Ivandira Dotto: Produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias	352
Apêndice D – Zoravia Bettiol: produções e participações em eventos têxteis relacionados a tapeçarias	358
Apêndice E – Carla Diehl Obino: produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias	384
Apêndice F – Liciê Hunsche: produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias	389

INTRODUÇÃO

“*Há muitos anos que sigo pelos fios da trama!* ”. Essa afirmação pessoal esclarece desde já, que a tapeçaria, bem como, toda a linguagem têxtil, representam mais do que apenas um tema de estudos, pois, o trabalho utilizando fios, fibras e tecidos precede a pesquisa e a escrita. O aspecto pessoal que inicialmente contribuiu para essa escolha, tem relação com um trajeto enquanto tecelã durante mais de uma década. O início das tramas com fios ocorreu por volta de 2001 de maneira casual, num momento de pós-ruptura com muitos dos valores que se acreditava justificarem uma existência. Mesmo sem entender para onde isso conduziria, uma profunda entrega permitiu o enredamento progressivo em fios de alegrias, cores, intuições, incertezas, esperanças, frustrações, medos, reconstruções e novas texturas, ou seja, interiormente sempre esteve latente a sensação de que esse caminho seria o mais legítimo a seguir.

Foi a busca por um maior entendimento sobre esse fazer, até então artesanal, que estimulou o reingresso ao universo acadêmico e a realização de uma segunda graduação junto ao curso de Artes Visuais da Universidade de Passo Fundo. A aproximação do contexto artístico mobilizou outras tantas inquietações e dentre elas constavam as tapeçarias do artista Norberto Nicola, desencadeando a temática desenvolvida na dissertação de Mestrado². Ali, voltou-se o foco para a identificação de possíveis símbolos, mitos e arquétipos presentes nas obras do mesmo, enquanto produto do seu imaginário perpassado pelo contexto cultural no qual ele esteve inserido. Todavia, a referida pesquisa revelou muitas outras lacunas relacionadas a arte têxtil, incluindo uma significativa produção no Rio Grande do Sul, até então, pessoalmente desconhecida.

Essas colocações iniciais ressaltam que foram as tramas, tanto têxteis, quanto textuais, que permitiram a chegada até aqui e, portanto, nada mais sincero do que dar continuidade à essas investigações, inserindo-as como objeto central da tese. Aliás, diante da longa história trazida pelo universo têxtil, revela-se uma certa escassez de pesquisas no Brasil e por consequência, também no estado. Prosseguir com estudos sobre o assunto em nível acadêmico foi uma maneira de contribuir com esse segmento, além de evidenciar socialmente a trajetória da tapeçaria enquanto uma das mais antigas linguagens desenvolvidas pelo ser humano,

² Dissertação Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçaria artísticas, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo (RS), em agosto de 2017, sob orientação da Profa. Dra. Graciela René Ormezzano.

responsável por narrativas históricas através de fios visíveis e invisíveis em distintas regiões do planeta ao longo dos séculos. Para o senso comum, uma abordagem dos têxteis representa algo relativo a um passado longínquo e não uma matéria viva e presente no cotidiano humano desde tempos imemoriais. Em específico referente às tapeçarias, se perceberá no decorrer do trabalho que, somente em meados do século XX, o Ocidente começou a percebê-las como possibilidade artística. Tal situação se evidenciou ainda mais em relação à produção brasileira e sul-rio-grandense no exercício da docência, quando surgiu a necessidade de buscar referências teóricas para o planejamento de aulas de História da Arte Brasileira.

Em paralelo com demais linguagens pertencentes às ditas “Artes Maiores”, categorização herdada ainda da perspectiva renascentista e embasada a partir de preceitos como a superioridade do intelecto sobre o domínio da técnica, é perceptível a pouca alusão sobre esse assunto em livros de História da Arte, por exemplo. Excetuando-se catálogos de eventos, alguns dos quais são aqui mencionados, constam no acervo pessoal e numa busca bibliográfica em âmbito nacional através do Google e do Google Acadêmico as obras: *Aspectos da tapeçaria brasileira*, de Geraldo Edson de Andrade (1978); *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*, de Rita Cáurio (1985); *Artistas da tapeçaria brasileira*, pela Volkswagen do Brasil (1987); *Artistas da tapeçaria moderna*, de Alejandra Muñoz (2012). Aproximando-se do recorte deste estudo, se destaca os livros: *Arte têxtil no Rio Grande do Sul* (1988) e o recente, *10.000 de Arte Têxtil* (2021), ambos produzidos pela pesquisadora Véra Stedile Zattera como resultado de décadas de pesquisa sobre o assunto³.

Ao continuar o levantamento através das palavras-chave “tapeçaria” e “arte têxtil”, estendê-lo à Biblioteca Eletrônica Científica Online (SciELO) e Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), considerando produções como anais, ensaios, artigos, catálogos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses, sem qualquer delimitação temporal apurou-se: 30 publicações Google Acadêmico compreendendo o período de 2005 até o final de 2021 que discorrem sobre diversas manifestações têxteis como a tapeçaria, o bordado e a estamparia, cujos focos apresentam distintos direcionamentos desde registros históricos, aspectos técnicos, conexões com a moda, ou obras e trajetórias de artistas que com elas trabalharam. Desse montante, sete trabalhos referem-se ao contexto sul-rio-grandense: o resumo de um projeto de pesquisa sobre

³ Galeria Municipal recebe exposição sobre arte têxtil. Disponível em: <https://caxias.rs.gov.br/noticias/2021/05/galeria-municipal-recebe-exposicao-sobre-arte-textil>. Acesso em: 27 dez. 2021.

a tapeçaria em Santa Maria, um artigo sobre Yeddo Titze desta autora⁴ e, efetuados pela pesquisadora Carolina Bouvie Grippa, outros três: um artigo e um trabalho de conclusão de curso sobre o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, mais uma dissertação de mestrado datada de 2021⁵.

Seis artigos foram encontrados na SciELO Brasil, sendo apenas um de 1993 dedicado ao artista Iberê Camargo numa experiência com tapeçarias. A mesma ação foi repetida junto ao portal de periódicos da CAPES, tendo resultado em 14 artigos publicados no período de 1993-2021, todavia, apresentaram-se os mesmos títulos encontrados no Google Acadêmico, exceto por uma única tese de doutorado do ano de 2019⁶.

Já consultando o acervo da biblioteca da Universidade de Passo Fundo foram localizados três catálogos de exposições de tapeçarias, o mesmo número de manuais sobre artesanato têxtil e a dissertação de mestrado elaborada por esta autora. Além desses, registra-se a participação docente em duas bancas de trabalhos de conclusão de curso em Artes Visuais da UPF, nos quais foi pesquisada a arte têxtil contemporânea: um em 2019 relacionado a ressignificações dadas ao bordado; e outro em 2021 sobre os trançados em palha de trigo desenvolvidos predominantemente em comunidades da região influenciadas pela imigração italiana.

Ao dar por encerrado tal levantamento, se concluiu que ainda há muito para ser problematizado, embora se tenha verificado um pequeno acréscimo no número de publicações sobre esse tema no Brasil, em especial nos últimos cinco anos. Esses números pouco expressivos reforçam a urgência e o ineditismo deste trabalho que se distingue dos demais ao estabelecer conexões entre a tapeçaria contemporânea sul-rio-grandense, a arte e a História Cultural em nível de doutoramento acadêmico. Nesse sentido, encontrou-se espaço para continuar desenvolvendo o tema junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo, com objetivos situados na linha de pesquisa Cultura e Patrimônio, cujas abordagens historiográficas interdisciplinares voltam-se para fenômenos culturais e estéticos que se articulem com a sociedade.

⁴ SECCO, Lorilei. Yeddo Titze, a micro-história e a tapeçaria artística. *Confluências Culturais*, v. 8, n. 3, 2019. Disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/view/193>. Acesso em: 01 jan. 2022.

⁵ GRIPPA, Carolina Bouvie. *O início da trama: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze*. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/231914>. Acesso em: 01 jan. 2022.

⁶ DAMIANI, Cláudia Pettenuzzo. *O olhar europeu através da Tapeçaria das Índias: a circulação de imagens do Brasil nos séculos XVII e XVIII*. Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez1.periodicos.capes.gov.br/index.php/buscaador-primio.html>. Acesso em: 02 jan. 2022.

Observando com isso a perspectiva de onde se escreve, estabeleceu-se como tema central da investigação a tapeçaria artística tramada no Rio Grande do Sul, incorporando a seguinte problemática: Qual panorama histórico-artístico pode ser traçado a partir da compreensão⁷ de trajetórias e obras têxteis criadas por cinco artistas sul rio-grandenses entre as décadas de 1970-1990?

Partindo desse ponto, foram levantados alguns questionamentos: Como estas criações, produtos de um contexto cultural, se articularam com o mundo social através da realidade vivida por estes artistas inseridos no circuito institucionalizado da arte regional? Elas contribuíram para a constituição do cenário artístico sul rio-grandense? Quais relações culturais podem ser feitas entre as produções e percursos desses artistas? Além dos observados na pesquisa, outros tapeceiros atuaram no RS durante essas décadas? A arte têxtil regional alcançou reconhecimento e legitimação entre seus pares?

Isso posto, se configurou a tese de que a partir de uma investigação historiográfica e artística da produção de tapeçarias no Rio Grande do Sul, priorizando os polos precursores formados em Porto Alegre e Santa Maria, poderá ser traçado um panorama, ainda que parcial, da arte têxtil em diálogo com o sistema cultural vigente. Dessa forma, a tapeçaria enquanto segmento da linguagem têxtil se constituiria em um componente contributivo e legitimador de um movimento artístico ocorrido no RS neste período. Para dar conta de tal teoria, o estudo envolve uma compreensão, descrição e interpretação de fatos, percursos e obras que de alguma maneira se relacionaram nos cenários sul rio-grandense, brasileiro e europeu, perpassando um emaranhado de fios entendidos então como multiculturais.

Em continuidade, foi concebido como objetivo geral construir uma narrativa histórica e artística através da utilização de fontes primárias e secundárias, bem como, da compreensão de imagens de obras têxteis elaboradas por artistas sul-rio-grandenses que estiveram imersos neste recorte temporal e espacial. A fim de atingir tal propósito, especificou-se quatro objetivos: delinear um percurso histórico da arte têxtil perpassando o eixo Europa – Brasil – Rio Grande do Sul como forma de aproximação à problemática do estudo; verificar o contexto que envolveu a produção das obras e as interfaces estabelecidas pelos artistas selecionados em suas dimensões culturais; resgatar parte da produção de arte têxtil no Rio Grande do Sul, em específico a tapeçaria, enquanto materialidade portadora de significados

⁷ Optou-se por utilizar o termo “compreensão”, entendendo que ele abrange a análise de determinado fenômeno, ou seja, descrever o que se encontra nas fontes escritas e visuais, interpretar tais achados e atribuir-lhes sentidos.

individuais e coletivos; e por fim, trazer essas observações para um diálogo na dimensão da História Cultural.

Amparada em tais pressupostos, cinco artistas sul-rio-grandenses constituem o *corpus* da tese - Yeddo Titze, Zoravia Bettiol, Carla Diehl Obino, Ivandira Dotto e Liciê Hunsche. O critério para a seleção dos dois primeiros nomes pautou-se no pioneirismo trazido para a tapeçaria no RS e em relação aos outros três, considerou-se as participações em eventos nacionais e internacionais, tendo em vista que, tanto a produção como as trajetórias individuais foram submetidas à minuciosa avaliação pelos pares envolvidos. Ressalta-se que esses artistas também atuaram no ensino e formação, bem como, alguns transitaram por várias outras linguagens artísticas, detendo-se nas tapeçarias durante fases específicas.

Porém, na medida em que se desenvolvia a pesquisa, mais aumentava o número de nomes de artistas encontrados e atentando para o limitado *corpus* proposto, em determinado momento surgiram incertezas sobre os resultados que se obteria. Uma das soluções encontradas foi a formulação do apêndice A, que ultrapassou a centena de nomes, para ao menos indicar futuras possibilidades de estudos, bem como, esboçar a potência dessa linguagem.

Tendo em vista a grande área da arte têxtil, priorizou-se as obras que envolveram algum tipo de trama na sua execução, independentemente do uso ou não⁸ de tear, salvas algumas exceções. Várias intenções iniciais referentes ao acesso dessas fontes precisaram ser revistas, pois a situação pandêmica mundial que se instalou durante parte do período em que a pesquisa foi desenvolvida, dificultou a visitação presencial a muitos espaços que se encontravam fechados. Assim, foram trazidas obras exibidas em eventos, divulgadas em catálogos, livros e publicações, ou pertencentes a acervos de instituições.

O recorte espacial derivou do problema central da pesquisa, aqui também entendido como “região”, e se limita aos polos precursores de Santa Maria e Porto Alegre, ambos situados geograficamente no estado do Rio Grande do Sul. Concernente ao período de tempo, foram selecionadas as décadas de 1970, 1980 e 1990 por apresentarem a produção mais substancial de obras artísticas têxteis, incluindo a realização de eventos específicos e a existência de uma associação estadual atuante que integrou centenas de pessoas interessadas no assunto.

⁸ As especificidades em relação à Arte Têxtil e as obras tramadas são apresentadas no capítulo II.

Outro aspecto diz respeito à contextualização histórica restringir-se ao eixo Europa – Brasil – Rio Grande do Sul, mesmo ciente de que em ambas as esferas aconteceram encontros e desencontros entre povos e culturas, bem como é conhecida a ocorrência da tecelagem em diferentes épocas e locais do globo. Tal ênfase se justifica pelo fato do Brasil e do Rio Grande do Sul terem recebido maior influência da tapeçaria europeia, ao menos inicialmente. Aliás, em algum momento, a grande maioria dos artistas precursores da tapeçaria nacional viajaram para países europeus com fins de pesquisas e experimentos sobre o assunto, tendo ressignificado esses conhecimentos técnica e esteticamente de acordo com as condições criativas de cada um.

Entendendo que se trataria de percorrer outro importante caminho, mas para o qual essa tese não teria fôlego, discutiu-se brevemente sobre a postura teórica adotada em relação a arte popular e erudita⁹. Reconhece-se que, apesar de se apresentarem em percursos históricos e artísticos distintos, todas as produções são efetivadas por mãos e mentes brasileiras e, portanto, igualmente significativas e em constante diálogo no grande palco da cultura. No entanto, quando se adentra no chamado sistema institucionalizado da arte, verificam-se critérios de inclusão e exclusão entre ambas. Por ora, foram aqui priorizadas obras e artistas em sua trajetória através de circuitos artísticos que incluem universidades, museus, salões, exposições e mostras. Com isso, ao invés de “arte erudita”, empregou-se o termo “arte institucionalizada”, por entendê-lo como menos excludente.

Metodologicamente, se trata de uma pesquisa qualitativa, bibliográfica, exploratória e documental que se utiliza da mediação de imagens devido a impossibilidade de incorporar materialmente as referidas tapeçarias. Assim, elas dialogam com o texto escrito participando da construção da tese enquanto acesso e informação.

Atentando ainda para uma combinação coerente de procedimentos historiográficos embasada nos critérios desenvolvidos por Barros (2013), a tese se fundamenta na dimensão da História Cultural, mais precisamente na sua versão atual da Nova História Cultural. Já o campo de observação ancora-se na abordagem da História Regional, tendo a expressividade e a materialidade da tapeçaria como representação artística-cultural e as interações que essas tramas desencadearam, envolvendo artistas e a sociedade. Por fim, em conformidade ao domínio historiográfico, se situa na grande área da História da Arte, especificamente voltada à

⁹ A perspectiva do trabalho sobre esse ponto é apresentada no item 1.2.

linguagem têxtil e, dentro desta, ao tema das tapeçarias artísticas que na contemporaneidade recebem também outras denominações como arte da fibra, objeto ou escultura têxtil.

Para tal, o embasamento orientou-se, sobretudo, pelos escritos de: Andrade (1978); Barros (2007, 2008, 2013); Bosak *et al.* (2019); Bourdieu (1983, 1989, 1996, 2007); Brites (1991, 2007, 2012, 2015); Bulhões (2007, 2014, 2020); Bulhões e Cattani (2012); Burke (1995, 2003, 2008, 2011); Carvalho (2007a e 2007b); Cáurio (1985); Chartier (1995); Foletto e Bisognin (2001); Gradim (2015, 2016, 2018); Grippa (2017, 2021, 2023); Mattar (2011, 2013, 2020); Pesavento (2004, 2008); Pezzolo (2013); Pieta (1993); Ramos (2007, 2017); Rosa e Presser (2000); Simioni (2007a, 2007b); Zattera (1988); Zielinsky (1985). Além dos citados, também foram consultadas outras referências que contribuíram em aspectos pontuais ao desenvolvimento do trabalho.

Estruturalmente, o trabalho foi organizado em: Parte 1 que introduz os pontos relevantes seguidos na tese; Parte 2 que discorre de forma mais detalhada sobre os procedimentos metodológicos e historiográficos, o *corpus* de pesquisa, os recortes temporal e espacial derivados do problema, bem como, esclarece aspectos técnicos que envolvem tapeçarias e teares, situando-os na grande área das Artes; Parte 3 que concentra uma função social, informativa e valorativa, ambientando o tema dos têxteis na história ocidental, com ênfase sobre as tapeçarias europeias, chegando ao século XX e o fortalecimento das tramas contemporâneas, incluindo pontos de encontro entre a tecelagem e a literatura; Parte 4 que apresenta o contexto brasileiro, os artistas têxteis precursores e a movimentação ocorrida entre as décadas 1970-1990; Parte 5 na qual se argumenta sobre o sistema regional da arte, as trajetórias e as produções dos cinco artistas escolhidos; Parte 6 onde se observa a circulação e recepção pública; busca-se subsídios para entender o lugar das tapeçarias na história da arte sul-rio-grandense, e também são feitas algumas reflexões sobre as práticas têxteis; Parte 7 na qual são elaboradas considerações finais vinculadas a tese e aos objetivos da pesquisa; Parte 8 que informa as referências utilizadas no trabalho; E por fim, a Parte 9 que traz apêndices e anexos complementares ao texto.

I COMO ESTA HISTÓRIA SERÁ ESCRITA? PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

“[...] os historiadores de hoje têm consciência de que, embora sua meta seja chegar à ‘verdade do acontecido’, o máximo que poderão atingir será sempre a construção de versões possíveis, plausíveis, aproximativas daquilo que teria ocorrido”
(PESAVENTO, 2008, p. 18).

No decorrer das leituras e discussões propostas nas disciplinas durante o curso de doutorado, foi-nos apresentado um leque de possibilidades de abordagem, demonstrando que existem maneiras diversas de se escrever uma mesma história. Aliás, uma grande novidade para pessoas oriundas de outros campos de estudo e acostumadas a aceitar a “história” como pronta, definitiva, imutável e, portanto, isenta de maiores questionamentos. Metaforicamente, pode-se ilustrar a situação como um costume de realizar somente “voos panorâmicos”; e, numa visualização do alto de grandes fatos, apenas se destacam partes eleitas à permanência, enquanto outros infinitos pormenores, também fundamentais no desenrolar do enredo histórico, mantêm-se relegados ao silêncio.

Barros (2005) menciona que essa mudança de olhar sobre a história depende, sobretudo, “do problema do qual se parte”, pois o tempo e o espaço não são elementos estáticos que gravitam sempre em torno do mesmo objeto.

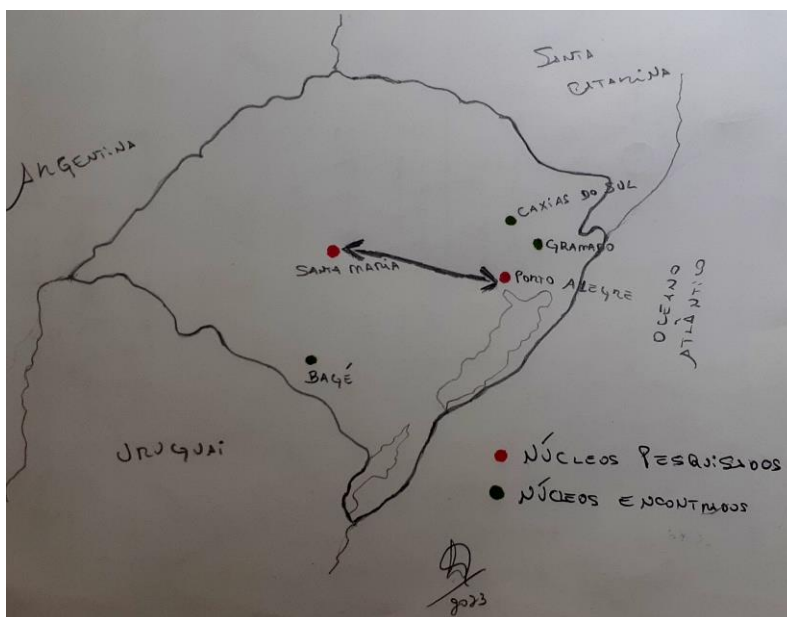
Quando se diz que “a História é o estudo do homem no tempo” rompe-se com a ideia de que a História deve examinar apenas e necessariamente o passado. [...] Na verdade, a História é o estudo do Homem no *Tempo* e no *Espaço*. As ações e transformações que afetam aquela vida humana que pode ser historicamente considerada dão-se em um espaço que muitas vezes é um espaço geográfico ou político, e que, sobretudo, sempre e necessariamente constituir-se-á em espaço social. Mas com a expansão dos domínios históricos que começou a se verificar no último século, este Espaço também pode ser perfeitamente um “espaço imaginário” (o espaço da imaginação, da iconografia, da literatura), e adivinha-se que em um momento que não deve estar muito distante os historiadores estarão também estudando o “espaço virtual” [...] (BARROS, 2005, p. 96-97, grifos do autor).

Como consequência dessa “expansão dos domínios historiográficos”, deu-se o desenvolvimento de novas abordagens metodológicas desencadeadas por correntes teóricas ao longo do século XX, concedendo múltiplas alternativas ao historiador para estabelecer outros recortes temporais e espaciais. Com isso, abriram-se possibilidades de trazer à luz temas até então pouco explorados, como é o caso deste estudo, que objetiva um aprofundamento maior num campo da arte bastante representativo, porém silenciado devido a inúmeras questões que serão abordadas ao longo do texto.

Este aspecto vai de encontro a Deslandes (2011, p. 35) quando escreve que “fazemos um projeto de pesquisa, sobretudo, para esclarecer a nós mesmos qual a questão que estamos propondo investigar, as definições teóricas de suporte e as estratégias do estudo que utilizaremos”, seguidas de um mapeamento do caminho a ser adotado. Isso porque um projeto cria certas necessidades que exigem do pesquisador a busca por respostas coerentes e satisfatórias a sua proposta. No entanto, longe de chegar à exaustão, trata-se antes de pistas metodológicas que se abrem para um conhecimento sempre renovado (LEGROS *et al.*, 2007).

Nesse sentido, estabelecer delimitações possíveis de serem investigadas se faz fundamental, evitando perder-se no intento de uma tese. Ou seja, “já de princípio, no ato de elaborar a História (como campo de conhecimento), o historiador deve impor recortes ao que um dia foi vivido e que lhe chega de forma complexa e fragmentada através das fontes” (BARROS, 2005, p. 115). Então, conforme já exposto na seção introdutória a esta tese, foram selecionadas como recorte temporal as décadas de 1970, 1980 e 1990, por apresentarem maior dinamismo na arte têxtil do Rio Grande do Sul. Em relação ao espaço, o foco recai sobre os polos precursores de Santa Maria e Porto Alegre, aqui também entendidos como “região”. A imagem 1 apresenta um desenho do mapa do estado no qual a seta dupla indica um eixo entre as duas cidades e sinaliza para o entendimento da pequena área analisada¹⁰.

Imagem 1 – Desenho do mapa do Rio Grande do Sul exibindo um eixo entre Santa Maria e Porto Alegre



Fonte: Acervo da autora (2023).

¹⁰ Constam outros três locais encontrados, também precursores da arte têxtil na década de 1960.

Já com referência à tipologia da investigação no que concerne ao problema, desenvolve-se uma pesquisa de abordagem qualitativa, que, segundo Chizzotti (2010, p. 26-28),

[...] não têm um padrão único porque admitem que a realidade é fluente e contraditória e os processos de investigação dependem do pesquisador – sua concepção, seus valores, seus objetivos [...] o pesquisador supõe que o mundo deriva da compreensão que as pessoas constroem no contato com a realidade nas diferentes interações humanas e sociais [...]

Ou seja, como este estudo lidará com dados escritos e visuais que condensam aspectos sociais, históricos e culturais, entendeu-se como adequada a referida abordagem, uma vez que possibilita que se investigue como determinados artistas relacionaram-se com sua cultura através da arte têxtil. Além disso, por se referir a uma pesquisa qualitativa que, em parte, constrói-se em torno da coleta e observação de imagens, deduz-se como importante o papel desempenhado pela fotografia. Afinal, escreve-se sobre tapeçarias que não estão originalmente presentes, mas sim fotografadas e, depois, reproduzidas em outros suportes.

De acordo com Banks (2009), essa tipologia de dados visuais passou a ser usada com bastante frequência em pesquisas qualitativas desenvolvidas nas mais diversas áreas do conhecimento. Como justificativa para tal, haveria, de um lado, a quase onipresença das imagens na sociedade atual e, de outro, a constatação de que esse pode ser o único meio acessível para revelar algum tipo específico de descoberta – justo algo que ocorre neste estudo: a mediação por meio de imagens deve-se à óbvia impossibilidade de incorporar materialmente as referidas obras que se encontram em acervos públicos ou privados. Assim, apresentam-se imagens em caráter informativo que dialogam com o texto escrito e mostram as transformações relacionadas às técnicas, aos temas e às questões estéticas ao longo da cronologia abordada. A situação pandêmica deflagrada impossibilitou que se fotografasse pessoalmente muitas das tapeçarias apresentadas, entretanto, sempre que possível, despenderam-se esforços para produzir *in loco* as imagens¹¹.

¹¹ No mês de novembro de 2021, foi realizada a primeira viagem de estudos a Porto Alegre, que possibilitou visitas: a) ao Instituto Zoravia Bettiol, localizado no bairro Ipanema, com apreciação de obras (exceto têxteis), compra de um catálogo e recepção pela própria artista; b) às exposições “Meu jardim imaginário”, de Yeddo Titze, e “Acervo em movimento” – ambas no MARGS, nas quais foi possível analisar e fotografar tapeçarias. Em retorno à Capital no início de janeiro de 2023, visitou-se a exposição coletiva Trama: arte têxtil no RS, realizada na Fundação Iberê Camargo, na qual foram observados e fotografados outros trabalhos têxteis de vários artistas mencionados aqui e adquirido o catálogo da mesma com textos informativos de Carolina Grippa e Denise Mattar. Nessa mesma ocasião, encontrou-se no MARGS uma nova edição da proposta “Acervo em movimento” que também mostrava criações têxteis mais recentes de artistas sul-riograndenses, indicando o rumo tomado pelos que deram continuidade a linguagem.

Por exemplo, John Collier tirou uma série de fotografias para documentar a tecelagem de lã crua até o tecido final por índios Otavalo no Equador na década de 1940 [...]. Depois de fotografar as primeiras etapas do processo (lavagem, secagem e cardagem da lã), ele revelou o filme, imprimiu contatos e mostrou os resultados ao tecelão. O tecelão não ficou satisfeito e considerou que as fotografias o tinham retratado como um mau tecelão. Ele insistiu que Collier fotografasse novamente as mesmas etapas, indicando quando e exatamente o que Collier devia fotografar. (BANKS, 2009, p. 98).

Percebe-se, com isso, que a reprodução de uma obra que busca aproximar-se do original se coloca como um desafio complexo para quem fotografa, uma vez que aspira capturar num instante algo que foi criado e produzido com grande minúcia, experimentos e pesquisas na escolha do tema, dos materiais, cores, pigmentos, texturas, volumes, vazados, etc. Em certos casos, pode representar até o trabalho de toda uma vida! Vencida essa primeira etapa, que sempre acontece com alguma perda, apresenta-se como obstáculo levar essa imagem até o meio digital para a reprodução e posterior impressão. Nesse ponto, o fator a ser considerado é o da escala, pois as imagens são reproduzidas num tamanho muito menor do que o original, ignorando detalhes e a força expressiva da obra. Por exemplo, muitas tapeçarias são imensos painéis tecidos que, por conta da escala reproduzida, acabam reduzidos ao tamanho de “minitêxteis”, ocupando menos de meia página do texto!

Logo, dentre tantas funções a que se presta, a imagem participa aqui como informação, possibilidade de acesso às obras e documento que poderá revelar algum tipo de descoberta. Concorda-se com isso que

Deve-se evitar, naturalmente, aquela tentação ou até mesmo inocência de se utilizar a fonte iconográfica como mera ilustração que confirma o que o historiador já percebeu através do discurso escrito de outra fonte trabalhada paralelamente. A imagem visual (é o que queremos ressaltar) tem por si mesma algo a ser dito. É preciso fazê-la falar com as perguntas certas ou, para utilizar uma metáfora de Vovelle, arrancar da imagem certas “confissões involuntárias”. (BARROS, 2007, p. 36).

Burke (2008, p. 33) também ressalta o exercício crítico sobre fontes visuais sugerindo questionar o motivo pelo qual uma “imagem veio a existir”, sendo ingenuidade supor que “as pinturas sejam desinteressadas, livres de paixão ou propaganda”. Seguindo esses preceitos, buscou-se compreender as imagens das obras apresentadas nos capítulos 5, observando suas materialidades (natureza e procedimentos técnicos), seus elementos de linguagem visual (volume, cor, forma, linha, textura, composição, movimento, tensão, etc.), seus processos de criação (poética do artista, investigações, viagens e experimentações) e seus conteúdos (saberes estéticos e culturais, simbolismos, conexões com o imaginário e as referências da história da arte nelas contidas). De acordo com Isbaes e Feitosa (2020, p. 10),

A compreensão de imagens depende do direcionamento dado pelo historiador que as analisa, influenciado pelo contexto cultural, histórico e social no qual está inserido, de modo que as possibilidades de interpretação dessa fonte visual nunca se esgotam, mas se renovam a cada época [...] as imagens, assim como as demais fontes, não são o retrato da realidade histórica, mas um fragmento do que se estuda, e cada época, cada grupo social, as compreendem, as recebem e as ressignificam de um modo. [...] É preciso saber filtrá-las, olhar para as apropriações sofridas ao longo do tempo, para as intencionalidades de quem as idealizou, para assim torna-las inteligíveis [...] a cultura, a sociedade, a temporalidade e as redes de relações nas quais uma imagem é produzida, divulgada, consumida e apropriada, influenciam nas mensagens por elas transmitidas. Portanto, ao historiador cabe buscar informações relativas a esses aspectos.

Por conseguinte, quanto aos procedimentos técnicos, adotou-se uma investigação bibliográfica envolvendo leituras, fichamentos e compreensão de documentação encontrada em fontes primárias (na forma de registros, fotografias, entrevistas, comentários) e secundárias (publicadas em livros, periódicos, teses, dissertações, revistas, dicionários, catálogos, vídeos), além de outros meios impressos ou digitalizados que, eventualmente, contribuíram para o embasamento do estudo.

Por fim, em consonância com os objetivos, a pesquisa se classifica como exploratória na fase inicial, tendo em vista estreitar o conhecimento sobre um tema ainda pouco estudado. No segundo momento, incorpora um caráter documental, uma vez que utiliza, como fonte de informações para elucidar determinadas questões, materiais que ainda não receberam um tratamento analítico.

1.1 A teia historiográfica

Atentando para uma combinação coerente de procedimentos historiográficos e buscando embasamento em critérios desenvolvidos por Barros (2013)¹², a tese fundamenta-se na dimensão da História Cultural, mais precisamente na sua versão atual, a Nova História Cultural (NHC).

¹² Embora admitindo que os diversos aspectos da vida humana estejam interligados entre si, o autor distribui esses fundamentos em “dimensões”, “abordagens” e “métodos”, de maneira a organizar estudos nessa área do conhecimento. “De certo modo, as três ordens de critérios correspondem a divisões da História respectivamente relacionadas a ‘enfoques’, ‘métodos’ e ‘temas’. Uma *dimensão* implica em um tipo de enfoque ou em um ‘modo de ver’ (ou em algo que se pretende ver em primeiro plano na observação de uma sociedade historicamente localizada); uma *abordagem* implica em um ‘modo de fazer a história’ a partir dos materiais com os quais deve trabalhar o historiador (determinadas fontes, determinados métodos e determinados campos de observação); um domínio corresponde a uma escolha específica, orientada em relação a determinados sujeitos ou objetos para os quais será dirigida a atenção do historiador [...]”, ou seja, são os campos temáticos (BARROS, 2013, p. 20).

Retrocedendo um pouco no tempo, Burke (2008, p. 15) remete a fins do século XVIII antecedentes da História Cultural, mencionando que “[...] não é uma descoberta ou invenção nova. Já era praticada na Alemanha com esse nome (*Kulturgeschichte*) há mais de 200 anos [...]. A partir de 1780, encontramos histórias da cultura humana ou de determinadas regiões ou nações.” Partindo dessa data, o mesmo autor traçou quatro linhas principais para esboçar a trajetória dessa dimensão historiográfica. A primeira, situada no período entre 1800 e 1950, foi chamada de “fase clássica”, na qual os estudos convergiam para cânones da arte, da literatura e das ciências, e traziam implícita a ideia de que ao historiador caberia “pintar o retrato de uma época” com base nas evidências culturais conectadas àquele contexto histórico; isso foi realizado através da descoberta de padrões e esquemas perceptivos, estudando-se pensamentos, sentimentos, temas, símbolos, formas, gestos e emoções manifestadas culturalmente. A segunda fase teria iniciado na década de 1930 com um interesse maior pela relação entre cultura e sociedade, a partir de contribuições advindas de estudiosos de áreas externas às da história, como a sociologia, a psicologia, a filosofia, a literatura e a arte. Já em meados da década de 1960, pontua-se o terceiro momento, no qual historiadores, então designados como “culturais”, passaram a preocupar-se também com a história da cultura popular, atentando para os estudos existentes sobre “canções, contos, danças, rituais, artes e ofícios”, viés observado até aquele tempo por folcloristas e antropólogos. Burke (2008, p. 31) aponta uma explicação “interna” e outra “externa” à história para o surgimento dessa inquietação:

Os que estão dentro se veem reagindo às deficiências de abordagens anteriores, especialmente à história cultural em que as pessoas comuns são deixadas de fora, e à história política e econômica em que a cultura é deixada de fora. [...] Os de fora tendem a ver um quadro mais amplo, a observar que na Grã-Bretanha, por exemplo, a ascensão da história da cultura popular na década de 1960 coincidiu com a ascensão dos “estudos culturais”, seguindo o modelo do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, dirigido por Stuart Hall. O sucesso internacional do movimento pró-estudos culturais sugere que ele atendeu a uma demanda, correspondeu a uma crítica à ênfase sobre a alta cultura tradicional dada pelas escolas e universidades, e também satisfaz a necessidade de atender o cambiante mundo de mercadorias, publicidade e televisão.

Com a ampliação do palco de abordagem para a entrada de outros grupos sociais e em meio a uma realidade mais complexa, foram-se evidenciando novas questões, problemas e limitações de que os modelos vigentes de análise não davam mais conta, especialmente o marxismo e a corrente da Escola dos *Annales*. Desencadeou-se assim, entre as décadas de 1960 e 1990, o que foi chamado de “crise dos paradigmas”, com uma consequente aproximação da História Cultural em direção à Antropologia, quando muitos historiadores

passaram a buscar nesse campo uma nova maneira de vincular sociedade e cultura (BURKE, 2011). Ou seja, “mudou o mundo, mudou a história, mudaram os historiadores” (PESAVENTO, 2004, p. 16).

Resultante desse diálogo e como forma de atender ao multiculturalismo contemporâneo, surgiu a expressão “Nova História Cultural”, ou simplesmente NHC, mais variada e abrangente do que a versão anterior. Em Burke (2011), encontram-se quatro observações relativas às diferenças entre o novo modelo e o clássico que o antecedeu: a) o abandono da contraposição entre grupos com cultura e sem cultura, dando lugar a “culturas” e abstendo-se de juízos de valor sobre a superioridade de algumas em detrimento de outras; b) a redefinição do que se entendia por “cultura”, abrangendo uma variedade maior de atividades e incluindo a vida cotidiana; c) o redirecionamento da fronteira entre “cultura” e “sociedade”; d) a revisão da ideia de “tradição”, adicionando-se a noção de “reprodução cultural”, a qual sugere que elas não são transmitidas de uma geração para outra de maneira simples e automática, exigindo esforço para tal. A fragilidade do termo “reprodução” estaria em supor ser uma cópia exata, em vez de enfatizar que a recepção de determinado “objeto cultural” não é passiva e sofre adaptações no percurso de transmissão. Ou seja, “a ênfase transferiu-se do doador para o receptor, com base em que o que é recebido é sempre diferente do que foi originalmente transmitido, porque os receptores, de maneira consciente ou inconsciente, interpretam e adaptam as ideias, costumes, imagens e tudo o que lhes é oferecido” (BURKE, 2011, p. 249).

Dentre os autores consultados, verificou-se que não há uma concordância precisa sobre o que constitui a NHC, considerando que a base se assenta na noção polissêmica de cultura. Todavia, eles concordam que se trata de uma dimensão tanto multidisciplinar quanto interdisciplinar, que envolve historiadores com posturas variadas, mas que, geralmente, transitam pela ideia da construção de sentidos manifestados por inúmeros instrumentos culturais de intervenção no mundo, incluindo as linguagens da arte. Barros (2013, p. 87), ao citar Roger Chartier, coloca que a história cultural “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada e dada a ler”. Nesse sentido, a História da Arte como um dos domínios da NHC tende cada vez mais para a chamada “Cultura Visual”, como parte integrante do campo dos “Estudos Culturais”.

Assim sendo, a noção central de cultura, que na fase clássica se restringia às ciências, artes e literatura, foi redimensionada e, segundo Pesavento (2004, p. 15),

Trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo. A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentem de forma cifrada, portando já há um significado e uma apreciação valorativa.

Por sua vez, Burke (2008) questiona se o entendimento de cultura, antes tão restrito, não se teria tornado inclusivo demais, podendo representar um problema futuro a ser enfrentado pelos estudiosos da NHC. Segundo ele, trata-se de “uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes; a minha definição é a de ‘um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados’” (BURKE, 1995, p. 8)¹³.

Na verdade, o que se tem no presente é que essa forma complexa de “pensar a cultura” inclui a existência de qualquer ser humano, os tantos aspectos da vida cotidiana, os mecanismos de produção, transmissão e recepção cultural distribuídos em eixos basilares de objetos, sujeitos, práticas, processos e padrões. Um imenso universo fornecido pela realidade social, cujo detalhamento é melhor especificado por Barros (2013, p. 59-61, grifo do autor) ao enfatizar que, além dos objetos que já faziam parte dos antigos estudos historiográficos da Cultura, nos quais

[...] podem ser observados desde as *imagens* que o homem produz de si mesmo, da sociedade em que vive e do mundo que o cerca, até as condições sociais de produção e circulação dos objetos de arte e literatura, [...] incluiremos todos os objetos da “cultura material” e os materiais (concretos ou não) oriundos da “cultura popular” produzida ao nível da vida cotidiana através de atores de diferentes especialidades sociais [...] interessar-se-á pelos *sujeitos* produtores e receptores de cultura – o que abarca tanto a função social dos “intelectuais” de todos os tipos, até o público receptor, o leitor comum, ou as massas capturadas modernamente pela chamada “indústria cultural”. Agências de produção e difusão cultural também se encontram no âmbito institucional: os Sistemas Educativos, a Imprensa, os meios de comunicação, as organizações socioculturais e religiosas [...] *as práticas e processos*. Por fim, a “matéria-prima” cultural propriamente dita (os *padrões* que estão por trás dos objetos culturais produzidos): as “visões de mundo”, os sistemas de valores, os sistemas normativos que constroem os indivíduos, os “modos de vida” relacionados aos vários grupos sociais, as concepções relativas a estes vários grupos sociais, as ideias disseminadas através de correntes e movimentos de diversos tipos.

¹³ Em seu livro *Hibridismo Cultural*, Burke (2003, p. 16) define “o termo ‘cultura’ em um sentido razoavelmente amplo de forma a incluir atitudes, mentalidades e valores e suas expressões, concretizações ou simbolizações em artefatos, práticas e representações”.

Ademais de todos esses aspectos, ressaltam-se, como noções¹⁴ primordiais para a NHC, as práticas e as representações que, se tomadas em conjunto, possibilitam examinar fenômenos e suas dinâmicas no campo da cultura. Assim, são práticas culturais não apenas as técnicas artísticas ou literárias, mas também os usos, costumes, modos de vida, atitudes e normas ou padrões de convivência cotidiana que caracterizam determinada sociedade a ser examinada (BARROS, 2013).

Já sobre a noção de representação como “a presentificação de uma ausência, em que representante e representado guardam entre si relações de aproximações e distanciamento”, Pesavento (2008, p. 12-13) avalia que os historiadores a transformaram em chave para analisar toda e qualquer cultura ao longo do tempo. Em vista disso, as representações seriam maneiras de “reapresentar” o mundo ou de “estar no lugar de algo ou alguém” e, para tal, a ação humana se utiliza de práticas manifestadas através de linguagens – escritas, orais, visuais, sonoras, gestuais, etc.; entretanto, “ser e não ser a coisa representada” perpassa essa noção e se refere ao fato de que, mesmo representando algo ou alguém, isso não será um reflexo ou imitação de determinada realidade social vivenciada. Em decorrência disso, tornou-se frequente refletir sobre a reconstrução cultural de determinada realidade como uma “[...] visão simplificada, que considera as culturas ou grupos sociais como homogêneos e claramente separados do mundo externo [...] levanta problemas cuja solução ainda está longe, particularmente três: quem está fazendo a construção? Sob que restrições? A partir de quê?” (BURKE, 2008, p. 128).

Diante de tantos fatores complexos a observar para se escrever ao menos dignamente uma história com base na dimensão da NHC, a síntese apresentada por Pesavento (2004, p. 36) adquire importância norteadora sobre o caminho a seguir:

O texto do historiador tem, pois, uma pretensão à verdade e refere-se a um passado real, mas toda a estratégia narrativa de refigurar essa temporalidade já transcorrida envolve representação e reconstrução. Reconstrução porque, ao reinscrever o tempo do vivido no tempo da narrativa, ocorrem todas as variações imaginativas para possibilitar o reconhecimento e a identificação. Representação porque a narrativa histórica tanto se coloca no lugar daquilo que aconteceu, quanto lhe atribui um significado. Neste processo, o historiador trabalha com os traços que lhe chegam de um outro tempo, mas estes não têm caráter mimético em si próprios, como evidências do passado. Eles precisam ser construídos, enquanto passado, pela escrita do historiador.

¹⁴ Segundo Barros (2013), as noções são “quase conceitos” que necessitam ser melhor forjados, mas que permitem aproximações a determinado objeto do conhecimento científico.

Constata-se que, ao fim e ao cabo, quem faz a tecelagem da tapeçaria da História é o sujeito historiador em sua curadoria de fontes e referências, o que potencializa o cuidado com a elaboração da trama escrita! Dessa forma, em relação a sua abordagem historiográfica, o trabalho foi ancorado na História Regional e, por razões já colocadas, a escolha do tempo e do espaço derivou do problema de pesquisa. Nesse caso, a delimitação de região coincide com o recorte de um eixo entre Santa Maria e Porto Alegre, considerado não apenas geograficamente, mas como área humana que envolve implicações culturais diversas. Portanto, uma região cuja estrutura interna foi entendida como espaço de investigação no qual buscou-se verificar a existência de fatores convergentes e/ou divergentes trazidos por herança cultural e material que perpassaram a produção têxtil constituída no *corpus* – seja para confirmá-los, refutá-los ou mesmo relacioná-los a um contexto mais amplo da Arte.

Van Young (1987, p. 255-257) alerta para o cuidado que há de se ter com outra noção, a de “região”, igualmente complexa, e a necessidade de esclarecê-la, ao menos de forma parcial, quando se pretende escrever numa abordagem da História Regional:

[...] la mayoría de nosotros piensa que ya sabe lo que es una región: es el área que estamos estudiando en este momento. En la práctica ésta se remite frecuentemente a una ciudad o pueblo con su espacio circundante. [...] No obstante, a pesar de estas formulaciones primitivas a priori, generalmente no invertimos mucho tiempo tratando de aclarar a qué nos referimos cuando hablamos de regiones geohistóricas. Entonces, como historiadores, nos encontramos en una posición peculiar - pero no desconocida - de estar operando con un concepto complejo antes de definirlo.¹⁵

Uma complexidade que se apresenta desde a origem do termo, advindo da geografia e da espacialidade, que foi sendo adaptado posteriormente por diversas áreas do conhecimento, como a economia, a antropologia e a história. Dessa perspectiva, a região é tida como dinâmica, não determinada previamente, nem uma simples amostragem de um todo maior, mas, sim, um espaço com suas próprias especificidades. Sobre isso, Carbonari (2009, p. 28) refere:

De ese modo, la región, como entidad concreta, se concibe como resultante de múltiples determinaciones y se caracteriza por una naturaleza transformada por herencias culturales y materiales y por una determinada estructura social con sus propias contradicciones. Es particular en el sentido de una especificación de la

¹⁵ “[...] a maioria de nós acha que já sabe o que é uma região: é a área que estamos estudando neste momento. Na prática, se remete frequentemente a uma cidade ou vilarejo com seu espaço circundante. [...] No entanto, apesar destas formulações primitivas, *a priori*, geralmente não investimos muito tempo tentando esclarecer o que queremos dizer quando falamos sobre regiões geo-históricas. Então, como historiadores, encontramos-nos em uma posição peculiar – mas não desconhecida – de estar operando com um conceito complexo antes de defini-lo.” (Tradução nossa).

*totalidad espacial de la cual forma parte; es decir, es la realización de un proceso histórico general en un cuadro territorial menor, donde se combinan lo general y lo particular. En esta dimensión, cada región será entendida en su totalidad a través de los procesos de base material que resultan de la interacción entre el hombre y el medio que transforma lo natural construyendo una “segunda naturaleza”. El estudio de la región será, entonces, el de las relaciones constituidas históricamente entre ese subespacio y el contexto mayor que lo posibilita y da sentido.*¹⁶

Relevando as inconsistências conceituais a respeito da noção de “região”, enfatiza-se que aqui se tentou compreendê-la como uma “entidade concreta” em si mesma, mas que ao mesmo tempo não permanece isolada de um contexto maior. As relações estabelecidas são tanto de proximidade quanto de distanciamento na constituição de um panorama artístico e histórico, ou seja, os artistas têxteis do Rio Grande do Sul interagiram entre si tanto no interior do seu espaço regional quanto em escalas nacionais e mundiais, ambientados no cenário da Arte.

Outro ponto a ser observado na abordagem da História Regional diz respeito a uma “[...] cierta confusión entre regionalidad – la cualidad de ser de una región – y regionalismo, la identificación consciente, cultural, política y sentimental que grandes grupos de personas desarrollan con ciertos espacios a través del tiempo.”¹⁷ (VAN YOUNG, 1987, p. 258). Regionalismo esse que, em relação aos têxteis, no Rio Grande do Sul, é traduzido na forma da tecelagem artesanal em lã que resulta em inúmeros produtos, geralmente com fins utilitários. Seguindo por esse caminho, adentrar-se-ia em debates entre a arte popular, numa de suas nuances relacionadas ao artesanato, e a erudita, compreendida como aquela ambientada num sistema institucionalizado. Mesmo reconhecendo que ambos os percursos são igualmente significativos e não excluindo a observância das possíveis influências que a tecelagem artesanal possa ter legado às obras, aos materiais ou aos processos criativos dos artistas abordados, este estudo não teria fôlego para abarcar tamanho universo.

Sabe-se que a arte popular representada pelo artesanato têxtil é formada por saberes e fazeres que traduzem parte da história e memória coletiva de grupos sociais diversos no Rio

¹⁶ “Desta forma, a região, como entidade concreta, é concebida como resultado de múltiplas determinações e se caracteriza por uma natureza transformada por herança cultural e material e por uma determinada estrutura social com suas próprias contradições. É particular no sentido de uma especificação da totalidade espacial do que faz parte; ou seja, é a realização de um processo histórico geral em um quadro territorial menor, em que o geral e o particular são combinados. Nesta dimensão, cada região será entendida inteiramente por meio de processos de base material que resultam da interação entre o homem e o meio ambiente que transforma o natural ao construir uma ‘segunda natureza’. *O estudo da região será, então, o das relações historicamente constituídas entre esse subespaço e o contexto maior que o posibilita e dá sentido.*” (Tradução e grifo nosso).

¹⁷ “[...] certa confusão entre regionalidade – a qualidade de ser de uma região – e regionalismo, a identificação consciente, cultural, política e sentimental que grandes grupos de pessoas desenvolvem com certos espaços ao longo do tempo.” (Tradução nossa).

Grande do Sul, em especial a dos indígenas autóctones, dos colonizadores portugueses e dos imigrantes alemães e italianos, constituindo-se num acervo expressivo de materialidades provenientes de fios e fibras naturais de origem local. Numa pesquisa iniciada por Zattera (1988, p. 17-20) na década de 1980, a autora tratou o assunto da seguinte maneira:

O critério que adotamos para subdividir a arte têxtil em popular e erudita foi consciente da dificuldade da reunião desses itens numa mesma abordagem, ou mesmo do reconhecimento da distinção (ou igualdade) de seus conteúdos. Entendemos que evocando a arte têxtil popular, ingênua, singela e por vezes folclórica, e classificando-a como uma arte do povo, estaremos ao mesmo tempo identificando em sua essência, em sua raiz, a arte têxtil erudita. As relações entre esses produtos estão vinculadas à arte e à cultura. [...] A arte têxtil popular gaúcha é resultante da reunião de elementos trazidos pelos colonizadores e imigrantes europeus somada aos costumes indígenas existentes. A arte têxtil erudita, por outro lado, parte do exaustivo e dinâmico estudo desse mesmo processo (técnicas populares) [...] o artista expressa a arte erudita com os mesmos materiais, simples e naturais (a fibra), mas com outra dimensão vivencial e artística [...]

Cáurio (1985, p. 174) também se posiciona a esse respeito:

[...] definindo-se artesanato pelo fazer útil e/ou belo a que se aplicam as mãos humanas, o que está intimamente associado à tapeçaria desde as suas remotas origens, será lógico concluir-se que todo têxtil é uma obra artesanal, o que não quer dizer que fique apenas nesse nível, já que começa a existir arte no momento em que o tecelão se lança à exploração de novas formas e soluções para criar símbolos de vivências profundas que deseja transmitir através dos recursos próprios de sua linguagem.

Concorda-se com as autoras pois, mesmo se tratando de percursos apresentados distintamente com fins de facilitar estudos sobre arte, ambos se vinculam e dialogam quando observados no contexto da cultura. Sob a ótica dos materiais, por exemplo, tanto artista quanto artesão partem da mesma origem, as fibras, então o que se altera ao longo do processo que separa o produto final em popular ou erudito?

Se encontrou respaldo a esse questionamento em Chartier (1995) quando, ao rever o conceito de “cultura popular”, observa que essa distinção teórica que acaba reverberando sobre as produções parte dos próprios intelectuais “eruditos” que pesquisam esse tema em áreas diversas de conhecimento, no sentido de circunscrever práticas situadas fora do ambiente legitimado e aceito como “culto e erudito”. Assim, em função dos intercâmbios culturais que ocorrem desde sempre entre os grupos sociais, não seria na origem das manifestações que se esclareceria o problema, mas analisando-se as apropriações. Segundo o autor, é

[...] inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos [...]. Em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos,

dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social. O "popular" não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como "populares" em si, mas **as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados**. É por isso que esta noção parece central para toda história cultural [...] (CHARTIER, 1995, p. 184, grifo nosso).

Ou seja, quem se apropria dos têxteis aqui estudados, muitas vezes produzidos com a mesma lã com que são feitos agasalhos e tapetes de piso para enfrentar o frio sul-riograndense, é outro grupo de sujeitos consumidor de arte que circula pelo universo das instituições de ensino e pesquisa, galerias, museus e exposições. Assim, por entendê-lo como mais coerente e menos excludente, adotou-se neste estudo o termo “arte institucionalizada”, em vez de “arte erudita”, haja vista que se parte de uma mesma origem material, humana e brasileira.

E, nesse ponto, se adentra nas instâncias do sistema da arte que, mesmo estando modificado atualmente, exige a observância do recorte temporal entre as décadas de 1970 e 1990. Foletto e Bisognin (2001, p. 26), ao explanarem sobre o circuito artístico em Santa Maria, assim o especificam:

O meio artístico é composto pelo artista, pela divulgação, promoção, exposição, apreciador, comprador, museus, e pelos demais entes importantes para que a arte seja fomentada, produzida e haja circulação da mesma. [...] Ele compreende um universo formado, numa extremidade, pelos professores e alunos [...] e, na outra, a apreciação. [...] A circulação das obras de arte se dá em espaços que podem ser comerciais ou culturais, onde a comunidade tem acesso a elas.

Expandindo a noção de “circuito” para a de “sistema da arte”, foi adotada como base conceitual a trazida por Bulhões (2014, p. 15): um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos, e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”¹⁸. A autora se utilizou dos estudos publicados por Pierre Bourdieu para analisar as dinâmicas e transformações do contexto artístico brasileiro entre 1960 e 1980, bem como desenvolveu investigações sobre a situação no RS em variadas épocas com esse mesmo embasamento teórico.

¹⁸ No capítulo V, foram identificadas com maior detalhamento as instâncias e relações do sistema da arte no Rio Grande do Sul durante as décadas estabelecidas.

Assim, também aqui prosseguiu-se por abordagens de Bourdieu relativas ao campo da arte e as implicações nas demais instâncias, a começar pela definição das regras que o constituem:

[...] uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, etc) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos postos em jogo no campo (BOURDIEU, 1996, p. 261).

Explicitados esses pontos fundamentais, esclarece-se ainda que o domínio historiográfico do estudo se situa na grande área da História da Arte, especificamente voltado à linguagem têxtil e, dentro dessa, ao tema das tapeçarias artísticas. Entretanto, “[...] *el termino de ‘tapiz’ se utiliza muy a menudo e indiscriminadamente para describir cualquier textil trabajado con dibujo, ya sea pintado, bordado o tejido. Sin embargo, tal término debería limitarse a describir el textil tejido en un telar y creado por el entrelazado de la urdimbre y la trama.*”¹⁹ (FOWLE, 1993, p. 173). A seguir, pormenoriza-se sobre essa parte técnica das produções têxteis, elucidando três caminhos possíveis quando o assunto se refere a tecidos: o fabril, o artesanal e o artístico.

1.2 Sobre tapeçarias e teares: esclarecendo aspectos técnicos

“É isso: de ponto em ponto, de trama em trama, de nó em nó, vai se tecendo todo um universo de formas, de usos, de significados. Não deixa de ser um modo de tecer o mundo. De criar o mundo”
(TRENTIN, 1988, p. 11).

Como o título deste capítulo indica, a essa altura, parece oportuno fazer alguns esclarecimentos sobre o que se entende por arte têxtil, tecelagem e tapeçaria, linguagens²⁰ inseridas na grande área de atuação das Artes Visuais, aqui consideradas como as que se exteriorizam para o olhar de maneira tátil. “Antropólogos, historiadores e pesquisadores

¹⁹ “O termo ‘tapeçaria’ é usado com muita frequência e indiscriminadamente para descrever qualquer tecido trabalhado com desenho, seja pintado, bordado ou tecido. No entanto, tal termo deveria limitar-se ao têxtil tecido num tear e criado pelo entrelaçamento de urdidura e trama.” (Tradução nossa).

²⁰ “[...] a função primordial de uma linguagem é comunicar e, sendo assim, cada uma das manifestações da arte se constitui numa linguagem específica. O fato das obras de arte serem compostas de forma e conteúdo e seus eventuais códigos partilhados pelos sujeitos envolvidos, atende aos requisitos de um fenômeno de comunicação e de significação, e, como tal, pode ser examinado.” (SECCO, 2017, p. 17).

igualmente se utilizam do termo para se referir à toda a cultura em torno do tecido [...]” (MOURA; MOELLER, 1985, p. 280).

Ao representar toda uma cultura relacionada aos tecidos, a arte têxtil se desdobra em inúmeras formas expressivas, cada qual com suas próprias características, agregando um amplo universo que envolve o entrelaçamento de fios e fibras. Ao pesquisar especificamente os têxteis no Rio Grande do Sul, Zattera (1988) subdivide-os em cinco itens: a) os *trançados*, aqueles dispostos em tranças compostas por três ou mais hastes de fibras e que utilizam materiais²¹ como o couro, a palha de milho, trigo, arroz, butiazeiro, gravatá, palmeira, tiririca, bananeira e macega; b) os *tramados*, que envolvem dois grupos de fibras: um na vertical, chamado de urdidura, que fornece o suporte da obra, e outro na horizontal, a trama, que completa o trabalho – no Rio Grande do Sul, são comuns os tramados em lã (tecelagem), retalhos, vime, cipó, taquara, caraguatá, junco, capim santa fé e tucum; c) os *bordados*, feitos em relevo e que se caracterizam por costurar fios com pontos diversos sobre um suporte de pano previamente executado; d) as *rendas*, que apresentam fios trabalhados à mão até formar um tecido de malhas abertas, com textura delicada, sendo as mais executadas o crochê, o filé, o tricô e o macramê; e) num quinto item, a autora agrupou *outros* trabalhos que diferem dos anteriores, como, por exemplo, o aproveitamento de retalhos, as costuras, os tingimentos, a estamparia e as aplicações.

Aceitando a subdivisão mencionada, este trabalho direciona o foco aos *tramados*, em específico para a tecelagem, que, por sua vez, pode destinar-se tanto à produção de tecidos flexíveis quanto à de tapetes de piso ou de tapeçarias, sendo que ambos os grupos se originam de uma trama conseguida pelo cruzamento de duas estruturas de fios. Chataignier (2006, p. 21) assim define:

A tecelagem consiste em entrecruzar dois fios, ou seja, o urdume com a trama. A urdidura pertence a um grupo de fios longitudinais e a trama liga-se a outro grupo de fios chamados também de enchimento e que são transversais, colocados na largura do tecido. É importante saber que os fios da urdidura são fiados em um tear através de várias molduras conhecidas como arneses, que possuem um movimento próprio, levantando alguns fios de urdidura e abaixando outros. Esse procedimento forma um espaço entre os fios, que, por meio de uma ferramenta chamada lançadeira leva os fios pelo espaço existente, formando desta forma os fios transversais do tecido, entendidos como trama.

Em suma, o que difere a tecelagem das outras linguagens têxteis reside no fato de o suporte material ser a própria obra tecida. Uma ação que remonta a tempos imemoriais,

²¹ Ocorrem infinitas variações na utilização de materiais têxteis conforme o grupo que deles se utiliza, o local que habita e a época em que vive.

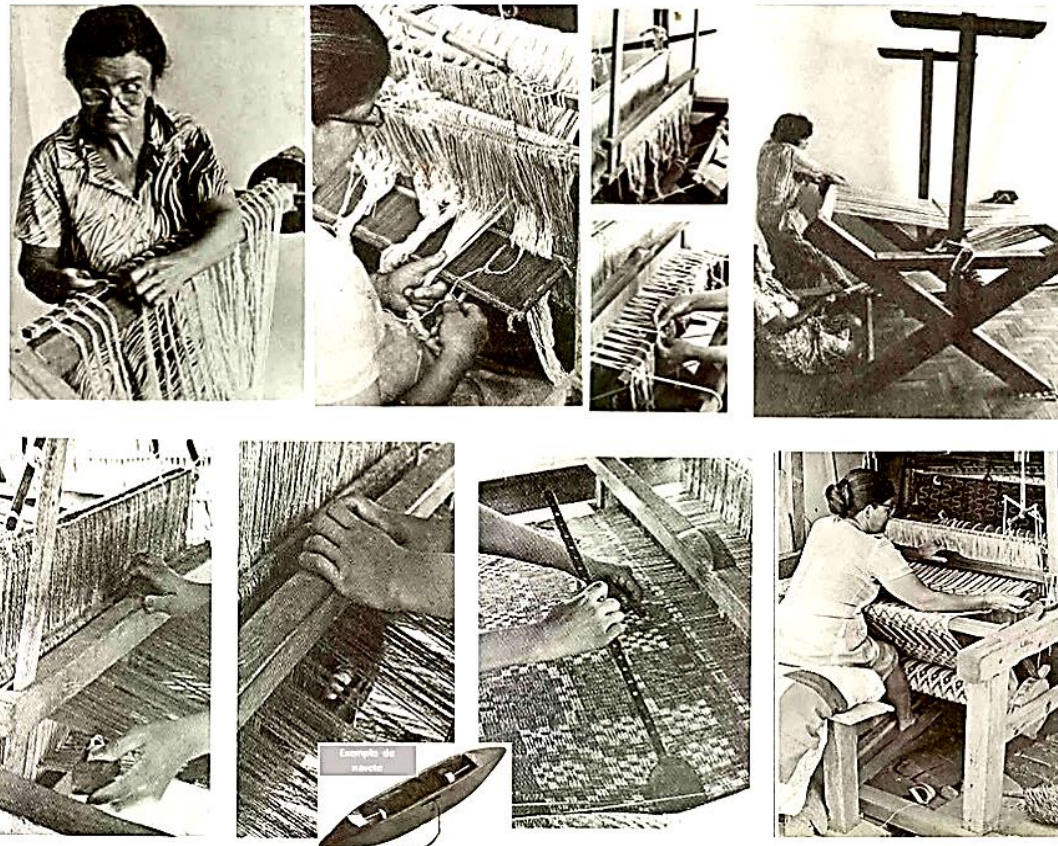
iniciada desde que o ser humano “confeccionou a cesta para guardar os seus alimentos, a rede para o repouso e para a mortalha, o abrigo da casa, a roupa e os ornamentos das armas. O homem na sua história é um ser tecedor” (ARTISTAS [...], 1987, p. 14). Logo, não é de se estranhar que tenham sido desenvolvidas as mais variadas formas de tecer ao longo da jornada humana, desde teares improvisados em árvores, chegando aos atuais, mecanizados e informatizados. Esses últimos constituem todo um sistema fabril responsável pelo percentual maior da produção têxtil destinada desde à confecção de roupas, bolsas e calçados, até aviamentos diversos como velas de barcos, paraquedas, guarda-chuvas, bandeiras, tendas, ataduras, forrações, etc.

Aliás, mesmo em se tratando de execução manual, existem diferentes tipos de teares: verticais, horizontais, de baixo-liço, alto-liço, pente liço, de pedal, de cintura, de padronagem, de franjas, de cartão, de faixas, de miçangas, de pregos, e tantos mais quantos forem as necessidades humanas. Isso porque, de acordo com Moura e Moeller (1985, p. 286), o tear é um

[...] aparelho de tecer cuja origem remonta ao limiar da história do homem. Povos do Oriente e do Ocidente já o conheciam séculos antes de Cristo. Possui determinados dispositivos que tornam mais rápido o trabalho de tecer e que atendem a um processo básico geral tratando da montagem do urdume, dos cruzamentos dos fios e da reserva do tecido pronto. Entretanto, incontáveis variantes interferem nesses fatores, conforme a época, o país e as diferentes culturas onde foi produzido.

Entretanto, o processo básico de trabalho consiste, num primeiro momento, em determinar a peça que se pretende fazer, selecionando o instrumento mais adequado e a quantidade, o comprimento e a espessura dos fios que serão usados. A seguir, prepara-se a urdidura, ou seja, a colocação dos fios nos liços que produzem a abertura de uma cala por onde passará a futura trama, tencionando-os entre os dois rolos situados nas extremidades do tear. A quantidade de fios por centímetro é que determina o resultado da trama: quanto maior o número, mais fina e delicada será a textura. Feito isso, abastece-se uma ou mais navetes, varetas ou bastões com os fios das cores desejadas para a tecelagem, introduz-se na cala em movimentos repetitivos da direita para a esquerda e vice-versa, começando geralmente de baixo para cima até atingir o tamanho projetado.

Imagem 2 – Etapas do processo de tecelagem em tear horizontal de baixo-liço com pedais na região do Triângulo Mineiro, Brasil



Fonte: Tecelagem Artesanal (2007).²²

Para tapeçarias, é mais utilizado o tear de baixo-liço, no qual os fios da urdidura são esticados horizontalmente, trazendo pedais para sua separação com os pés. Ou mesmo o de alto-liço, em que os fios são tensionados na posição vertical, não apresentando pedais – como mostra a imagem 3.

²² Disponível em: <https://tecelagem-artesanal.blogs.sapo.pt/7566.html>. Acesso em: 31 jan. 2021.

Imagem 3 – Tear de alto-liço com tapeçaria sendo executada por Henrique Schucman²³, Santa Catarina, Brasil



Fonte: Arte Têxtil Brasileira (2012).²⁴

Exceto o modelo e a variação de tempo na execução do trabalho, em ambos os teares, conseguem-se os mesmos resultados têxteis, sendo praticamente impossível determinar se uma peça finalizada foi feita em alto ou baixo-liço. Ou seja,

O uso de um ou de outro tipo de tear depende muito mais dos costumes e tradições dos ateliês do que de considerações técnicas. No máximo, pode-se dizer que, na liça baixa, o tecelão, dispondo constantemente do uso de suas duas mãos – já que não precisa puxar as liças, que ele aciona por meio de pedais –, pode trabalhar mais rapidamente [...] pode-se também estimar razoavelmente o tempo de fabricação de uma tapeçaria de liça baixa em um período de um a cinco meses por metro quadrado em textura média ou fina e, talvez, o dobro do tempo em liça alta. (LEMASSON, 2004, p. 33).

²³ Henrique Schucman é um artista tapeceiro natural de Erechim (RS) e formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo em Engenharia Elétrica. Constante pesquisador, desenvolveu estudos técnicos por vários anos sob a orientação do tapeceiro uruguaio Ernesto Aroztegui. Participou do Atelier Casa 11 na década de 1980, um grupo paulista de apoio, divulgação, ensino e pesquisa têxtil. Possui uma trajetória artística que inclui exposições nacionais e internacionais. Na década de 1990, Schucman se estabeleceu no litoral de Santa Catarina (Praia da Gamboa), onde mantém um ateliê e desenvolve o seu trabalho têxtil, bem como atividades de ensino aos interessados. (CÁURIO, 1985, p. 234; SCHOLZ, 2011).

²⁴ Disponível em: <http://artetextilbrasileira.blogspot.com/2012/02/ii-tapeçaria-bordada-sobre-telas.html>. Acesso em: 31 jan. 2021.

Percebe-se aqui outra dimensão da tecelagem manual, que não se restringe apenas ao trabalho braçal do fazer, mas, considerando o tempo de execução do metro quadrado informado na citação, parece indispensável, antes de tudo, uma boa dose de paciência, entrega e dedicação! Todavia, em termos técnicos, além do tear, são poucas as outras ferramentas necessárias: tesoura para corte, fita métrica, pente batedor, agulha e fios ou fibras.

Já as matérias-primas são provenientes da transformação de fibras em fios maleáveis e contínuos através de um processo chamado “fiação”. Desde a sua origem, podem ser: *vegetais*, como algodão, juta, rami, linho, sisal, buriti, bananeira, vime, cipó, piaçaba, paina, milho, taquara, cânhamo, ráfia, coco, bambu, junco, cascas de árvores; entre as de procedência *animal*, destacam-se a lã, os pelos, as plumas, o couro, podendo ser fornecidas por ovinos, caprinos, bovinos, camelídeos, bem como a seda, oriunda de substâncias orgânicas produzidas pelo bicho-da-seda; de origem *mineral*, consistindo em fibras que necessitam de processamento industrial, como o amianto, o carbono, o alumínio, o cobre, o bronze, a prata e o ouro – esses últimos, utilizados em ricos tapetes de algumas culturas antigas, como a dos persas. Já os fios obtidos de fibras *artificiais* produzidas *química* ou *sinteticamente* são extraídos das mais diversas fontes primárias, tendo como precursor o *rayon*, seguido por *nylon*, *poliéster*, *elastano*, dentre tantos que continuam surgindo a partir de necessidades e pesquisas; por fim, as *novas fibras*, como a borracha, a madeira, o papel e o plástico – de que, mais recentemente, começaram a ser processados fios extraídos da reciclagem de garrafas *pet*, resultado de buscas por alternativas sustentáveis em torno da reutilização desse tipo de material dada uma maior conscientização ambiental unida às possibilidades estéticas que o material oferece (MOURA; MOELLER, 1985).

Outro ponto importante na feitura de têxteis tem relação com o tingimento e os corantes que, antes das tintas sintéticas, eram exclusivamente naturais retirados de vegetais, minerais ou insetos. Pezzolo (2013) informa que os mais comuns são as folhas do índigo para os tons de azul; da trepadeira garança da qual extraem-se os vermelhos; de videira, açafião, cebola, flor de macela, os amarelos; misturando-se o azul e o amarelo com o sulfato de cobre, obtém-se o verde; da casca de noz e de algumas árvores resulta o marrom; a cochonilha fornece um corante vermelho-arroxeadado; da beterraba, obtém-se o roxo; o tom negro é conseguido naturalmente na lã ou pelo de alguns animais – e assim por diante, conforme a região geográfica em questão. “Se na Idade Média, dispõe-se de cerca de vinte tons diferentes, eles chegam a 100 no século XVII, de 300 a 600 no século XVIII, e a várias dezenas de milhares no século XIX.” (LEMASSON, 2004, p. 36). Para alcançar a tonalidade desejada,

apenas um único banho pode ser suficiente, ou mesmo vários sucessivos se assim for necessário.

Isso tudo foi trazido visando facilitar a compreensão da ênfase dada aos tramados nesta pesquisa, situando-os no universo da arte têxtil. Esse recorte não inclui as tapeçarias bordadas²⁵, ou seja, aquelas que supõem o uso de tela ou talagarça como suporte de outros fios que serão colocados por meio de agulhas e pontos específicos. Assim, ao utilizar-se o termo “tapeçaria”²⁶, concorda-se que a noção clássica dessa palavra se adequa ao tipo de produção têxtil que foi materializada pelos artistas apresentados neste trabalho em determinados momentos. Em outros, a denominação *formas tecidas* ou *esculturas têxteis* define melhor as obras que podem ter sido confeccionadas com o auxílio de algum tipo de tear ou não, porém envolvem uma trama, ora plana, ora tridimensional.

Como detalhado mais adiante, principalmente a partir da década de 1960, o fortalecimento da Arte Contemporânea trouxe consigo uma maior liberdade formal e conceitual para artistas e obras, e o que se entendia por “tapeçaria” passou a não refletir mais a pluralidade das tendências renovadoras que se apresentavam no campo têxtil. O termo foi então ressignificado, passando a incorporar criações artísticas produzidas com outros materiais, técnicas, formatos, além do uso de expressões equivalentes, tais como “arte têxtil”, “arte da fibra”, “forma/objeto tecido” e “escultura têxtil” (MOURA; MOELLER, 1985). Essa fase coincide com o período aqui pesquisado – décadas de 1970 a 1990 – no Rio Grande do Sul.

Por fim, há que se comentar sobre outro aspecto importantíssimo na execução de tapeçarias: diz respeito ao cartão. De acordo com Dantas (2014, p. 21),

[...] parte fundamental do processo da criação artística para confeccionar uma tapeçaria, ele deve ser elaborado de maneira adequada pelo artista cartunista para que seja possível a ampliação do desenho para a tecelagem sem o modelo sofrer reducionismos ou alterações. É na concepção do cartão que repousam todas as possibilidades de o artista realizar sua obra, pois dele dependerá para viabilizar sua ideia e para um bom resultado final.

Da elaboração do “projeto inicial” a partir do cartão é que derivaram por muitos séculos os demais recursos técnicos, como a escolha do tear, a quantidade de liços por centímetro, as cores e os fios. Por outro lado, também a submissão à pintura atrelada às

²⁵ Aparecem exceções, pois foram fundamentais na constituição histórica.

²⁶ Classicamente, tapeçaria “[...] é uma tecelagem de parede em que a urdidura serve de sustentação à trama. Esta recobre total ou parcialmente a urdidura, contornando o jogo do desenho das cores e texturas. Com o desenvolvimento de outras técnicas têxteis ao nível das artes plásticas como, por exemplo, o macramê, o tricô e o ‘patchwork’, estas foram sendo incorporadas à categoria.” (MOURA; MOELLER, 1985, p. 286).

exigências do artista cartunista que, em muitos casos, eram nomes reconhecidos da arte europeia. Devido a essa importância, verifica-se que as mudanças estéticas ocorridas ao longo da história da tapeçaria, em parte, se relacionaram com alterações nas maneiras de criar o cartão – assunto que será aprofundado no decorrer do texto.

II APONTAMENTOS ACERCA DE TÊXTEIS E TEXTOS²⁷

“Esta introducción a la historia de los textiles tiene un valor y un uso muy particulares puesto que, de todas las artes aplicadas, encuentro que ésta es la más difícil de estudiar, por varias razones. En primer lugar, porque se trata de un material bastante frágil que además necesita para su buena conservación una serie de condiciones bajo las cuales resulta muy difícil examinarlo. En segundo lugar, es evidente que sólo los trabajos más destacados son los que se han conservado hasta nuestros días, con lo cual existe una gran disparidad entre la belleza de los pocos fragmentos que uno puede examinar y la ingente cantidad de tejidos que entonces debían existir. Finalmente, al leer la historia de los textiles tal como ha sido frecuentemente descrita, es decir, como una de las industrias más importantes de Europa y Asia, me he dado cuenta de lo frustrante que resulta el no poder imaginar con más claridad la importancia real de los textiles que se producían en tan gigantescas cantidades”²⁸
(SMITH, 1993, p. 9).

Inicia-se este capítulo explicando, antes de tudo, que ele foi desenvolvido com uma função social de informar e valorar a história de um objeto que foi produzido “em quantidades tão gigantescas” como a epígrafe introdutória menciona. Estimar a origem precisa da produção têxtil é uma tarefa inviável; então, num primeiro momento, buscou-se amparo em narrativas literárias que fazem referência a ela, na forma de contos, poesias, lendas e mitos.

Historicamente, poderíamos referir inúmeras variantes do mito ligadas à criação têxtil. Desde os celtas, e de outros povos pagãos seguidores do culto da grande mãe ou da grande deusa, que lhe atribuíam o poder de determinar o destino dos mortais, tecendo os fios das suas existências, e de dispor dos elementos naturais como as trevas e a luz. No Oriente, a fiandeira é assimilada à divindade Maia, a grande tecedeira geratriz de todas as ilusões. Na tradição hindu, o mundo é como uma tecedura – “matérica” com que se constrói o véu de Maia, divindade do domínio das aparências e que se revela através delas. Simbolicamente, a aranha, através das características têxteis da sua teia, é assimilada como criadora cósmica e senhora do destino. [...] Na Antiguidade, pensava-se o destino de cada um como um tecido, uma roupa. Esse destino circunscreve a pessoa, estabelecendo limites determinados *a priori* pelo livre arbítrio de uma tecedeira. A atividade de fiar representava os devaneios e desejos e tanto a roca como o ato de fiar são potenciadores de um poder determinante. [...] Esta matriz mitológica estará presente até à Revolução Industrial no Ocidente, momento em que se observa uma progressiva dessacralização das artes. (RITA, 2016, p. 37-40).

²⁷ Uma primeira versão deste item foi escrita por Secco (2017, p. 25-30).

²⁸ “Esta introdução à história dos têxteis tem um valor e uma utilização muito particulares, uma vez que, de todas as artes aplicadas, acho essa a mais difícil de estudar, por várias razões. Em primeiro lugar, porque é um material bastante frágil que também necessita, para a sua boa conservação, de uma série de condições sem as quais é muito difícil examiná-lo. Em segundo lugar, é evidente que apenas as obras mais destacadas foram preservadas até hoje; e há uma grande disparidade entre a beleza dos poucos fragmentos que se pode examinar e a enorme quantidade de tecidos que devem ter então existido. Por fim, lendo a história dos têxteis como tem sido frequentemente descrita, ou seja, como uma das indústrias mais importantes da Europa e da Ásia, percebi como é frustrante não poder imaginar com mais clareza a real importância dos têxteis que foram produzidos em quantidades tão gigantescas.” (Tradução nossa).

Partindo das bases trazidas pela autora, pesquisou-se com mais detalhes um dos tantos papéis atribuídos ao fio, ou seja, aquele no qual ele participa com função narrativa e comunicativa de enredos. Protagonizadas na maioria das vezes por figuras femininas, de geração em geração, foram disseminadas e recriadas histórias envolvendo o fio, o tear, o tecer e a trama, demonstrando a capacidade humana estruturadora de cosmovisões culturais. Por exemplo, em Ovídio (1983, p. 104), encontra-se o conto de Aracne, uma famosa tecelã da região da Lídia, atual Turquia, que atraía numerosos apreciadores com a sua arte:

Para verem seus trabalhos admiráveis, muitas vezes as ninfas deixavam os vinhedos do Timolo, e as ninfas do Pactolo abandonavam as suas águas. E elas se compraziam não somente em ver os trabalhos feitos, mas também de vê-los sendo feitos, tal realce ela punha em sua arte. Seja se começava por formar novelos de lã bruta, seja se a ajeitava com os dedos e a amaciava, dando-lhes uma forma semelhante a flocos de nuvens e estendendo-a em compridos filamentos, seja se, com o polegar, de leve, fizesse girar o fuso, seja se bordava à agulha, via-se bem que fora instruída por Palas.

Aracne, porém, era audaciosa e desafiou a deusa grega Palas Atena para uma disputa na arte da tecelagem, por não aceitar que a sua habilidade fosse mera atribuição das divindades. Diante de tal arrogância e desrespeito, a deusa aceitou a competição e,

[...] frente a frente, cada uma em seu tear, tecem com ardor, utilizando todas as cores, histórias de tempos antigos. [...] Palas representa a si mesma vencendo Poseidon na disputa para converter-se em protetora de Atenas, enquanto Aracne descreve com entusiasmo os ardis, o erotismo e as metamorfoses que utilizavam os deuses masculinos. Um trabalho tão perfeito que Atena não encontrou qualquer coisa para objetar. Aracne ganha a competição e a deusa irada a transforma em uma aranha para que permaneça compulsivamente a tecer. (LESSA, 2011, p. 146).

Outro mito grego apresentado por Ovídio (1983) em que uma tapeçaria aparece como determinante no desfecho da trama é o de Filomela, irmã de Progne e cunhada de Tereu, então rei da Trácia²⁹. Progne era uma das filhas de Pandion, rei de Atenas, e foi dada em casamento a Tereu após este tê-lo ajudado a vencer uma guerra. Passados alguns anos de casada e distante da família, Progne sentiu saudade e pediu ao marido que fosse buscar a irmã Filomela para passarem um tempo juntas. O pedido foi atendido, mas, durante a viagem, Tereu foi tomado de desejos pela bela cunhada. Assim, violentou-a, cortou-lhe a língua para que nunca pudesse revelar o ocorrido e aprisionou-a num estábulo feito com grossos muros de pedra. De volta à Trácia, Tereu descreveu à esposa uma morte imaginária da cunhada durante a viagem! Entretanto, mesmo mutilada e prisioneira, Filomela conseguiu tecer a sua desgraça num

²⁹ Região que atualmente ocupa territórios da Bulgária, Grécia e Turquia, mas que, no passado, foi província romana na parte oriental do Império (VAN DEURSEN, 2017).

tapete, enviando-o secretamente a Progne. Esta, ao desvendar a tragédia, esperou até a festa em honra ao deus grego Dionísio, ocasião de maior liberdade para as mulheres, resgatou Filomela e, como vingança, matou o próprio filho, Ítis, servindo-o assado ao marido Tereu. Após descobrir que havia comido o filho, Tereu as perseguiu, mas elas conseguiram fugir. Como desfecho final, os deuses do Olimpo transformam os três em diferentes pássaros: Progne, num rouxinol que canta a sua dor e tristeza; Filomena, numa andorinha, pois não tinha língua para cantar; Tereu, numa ave chamada poupa, “com um tufo de penas na cabeça e um bico desmesurado, cuja saliência lembra a ponta de uma lança” (LESSA, 2011; OVÍDIO, 1983, p. 118).

No entanto, talvez o mais conhecido dos mitos que envolvem o ato de tecer seja o de Penélope, esposa de Ulisses, o herói que partiu para a guerra e permaneceu ausente durante vinte anos. Homero ([199-], p. 288) menciona que o tear a protegeu dos pretendentes por um longo tempo:

Esses homens estão muito apressados, mas eu lancei mão de astúcia, valendo-me do tear. Primeiro houve a mortalha. Algum deus benigno deu-me a ideia de fazer em meu tear um tecido, um grande pano com meus melhores fios. Então eu lhes disse: ‘Meus bons jovens, quereis-me por esposa, agora que Ulisses está morto e estais com pressa. Esperai, porém, até que eu acabe este pano, pois não quero desperdiçar o fio que preparei para ele. Será uma mortalha para meu senhor Laertes, quando o destino lhe trouxer a dolorosa morte [...]’. Depois disso, eu costumava tecer o pano durante o dia, mas à noite, eu o desfazia, à luz da tocha. Durante três anos, fingi desse modo, e eles acreditaram, mas, quando chegou o quarto ano, as servas revelaram o segredo, os pretendentes apanharam-me e houve um grande tumulto. Assim tive que acabar o pano, não porque quisesse, e agora não posso evitar o casamento, não posso imaginar outro recurso que experimente [...]

A imagem 4 mostra uma instalação contemporânea da artista brasileira Tatiana Blass³⁰ cuja inspiração foi essa história. A obra materializou a ideia de construção e desconstrução trazida no mito de Penélope, através de um tapete vermelho de quatorze metros estendido desde a entrada de uma capela até o altar, onde uma das extremidades foi fixada a um tear manual dando a impressão de que a tecelagem continuava em execução. Do outro lado desse tear, fios emaranhados foram esticados e passados por orifícios na parede até alcançar a área

³⁰ A artista nasceu no ano de 1979, em São Paulo, e formou-se em 2001 pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp). Começou a desenvolver o seu trabalho em 1998, quando passou a participar de salões, mostras em ateliês, exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, apresentando pinturas, vídeos, esculturas e instalações. Através da utilização de diversos materiais, dentre eles, fios, Tatiana explora em suas obras a tensão entre construção e desconstrução, forma e função. Atualmente, ela vive e trabalha em Belo Horizonte (MG), sendo representada pelas galerias Millan (São Paulo) e Celma Albuquerque Galeria de Arte (Belo Horizonte). Disponível em: <http://www.tatianablass.com.br/sobre/8>. Acesso em: 7 ago. 2022.

externa. Assim, os fios vermelhos invadiram todo o espaço do jardim do museu (BLASS, 2021).

Imagem 4 – Penélope, instalação de Tatiana Blass, 2011, São Paulo, tapete, tear, fios de lã e chenille



Fonte: Blass (2021).³¹

Após a descoberta da farsa com o tear, Penélope ficou encurralada diante do casamento e impôs como nova condição que o pretendente atirasse uma flecha da mesma maneira que o marido. Dentre todos os que tentaram, apenas um humilde camponês realizou tal feito, revelando-se depois como o próprio Ulisses disfarçado que havia retornado após tanto tempo ausente.

A história das Parcas é trazida da mitologia romana³² e se refere às três irmãs responsáveis por tecer destinos, tanto dos seres humanos quanto dos deuses.

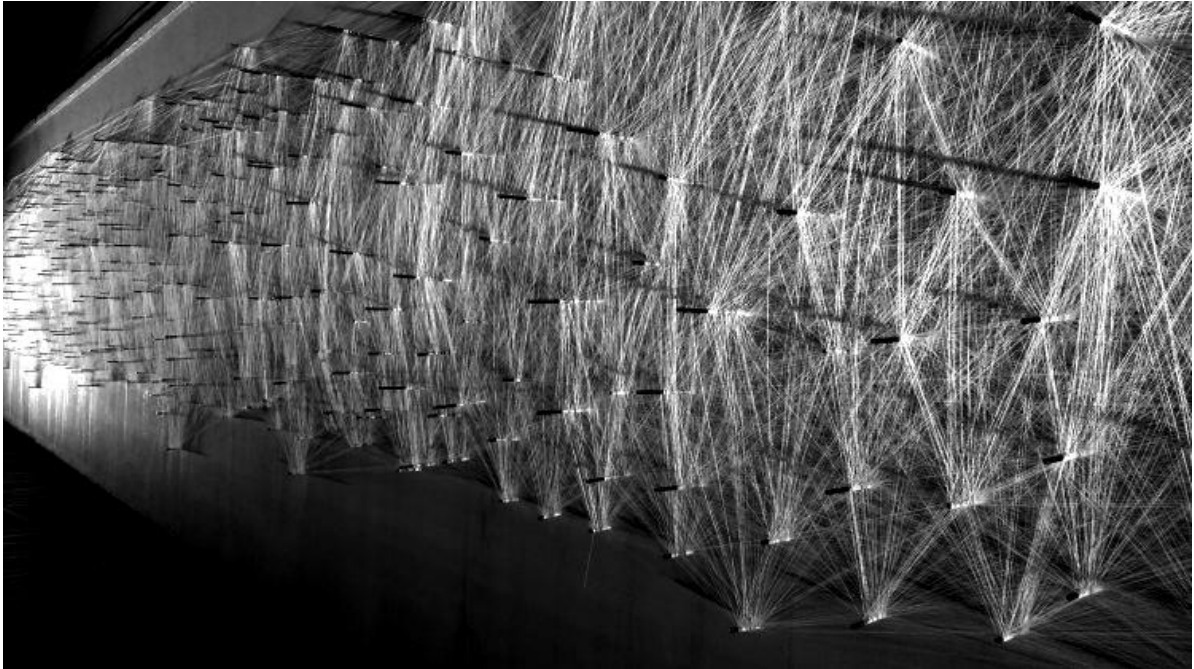
[...] passou-se a conceber três Parcas. Filhas de Júpiter e Têmis, ou segundo outra versão, da Noite, personificavam o Destino, poder incontável que regula a sorte de todos os homens, do nascimento até a morte. Nem mesmo os deuses podiam transgredir suas leis, sem pôr em perigo a ordem do mundo. Seus nomes correspondiam as suas funções: Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropo, a irremovível, cortava-o, quando a vida que representava chegava ao fim. Como deusas do Destino, as Parcas presidiam os três momentos culminantes da vida humana: o nascimento, o matrimônio e a morte. São representadas como velhas ou como mulheres de aspecto severo. (DICIONÁRIO [...], 1973. p. 143).

Edith Derdyk³³ trouxe essa história mitológica para a instalação “Moiras” em 2019 (imagem 5), criando tramas com 70 mil metros de linhas brancas ao levantar questões sobre destinos, transições, conectividades e rompimentos entre as pessoas (FERRAZ, 2019).

³¹ Disponível em: <http://www.tatianablauss.com.br/obras/66>. Acesso em: 20 set. 2021.

³² Na cultura grega, elas são conhecidas como Moiras, as filhas da Noite.

Imagem 5 – Moiras, instalação de Edith Derdyk, São Paulo, hastes de ferro e linha, 17 x 2 m



Fonte: Ferraz (2019).³⁴

Trazendo para o contexto brasileiro, destaca-se o conto “A moça tecelã”, que inicia com a protagonista em seu tear mágico, capaz de materializar todos os seus sonhos, desejos e fantasias. A moça tecia com prazer e liberdade, desde o amanhecer até o pôr do sol, as estações do ano e até os alimentos de que precisava; até que um dia, sentindo-se muito sozinha, resolveu tecer um companheiro para si, o qual acabou revelando-se exigente e dominador ao tentar transformar o tear num instrumento de ambição e geração de riquezas. Ele solicitou à tecelã a confecção de um castelo de luxo, com torres, cavalos e cofres, obrigando-a a trabalhar incessantemente e impedindo que as suas criações continuassem

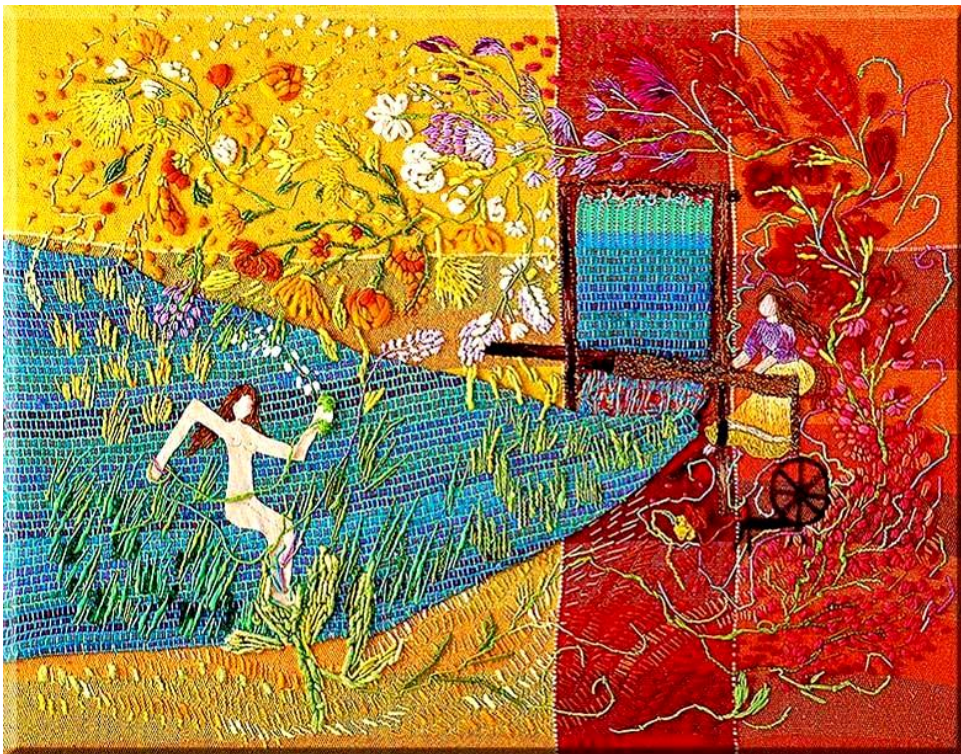
³³ A paulistana Edith Derdyk [1955-] é pintora, desenhista, designer, educadora e escritora, formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) em 1980. Trabalha com diversas linguagens e suportes: como designer, produziu capas de livros e discos; escreveu e ilustrou livros infantis, de artista, além de dois teóricos (*Formas de Pensar o Desenho* e *O Desenho da Figura Humana*). Realizou diversas mostras individuais e coletivas em espaços institucionais, galerias brasileiras e internacionais desde 1981, tendo colecionado várias premiações. A exemplo da instalação mostrada pela imagem 5, muitas de suas obras exploram a *linha* – bidimensional no desenho; tridimensional na costura e em instalações; e, noutra dimensão, através da escrita. Segundo ela, “basta lembrarmos que a palavra ‘texto’ vem de tecer, tessitura, trama, tecido, têxtil, remetendo também às minhas instalações onde utilizo a linha que trama desenhos no espaço, indo e vindo, provocando fluxos e trânsitos”. Disponível em: <https://jornalocasaraio.wordpress.com/2013/12/11/um-perfil-de-edith-derdyk/> e <https://barco.art.br/edith-derdyk-fala-de-seu-processo-criativo-e-de-suas-influencias-filosofias/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

³⁴ A obra foi composta por 485 hastes de ferro presas a uma parede, nas quais se entrelaçaram 70 mil metros de linhas brancas. A artista explica que se inspirou na história das Moiras: “comecei a pensar muito na linha dotada de sentidos, ligada à questão dos destinos: de onde vem e para onde vai; o tempo de saída e o tempo de chegada; a linha como elemento transitivo e transitante, que é da natureza dela” (DERDYK *apud* FERRAZ, 2019).

sendo prazerosas, criativas e livres. Ela percebeu que havia se tornado prisioneira dos desejos do homem criado pela sua própria fantasia! Exausta daquela escravidão, a tecelã resolveu voltar à sua condição inicial, pois o companheiro não conseguiu privá-la de manter o tear mágico sob seu controle, o prolongamento de suas mãos e de sua alma. Num anoitecer, ela desteceu tudo aquilo que o homem havia exigido, incluindo ele próprio. Assim, retornou ao ponto de partida, e sozinha, em sua pequena casa, teceu um novo amanhecer (COLASANTI, 2020).

A imagem 6 mostra um bordado sobre tecido executado em tear manual e criado pelo Grupo Matizes Dumont³⁵ em 2004, especialmente para o conto de Marina Colasanti (MATIZES DUMONT, 2004).

Imagem 6 – Tecendo a vida bordadeira, 2004, do Grupo Matizes Dumont, bordado livre sobre tecido artesanal, 30 x 37 cm



Fonte: Matizes Dumont (2004).

³⁵ Matizes Dumont é um grupo familiar de Pirapora (MG), constituído por três gerações que se dedicam há décadas às artes visuais. Por meio do “bordado manual livre”, a família criou novas possibilidades expressivas para essa linguagem a partir da mistura de traços, tecidos e matizes, inspirada na natureza e na diversidade da cultura brasileira. Além de introduzir a linguagem do bordado como forma de expressão artística e ilustração de livros, discos e cenários, o grupo desenvolveu uma prática psicopedagógica chamada “(A)Bordar o Ser”. Dessa forma, sua atuação se ampliou também para a promoção de projetos voltados para a educação ambiental, cultura popular, saúde e geração de renda, através do bordado. Disponível em: <https://www.matizesdumont.com/pages/osartistas> e <https://www.artesol.org.br/grupomatizesdumont>. Acesso em: 7 ago. 2022.

Numa aproximação maior ao recorte deste estudo, cita-se o livro *A casa das sete mulheres*, escrito por Letícia Wierzchowski (2003). A obra apresenta como pano de fundo um Rio Grande do Sul de meados do século XIX, em tempos de guerra, cujo enredo gira em torno do cotidiano de sete mulheres isoladas numa estância à espera do retorno de seus homens. Ao longo da obra, o ato de tecer é mencionado com relevante significado: “sentada na cadeira de balanço, tecendo furiosamente um xale ao qual nunca punha fim, como uma Penélope dos pampas”, ou, ainda, “[...] numa terra de silêncios, onde o brilho das adagas cintilava nas noites de fogueiras. Onde as mulheres teciam seus panos como quem tecia a própria vida.” (WIERZCHOWSKI, 2003, p. 186, 330).

Outro exemplo envolvendo a tradição da tecelagem é dado por Machado (2003, p. 193) ao comentar sobre a obra do escritor sul-rio-grandense Érico Veríssimo *O tempo e o vento*:

[...] figuras fundadoras da nossa cultura, carregadas de simbolismo, como Ana Terra, que aprendeu com a mãe Henriqueta, e ensinou a filha Bibiana a “ficar horas pedalando na roca, em cima do estrado, fiando, suspirando e cantando cantigas tristes de sua mocidade”, deixando para sempre o som de sua roca a assombrar as mulheres da família nas noites de vento.

Assim como a ponta do fio num novelo, quanto mais se puxa, mais ocorrências poderiam surgir! Afinal, trata-se de uma trama material e cultural que perpassa um emaranhado de fios, imagens, palavras, ficções e acontecimentos e que vem sendo tecida desde os primórdios da vida humana. Entretanto, mesmo não sendo objetivo desta tese estabelecer relações entre gêneros, atenta-se para o fato de os exemplos apresentados envolverem figuras femininas. Lessa (2011) e Outeiro (2018) remetem tal questão à Grécia antiga, onde era reservado aos homens o espaço público e, às mulheres, o doméstico, no qual elas tinham livre acesso aos teares e, através da manipulação dos fios, encontraram maneiras de “escrever” e dar “voz” à própria existência.

Os trabalhos junto à roca e ao tear despontavam como ofícios próprios das mulheres, sobretudo daquelas de ascendência nobre, uma vez que tais práticas remetiam ao enclausuramento doméstico, uma medida que, ao mesmo tempo, contribuía para a manutenção da fidelidade conjugal feminina [...]. Mesmo que a presença física das mulheres não fosse admitida fora da esfera privada, o trabalho feito por suas mãos poderia circular publicamente, com os mais diversos fins. (OUTEIRO, 2018, p. 38-39).

No decorrer das circunstâncias, as manifestações têxteis foram sendo aceitas e vinculadas “naturalmente” ao feminino sem maiores questionamentos, constituindo-se num dos fatores que dificultaram a inclusão da tapeçaria no sistema das artes. Porém, não se pode ignorar que muitos homens também tecem (e teceram), a começar pelos monges de várias

ordens religiosas, por exemplo. Na longa tradição da tecelagem entre povos orientais, existiram protagonistas masculinos atuantes, algo que sequer foi aqui citado. No continente africano, a tecelagem é uma atividade profissional realizada por homens em muitos grupos sociais: os Dogon habitam regiões montanhosas da atual República do Mali e, na divisão do trabalho, os homens são responsáveis pelo cultivo das hortas, lidam com couro, ferro e a tecelagem; às mulheres, reservam-se atividades relacionadas a cerâmica, fiação do algodão e comércio de produtos³⁶. Destaca-se, também, a confecção do “pano de pinte” na Guiné Bissau, usado em diversas ocasiões (matrimônios, funerais, danças) e feito tradicionalmente por homens que, por sua vez, ensinam aos filhos e netos, mantendo o costume ancestral³⁷.

O que se quer ressaltar com esses poucos exemplos é a necessidade de um maior aprofundamento sobre a relação entre tecelagem e gênero, ampliando o espaço de observação para outras culturas além das europeias, antes de “naturalizar” tal prática como pertencendo ao universo feminino somente.

2.1 Situando a arte têxtil na História Ocidental

O proposital aporte anterior da literatura ao assunto serviu para reforçar que o início da tecelagem é impreciso e a dificuldade de estabelecê-lo se deve em muito à frágil conservação dos tecidos que são elaborados com materiais de pouca durabilidade – se comparados à pedra, por exemplo³⁸. Andrade (1978, p. XIII) faz referência a “fragmentos de linho em tonalidades azul, vermelha, preta, marrom e amarela, encontrados, entre outros objetos, no túmulo do Faraó Tutmés III (1503-1449 a.C.), acreditando-se que tenham sido os sírios os introdutores de sua técnica no Egito”. Neira (2015, p. 8-9) escreve que,

Em termos gerais, houve um longo período no qual os têxteis produzidos limitaram-se a fios e cordas, que poderiam ser mais finos ou grossos e aos quais se acrescentaram pedras e sementes, dando origem a artefatos que ornamentavam o corpo humano [...] as características de origem de determinados tecidos, pautadas sobretudo pela disponibilidade de matéria-prima e desenvolvimento de técnicas têxteis bem como pelo repertório iconográfico de cada região, demarca a origem dos têxteis o que configura um de seus primeiros e principais critérios de qualidade e, ao

³⁶ Disponível em: <https://acervoafrika.org.br/colecao/colecao/grupo-cultural/dogon/>. Acesso em: 8 ago. 2022.

³⁷ GUIDA, Angela Maria; BIDEYMY, Betinha Yadira A. Os fios da epistemologia de Guiné-Bissau: panos e cabaças. In: FÓRUM LATINO-AMERICANO DE ESTUDOS FRONTEIRIÇOS, 2020. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/latinidades/latinidades2020/paper/view/2460>. Acesso em: 3 set. 2021.

³⁸ A epígrafe apresentada no início do capítulo foi escrita pelo historiador britânico Charles Smith no prólogo do livro *La historia de los textiles* (GINSBURG, 1993) e traz esclarecimentos sobre a problemática de se abordar esse tema.

mesmo tempo, exalta a habilidade técnica e artística de algumas regiões [...] caracterizando tipologias têxteis conforme sua origem.

Sabe-se, ainda, que o seu desenvolvimento está vinculado às próprias mudanças das sociedades e ao instinto primeiro de buscar proteção para o corpo, caracterizando um dos fatores determinantes da transformação do ser humano num “ser cultural” com capacidade criadora e produtiva. Supostamente, a manifestação das primeiras formas ocorreu em trançados com folhas, gravetos ou cipós, a partir da observação de teias de aranhas, de ninhos de pássaros ou mesmo das tramas das raízes dos vegetais. A maioria dos estudiosos sobre o tema admite que primeiro teria surgido a cestaria e, seguindo os mesmos princípios, substituindo os materiais por fibras, originou-se a tecelagem.

A origem do ato de tecer perde-se na noite dos tempos da memória humana. Surgiu da necessidade de cobrir o corpo das intempéries. A criatividade inerente ao ser humano cuidou de transformar a necessidade de sobrevivência em necessidade de expressão artística. Assim, foram surgindo tecidos mais elaborados, formas de tingimento dos fios de modos mais sofisticados, tramas mais complexas e novos padrões decorativos. (PHILIPPINI, 2009, p. 60).

Essa prática se manifestou em diferentes épocas e lugares do mundo, com características específicas de cada povo ou região, utilizando os mais variados materiais e registrando temas igualmente diversificados. Pezzolo (2013, p. 13) comenta sobre investigações em países do leste europeu que indicam a existência de vestígios têxteis datados com mais de 24 mil anos, algo que não seria espantoso se considerarmos que, “naquela cultura euroasiática de mais de 20 mil anos, a tecelagem já era desenvolvida, uma vez que, na mesma época, na França, havia grutas com fabulosos afrescos”.

Já Cáurio (1985) traz uma datação mais recente e relata sobre fragmentos de tecidos com 2.200 anos a.C. aproximadamente, encontrados em sarcófagos egípcios ou em regiões muito frias, fator que teria beneficiado seu estado de conservação. É o caso do Tapete de Pasyrik, descoberto em escavações arqueológicas em 1949, entre o gelo das Montanhas Altai na Ásia Central.

Imagem 7 – Tapete de Pasyrik, c. séc. V a.C., 200 x 180 cm, Museu de São Petersburgo, Rússia



Fonte: Cáurio (1985, p. 18).

A referida peça é considerada a mais antiga já encontrada, bem como uma prova material da avançada tecnologia têxtil alcançada pelo ser humano ainda em épocas tão remotas. O tapete é ricamente tecido intercalando motivos geométricos e figurativos, com predomínio da cor vermelha. O centro foi composto com quadrados contendo formas estelares e rodeado por duas grandes bordas, uma representando veados ou renas, e a outra, cavalos e cavaleiros.

Ademais, representações esculpidas ou pintadas de pessoas vestidas ou tecendo ocorrem em vários povos da Antiguidade e, em alguns, os têxteis já aparecem com dupla função: uma, utilitária; e outra, atrelada a crenças religiosas. Dentre grupos muçulmanos, por exemplo, a religião foi fundamental para a execução dos tapetes, influenciando as cores, os temas e, até mesmo, o processo de execução do trabalho, muitas vezes feito de forma ritual. Nesse sentido, Cruz (1998, p. 14) escreve que o simbolismo do tapete para essas pessoas pode ser comparado a “uma casa mágica que transporta para onde quer” e sobre o qual se ora, come-se e dorme-se. Em alguns casos, distingue-se ainda hoje o que será um tapete funcional de outro destinado à oração, ao qual cabe, portanto, uma grande carga religiosa e simbólica.

Também são famosos os tapetes de oração turcos; todos mostram o nicho de *mihrad* em uma das pontas, que deve ser direcionado a Meca (a cidade sagrada para os muçulmanos), quando usado para a oração. (O *mihrad* é uma espécie de nicho feito na parede interna das mesquitas que indica a direção da cidade santa de Meca, para onde volta a face o muçulmano quando ora. Os tapetes de oração são colocados no chão direcionados ao *mihrad*, ou seja, a Meca.) (PEZZOLO, 2013, p. 277, grifos da autora).

Os costumes, a religiosidade, a localização geográfica, o perfil sociocultural são fatores que influenciaram a criação dos tecidos e tapetes, sendo materializados nas técnicas, cores e desenhos como características alinhadas aos seus contextos de origem (CÁURIO, 1985; PEZZOLO, 2013); tal como no continente americano onde, do norte ao sul, ocorrem registros de têxteis utilizando materiais como o algodão, agave, plumas de pássaros, lãs de alpaca, lhama e vicunha, com um alto grau de sofisticação técnica e estilística, além de uma grande variedade de cores. Segundo Cáurio (1985, p. 16, grifos da autora), foi nas civilizações andinas que a arte têxtil alcançou o seu apogeu:

Os *Incas*, em elevado grau de elaboração cultural, no século precedente ao contato com o Velho Mundo, última etapa de sua história, primaram pelo requinte de sua tecelagem. No império incaico a tapeçaria havia atingido níveis inigualáveis de perfeição e fineza de feitura, abordando uma extensa variedade de fios e fibras. Ao mesmo tempo, a manipulação dos fios ganhou aí uma nova e inesperada função: os *Incas* – se não tiveram uma escrita no sentido lato do termo – chegaram a criar um sistema mnemônico e de registro numérico, os *quipos*, eles próprios verdadeiras tapeçarias.

Imagem 8 – Quipo Inca encontrado em Inkawasi, sul do Peru, datação aproximada entre XII-XVI



Fonte: Pesquisa Fapesp (2019).³⁹

³⁹ Fotografia de Gary Urton – Universidade de Harvard.

Essas peças têxteis foram encontradas em túmulos e regiões desérticas extremamente secas do Peru. Como se pode observar na imagem 8, elas eram feitas com uma série de fios de lã ou algodão presos a um cordão principal: cada tipo de nó, cor e posição armazenava determinadas informações. Esses sistemas comunicativos foram utilizados pelos Incas para o registro de histórias, cantos, contagem de pessoas, riquezas, rebanhos, provisões de armas e alimentos (PESQUISA FAPESP, 2019).

Outro exemplo da sofisticação têxtil andina pode ser visto, na imagem 9, nos detalhes do fragmento de um manto encontrado na costa sul do Peru, atribuído à cultura Paracas. Ele é composto por uma tela de lã de camélídeo, com desenhos geométrizados que se repetem em diferentes cores.

Imagem 9 – Fragmento de manto Paracas, Peru, datado entre 100 a.C. a 100 d.C.



Fonte: Museu do Brooklyn (EUA), 2020.⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124703>. Acesso em: 16 ago. 2020.

Além dos apresentados, outros tantos exemplares estão espalhados pelos museus do mundo, ou mesmo integram acervos particulares. Todavia, pretendeu-se aqui apenas situar brevemente o assunto dos têxteis no Ocidente para adentrar pelas tapeçarias europeias que exerceram influência direta sobre a produção sul-rio-grandense nos momentos iniciais de consolidação.

2.2 A tecelagem da tapeçaria na Europa

Sintetizar sobre têxteis produzidos em tempos passados no continente europeu resulta numa tarefa complexa, considerando tratar-se de zonas de desencontros e enfrentamentos, mas também de misturas e trocas, portanto, com hibridismos culturais desde sempre. Le Goff (2007, p. 11, 14) se refere à “construção da Europa em seus esforços para a unidade”:

A fronteira de tipo moderno, linear, que se apoia numa linha de postos ou marcos, só aparece tardiamente e particularmente na Idade Média, ligada à constituição dos estados [...] é a época do aparecimento e da gênese da Europa como realidade e como representação e que constitui o momento decisivo do nascimento, da infância e da juventude da Europa, sem que os homens desses séculos tenham tido a ideia ou a vontade de construir uma Europa unida.

Cáurio (1985) refere que pouco restou do passado da produção europeia de tapeçarias anteriormente ao século X, salvo algumas descrições escritas que confirmam tal existência, bem como a influência dos tapetes orientais em seus motivos, possivelmente trazida por povos muçulmanos árabes e turcos que conquistaram territórios da Península Ibérica por volta do século VIII. Sobre outros tecidos, em especial vestimentas, exemplos com datação anterior são mencionados em Phillips (1993) mostrando estampas feitas com lã, linho e seda.

El vasto número de textiles que han sobrevivido hasta nuestros días se descubrió gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas a finales del siglo XIX en los lugares destinados a los enterramientos cristianos en Egipto. Las tumbas se encontraban en aquellas tierras no aptas para el cultivo, es decir eran tierras áridas, fuera del alcance de las crecidas anuales del Nilo, por tanto proporcionaban las condiciones ideales para la conservación de los tejidos y prendas enterrados. (PHILLIPS, 1993, p. 14-15).⁴¹

Em específico sobre a tecelagem de tapetes, foram encontrados registros que indicavam a presença de ateliês próximos ao rio Loire e na região da Vestfália, situados em dias atuais na França e Alemanha, respectivamente. Entretanto, semelhantemente às demais linguagens da arte,

⁴¹ “O grande número de têxteis que sobreviveram até nossos dias foi descoberto graças a escavações arqueológicas realizadas no final do século XIX em locais destinados a enterros cristãos no Egito. Os túmulos encontravam-se em terrenos impróprios para o cultivo, ou seja, terrenos áridos, fora do alcance das cheias anuais do Nilo, por isso ofereciam as condições ideais para a conservação dos tecidos e vestuários enterrados.” (Tradução nossa).

Durante quase toda a Idade Média, a tapeçaria teve a sua história profundamente vinculada à Igreja: desde a sua execução (a técnica e a mão de obra especializada eram monopólio dos conventos), passando pelos próprios temas. [...] Desde então, vale ressaltar o valor cultural desta arte, que se fazia chegar a um público muito mais amplo que os poucos leitores dos livros da época, muitos dos quais ilustrados por pequenas iluminuras, fonte, por sua vez, de inspiração para a realização das peças murais. (CÁURIO, 1985, p. 23).

Dessa forma, é possível configurar cinco diferentes fases relacionadas à funcionalidade das tapeçarias no percurso temporal: uma primeira, com função utilitária; uma segunda, narrativa; a terceira, voltada para a religiosidade; uma quarta, decorativa; e a quinta, incorporando pretensões artísticas – e não se exclui, necessariamente, uma função da outra.

Conjectura-se que, de modo geral, num primeiro momento, a sua confecção surgiu como atividade manual com o objetivo de prover o consumo familiar ou comunitário, acrescentando a seguir um emprego narrativo, registrando, através de tecituras, aspectos da mitologia, religiosidade, costumes, cerimônias, festas, brincadeiras, mapas geográficos, brasões, contos de fadas, cenas de batalhas, conquistas ou mesmo simples ações cotidianas, uma vez que as técnicas para tramar os fios permitem que figuras sejam compostas durante o processo de execução.

Sobretudo na Europa medieval⁴², a confecção de enormes painéis tecidos assumiu considerável importância, tendo sido utilizados “*como parte del mobiliario que se podía llevar de un sitio a otro, por lo que debían ser lo suficientemente resistentes como para soportar ese continuo traslado sin sufrir ningún daño*”⁴³ (FOWLE, 1993, p. 174). Posteriormente, com a mudança para estilos de vida menos itinerantes, a tapeçaria figurativa esteve presente em castelos, palácios, mosteiros e igrejas como forma de melhorar o conforto térmico durante longos e rigorosos invernos; para decorar tendas em campanhas militares, as ruas em eventos importantes como coroações e procissões ou, ainda, no preenchimento de grandes áreas internas com paredes vazias, característica da arquitetura românica com pequenas janelas e grossas paredes de pedra. Barbe (2004, p. 21) reitera tais colocações:

⁴² Tendo por base o continente europeu, entende-se por Idade Média um longo período de aproximadamente 1.000 anos, iniciado em 476, com a tomada de Roma nas invasões bárbaras, protagonizadas por povos germânicos que habitavam a região a leste das fronteiras do Império Romano do Ocidente. O marco de encerramento do tempo medieval é atribuído à tomada de Constantinopla, então capital do Império Romano do Oriente, em 1453 pelos turcos-otomanos. Na História da Arte, vigoram duas vertentes estilísticas principais: a Românica e a Gótica (PROENÇA, 2004).

⁴³ “[...] como parte do mobiliário permitindo serem transportados de um lugar a outro, e com isso, precisavam ter resistência suficiente para suportar os contínuos traslados sem sofrer danos.” (Tradução nossa).

Pela própria natureza de sua matéria-prima – a lã –, a tapeçaria tem um papel primordial na proteção das paredes internas dos cômodos que ela ajuda a aquecer. Essa função de isolamento térmico explica suas grandes dimensões, que correspondem àquelas das paredes que recobre por completo [...]. Permite assim, criar um ambiente aconchegante nos castelos e moradias senhoriais, onde as salas são imensas e difíceis de serem aquecidas apenas por lareiras. Da mesma forma, nas igrejas, protege os religiosos das correntes de ar frio. Os primeiros centros de produção de tapeçarias estavam situados nas regiões setentrionais da Europa, com climas rigorosos (norte da França, Bélgica, Holanda, Inglaterra...). As regiões meridionais sempre demonstraram preferência pelo uso da pintura na decoração.

Além disso, eram objetos de luxo muito valorizados como demonstração de riqueza e poder, símbolo de *status* social dos seus proprietários⁴⁴. As tapeçarias ofereciam à nobreza a possibilidade de ostentar um ambiente suntuoso considerando as imensas dimensões em que eram tecidas, além dos preços e materiais utilizados que, muitas vezes, incluíam fios de ouro e prata. Esse aspecto, aliás, estende-se para os têxteis em geral, já que, segundo Machado (2003), os tecidos e as vestimentas eram moeda corrente, servindo como pagamento de impostos e bens deixados em testamentos. Eles constavam, também, entre os objetos penhorados com maior frequência e nos dotes das noivas, origem de um hábito ainda hoje praticado pelas mulheres em algumas culturas, o de montar um enxoval têxtil desde a infância em preparação ao matrimônio.

Todas essas demandas deram início à instalação gradual de oficinas têxteis e, depois, às corporações, então responsáveis por uma produção maior e estruturadas hierarquicamente, entre mestres tecelões, oficiais e aprendizes. Naquele período, em torno do século XII, o monopólio que a Igreja Católica detinha em relação à confecção de tapeçarias foi enfraquecendo, fator reforçado pelo desenvolvimento da arquitetura gótica com áreas menores de paredes, substituídas por grandes janelas preenchidas com vitrais. Também ocorreu um crescimento do mercado de tapeçaria civil, influenciado pelas constantes batalhas que ocasionavam deslocamentos da nobreza e que as buscavam devido à facilidade de transporte nas viagens e à instalação nos novos locais. Em paralelo, “técnicas e especialidades migraram por diferentes regiões em virtude de guerras e perseguições religiosas e étnicas e esse conhecimento foi bem aproveitado pelas áreas que receberam estrangeiros” (NEIRA, 2015, p. 14). Já em relação aos critérios estéticos, para fins de um melhor entendimento, este estudo se

⁴⁴ Fowle (1993, p. 175, tradução nossa) traz o exemplo do rei francês Luis XIV: “[...] utilizava os tapetes dos Gobelins como um veículo para ampliar sua imagem de Rei Sol. Presenteou vários monarcas com tapeçarias nas quais ele próprio aparecia retratado junto aos seus magníficos castelos; era uma forma de ‘autopromover-se’.”

orientou pelo agrupamento elaborado em Giobbi (1974⁴⁵ *apud* GRADIM, 2018) ao situar o grande conjunto dessas obras têxteis em três períodos distintos: o primeiro abrangendo as chamadas Tapeçarias Góticas, feitas entre os séculos XII e XVI; o segundo, das Tapeçarias Clássicas, indo do século XVI ao XX; e o terceiro que se refere às Tapeçarias Contemporâneas ou à “Nova Tapeçaria”, tendo iniciado por volta da década de 1940 e seguindo até os dias atuais.

A produção medieval se enquadraria, então, no primeiro grupo, das Tapeçarias Góticas. Sobre elas, Andrade (1978) menciona que, se agrupadas, mostram assuntos campestres, mitológicos, religiosos ou acontecimentos civis, inspirados em manuscritos ou miniaturas. Como característica comum, não apresentam muitas tonalidades de cores, haja vista que os pigmentos eram naturais e retirados de raízes, madeiras, folhas ou flores. Foram confeccionadas com fios de lã e seda, raramente com detalhes em ouro e prata, e apresentam poucos personagens colocados sobre fundos vermelhos ou azuis.

Entre os séculos XIV e XV, Paris despontou como um dos principais mercados de tapeçarias na Europa, seguido pela região do Condado de Artois, tendo na cidade de Arras outro centro de produção, com ateliês atingindo níveis de excelência em qualidade (BARBE, 2004). As tapeçarias produzidas nessa fase evoluíram para séries narrativas, tendo na monumental “O Apocalipse” a sua mais significativa representação.

[...] é a série Apocalipse de Angers a obra prima da tapeçaria medieval gótica. Esse conjunto de sete peças sobre o mesmo tema, cada uma medindo cinco metros de altura por vinte e quatro de largura, contava, originalmente com dezenove cenas, com dimensão total de 140 ou 160 metros. Baseado num cartão desenhado por Hennesquim de Bruges, Apocalipse foi tecida num ateliê parisiense, entre 1376 e 1381, sob a direção de Nicolau Bataille, por encomenda do Duque de Anjou, irmão de Carlos V. Considerada uma das maiores obras de tapeçaria, ela foi tecida com urdidas e trama de lã, e suas cores utilizam uma gama de vinte e quatro tons. (ANDRADE, 1978, p. XIV).

Os painéis trazem cenas do último livro bíblico do Novo Testamento⁴⁶, o *Apocalipse*, que relata a batalha final entre o bem e o mal. Com autoria atribuída ao apóstolo João, foi escrito em caráter profético e simbólico, por isso também chamado de *Livro da Revelação*. A partir de uma série de visões ocorridas entre o apóstolo e um anjo, os relatos prenunciam mensagens e acontecimentos que ocorrerão no fim dos tempos com uma vitória gloriosa do

⁴⁵ O texto foi elaborado pelo jornalista Cesar Giobbi para o Catálogo da I Mostra de Tapeçaria Brasileira em 1974 com o título “Histórico da Tapeçaria”.

⁴⁶ A Bíblia é uma compilação de livros contendo histórias e doutrinas que guiam os cristãos, sendo dividida em duas partes principais: o Antigo Testamento, com base nas tradições judaicas; e o Novo Testamento, que faz a divulgação dos ensinamentos de Jesus Cristo.

Deus cristão sobre todos os inimigos, incluindo a morte (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 915-927).

Imagem 10 – Vista geral da galeria da Tapeçaria do Apocalipse no Castelo d'Angers, 1376-1381, França



Fonte: KAMPFNER, 2020.⁴⁷

Imagem 11 – Cena que integra o conjunto de tapeçarias “A besta do Apocalipse”, 1376-1381, Castelo d’Angers, França



Fonte: KAMPFNER, 2020.⁴⁸

⁴⁷ Fotografia de Jaubert French Collection – Alamy Stock Photo.

Com base na Bíblia de Jerusalém (2019), nota-se, no detalhe da imagem 11, que o próprio João está representado no lado esquerdo, observando a besta que emerge da água e é descrita no livro do *Apocalipse* como semelhante ao leopardo: com sete cabeças, pés de urso e boca de leão. Ela interage com o dragão, também com sete cabeças, que lhe entrega o seu poder na forma de um cetro real, ambos admirados por outras sete pessoas posicionadas em frente.

Outra obra-prima pertencente às Tapeçarias Góticas é o conjunto de seis grandes peças denominado “A dama com unicórnio”, cujos desenhos “reproduzem sempre uma bela jovem numa ‘ilha’ azul-esverdeada florida, entre um unicórnio (símbolo da pureza) e um leão (representando a força), numa espécie de ‘alegoria aos cinco sentidos’” (CÁURIO, 1985, p. 27). É desconhecida a autoria das tapeçarias, que foram tecidas por volta de 1500 e apresentam um fundo vermelho repleto de elementos da natureza, como animais, árvores e flores. Em cada uma das cenas, aparecem flâmulas e brasões, ora carregados pelo leão, ora pelo unicórnio, referenciando a família Le Viste, patrocinadora da obra (MUSÉE DE CLUNY, 2020).

Imagem 12 – Uma das cenas de “A dama com unicórnio”: “A visão”, c. 1500, 320 x 370 cm



Fonte: Musée de Cluny (2020).

⁴⁸ Fotografia de Tuul e Bruno Morandi – Alamy Stock Photo.

Destaca-se em todo o conjunto o estilo decorativo *millefleurs* (mil flores), característico do período.

Imagem 13 – Detalhe da tapeçaria com estilo millefleurs



Fonte: Musée de Cluny (2020).

Como o próprio nome esclarece, o *millefleurs* consistia numa variedade de florezinhas e pequenos animais tecidos por toda a superfície de fundo das obras (imagem 13). O estilo passou por sucessivas alterações até mostrar flores somente nas bordas, numa espécie de moldura da cena principal.

Aliás, entre os séculos XV e XVI, já no Renascimento⁴⁹, importantes reformulações estéticas se processaram nas artes, refletindo-se também nas tapeçarias. Desde ali até idos de 1900, culminando com a Arte Moderna⁵⁰, as obras então produzidas foram englobadas no

⁴⁹ Foi um movimento cultural amplo iniciado na península itálica, depois espalhando-se pelo continente europeu, que durou aproximadamente do século XIV ao XVII e influenciou artes, literatura, filosofia, política, ciência, história e religião. De acordo com Proença (2004, p. 79), “[...] nas artes, o ideal humanista e a preocupação com o rigor científico podem ser encontrados nas mais diferentes manifestações. Trabalhando ora o espaço, na arquitetura, ora as linhas e cores, na pintura, ou ainda os volumes, na escultura, os artistas do Renascimento sempre expressaram os maiores valores da época: a racionalidade e a dignidade do ser humano.”

⁵⁰ O surgimento do Modernismo na arte europeia se deu de forma gradual através de diversos movimentos que se sobrepunham uns aos outros desde o final do século XIX até a primeira metade do XX. Apresentou como característica fundamental o rompimento com os formalismos vigentes até então – anseio propagado por conta do momento histórico vivenciado com a Revolução Industrial, as novas conquistas tecnológicas, dentre

grupo das Tapeçarias Clássicas, que, confeccionadas em diferentes locais da Europa, trouxeram também uma numerosa variedade de estilos.

Com o surgimento das academias de arte em 1562, o “artista” passou a desfrutar “[...] de um *status* social mais elevado do que o do artesão da Idade Média. [...] Na tradição ocidental, as artes aplicadas passaram a ocupar um espaço inferior desde o início da montagem da história da arte.” (TIGRE; ARAÚJO, 2014, p. 10). Ou seja, ocorreu uma separação entre as ditas Belas Artes, associadas a uma natureza intelectual, e as Artes Aplicadas, vistas somente como manuais e utilitárias. Essa implicação, em maior ou menor intensidade, reverbera até hoje sobre os têxteis, considerados uma arte menor!

Encontramos aqui, o lugar ocupado pela tapeçaria neste cenário configurado pela história da arte: sua forte associação ao artesanal, à reprodução das imagens geradas em outra linguagem – esta sim percebida como autônoma, em termos artísticos –, ao funcional e ao decorativo. Nesses moldes, a tapeçaria será vista como uma técnica, como uma ênfase em um determinado tipo de material e de procedimento. [...] A inclusão do têxtil como obra de arte legítima estará associada, ao longo do século XX, tanto a uma aproximação entre a arte e *design*, quanto a uma crítica a este modelo canônico que hierarquiza o campo da arte, restringindo-o aos limites paradigmáticos da pintura e da escultura. (CARVALHO, 2007b, p. 87).

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 imitativas, desencadeando uma crise que perdurou por volta de três séculos. O começo desse processo de mudanças 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. Destacaram-se os ateliês das cidades de Ferrara, Florença, Mântua, Perugia, Bolonha, Módena e Correggio, que produziram muitas obras a partir de cartões feitos por renomados pintores italianos (AMARAL, 1988; ANDRADE, 1978; CÁURIO, 1985).

Os chamados “artistas flamengos” provinham de Bruxelas, que a essa altura despontava como o principal centro de tecelagem de tapeçaria da época, apresentando um conhecimento técnico bastante apurado em relação às demais oficinas e pictoriamente sob forte influência dos mestres renascentistas italianos. “O termo ‘tapeçaria flamenga’ designa o

elas a fotografia e o cinema, bem como as duas grandes Guerras Mundiais (1914-1918 e 1939-1945). Obras e artistas expressaram por meio das linguagens artísticas as mudanças, disparidades sociais, dilemas, perplexidades e incertezas resultantes de tantos acontecimentos (PROENÇA, 2004).

‘esplendor dos ateliês de Bruxelas’ [...] tendendo a uma imitação eminentemente pictórica, a tapeçaria flamenga inaugurou o que depois tornar-se-ia uma regra geral: a de usar pinturas importantes como modelos absolutos.” (CÁURIO, 1985, p. 28).

Cabe recordar que, durante a Idade Média, o tapeceiro trabalhava sob encomenda, dedicado a um tema solicitado previamente, tendo como referência algum livro de miniaturas ou mesmo cartões executados por um pintor. No entanto, as transcrições dos desenhos eram feitas por esse tapeceiro, que tinha liberdade para alterá-los de acordo com seu desejo e sua sensibilidade, com a disponibilidade de materiais ou mesmo com o interesse do comprador, eliminando ou acrescentado detalhes, tons e contrastes.

Quando começou a haver a interferência do pintor, os dois artistas estabeleciam uma constante troca de ideias no decorrer da execução da obra. O pintor trabalhava suas cores sobre uma dezena de tons disponíveis em fios fornecidos pelo tapeceiro que, por sua vez, sugeria e acrescentava detalhes e modificações na composição, à medida que ia executando a peça. Esse clima de respeito mútuo entre os dois profissionais [...] representou uma das mais importantes razões na qualidade de execução e leveza cromática das tapeçarias da Idade Média. (CÁURIO, 1985, p. 28).

Gradualmente, as manufaturas perderam a liberdade criadora de antes, sendo que o autor dos cartões passou a ser um artista conhecido no campo da arte, que também recebia as encomendas e as concebia para serem tecidas nos ateliês de tapeçaria. Com isso, esse artista cartunista, além de criar o desenho, começou a realizar algo que até então era feito pelo tecelão, responsabilizando-se por viabilizar a transposição do cartão aos teares, mesmo não possuindo qualquer conhecimento sobre o processo de tecelagem. Assim, cada vez mais, os termos acordados exigiam cópias fiéis dos modelos pintados, reforçando a ideia da superioridade da pintura sobre a tapeçaria e relegando a posição do tecelão a um papel subalterno de mero reprodutor, quitando-lhe qualquer tentativa de expressividade ou autonomia técnica. Hülse (2009, p. 41) sintetiza a situação da seguinte maneira:

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. Os recursos técnicos eram utilizados em favor desta cópia e houve a necessidade de desenvolver tingiduras que se aproximassem das cores utilizadas nas pinturas.

Para conseguir essa fidelidade nas tramas de cópias de pinturas com temas cada vez mais diversificados, a gama de cores utilizada nos fios teve que aumentar consideravelmente.

Por outro lado, ocorreu um incremento nos pedidos por tapetes e os teares também precisaram ser repensados. Em Flandres, por exemplo, foram retomados os teares horizontais com os pedais, para alternar os fios da urdidura no processo de tecelagem da trama, simplificando e acelerando o processo em relação ao tear vertical, em que o trabalho é mais lento (AMARAL, 1988; CÁURIO, 1985).

Em termos estéticos, salienta-se que, enquanto na tapeçaria gótica o tamanho das figuras obedecia a uma perspectiva hierárquica com os planos mergulhados nos fundos das “mil flores”, os artistas renascentistas preocupavam-se com o problema da perspectiva linear, afastando para as bordas da peça os motivos florais e acrescentando outros mais, como a cópia de molduras de telas para acabamento – detalhe que é considerado por muitos estudiosos como a característica primordial das tapeçarias clássicas. *“La aparición de los bordes en el tapiz es, de hecho, una gran ayuda para determinar la fecha de su ejecución. No aparecen en los tapices antiguos.”*⁵¹ (FOWLE, 1993, p. 174).

Àquela altura, os ateliês franceses antes tão atuantes, entraram em decadência e os seus profissionais se dispersaram – indo para Inglaterra, Holanda, Dinamarca, Alemanha, Hungria e Itália – ou instalando-se em oficinas itinerantes próximas a castelos e mosteiros. Conforme constatação de Amaral (1988), Andrade (1978) e Cáurio (1985), essa dispersão contribuiu de certa maneira para uma “universalização da tapeçaria”, pois tanto descentralizou e diversificou a sua produção quanto deixou de ser privilégio exclusivo da Igreja e da nobreza, alcançando novos burgueses e mercadores enriquecidos.

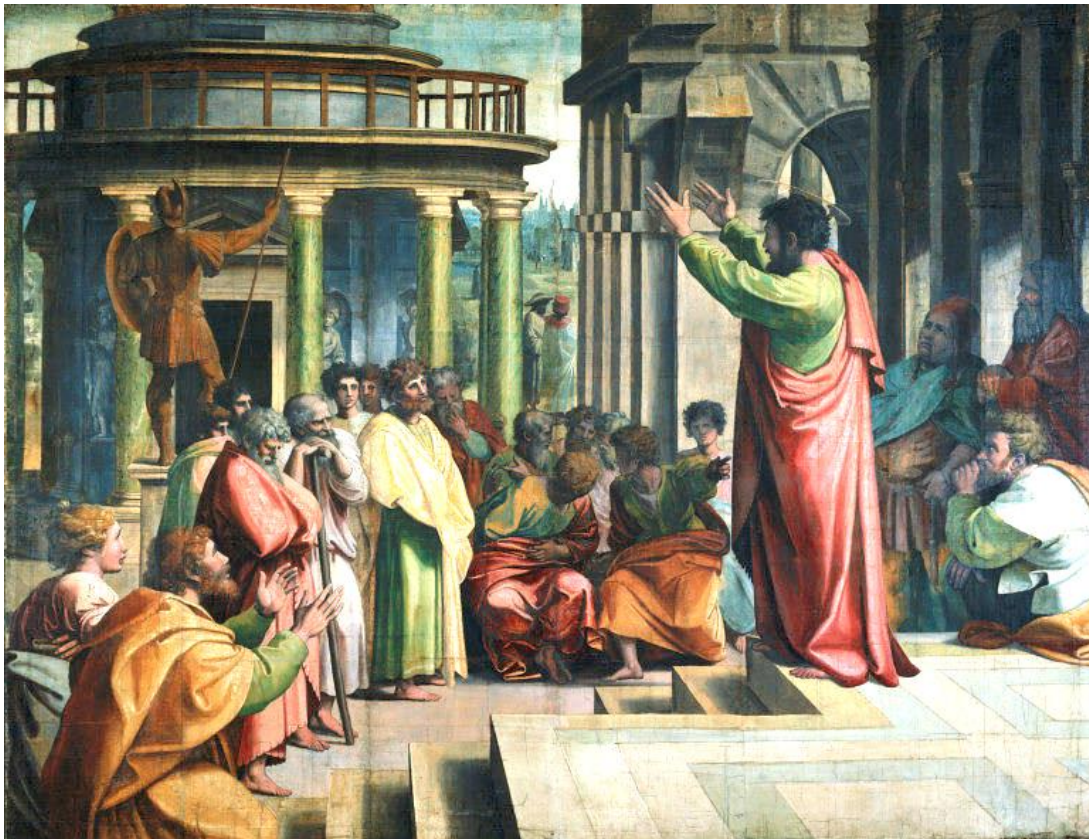
Embora golpeando a autonomia da tapeçaria, outro aspecto assinalado por essa “universalização” refere-se à adesão de pintores importantes da época na produção dos cartões. Dentre esses nomes, estão: Rubens, Leonardo da Vinci, Antoon van Dick, Agnolo Bronzino, Andrea Mantegna, Giulio Romano, Bernaert van Orley e Rafael Sanzio – a este último coube criar os cartões da famosa série dos “Atos dos Apóstolos”, encomendada pelo papa Leão X [1513-1521] para ornamentar as paredes da Capela Sistina, no Vaticano. O propósito estava de acordo com toda a decoração do local e dava continuidade ao tema da autoridade papal, ilustrando cenas da vida de São Pedro e São Paulo⁵², tidos como os fundadores da Igreja Católica. Quando a série composta a partir de dez desenhos de Rafael foi

⁵¹ “O aparecimento das bordas na tapeçaria é, de fato, uma grande ajuda para determinar a data da sua execução. Elas não aparecem nas tapeçarias antigas.” (Tradução nossa).

⁵² Compõem a série as seguintes obras pintadas e tecidas: Pesca milagrosa; Entregando as chaves a Pedro; Castigo de Elimas; Sacrifício de Lystra; Cura do aleijado; Sermão de São Paulo; Morte de Ananias; Apedrejamento de Santo Estevão; Conversão de Saul; São Paulo na prisão.

exposta em Roma, provocou grande admiração e inúmeros pedidos de réplicas por parte da nobreza, fascinada pela beleza do motivo reproduzido “igual ao quadro pintado”. As tapeçarias foram executadas em Bruxelas entre 1516 e 1519 pelo ateliê de Pieter van Aelst, o mais célebre tecelão flamengo do início do século XVI (ANDRADE, 1978; BARBE, 2004; CÁURIO, 1985).

Imagem 14 – Cartão de Rafael para a série de tapeçarias “Atos dos Apóstolos” – “Paulo pregando em Atenas”, c. 1515-1516, Victoria and Albert Museum, Londres



Fonte: Victoria and Albert Museum (2020).

O desenho (imagem 14) foi feito em escala real por Rafael e os seus auxiliares, tendo sido baseado numa passagem do Evangelho encontrada no livro de *Atos dos Apóstolos* e mostra Paulo discursando em Atenas. Além de pregar as palavras de Cristo, o sermão também aborda o tema da idolatria, detalhe que é enfatizado pela estátua pagã do lado esquerdo da imagem. A seguir, na parte inferior esquerda da imagem 15, pode-se observar a reprodução do desenho na tapeçaria feita por van Aelst, cujas cores foram adaptadas.

Imagem 15 – As tapeçarias expostas na parede da Capela Sistina, no Vaticano



Fonte: McDowall (2011).

Amaral (1988, p. 14) comenta que a influência dos cartões de Rafael sobre os tecelões de Bruxelas foi determinante para que, no século XVI, as peças tecidas adotassem em definitivo a estética renascentista trazida da pintura, na qual “a visão em profundidade é contrabalançada por uma composição artificial permitindo a cobertura total da parede, geralmente, com paisagens no fundo da tapeçaria” – fato ainda mais reforçado pela permanência de pintores tecelões flamengos na Itália, como Bernard van Orley e Pieter van Aelst.

A hegemonia das produções tapeceiras flamengas perdurou pela Europa durante todo o século XVI, apresentando, dentre os motivos mais apreciados, séries de caçadas e paisagens com animais, mesmo diante de muitas guerras que ocasionaram limitações técnicas e temáticas. Aos tapetes, restaram novamente as funções decorativa e utilitária, como forração de paredes e proteção contra o frio. Entretanto, vários reinos europeus já começavam a buscar soluções para suprir suas demandas internas crescentes devido ao aumento do consumo de tapeçarias entre outros segmentos da população e, assim, diminuir as importações desde Flandres, uma dependência que se mostrava bastante onerosa aos cofres reais. Isso

intensificou a concorrência, e os tapeceiros flamengos começaram a ter dificuldades em vender a sua produção (ANDRADE, 1978).

Uma das iniciativas partiu do rei da França, Luís XIV, ao adquirir, em 1662, as propriedades da família Gobelin⁵³ situadas em Paris e reunir oficinas de tecelagem dispersas pelo reino. Foi instalada, então, a Manufatura Real de Móveis e Tapetes da Coroa, mais conhecida como Manufatura dos Gobelins, que dispunha de um laboratório de tinturaria para pesquisar novos tons de cores para as tapeçarias, tornando-se também um centro criativo de intensa atividade, que congregou, além de tecelões, gravadores, pintores, marceneiros e joalheiros (AMARAL, 1988; ANDRADE, 1978; CÁURIO, 1985).

Depois de Paris, por iniciativa real, a atividade têxtil foi incrementada em outras regiões da França, originando as manufaturas de Beauvais (1664), com a intenção de congregar os trabalhadores do ramo provenientes da região norte, e de Aubusson (1665), mais ao sul. Conforme Amaral (1988, p. 16-17),

Durante os dez primeiros anos de funcionamento, a manufatura de Beauvais trabalhou apenas para a coroa. [...] Quando Gobelin fechou e suspendeu suas atividades, os artesãos foram recolhidos pela manufatura de Beauvais, embora ela também estivesse em má situação, dando-lhes trabalho e asilo, e foi graças a essa atitude que se evitou a dispersão total desses artistas da tecelagem [...] a tapeçaria de Beauvais ganha fama. Beauvais entra com sua produção em um momento em que a moda exige ambientes mais aconchegantes. [...] Ninfas saltitantes embarcam para Citérea com as marquesas de saia-balão e cavalheiros de casaca de cetim. Sob a influência dos escritores neoclassicistas, o gosto se torna mais campestre, mais voltado para o bucolismo, para as festas galantes e as pastorais parecem ser a única preocupação dessa sociedade refinada e libertina. A tapeçaria de Beauvais tem sobre a de Gobelin uma grande vantagem, é mais fina e mais perfeita e, embora se possa criticar o exagero na imitação das pinturas, pois até as molduras são cuidadosamente reproduzidas como se de madeira esculpida fossem, o gosto pelo “trompe-l’oeil” que tende a predominar, especialmente em certa época, o trabalho artesanal é absolutamente perfeito.

Além das manufaturas mencionadas, estavam em funcionamento à época outros ateliês localizados nas regiões vizinhas, sendo que todos traziam em comum o mesmo gosto pela cópia das pinturas. Cáurio (1985, p. 58) comenta que, àquela altura, já havia se convencionado toda uma prática seriada e repetitiva do tecer, que, mesmo bastante rentável, contribuiu ainda mais para exterminar com a criatividade e autonomia das tapeçarias e de seus

⁵³ A família se dedicava à tinturaria desde várias gerações. Ainda em 1601, os artistas flamengos Marc de Comans e François de la Planche já haviam montado uma manufatura no local sob o apoio real. Portadora de larga tradição em tapeçaria, “[...] em 1871, a Gobelin é parcialmente destruída por um incêndio atribuído à Comuna de Paris, e em 1914 é reconstruída. Integrada desde 1937 ao Mobiliário Nacional [...] comporta hoje um museu, 15 teares e 30 tecelões. Produz cerca de seis peças por ano destinadas à decoração de edifícios públicos, empregando modelos de artistas modernos e contemporâneos.” (MANUFATURA dos Gobelins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/manufatura-dos-gobelins>. Acesso em: 21 ago. 2022).

artistas. Esse contexto perdurou durante boa parte do século XVIII, quando os ateliês europeus produziram tapeçarias decorativas com temas campestres ou exóticos, atendendo ao gosto da clientela da época.

Com a concorrência, pouco a pouco, a supremacia das peças provenientes de Flandres foi diminuindo. Entretanto, a Revolução Francesa⁵⁴ e as consequências resultantes do conflito deflagraram outro panorama, que contribuiu para o declínio de centros artísticos têxteis europeus de maneira generalizada. Em relação à França, Amaral (1988, p. 20) escreve:

[...] algumas das mais belas tapeçarias reais foram queimadas a fim de que se pudesse retirar delas a ínfima partícula do ouro existente nos fios empregados no tecido. Mas essa ação deplorável tem um valor simbólico: significou o fim de um modo de viver, o colapso de uma sociedade que atribuía um valor místico e evocativo, bem como artístico, à arte da tapeçaria. Identificou-se com um luxo decorativo, poder e dignidade do soberano e da aristocracia. Quando a “História de Cipião”, de Júlio Romano,⁵⁵ e as “Estações”, de Le Brun⁵⁶, foram queimadas, o mundo que elas representavam foi destruído.

Aponta-se como exceção o trabalho do artista espanhol Francisco de Goya⁵⁷, que, em 1775, começou a trabalhar na Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, onde desenhou dezenas de cartões pintados a óleo para a confecção de tapeçarias destinadas à decoração de palácios reais. Ele exerceu a atividade de forma esporádica até meados de 1792, e a maioria dessas obras, num total de 68 cartões, está mantida no acervo do Museu do Prado, em Madrid (AMARAL, 1988; ANDRADE, 1978). As séries de cartões elaborados pelo artista trouxeram como novidade a variação em formatos, temas e composições que abordavam cenas da vida cotidiana, jogos e danças.

⁵⁴ A revolução ocorreu entre 1789 e 1799; teve impactos políticos, sociais e culturais na França, mas também no continente europeu. Através das convenções artísticas concebidas anteriormente, estavam expressos os valores predominantes da nobreza e burguesia (PROENÇA, 2004).

⁵⁵ Consultar *Cipião salva o pai na batalha de Ticino*, 1629. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/cipiao-salva-o-pai-na-batalha-de-ticino>.

⁵⁶ Vide informações sobre a obra em: <https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/199708>.

⁵⁷ Considerado um dos mestres da pintura espanhola, Francisco José Goya y Lucientes [1746 – 1828] trabalhou com uma variedade de temas, dentre os quais, retratos de personalidades da corte e de pessoas do povo, cenas históricas e de guerra, assombrações do mundo e da vida interior dos seres humanos (PROENÇA, 2004).

Imagem 16 – Briga de gatos, de Goya, 1786, cartão pintado em óleo sobre tela, 56,5 x 196,5 cm



Fonte: Museu do Prado (2020).

De formato estreito e alongado, a tapeçaria resultante do cartão mostrado pela imagem 17 foi criada para uma janela da sala de jantar no Palácio Real de El Pardo em Madrid. A composição, que mostra dois gatos com pelos eriçados e costas arqueadas no topo de uma parede de tijolos em ruínas, faz parte de uma série de treze tapeçarias com o tema das Quatro Estações, para as quais Goya pintou cenas “humorísticas e agradáveis” (MUSEU DO PRADO, 2020). Amaral (1988) observa que, se os cartões forem analisados cronologicamente, percebe-se que Goya passou a adaptar os motivos pictóricos que seriam usados nas tapeçarias, optando por contrastes cromáticos que evitassem a gradação exagerada de cores.

No cenário do início do século XIX, as manufaturas passaram a ser vistas como uma boa opção de fonte de renda, gerando um movimento positivo no setor. As francesas de maior porte, por exemplo, foram reconstruídas atendendo inicialmente a encomendas do próprio governo, interessado em restaurar peças e estofamentos do mobiliário que haviam sido destruídos no período revolucionário. Todavia, outros dois acontecimentos não trouxeram um bom desfecho para a tapeçaria. O primeiro, relacionado à descoberta de novos corantes, cujo auge data de 1824, com a criação da paleta de milhares de tonalidades pelo químico Michel Eugène Chevreul [1786 – 1889]. Essa diversificação tonal forçou os tapeceiros a buscarem ainda mais se igualar às pinturas.

Para esse exercício tirânico de imposição de regras e modelos pictóricos, contribuíram outros fatores da época, como o aperfeiçoamento dos processos de tingimento dos fios e a teoria do círculo cromático de Chevreul, o qual permitia chegar-se à obtenção de até 14.400 tonalidades. (Se na Idade Média se havia trabalhado com aproximadamente 40 cores, para uma réplica da “História da Psique” de Rafael chegaram a ser usadas nada menos que 672 cores diferentes!) [...] toda a época moderna foi vivida por uma tapeçaria desprovida de personalidade e iniciativa que, além de já não ser arte, até mesmo como artesanato decaiu. (CÁURIO, 1985, p. 58).

O segundo momento foi ocasionado pelas transformações tecnológicas do século XIX, sobretudo a utilização da máquina a vapor nas incipientes indústrias têxteis e os impactos sociais, econômicos, políticos e estéticos advindos das mudanças no modo de produção, nas relações de trabalho e também na maneira de interagir com a arte. De acordo com Proença (2004, p. 183),

[...] a obra de arte deixa de ser o resultado exclusivo do trabalho das “mãos do artista”. A fotografia, por exemplo, substitui a pintura, e o artista-fotógrafo praticamente já não precisa “usar as mãos”, como fazia o pintor, mas sim operar sua máquina e submeter o filme exposto à luz a uma série de processos químicos, até obter um negativo, do qual podem ser feitas inúmeras fotografias. Algo semelhante ocorre com o cinema.

O impacto na confecção de tapeçarias manuais foi a progressiva mecanização, também associada ao alto preço agregado pela mão de obra especializada que exigia. Dentre as inovações, figuram o aperfeiçoamento dos teares, dos métodos de fiação e dos descaroçadores de algodão, que passaram a ser alimentados por vapor ou água. Assim, a tecelagem, antes artesanal, foi transformada em indústria têxtil ligada ao trabalho automatizado e à produção em série, decaindo ainda mais em termos estéticos. Williams (1993, p. 55) refere:

*Los años comprendidos entre 1780 y 1880 fueron cruciales en la configuración de las industrias textiles del mundo moderno: un siglo de innovación tecnológica y de extensa producción de lienzos estampados y tejidos que representaría un papel muy activo en la Revolución Industrial. Se pasó rápidamente de la producción doméstica al taller y de ahí a la fábrica y, a medida que mejoraban las comunicaciones y los fabricantes respondían a la demanda de la nueva burguesía, los mercados se fueron expandiendo [...] haciendo llegar el gusto por la moda a todas las zonas geográficas y clases sociales. La producción del algodón jugó un importante papel en esta expansión.*⁵⁸

Uma das tentativas de revalorização da arte têxtil deu-se com o movimento *Arts and Crafts*⁵⁹, já na segunda metade do século XIX. Conforme Gradim (2018, p. 28), tinha por foco “superar a barreira entre as belas artes e as artes aplicadas, ou seja, fomentar a produção de objetos funcionais, realizados a partir de princípios estéticos”. Esse ideal gestado pelo professor e crítico de arte John Ruskin [1819 – 1900] foi seguido por muitos artistas que

⁵⁸ “Os anos entre 1780 e 1880 foram cruciais na configuração das indústrias têxteis do mundo moderno: um século de inovação tecnológica e ampla produção de panos estampados e tecidos que desempenharam um papel muito ativo na Revolução Industrial. Houve uma rápida transição da produção doméstica para a oficina e daí para a fábrica e, à medida que as comunicações melhoraram e os fabricantes responderam à procura da nova burguesia, os mercados se expandiram levando o gosto pela moda a todos os lugares e classes sociais. A produção de algodão desempenhou um papel importante nessa expansão.” (Tradução nossa).

⁵⁹ O Movimento Artes e Ofícios (*Arts and Crafts*) surgiu na Inglaterra na segunda metade do século XIX, como reação à crescente industrialização. Espalhou-se por toda a Europa e a América do Norte, tendo influenciado as artes decorativas, pois “advogava um retorno à tradição artesanal da arte ‘feita pelo povo e para o povo, como uma felicidade para quem fazia e para quem usava’”. Ou seja, defendia o artesanato criativo como alternativa à produção mecanizada em massa, bem como o fim da distinção entre o artesão e o artista. Teve curta duração, mas foi continuado em muitos dos seus preceitos pelo *Art Nouveau* (“Arte Nova”) e, depois, pela escola alemã de arte Bauhaus (STRICKLAND, 2004, p. 90).

viram de maneira favorável a relação entre formas artísticas industrializadas mas criativas e originais ao mesmo tempo.

Talvez o artista de maior destaque tenha sido o inglês William Morris [1834 – 1896]⁶⁰, que, influenciado pelas ideias de manifestar a importância do sujeito sobre os meios de produção, abriu novas perspectivas para a arte têxtil traduzida em tecidos, tapeçarias, estampas e papéis de parede, incluindo o ensino do ofício da tecelagem. Segundo Cáurio (1985, p. 80), Morris preconizou algo que se concretizaria na segunda metade do século seguinte, ou seja,

[...] aquilo que depois viria a ser uma tendência também nos meios franceses: uma espécie de retorno à Idade Média, tanto no ponto de vista temático, quanto técnico: supressão de efeitos de perspectiva, emprego de um número limitado de cores, grandes e vigorosas *hachuras*, expressão independente da pintura.

Imagem 17 – Tapeçaria do pica-pau, de William Morris, 1885, 307 x 156 cm



Fonte: William Morris Gallery (2020).⁶¹

⁶⁰ Aluno e amigo de Ruskin, é considerado uma importante personalidade da cultura britânica, tendo atuado como designer, poeta, romancista e tradutor. Foi também um dos principais colaboradores para a revitalização das artes têxteis e dos métodos tradicionais de produção do século XIX. Em 1891, fundou a editora Kelmscott Press, com o intuito de publicar livros inspirados pelas iluminuras, causa à qual se dedicou até a morte (ATELIÊ EDITORIAL, 2022).

⁶¹ Disponível em: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/woodpecker-tapestry-f139-1885/search/tapestry-10724/page/1>. Acesso em: 11 out. 2020.

Podem-se observar aspectos dessa releitura das Tapeçarias Góticas na imagem 17, que mostra uma das obras mais conhecidas do artista. A fonte de inspiração consta no gótico das letras e no fundo ornamentado em azul marinho, referenciando a técnica decorativa das *millefleurs*⁶². O desenho traz um complexo padrão de folhas, flores, frutos e galhos, cujo elemento central é a árvore com um pássaro e um pica-pau pousados. De acordo com a William Morris Gallery (2020), a tapeçaria foi tecida com lã e algodão na Abadia de Merton, na Inglaterra, e planejada em grande escala, para ser pendurada numa sala de bilhar de Londres. A ideia do projeto foi motivada pela lenda de Picus, um antigo rei italiano transformado em pica-pau por ter resistido aos encantamentos de sedução de uma vingativa feiticeira. Reiterando tal fato, constam acima e abaixo da composição os dizeres “Eu já fui rei e chefe, agora sou o ladrão da casca da árvore, sempre entre o tronco e a folha, perseguindo a presa.”

As iniciativas do movimento *Arts and Crafts* e as ideias de William Morris trouxeram um sopro de revalorização ao trabalho manual têxtil, todavia sem força suficiente para reverter o gradativo desinteresse pelas tapeçarias. Os novos conhecimentos químicos sobre fibras e corantes, a industrialização mexendo com a estrutura social e estética, as mudanças de hábitos e costumes – a exemplo do modo de habitar construções menores e com mais janelas – estimularam a opção por pinturas em telas e por tapetes de piso em vez daqueles de parede.

Desse modo, a sujeição da tapeçaria aos cartões pintados ainda persistiu durante as primeiras décadas do século XX, até porque uma situação que se arrastava por séculos não seria alterada repentinamente. Entretanto, continuaram a ocorrer eventos isolados na intenção de valorizar a arte têxtil e lutar por sua autonomia como linguagem artística⁶³. Dentre eles, Cáurio (1985) assinala a fundação dos ateliês de tecelagem de Scherrebek⁶⁴ em 1896, na Alemanha, cuja produção objetivou integrar-se com a realidade social da época, que demandava composições mais simples para habitações ocupando espaços cada vez menores. Percebendo tal contexto, os ateliês se direcionaram com sucesso para a confecção de

⁶² As características foram mencionadas no início deste item, quando se escreveu sobre a obra “A dama e o unicórnio”.

⁶³ Como exemplo, Fowle (1993, p. 180) pontua a fundação de um dos primeiros ateliês de tapeçaria na América em 1893, por William Baumgarten, sediado em Nova York, e cuja produção destinava-se à decoração de casas e escritórios dos novos magnatas industriais norte-americanos.

⁶⁴ Na época, a escola pertencia à Prússia (hoje Skærbæk, Dinamarca) e artistas que por lá trabalharam – como Otto Eckmann, Hans Christiansen, Heinrich Vogeler, Henry van de Velde e Walter Leistikow – contribuíram para que o estilo *Art Nouveau* fosse combinado com a antiga técnica de tecelagem manual. As tapeçarias Scherrebek alcançaram renome, tendo sido representadas em exposições nacionais e internacionais de artes e ofícios, tendo como ponto alto a participação na Exposição Mundial em Paris, 1900. (Disponível em: <https://www.museen-flensburg.de/de/jugendstil.html>. Acesso em: 22 ago. 2022.)

cobertores, almofadas, tapetes de piso, tapeçarias murais e decoração de ambientes infantis, algo inédito até então.

Imagem 18 – Tapeçaria “Os cinco cisnes”, 1897, criada por Otto Eckmann, associado ao Ateliê de Scherrebek, com lã e algodão, 241,3 x 107,3 cm



Fonte: Museum of Fine Arts Boston (EUA) (2020).⁶⁵

Embora não tão pequena, a tapeçaria “Os cinco cisnes” (imagem 18) exemplifica a linha de trabalho desses ateliês. Inspirada em estampas japonesas, a composição longa e estreita é atravessada por um riacho sinuoso, ao longo do qual os cisnes apresentam-se intervalados. Além de franjas nos lados, há nela elementos decorativos que sugerem bordas na parte superior e inferior, bem como o logotipo de identificação das oficinas no canto inferior esquerdo, com três listras horizontais.

A partir da década de 1920, foi o movimento iniciado pela Bauhaus que trouxe um impulso criativo para a tapeçaria. A escola alemã de arte, *design* e arquitetura teve uma curta

⁶⁵ Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/128196/tapestry-funf-schwane>. Acesso em: 14 out. 2020.

existência, mas impactou manifestações mundo afora⁶⁶. Fundada por Walter Gropius⁶⁷ em Weimar (1919), depois mudada para Dessau (1925), recebeu influência dos princípios iniciados no século anterior por Willian Morris (ANDRADE, 1978; CÁURIO, 1985). Desde o início, a Bauhaus se propôs a diminuir as distâncias entre processos artesanais, artísticos e industriais, abrangendo assim um contexto amplo de trabalho e pesquisa em diferentes domínios da criação e produção estética. Dentre as oficinas oferecidas, estava a de tecelagem, que estimulava experimentações mais livres e originais, tanto tecnicamente quanto em relação a novas texturas, materiais, cores, desenhos, temas e formas.

Na Alemanha, em 1919, a escola e oficina Bauhaus, sob direção de Walter Gropius, instalada inicialmente na cidade de Weimar e depois em Dessau, oferecia várias áreas de estudos, entre elas a oficina de tecelagem. [...] Desde o princípio todas as atividades partiam de projetos de estudo, onde o aluno além de desenhar os cartões de suas tapeçarias também estudava as combinações de cores e tingiduras de diversos materiais. [...] Esse trabalho docente de oportunizar ao público interessado um contato com atividades específicas como a tapeçaria abriu fronteiras. (HÜLSE, 2009, p. 111-112).

Em 1923, a produção têxtil foi mostrada na primeira exposição oficial da Escola; em 1930, promovida outra exclusiva. Na oficina de tecelagem da Bauhaus, era trabalhado todo o processo de criação e pintura do cartão, tingimento e tessitura pelo mesmo artista, conjugando duas linguagens distintas (pintura e tecelagem) e compreendendo, com isso, a limitação dos materiais, a restrição das cores e a vinculação da forma entre uma e outra⁶⁸ – fato que, conforme mencionado anteriormente, havia deixado de ocorrer desde a Idade Média. Uma mostra desse percurso pode ser observada nas imagens 19 e 20, que seguem.

⁶⁶ Ela sucedeu a Escola de Artes de Ofícios, dirigida pelo artista belga Henry Van de Velde, que havia fechado em 1915, sendo recriada a partir das ideias de Gropius, que foram publicadas num manifesto em 1919. Neste, foi proposta a renovação da arte mediante uma cooperação entre artistas e artesãos, elevando o *status* do artesanato para o das “Belas Artes”, removendo as distinções entre as classes.

⁶⁷ Conhecido por fundar a Escola Bauhaus, Walter Gropius [1883 – 1969] foi um educador e arquiteto alemão, considerado um dos principais nomes da arquitetura moderna do século XX. Disponível em: <https://gropius.house/topics/gropius-biography/>. Acesso em: 27 ago. 2022.

⁶⁸ Derivado desse abrangente processo criativo, também se configurou um novo campo de atuação: o de designer em desenho de tecidos industrializados.

Imagem 19 – Cartão para a “Tapeçaria com fenda vermelho-verde”, de Gunta Stölz, 1927/28, 28,9 x 21,8 cm



Fonte: Stölz (2020).

Imagem 20 – “Tapeçaria com fenda vermelha-verde”, de Gunta Stölz, 1927/28, algodão, seda e linho, 150 x 110 cm



Fonte: Stölz (2020).

Uma das presenças mais marcantes no ateliê têxtil da Bauhaus foi a de Gunta Stölz [1897 – 1983], que desenvolveu muitas criações desde o seu ingresso como estudante, em 1919, até a sua saída, em 1931. Foi a única mestra mulher⁶⁹ dessa escola que, em teoria, preconizava a igualdade de gêneros nas escolhas profissionais ligadas ao universo das artes, mas, na prática, apresentava “ambiguidades incômodas”, como a de permitir o acesso das estudantes somente às oficinas de tecelagem, encadernação ou cerâmica⁷⁰.

Em 1925, a Bauhaus mudou-se para Dessau, também na Alemanha; conforme Stölz (2020), essa transferência

⁶⁹ “1927 – Nomeada *Jungmeister* (“Jovem Mestre”) e, portanto, responsável por toda a Oficina de Tecelagem, tinha pedidos suficientes para trabalhar em sua capacidade máxima, tornando-se, financeiramente, a mais bem-sucedida da Bauhaus.” (STÖLZ, 2020, tradução nossa).

⁷⁰ De acordo com Gradim (2015, p. 4), “A oficina de Tecelagem era uma espécie de gueto feminino, e passava por muitos preconceitos, inclusive dos pintores envolvidos na Bauhaus, que achavam que a tecelagem era uma arte menor e que as mulheres eram incapazes de trabalhar em áreas mais exigentes. Muito da arte que era produzida nesta oficina e pelas mulheres era qualificado pelos homens como feminino e artesanato.”

[...] trouxe novas e saudáveis condições para a tecelagem. Pudemos adquirir os mais variados sistemas de tear (máquina de eixo, tear Jacquard, armação de atadura de carpete) e, além disso, nossa própria tinturaria. A partir de agora, lá começa uma distinção clara e final entre duas áreas da educação que inicialmente foram fundidas uma com a outra: O “desenvolvimento de têxteis funcionais” para uso em interiores (protótipos para a indústria) e “experimentação especulativa” com materiais, forma e cor em tapeçarias e tapetes.

Foram anos bastante produtivos para os têxteis, apesar de poucos! Isso porque “a impossibilidade de adequação à estética nazista levou ao fechamento da Bauhaus em 1933” (FARTHING, 2011, p. 415). No entanto, a oficina de tecelagem Bauhaus foi uma das maiores e mais bem-sucedidas da escola, bem como um campo experimental rumo à emancipação da linguagem têxtil. As ideias gestadas lá ecoaram pelo mundo e produziram artistas como Anni Albers [1899 – 1994]⁷¹, que prosseguiu com criações e pesquisas têxteis nos Estados Unidos.

Observando em paralelo as primeiras décadas do século XX na França, constatou-se que os ateliês mais conhecidos – como o Gobelins, Beauvais, Aubusson –, mesmo conscientes da necessidade de mudanças, apenas conseguiram inovar em temas, modelos e cartões, dando continuidade à produção de tapeçarias nos mesmos critérios conservadores do passado, ou seja, como transcrição de pinturas. Conforme Andrade (1978), alguns ateliês simplesmente migraram para a feitura de tapetes de piso, enquanto outros adaptaram obras pintadas para a tapeçaria. Assim, artistas já renomados⁷² – como Georges Braque, Pablo Picasso, Joán Miró, Fernand Léger e Henri Matisse – tiveram obras reproduzidas para “quadros tecidos”. Tal fato não chegava a ser uma novidade, pois,

Desde o século XVI a clientela desta atividade tem selecionado artistas normalmente de renome, mas sem experiência ou habilidades e prática na tapeçaria para preparar desenhos que consequentemente eram tecidos. Até o início do século XX, na grande maioria, existia um pintor que criava uma pintura e esta, por sua vez, era redesenhada pelo cartunista no tamanho real da tapeçaria em um suporte também denominado cartão. Esse cartunista, por sua vez, tinha a liberdade de adaptar a pintura ao tamanho e às necessidades para execução da mesma. (HÜLSE, 2009, p. 15-16).

⁷¹ Foi uma destacada artista têxtil, que entrou na Escola em 1922, diplomando-se em 1930. Em 1925, casou-se com Josef Albers, então professor na Bauhaus. De origem judaica, emigrou com o marido para os Estados Unidos na década de 1930, tendo continuado sua carreira como designer têxtil, tecelã, escritora e gravadora, influenciando considerações sobre os tecidos como forma de arte, tanto em suas funcionalidades quanto como tapeçarias. (Disponível em: <https://albersfoundation.org/artists/biographies/>. Acesso em: 28 ago. 2022.)

⁷² Esses artistas integravam a chamada “vanguarda europeia”, que se configurou num conjunto de movimentos artístico-culturais que ocorreram em diversos locais da Europa a partir do início do século XX, influenciando a arte moderna ocidental.

Dentre tantas obras que passaram por esse processo, destaca-se uma colagem de Matisse⁷³ inspirada em suas memórias sobre o céu da Polinésia Francesa; foi adaptada para cartão e, posteriormente, tecida com fios de linho cru e lãs coloridas em duas tonalidades de azul. Os elementos foram recortados em papel branco, aplicados sobre um fundo ladrilhado composto de folhas coloridas; depois, tudo foi realçado com tinta guache.

Imagem 21 – “Polinésia, o céu”, de Henri Matisse, 1946, recorte em papel e tinta guache, 200 x 314 cm



Fonte: Centre Pompidou (2020).⁷⁴

Aliás, para Matisse, os tecidos exerceram um papel importante, pois, dentre as suas criações, constam muitas obras têxteis na forma de trajes teatrais e vestimentas diversas. Como neto e bisneto de tecelões, o artista se fascinava desde criança com os teares e a arte têxtil, chegando a formar ao longo da vida o que chamou de “biblioteca de trabalho”, constituída de retalhos de tecidos garimpados em suas viagens nos mais diversos lugares e usados na composição de suas obras. “Era comum Matisse se valer de um mesmo tecido durante meses e até anos de trabalho, pintando, interpretando, simplificando as formas do

⁷³ Henry Matisse [1869-1954] é mais conhecido por suas pinturas, no entanto, produziu também esculturas, gravuras, colagens e ilustrações, nas quais apresenta expressividade na cor e despreocupação com o realismo nas formas (PROENÇA, 2004).

⁷⁴ Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c8bj4R>. Acesso em: 26 dez. 2020.

estampado, como se quisesse decifrar algo camuflado pelas cores.” (PEZZOLO, 2013, p. 285-286).

Apesar dos esforços para reavivar o entusiasmo pelas tapeçarias na França, incluindo o significativo empenho da colecionadora Marie Cuttoli [1879 – 1973]⁷⁵, a mudança mais importante dessa época ocorreu com as iniciativas do multifacetado artista francês Jean Lurçat [1892 – 1966], um pintor, poeta, ilustrador, ceramista e tapeceiro. O seu interesse pelos têxteis começou ainda jovem, em meados de 1915, quando produziu seus primeiros cartões, que foram bordados pela própria mãe sobre talagarça. Todavia, somente duas décadas depois é que uma tapeçaria com base num de seus cartões foi tecida, pela Manufatura dos Gobelins (ANDRADE, 1978; GRADIM, 2018).

Imagem 22 – As ilusões de Ícaro, primeira tapeçaria tecida de Jean Lurçat pela Manufacture des Gobelins, 1937-1939, lã e seda, 2,51 x 4,83 m



Fonte: La Tribune de L'Art (2020).⁷⁶

Entretanto, com base nos autores consultados durante a pesquisa, o fato que mudou o rumo da trajetória artística de Lurçat, e por consequência também o da tapeçaria, se relaciona com o impacto provocado pela apreciação do conjunto das Tapeçarias Góticas do Apocalipse

⁷⁵ Marie Cuttoli foi uma colecionadora francesa e patrocinadora da arte moderna, além de incentivadora da tecelagem de tapeçarias por meio de encomendas de cartões a pintores ilustres, especialmente os cubistas. Ao longo de sua carreira, entre 1920 e 1965, ela colaborou com artistas, ateliês, negociantes e diretores de museus (BOATE, 2017).

⁷⁶ Disponível em: https://www.latribunedelart.com/spip.php?page=docbig&id_document=27025&id_article=6356. Acesso em: 26 dez. 2020.

(século XIV)⁷⁷, por ocasião de uma viagem de estudos pela França entre 1937 e 1938. Consta que Lurçat impressionou-se ainda mais após ser informado de que as obras haviam sido realizadas com apenas 24 tonalidades de cores de lãs, uma condição bastante restrita se comparada à paleta cromática que as tapeçarias das primeiras décadas do século XX exigiam. Por exemplo, “a Manufatura de Aubusson utilizava tradicionalmente perto de três mil tons, entretanto, Lurçat começa a utilizar somente quarenta e quatro tons, aos quais foram dados números de referência, nascendo dessa maneira o cartão de tapeçaria numerado (codificado)” (DANTAS, 2014, p. 36).

Depois disso, o artista analisou outras obras medievais e concluiu que, por causa da ânsia em reproduzir cópias de pinturas, as tapeçarias haviam se distanciado gradativamente da sua essência. No intuito de recuperá-la, ele passou a defender uma reformulação das características técnicas com um retorno às tendências medievais originais, utilizando uma paleta mais limitada com base na seleção de cores, fios grossos, pontos largos e textura encorpada. Propôs também revisões na forma, com a criação de cartões-modelos com desenhos destituídos de perspectiva e adaptados a uma linguagem mais afinada às possibilidades da tecelagem. Para ele, a ideia de fazer uma tapeçaria a partir de uma pintura que não havia sido concebida com essa intenção original era algo desrespeitoso para ambas as linguagens.

Entre 1939 e 1941, já trabalhando em Aubusson e com a colaboração de Marcel Gromaire, Lurçat restituiria à tapeçaria a paleta modesta, os cartões específicos e a técnica do ponto largo, como resultado de estudos detalhados do tapete “Apocalipse de Angers”, em que a textura estava na grossura do ponto e na reduzida gama de cores. (ANDRADE, 1978, p. 17).

As pretensões de Lurçat foram interrompidas pela Segunda Guerra Mundial⁷⁸, mas, logo após o término do conflito, as ações de reformulação de cartões tiveram continuidade e, em 1945, o artista fundou a *Association des Peintres Cartoniers de Tapisserie* (APTC)⁷⁹, com o objetivo de recuperar a essência da linguagem têxtil, estimulando a formação de novos tapeceiros (FONDATION [...], 2021). Também artistas renomados⁸⁰ foram convidados por ele a criar cartões específicos para a tecelagem, considerando sua textura, volume e urdidura aparente, em vez de simplesmente reproduzirem-se famosas obras pintadas com fios.

⁷⁷ A obra foi contextualizada no início deste item.

⁷⁸ Conflito de escala global ocorrido entre 1939 e 1945, cujas influências se refletiram na arte em vários movimentos e obras.

⁷⁹ Associação de Pintores de Cartões de Tapeçaria.

⁸⁰ Dentre outros convidados, constam: Le Corbusier, Pablo Picasso, Max Ernst, Jean Harp, Fernand Léger, Victor Vasarely e Wassily Kandinsky.

O resultado tecido desses cartões, juntamente com criações do próprio Lurçat, foi apresentado numa grande exposição no Museu de Arte Moderna de Paris em 1946, chamada de “Tapeçaria Francesa – da Idade Média até os dias atuais”. O evento seguiu depois para Bruxelas, Londres e Estados Unidos, revelando ao público interessado quais seriam as tendências das “Tapeçarias Contemporâneas”. Poucos anos depois, em 1950, também foi inaugurada a Galeria La Demeure, em Paris, a primeira com dedicação exclusiva à tapeçaria, cujo trabalho de divulgação, em conjunto aos esforços da APTC, foi decisivo para a aceitação das novas propostas têxteis (CÁURIO, 1985; FONDATION [...], 2021).

Outro fator fundamental se refere à alteração do percurso artístico ao qual essas obras foram direcionadas a partir de então. Além da reestruturação técnica e formal, as tapeçarias passaram a ser criadas visando exposições em galerias e museus de arte, ou mesmo à venda para colecionadores e demais público interessado. Ou seja, ocorreu uma readequação do percurso através do sistema da arte desde a produção, a circulação e o consumo, o que acabou conferindo às tapeçarias dessa época “um lugar no mundo da chamada ‘obra de arte’”, o que ressalta um entendimento abrangente de Jean Lurçat sobre o circuito artístico vigente, rendendo-lhe a alcunha de “grande renovador da arte tapeceira”. De acordo com Amaral (1988, p. 22),

Sua influência se fez sentir em vários artistas contemporâneos, bem como sobre o público, conseguindo demonstrar que uma arte antiga pode ainda ser interpretada por um espírito moderno. A importância de Lurçat se faz sentir em todo o mundo e por isso mesmo, grande número – de variada técnica e expressão – de peças tecidas têm sido produzidas em oficinas de muitos países ocidentais.

Além da volumosa produção artística, Lurçat fez pesquisas, experimentos, viagens, promoveu eventos e conferências, publicou livros e artigos, sempre com o foco direcionado para os têxteis, tendo visitado inclusive o Brasil, em 1954⁸¹ (DANTAS, 2014). Todavia, talvez o seu feito de maior relevância possa ser atribuído à formação do Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna, o CITAM⁸², em Lausanne, na Suíça, em 1961. Através dessa instituição, foi possível mediar o intercâmbio de ideias, experiências, acessar documentação

⁸¹ Dentre outros feitos na ocasião, Lurçat visitou o ateliê do artista Genaro de Carvalho em Salvador, incentivando-o a prosseguir com a tapeçaria e convidando-o a estagiar na França (CÁURIO, 1985; DANTAS, 2014).

⁸² Importante ressaltar que, apesar da ativa participação de Lurçat, o CITAM foi uma construção coletiva. “A criação do CITAM foi possível graças ao entusiasmo de várias personalidades do mundo cultural e político: o artista francês *Jean Lurçat*, iniciador da renovação da tapeçaria entre tecelões do seu país; *Pierre Pauli*, futuro curador do Museu de Artes Decorativas; *Paul-Henri Jaccard*, diretor da *Association des Interêts de Lausanne*; *Georges-André Chevallaz*, curador da cidade de *Lausanne* e *René Berger*, diretor-curador do Museu de Belas Artes.” (LES BIENNALES [...], 2021, tradução nossa, grifos do autor).

(fotos, *slides*, catálogos e livros) relacionada à organização de eventos de tapeçaria em vários lugares do mundo, incluindo o principal da área, a Bienal Internacional de Tapeçaria, que perdurou por mais de três décadas [de 1962 a 1994] (CÁURIO, 1985; GRIPPA, 2021). As Bienais serão abordadas com maior detalhamento no próximo item, pois influenciaram as produções têxteis no Rio Grande do Sul e coincidem com o recorte temporal deste estudo.

2.3 A tão buscada “renovação”

Com base no levantamento histórico apresentado até aqui, constatou-se que a fase da Tapeçaria Contemporânea – ou “Nova Tapeçaria”, como também é chamada – começou a ser gestada em consequência de eventos aparentemente isolados, mas que despertaram reflexões consistentes sobre o fazer têxtil. Com isso, a partir do final da década de 1940, configurou-se um movimento, fortalecido sobretudo pelas ações de Lurçat, que visava à reformulação dessa linguagem artística em suas intenções essenciais, composições, tamanhos e cores – embora, em sua grande maioria, elas ainda continuassem bidimensionais e figurativas durante toda a década de 1950. Em *Artistas da Tapeçaria Brasileira* (1987, p. 7-8), encontra-se uma síntese mais clara do contexto daqueles anos:

E isto que chamamos de a nova tapeçaria é uma manifestação de caráter complexo, na qual foram colocadas em questão a natureza dos materiais, a função do suporte, a bidimensionalidade tradicional e, finalmente, o próprio destino da tapeçaria como um objeto que pode ou não ser útil. [...] A velha tapeçaria, sabemos todos o que foi. Tratava-se de uma superfície plana, bidimensional, destinada a esquentar os grandes e frios espaços dos palácios. A quantidade de cores desta tapeçaria terminou por ser excessiva, já que procurava imitar as qualidades cromáticas da pintura. [...] A modificação aconteceu justamente na conceituação. A tapeçaria exigiu para si mesma uma natureza própria. Não mais imitar a pintura, mas retornar à natureza de seus fios [...] se deu ao direito de problematizar e fazer a reflexão sobre os temas de nossa época, dos motivos naturais, como a fauna e a flora, até as mais graves questões políticas e as mais sutis e labirínticas situações do psiquismo.

Contudo, muitos centros tapeceiros continuaram produzindo da maneira tradicional, que coexistiu com as novas formas têxteis contemporâneas. Essas tendências emergiram com maior ênfase quando começaram a ser promovidas pelo CITAM⁸³ as Bienais Internacionais de Tapeçaria, na cidade suíça de Lausanne, as quais, pouco a pouco, se tornaram o palco

⁸³ “Os arquivos do CITAM são mantidos atualmente por duas instituições de Lausanne: os Arquivos da Cidade responsáveis pelos documentos administrativos (regulamentos, correspondência, imprensa) e a Fundação Toms Pauli que mantém o acervo com arquivos de inscrição de artistas e uma biblioteca especializada. As duas instituições trabalharam em parceria para criar um banco de dados complementar de fontes preservadas” (LES BIENNALES DE [...], 2021, tradução nossa).

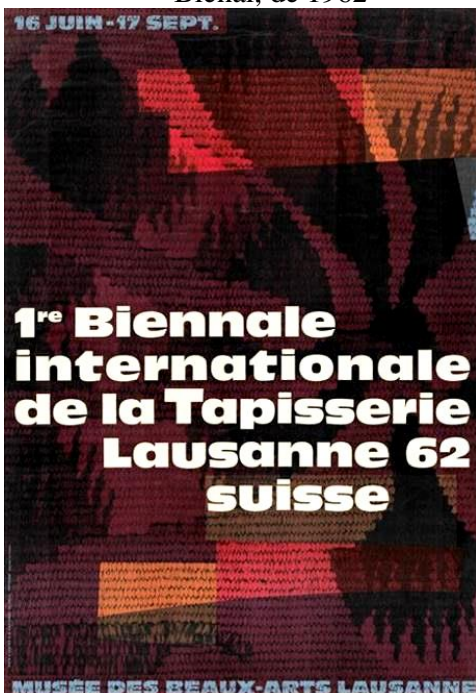
principal da arte têxtil. Foram organizadas dezesseis edições do evento entre os anos de 1962 e 1995, totalizando 911 obras selecionadas de artistas de várias partes do mundo, que apresentaram desde tapeçarias de paredes e esculturas têxteis até instalações que precisaram ser colocadas ao ar livre (LES BIENNALES [...], 2021). Através das Bienais,

[...] podemos observar a passagem da “tapeçaria” – enfatizando as técnicas e as formas tradicionais – para o território ampliado da “arte têxtil”. Enquanto a primeira bienal (1962) reuniu basicamente peças bidimensionais, destinadas à parede e ao espaço das habitações, a partir de 1967 – e de modo mais enfático, durante a IV Bienal [...] as peças assumem a tridimensionalidade e têm por destinação o espaço expositivo da galeria, assumindo sua condição plena de obra de arte autônoma. (CARVALHO, 2007b, p. 88-90).

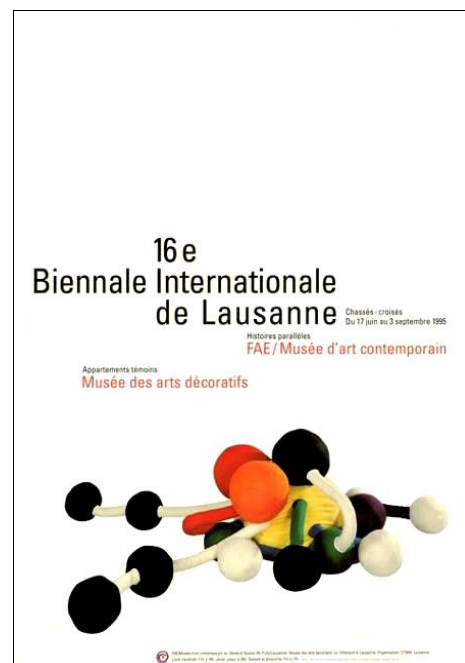
Essa “passagem” pode ser verificada nos próprios cartazes de divulgação das Bienais (imagens 23 e 24), que, além de explicitarem esse aspecto nas peças, informam que o termo *tapisserie*, que consta no cartaz da primeira edição, já não aparece no da última, indicando que precisou ser revisto para abranger a diversidade das propostas apresentadas.

Nos preparos para a VI Bienal, o júri, numa evidente conscientização do papel renovador que as próprias Bienais exercem na sua vocação observadora e estimuladora de expansão da *artêxtil*, deu início a seus trabalhos colocando questões importantes, como a própria necessidade de redefinição do termo “tapeçaria”, ou a urgente ampliação dos critérios anteriormente fixados; sensível às mudanças, Lausanne tentava libertar-se (e liberar) de quaisquer cerceamentos inibidores da criatividade artística. Isso fez com que o regulamento fosse permanentemente atualizado. (CÁURIO, 1985, p. 104, grifo do autor).

Imagem 23 – Cartaz de divulgação da 1ª Bienal, de 1962 Imagem 24 – Cartaz de divulgação da 16ª e última Bienal, em 1995



Fonte: Les Biennales [...] (2021).



Fonte: Les Biennales [...] (2021).

Mesmo que a palavra “tapeçaria” fosse insuficiente para descrever objetos têxteis feitos com uma grande diversidade de materiais e técnicas inovadoras, ela foi mantida até 1992, sendo então substituída pela expressão “arte têxtil contemporânea” (COTTON, 2011). Todavia, essa discussão ainda persiste, pois a arte têxtil atual não é mais identificada apenas com a própria matéria de fios e fibras, tendo incorporado nessa categoria também papéis, metais, plásticos, dentre outros elementos sintéticos.

No entanto, o fato é que predominaram nas primeiras edições as tapeçarias produzidas a partir de cartões, tendo sido superadas nos anos que se seguiram por outras que traziam opções técnicas, como relevo, tramas irregulares, materiais inéditos e monumentalidade no tamanho. Esse último aspecto predominou na Bienal de 1962, na qual obras de grandes dimensões estamparam o resultado de cartões pintados em anos anteriores, defasagem atribuída ao tempo para a confecção de tantos metros quadrados tecidos (CÁURIO, 1985). Vide como exemplo, na imagem 26, a longa tecelagem de seis metros realizada pela artista polonesa Magdalena Abakanowicz⁸⁴.

Além das dimensões, a obra também indica outro fator que ganhou força a partir da década de 1960: a valorização de movimentos e texturas, em vez de desenhos e cores. Ou seja, embora conservando o caráter bidimensional, as representações abstratas tomaram gradualmente o lugar do figurativo que já vinha sendo estilizado. Esse motivo, unido ao resultado de pesquisas, experimentações com materiais e técnicas de tecelagem, com ou sem teares, alavancou as primeiras tentativas tridimensionais, despertando também preocupações relacionadas a elementos como a forma e o movimento. De acordo com Giobbi (1974 *apud* GRADIM, 2018, p. 144), “estas primeiras experiências aparecem quase simultaneamente em três partes do mundo: na Polônia, com o trabalho fantástico de Madalena Abakanowicz; na

⁸⁴ Artista contemporânea de renome internacional que empregou o tecido como material escultórico, foi uma das principais representantes da “escola polonesa de tapeçaria” e fundamental no movimento da Nova Tapeçaria. Ela criou um ciclo de obras espaciais de grandes proporções tecidas com diferentes fibras e cores conhecidas como “Abakans”, título derivado do seu sobrenome (OWIDZKA, 2007). Consolidou a sua carreira nas Bienais de Lausanne e recebeu medalha de ouro na VIII Bienal de Arte em São Paulo (1965), com as tapeçarias Andrômeda, Cleópatra, Helena, Ana e Dorota II, tendo participado na seção de arte aplicada juntamente com os artistas têxteis Jolanta Owisza e Wojciech Sadley. “Apesar da heterogeneidade de suas atitudes criadoras, pode-se encontrar em suas obras traços comuns, vindos, na maioria das vezes, da arte popular e constituindo, sobretudo, na liberdade no tratar os problemas técnicos e os materiais aplicados. As obras de Abakanowicz e Owidzda mostram que os dois artistas trouxeram para a arte da tecelagem valores novos e importantes, não só no que concerne aos materiais aplicados, mas também na técnica de entrelaçamento das linhas, no sistema de nós, na estrutura das formas sobre a superfície da tapeçaria em suma, em tudo que decide das novas qualidades estéticas da obra.” (CATÁLOGO VIII [...], 1965, p. 342).

Iugoslávia, com a pesquisa de Jagoda Buic⁸⁵; e no Brasil, com a excelente obra de Nicola e Douchez”.

Imagem 25 – “La Composition des Formes blanches”, de Magdalena Abakanowicz, exposta na 1ª Bienal de Lausanne (1962), técnica *haute lisse*, 600 x 200 cm



Fonte: Base de Données du Citam (2022).

⁸⁵ Jagoda Buic nasceu em 1930 na antiga Iugoslávia, território atual da Croácia, e continua em atividade aos 92 anos de idade. O catálogo da Bienal de São Paulo de 1957, a primeira na qual a artista foi selecionada com sete obras – Monólogo I, Diálogo, Monólogo Estrutural, Rasema I, Políptico, Carnaval e Anjo Expulso –, traz a seguinte apresentação: “A tapeçaria na Iugoslávia não tem tradição especial. No sentido contemporâneo da palavra, começou-se a praticá-la somente após a primeira guerra mundial. Mas, nestes últimos anos alguns autores já se firmaram no exterior. Um dos mais importantes é, sem dúvida, Jagoda Buic, cujas tapeçarias se distinguem por sua sensibilidade estética e, antes de tudo por soluções espaciais e conexões bidimensionais.” (CATÁLOGO IX BIENAL..., 1967, p. 309). Já na 13ª Bienal, em 1975, ela recebeu o Grand Prix Itamaraty. A artista foi aclamada mundialmente por suas esculturas e instalações tecidas em grande escala, resultantes, sobretudo, da sua formação e atuação com cenografia e arquitetura de interiores (Disponível em: http://fiberartgallery.altervista.org/jagoda-buic/?doing_wp_cron=1662604342.4848120212554931640625. Acesso em: 7 set. 2022).

Especialmente na Polônia, despontou uma geração de artistas têxteis portadora de um pensamento diferenciado na década de 1960, cujos experimentos resultaram em soluções inéditas mostradas nos trabalhos criados. Magdalena Abakanowicz foi uma dentre os muitos que formaram a então designada “Escola Polonesa de Tapeçaria”. Coletivamente, eles trouxeram como inovação fundamental o envolvimento do próprio autor em todo o processo da tecelagem da tapeçaria, o que estimulava a descoberta de meios técnicos e matérias-primas, ocasionando efeitos inesperados nas formas, texturas e cores. Assim, se firmaram aspectos característicos nessas obras como: a mescla de materiais; volumes conseguidos pelo uso de fibras com diferentes espessuras; a criação diretamente no tear e a utilização de várias técnicas numa mesma peça. Liberdade criativa esta que, por outro lado, exigia maior domínio sobre todo o processo de tecer. Entretanto, o percurso seguido por eles trazia raízes na tradição da tecelagem utilitária e da arte popular na Polônia.

Segundo Owidzka⁸⁶ (2007), a arte popular já havia inspirado um grupo de artistas, ainda em 1901, a fundarem a associação “Arte Utilitária Polonesa”. Sobretudo, eram intelectuais que se posicionavam de maneira semelhante às ideias de William Morris e da corrente *Arts and Crafts* na Inglaterra⁸⁷, buscando resgatar a importância do trabalho manual, além de salvaguardar tradições artesanais características ao usar motivos e técnicas da arte popular nas suas tapeçarias. Por volta de 1950, no pós-guerra, também escolas de ensino superior da Polônia introduziram aulas de tecelagem em seus cursos, a exemplo das Academias de Belas Artes de Varsóvia, Cracóvia, Gdansk, Poznan, e da Escola Superior de Belas Artes de Łódz. Nesses locais, professores se destacaram no ensino dos têxteis, incentivando a liberdade criativa dos estudantes em composições no próprio tear, sem projetos prévios, seguindo as propriedades dos materiais utilizados, das cores, da inter-relação entre urdume-trama e com inspiração na arte popular. Eles desempenharam um papel de suma importância no desenvolvimento das características que fundamentaram a escola polonesa.

⁸⁶ O texto foi publicado por Jolanta Owidzka [1927 – 2020], ela própria integrante da “escola polonesa de tapeçaria”. Apresentados em muitas exposições, dentre elas a I Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne (1962) e a VIII Bienal de São Paulo (1965), os trabalhos experimentais de Owidzka (imagem 27) são conhecidos internacionalmente e influenciaram a arte têxtil contemporânea (LUKE, 2020, tradução nossa).

⁸⁷ Especificado no item 3.2.

Imagem 26 – Detalhe da obra “Stony Signs”, de Jolanta Owidska, 1978; lã, sisal e cobre, 89 x 228 cm



Fonte: Luke (2020).

Outro fato contributivo ao êxito dos artistas na Polônia deveu-se à criação da “oficina experimental” de tecelagem artística da Associação de Artistas Plásticos e Designers Poloneses, cofundada por Maria Łaskiewicz [1891-1981]⁸⁸ no ano de 1951, funcionando na sua própria casa, em Varsóvia. Foi um verdadeiro laboratório para experimentos têxteis, que funcionou até 1965 e permitiu que especialmente jovens artistas que não possuíam ateliês individuais e teares próprios pudessem fazer suas próprias tentativas artísticas nesse campo, incluindo Jolanta Owidzka e Magdalena Abakanowicz. A atividade de Łaskiewicz como criadora de tecidos escultóricos e agente da vida artística foi crucial para o desenvolvimento do campo da tecelagem na Polônia do pós-guerra (JACHUŁA, 2022).

Nas décadas de 1960 e 1970, o êxito dos artistas poloneses confirmou sua primazia com a apresentação dos trabalhos criativos da nova geração formada, a qual trouxe consigo o

⁸⁸ Pertenceu à geração precursora da Escola Polonesa de Têxteis, sendo uma das primeiras artistas cuja atividade elevou os têxteis à categoria de arte. Ela aprendeu a tecelagem na casa familiar, formando-se posteriormente em Desenho. Profunda conhecedora das técnicas, deu aos tecidos características de escultura, graças à utilização de materiais incomuns, como madeira e metal, nas tramas. Evitou deliberadamente a forma e a cor decorativa, razão pela qual raramente as suas obras apresentam outros tons além dos naturais. Participou das Bienais de Lausanne em 1962, 65, 67, 69 e 71 (JACHUŁA, 2022).

legado de tantos outros que souberam apontar os rumos têxteis a serem seguidos como meio de expressão, bem como a distinção da fronteira entre o utilitário e o artístico. A tapeçaria polonesa exerceu influência na atividade de artistas brasileiros que mantiveram contato com as obras expostas nas Bienais de São Paulo ou que, nas décadas de 1970 e 1980 fizeram estágios na Polônia, a exemplo de Zoravia Bettiol e Carla Obino, conforme se detalhará mais adiante.

Ao analisar o histórico das edições das Bienais de Lausanne, apurou-se que, já a partir de 1965, em relação à materialidade, foram os artistas poloneses que introduziram materiais até então inéditos, como ossos, rendas, madeiras e metais. Posteriormente, outros reinterpretaram esses materiais e permitiram-se experiências com o sisal, as cordas, os pelos de animais, ou mesmo elementos característicos de seus países de origem. Cotton (2011) coloca que, depois da segunda década de Bienais, ocorreu tamanha proliferação de ideias que se fez necessário expor duas tendências em paralelo: uma que apresentava as tapeçarias tradicionais exaltando a perfeição material e técnica; e outra que trazia um “caminho instintivo” incluindo uma seção de pesquisas.

Com isso, outras linguagens também foram incorporadas, a exemplo da fotografia, ou mesmo passaram por uma revitalização, como o macramê, os nós, o tricô, os bordados e as costuras. E essa intenção foi favorecida pelo regulamento do evento, no qual constava que “podia concorrer à participação qualquer ‘obra original executada à mão’, em tear de alto liço e baixo liço, além de bordados e aplicações, bem como pesquisas” (CÁURIO, 1985, p. 101). Nessa mescla de linguagens, os artistas exploraram as mais diversas formas, vazados, texturas, geometrias, abstrações, expressões figurativas, transparências, apresentando-as em diferentes dimensões: desde obras murais, instalações e esculturas com proporções monumentais até minitêxteis.

As Bienais subsequentes apresentaram um número crescente de candidatos advindos de outras partes do mundo além da Europa, com destaque para artistas dos Estados Unidos, do Japão e de vários países da América do Sul. Cabe salientar que, como não se tratava de um evento competitivo, pois não havia premiações, reinava um espírito de intercâmbios, trocas e divulgações. Em consequência, a repercussão do evento se ampliou e ele atraiu cada vez mais público, estimado entre 18 e 30 mil visitantes em cada edição. Após o encerramento das Bienais em Lausanne, geralmente o percurso era estendido e levado também a outros países em formato reduzido, a exemplo de França (1969), Polônia (1971), Estados Unidos (1973), Portugal (1977), Dinamarca (1979 e 1985) e Holanda (1989 e 1992) (CÁURIO, 1985; COTTON, 2011).

De acordo com as mesmas autoras, com a finalidade de uma melhor orientação em virtude da variedade de tendências e do número crescente de propostas recebidas, o CITAM estabeleceu para as Bienais da década de 1980 três temas a serem analisados em conjunto: na XI Bienal (1983), “Criação do seu próprio espaço têxtil” (exemplo na imagem 27); na XII Bienal (1985), “Escultura têxtil” (exemplo na imagem 28); e na XIII Bienal (1987), “Retorno do têxtil ao suporte mural”⁸⁹ (exemplo na imagem 29). Essa unidade temática permitiu uma leitura mais adequada das obras e a oportunidade de acesso a novos nomes que então despontavam.

Imagem 27 – “Espace em or”, de Elsi Giauque⁹⁰, 1983, técnica pessoal de baixo liço com seda, folhas e fios de ouro, 400 x 700 x 900 cm



Fonte: Base de Données du Citam (2022).

⁸⁹ Rita (2016, p. 148, grifo nosso) reitera tal categorização ao escrever: “E quando, em meados da década de setenta, André Kuenzi (1916-2005) distingue três categorias de arte têxtil – a *mural*, herdeira da tapeçaria tradicional que se expõe verticalmente nas paredes; a *espacial*, frequentemente tridimensional, que se pode circundar; e a *ambiental*, mais próxima da instalação e que permite a penetração do observador – instaura na história e na crítica da arte a abertura para novas estéticas, instituindo consensos necessários.”

⁹⁰ Suíça [1900 – 1989]; formou-se como designer têxtil na Escola de Artes Aplicadas de Zurique em 1922. Ao longo de sua vida, trabalhou com teatro de marionetes, como professora de Design e artista têxtil. Ela projetou novas formas pictóricas a partir de estruturas rítmicas e seus tecidos espaciais e, com transparências, representava experiências abstratas da natureza. A partir de 1965, participou de importantes exposições internacionais de arte têxtil na Suíça e no exterior (EMUSEUM, 2022).

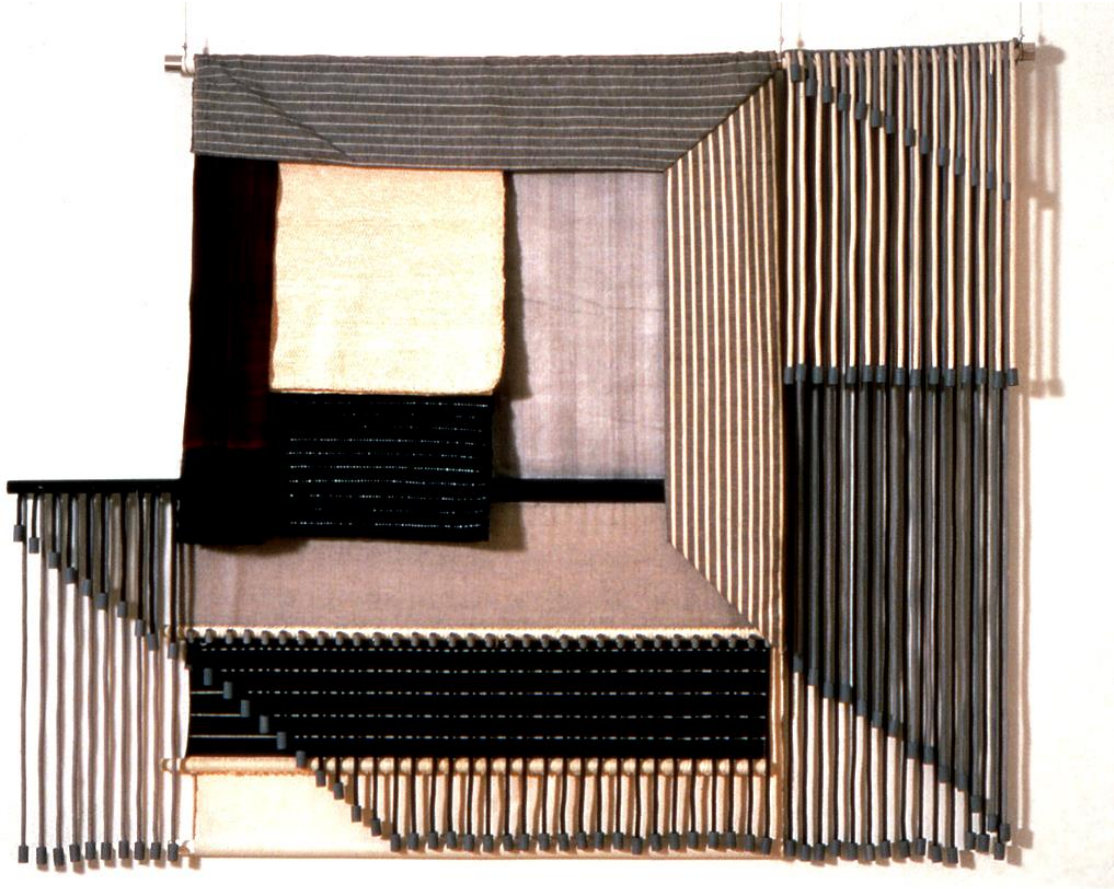
Imagem 28 – “Black Rythm 3”, de Jagoda Buic, 1985, técnica livre, lutrivil⁹¹, 250 x 600 x 280 cm



Fonte: Base de Données du Citam (2022).

⁹¹ Conforme consulta a um artigo técnico, trata-se de fibra conseguida através de fiação por fusão. As lâminas fiadas representam uma nova classe de produto, com uma combinação de propriedades que as colocam entre o papel e os tecidos, oferecendo uma vasta gama de aplicabilidade, indo desde estruturas muito leves e flexíveis até as pesadas e rígidas. São utilizadas por fabricantes de filtros em sistemas industriais diversos. (Disponível em: <https://xdocs.com.br/doc/kgv-artigo-tecnico-elementos-filtrantes-plissados-280lym6jep8w>. Acesso em: 8 set. 2022).

Imagem 29 – “Mur intérieur”, de Alvaro Diego Gómez Campuzano⁹², 1986, técnica baixo liço; algodão, seda, barras de ferro e madeira, 200 x 240 x 8 cm



Fonte: Base de Données du Citam (2022).

No entanto, embora as Bienais tenham concentrado um grande número de artistas têxteis, muitos outros estiveram à margem, sem nunca terem participado das tantas edições do evento. Essas ausências são explicadas pelo fato de que havia condições de admissão estabelecidas pelo júri em cada edição e, com isso, muitas obras não se enquadravam nas categorias previstas (COTTON, 2011). Porém, atendendo aos critérios exigidos, vários países sul-americanos foram representados com pelo menos um artista selecionado, como é o caso do Chile, com Matta⁹³ (1971); da Bolívia, com Patrícia Velasco⁹⁴ (1977); da Venezuela, com

⁹² Artista colombiano nascido em 1956 que ressignificou a fabricação tradicional de tecidos com os propósitos da arte contemporânea. Suas obras sempre envolvem o elemento fundamental da tecelagem, o fio, acrescido por diferentes combinações técnicas e materiais – a exemplo da obra “Parede Interior”, apresentada na XIII Bienal de Lausanne em 1987, na qual áreas densas e transparentes foram mescladas, incorporando materiais industriais ao algodão e à seda (SERRANO, 2021).

⁹³ Roberto Sebastián Antonio Matta Echaurren [1911 – 2002]; apresentou “La Commune de Paris de 71, et La Révolution Française”, executada em tear de baixo liço (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

⁹⁴ Nascida na Bolívia em 1940, expôs a obra “Tapeçaria Cerimonial” feita com lã de alpaca e contas de vidro (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

Gego⁹⁵ (1975) e Maria Teresa Torras⁹⁶ (1981). A Argentina liderou o número de participações, totalizando dez⁹⁷; seguida pela Colômbia, com nove⁹⁸ – dessas, sete atribuídas à artista Olga de Amaral⁹⁹ (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

Imagem 30 – “Horajasca en Oro”, de Olga de Amaral, 1973, quatro painéis em técnica mista, 500 x 400 cm



Fonte: Base de Données du Citam (2022).

⁹⁵ Gertrud Goldschmidt [Hamburgo 1912 – Caracas 1994]; obra “Reticulárea”, um ambiente criado a partir da montagem de peças modulares, a maioria delas, com base triangular, feitas de aço inoxidável e arame de alumínio (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022; GEGO, 2022).

⁹⁶ María Teresa Torras [Menorca 1927 – Caracas 2009]; obra “Presença de um passado vegetal”, um conjunto monumental de cinco troncos tecidos em sisal (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

⁹⁷ Gracia Cutuli (1971 – Para Combinarte); Maria Simon (1973 – Cajas); Alicia Penalba (1975 – Chuchimata); Susana Rolando (1975 – Colgada); Maria Simon (1975 – Caja Pájaro); Alicia Penalba (1979 – Samurai); Nora Aslan (1981 – Territorios); Azucena Miralles (1981 – Cantar de los cantares); Luis Negrotti (1981 – Canción de amor erótico del rey Salomon); Carola Segura (1981 – Argentina para exportación) (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

⁹⁸ Olga do Amaral em 1967 (Entrelazada en blanco y negro), 1971 (Pared lineal tejida), 1973 (Horajasca en oro), 1975 (Uma colmena), 1977 (Tapiz n. 203 Caligrafía espacial), 1987 (Alquimia XXXI Plus) e 1992 (Manto II); e Alvaro Diego Gomez Campuzano em 1987 (Mur intérieur) e 1992 (Ornamento) (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

⁹⁹ Olga de Amaral nasceu em Bogotá (Colômbia), em 1932; suas obras abstratas em grande escala caracterizam-se pelo uso de fibras que incorporam metais preciosos. Transforma a estrutura têxtil bidimensional em presenças escultóricas que mesclam arte, artesanato e *design* através de um sistema complexo baseado na busca por respostas para questões internas (fios de sua própria identidade), como também explora aspectos da cultura colombiana, a exemplo da utilização do ouro (imagem 31). Sua inspiração, trazida de histórias entrelaçadas da arte pré-hispânica e colonial. (Disponível em: <https://olgadeamaral.art/about.html>. Acesso em: 11 set. 2022.)

O Brasil teve cinco trabalhos exibidos nas Bienais de Lausanne, com os artistas: Genaro de Carvalho¹⁰⁰, em 1965 – “Alicena e Lua Azul”; Zoravia Bettiol¹⁰¹, em 1969 – “Estandarte de Carnaval”; Jacques Douchez¹⁰², em 1975 – “Entrelaçamento marrom e laranja 74”; Heloisa Braun¹⁰³, em 1981 – “Pya’assaba “V””; e, por fim, em 1992, Shirley Paes Lemes¹⁰⁴ – “Uno” (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022; CÁURIO, 1985).

Finalmente, a 16ª e última Bienal, de 1995, trouxe uma retrospectiva histórica das três décadas de duração de um dos maiores eventos da arte contemporânea e, por um bom tempo, o único dessa natureza no mundo, com obras selecionadas por curadores como síntese e testemunho de tal feito (COTTON, 2011; LES BIENNALES [...], 2021). A importância do evento de Lausanne é tida como incontestável pelos autores que escreveram sobre o assunto, pois foi a partir daí que se desenvolveram pesquisas e reflexões teóricas sobre a arte têxtil contemporânea. Além disso, as exposições permitiram que fossem divulgadas ideias inovadoras, descobertos novos artistas, bem como que outros repensassem seus processos criativos, abandonando os cartões pintados em favor da autonomia têxtil. Serviram também de inspiração para que essa linguagem tida como “menor” fosse incrementada em outras partes do mundo e se espalhasse por escolas, ateliês, associações e galerias.

Muitos países passaram a promover eventos específicos, como a Alemanha, os Estados Unidos, a Polônia, o Japão, a Holanda e o próprio Brasil (Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia). Durante e depois desses acontecimentos, a tapeçaria firmou cada vez mais a sua própria identificação no sistema da arte, abandonando os valores narrativos ou decorativos, passando pela abstração e, por fim, ingressando no campo ampliado das esculturas e instalações têxteis. Assim,

¹⁰⁰ Vide informações sobre ele, bem como a imagem do cartão que originou a referida tapeçaria no item 4.1.

¹⁰¹ A imagem da obra e estudos referentes a Zoravia são apresentados no capítulo 5, pois ela é uma das artistas sul-rio-grandenses integrante do *corpus* deste trabalho.

¹⁰² Artista francês radicado no Brasil desde 1947 que, juntamente com Norberto Nicola, é um dos precursores da tapeçaria contemporânea brasileira. Consultar item 4.2.

¹⁰³ A Helô [Rio de Janeiro 1930 – ?] construiu totens gigantes, tendo por base a fibra vegetal extraída da piaçaba (CÁURIO, 1985, p. 260).

¹⁰⁴ Shirley Paes Leme Paiva Arantes (Goiás, 1955) é escultora, gravadora, desenhista e professora de Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM), em São Paulo, desde 2003. Na maior parte de suas esculturas e instalações da década de 1990, empregou galhos secos e ramos que aparecem em feixes. Gradualmente, o metal e a madeira vão sendo utilizados em suas produções. Apropriando-se de técnicas artesanais de produção de objetos utilitários, a artista constrói esculturas que combinam formas originais com outras ligadas a cestaria, adereços corporais e habitações indígenas ou caboclas (SHIRLEY Paes Leme. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10692/shirley-paes-leme>. Acesso em: 11 set. 2022.)

A análise comparada dos vários regulamentos sucessivos desta *Bienal* permite estabelecer a evolução recente de um domínio da arte que ganhou pouco a pouco autonomia no âmbito das artes plásticas e, por outro lado, verificar o seu papel, assim como o de outras manifestações congêneres, na definição dos contornos e das especificidades da arte têxtil. Senão, vejamos: enquanto até 1975 o regulamento apenas admitia obras tecidas em alta e baixa lissa, as bienais seguintes já permitiam a extensão a outras técnicas. Na *10.ª Bienal*, em 1981, propôs-se fazer o ponto da evolução da arte têxtil, no conjunto das suas manifestações e dos seus objetivos nos níveis técnico, expressivo, investigativo e utilitário. E na *13.ª Bienal*, em 1987, criou-se uma secção consagrada à investigação de todas estas interações, abandonando-se o privilégio inicial dado a uma única técnica e estabelecendo-se a abertura a um conjunto de propostas inovadoras com materiais diversos. Assim se vai reconhecendo um conceito mais amplo de arte têxtil. Embora tardiamente, por comparação à pintura e ao desenho, podemos afirmar que a tapeçaria só se abriu formalmente à contemporaneidade e se revelou, plena e claramente, através das *Bienais de Lausana*. (RITA, 2016, p. 146, grifos da autora).

Ou seja, o processo que envolvia a tapeçaria foi sendo reformulado seguindo o fluxo das inovações materiais, tecnológicas e comunicacionais que possibilitaram expressões têxteis inéditas na arte contemporânea, cada vez mais propícias à mescla de linguagens. Burke (2003, p. 14, 31) reitera esse aspecto:

Por mais que reajamos a ela, não conseguiremos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização [...] devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos [...]

Assim sendo, percebe-se que a arte têxtil, incluindo a tapeçaria, em vez de ter chegado a um fim, adequou-se às situações e aos objetivos articulados pelo sistema contemporâneo, à semelhança das outras linguagens do campo da arte. Entretanto, porque imersas nesse hibridismo, tornou-se uma tarefa complexa determinar de maneira específica a identidade das obras têxteis atuais, pois, mesmo sustentadas por raízes ancestrais milenares, apresentam-se num vasto território de atuação. Como exemplo, cita-se a obra *Tapete Modular* da artista brasileira Graziela Kunsch¹⁰⁵, apresentada na Documenta Fifteen de 2022, em Kassel, na Alemanha, um dos principais eventos mundiais da arte: a proposta foi desenvolvida a partir da cartela de cor “do céu à terra”, como um “chão” para bebês brincarem livremente, constituído

¹⁰⁵ Nascida em 1979 na cidade de São Paulo, é uma artista socialmente engajada. Além de seus projetos em performance e vídeo, assume formas educativas, editoriais e curatoriais na sua prática artística. Em seus projetos de longo prazo, ela faz proposições abertas de modo que outras pessoas também sejam cocriadoras, contemplando, com isso, uma diversidade de visões e práticas. Disponível em: <https://naocaber.org/graziela-kunsch/>. Acesso em: 26 set. 2022.

por cinco partes, que podem ser montadas de diversas formas, totalizando 7,20 x 3,50 m de tecidos reciclados¹⁰⁶.

Imagem 31 – Tapete Modular de Graziela Kunsch, 2022



Fonte: Ateliê Vivo (2022).¹⁰⁷

Têxteis também apareceram na 59ª edição “The Milk of Dreams” da Bienal de Veneza, Itália, no ano de 2022, na forma de bordados da cantora chilena Violeta Parra [1917 – 1967] e da haitiana Myrlande Constant [1968]; e nas esculturas de Ruth Asawa, EUA, [1926 – 2013] (LA BIENNALE [...], 2022).

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.atelievivo.com.br/laboratorio-textil/intervencoes-texteis/ocupaixao-fora-de-moda-sesc-ipuranga/tapete-modular-para-a-obra-da-artista-graziela-kunsch-para-adocumenta-de-kassel/>. Acesso em: 25 set. 2022.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.atelievivo.com.br/laboratorio-textil/intervencoes-texteis/ocupaixao-fora-de-moda-sesc-ipuranga/tapete-modular-para-a-obra-da-artista-graziela-kunsch-para-adocumenta-de-kassel/>. Acesso em: 25 set. 2022.

Imagem 32 – Vista da exposição escultórica de Ruth Asawa na Bienal



Fonte: La Biennale [...] (2022).

Feitas com arame e inspiradas numa técnica de cestaria, as esculturas suspensas aproveitam as qualidades específicas do material, como a maleabilidade e a resistência, compondo uma série de casulos translúcidos de formas sinuosas.

O que se constata é que, de modo geral, os têxteis têm ocupado um espaço maior ao longo da cadeia do sistema da arte mundial, fenômeno que não ocorria há poucas décadas atrás, quando a circulação dessas obras se restringia aos eventos específicos criados para os têxteis. E, sim, acontecimentos exclusivos se mantiveram com regularidade, enquanto outros novos foram organizados, garantindo espaço, visibilidade e divulgação para a arte têxtil contemporânea.

Um deles refere-se à Trienal Internacional de Tapeçaria de Łodz, na Polônia, que, tendo iniciado em 1972, repete-se ciclicamente a cada três anos no Museu Central de Têxteis daquela cidade; na sua 17ª edição, em 2022, selecionou criações de duas artistas brasileiras¹⁰⁸: Cristiane Mohallem [São Paulo, SP - 1974] que trabalha o têxtil através do bordado¹⁰⁹; e

¹⁰⁸ Disponível em: <https://cmwl.pl/public/informacje/17-miedzynarodowe-triennale-tkaniny,226>. Acesso em: 26 set. 2022.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://pt.cristiane-mohallem.com/bio-portugues>. Acesso em: 26 set. 2022.

Verônica Filipak [Curitiba, PR - 1973] que se utiliza de técnicas de costura tanto manual, quanto com máquinas¹¹⁰.

Outro feito a destacar refere-se ao reconhecimento, pela Unesco, como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade do Cité Internationale de la tapisserie Aubusson, em 2009, pela salvaguarda de tradições e expressões vivas relativas à tapeçaria. Trata-se da existência de uma comunidade há mais de cinco séculos que mantém a cadeia produtiva desse campo, transmitindo-a através de gerações e atualizando-a de acordo com o tempo, o que lhe confere um sentido de identidade e continuidade. O local ainda abriga o Musée de La Tapisserie e desenvolve um pequeno setor econômico que engloba fiações, tinturarias, tecelões e restauradores, gerando cerca de uma centena de empregos¹¹¹.

Dentre os eventos mais recentes, está a Internacional Biennial of Contemporary Textile Art, que iniciou em 2000 e adquiriu caráter nômade, ocorrendo numa cidade diferente a cada edição¹¹².

Inspirada nas antigas tradições com um estilo contemporâneo, em 1997, a artista têxtil colombiana Pilar Tobón fundou a WTA – Women in Textile Art. Mais tarde, transformou-se em World Textile Art para incluir artistas masculinos. Este ano de 2022, a WTA completa 25 anos com a X Bienal Internacional “25 ANOS WTA”, de outubro a dezembro de 2022. Para a 10ª Bienal, mais de dez países estarão interligados. [...] A World Textile Art engloba artistas têxteis de diversas nacionalidades e culturas, que carinhosamente a chamam de “família têxtil”. A bienal internacional nômade da WTA é a única bienal de arte têxtil do mundo, com a realização de nove bienais em oito países. Cada país que hospeda uma Bienal WTA segue as diretrizes da Organização e é presidido por um Grupo de Gestão Local de artistas têxteis, curadores, acadêmicos, administradores e gestores culturais de destaque. (WORLD TEXTILE ART, 2022).

Como parte das comemorações do 25º aniversário da organização no ano de 2022, foram criados espaços paralelos para “25 ARTISTAS” em cada um dos países que sediaram uma Bienal WTA, tendo como sede principal a cidade de Miami, nos Estados Unidos. Brasil, Índia, Itália, Coreia e Turquia foram convidados para a celebração, embora não tenham recebido anteriormente uma bienal, e realizaram o seu próprio Salão Nacional “25 ARTISTAS”. O Museu de Arte Brasileira de São Paulo apresentou o evento no Brasil denominando-o Exposição De fio a fio: a herança têxtil brasileira de 22 a 22, entre os meses de outubro e dezembro de 2022, fazendo uma homenagem a Regina Graz, Norberto Nicola e

¹¹⁰ Disponível em: <https://www.katiavelo.com.br/a-arte-textil-de-veronica-filipak/>. Acesso em: 10 jul. 2023.

¹¹¹ Disponível em <https://www.cite-tapisserie.fr/> Acesso em: 28 set. 2022.

¹¹² Em 2000 e 2002 nos EUA, 2004 na Venezuela, 2006 na Costa Rica, 2009 na Argentina, 2011 no México, 2017 no Uruguai, 2019 na Espanha, 2021 no Chile. Disponível em: <https://wta-online.org/biennials/>. Acesso em: 05 fev. 2023.

Jacques Douchez, além de obras têxteis de 26 artistas contemporâneos – dentre eles, Zoravia Bettiol, do Rio Grande do Sul (WORLD TEXTILE ART, 2022).

Na cidade de Guimarães, em Portugal, também passou a ser implementada, a partir de 2012, a Contextile, uma bienal internacional que chegou na sua 6ª edição em 2022. O evento adquiriu escalas cada vez maiores através de uma programação eclética centrada na cultura têxtil como principal elemento de referência para reflexão, pesquisa e criação artística¹¹³. A propósito de pesquisa, Rita (2016) relaciona em sua tese duas dezenas de instituições espalhadas pelo mundo que se ocupam do tema dos têxteis nos mais variados níveis, bem como uma vasta referência sobre o assunto¹¹⁴. Segundo a autora,

Ao longo das três últimas décadas, desenvolveu-se uma tendência organizativa crescente, por vezes com carácter aglutinante e associativo, na área do têxtil, quer ligado à criação plástica, quer à investigação arqueológica e histórica. [...] O grande contributo destas associações para o reaparecimento do têxtil como uma vertente criativa significativa da arte contemporânea, dilatada e atual, foi, sem dúvida, a organização de exposições e os debates e investigações pluridisciplinares. (RITA, 2016, p. 148).

Diante de tal panorama apresentado, percebe-se que os elementos conceituais e materiais das obras têxteis se transformaram, ocupando espaços até então inéditos no sistema da arte, com valores próprios e significativos como linguagem artística. Ao dar continuidade a esse assunto, foca-se no contexto brasileiro, retornando a períodos cronológicos anteriores aos desenvolvidos até aqui, como uma maneira de alinhar e elucidar os objetivos deste trabalho.

¹¹³ Disponível em: <https://contextile.pt/2022/programa-2/> Acesso em: 13 out. 2022.

¹¹⁴ Nos trechos às páginas de 148 a 156 e de 369 a 388.

III O CONTEXTO BRASILEIRO¹¹⁵

*“Esforço-me para dar à tapeçaria uma nova dimensão criadora.
A tapeçaria que busco afasta-se da ideia tradicional de uma
representação plana. Criamos um objeto tecido.
Trata-se agora de criar uma arte da fibra tecida,
libertada de qualquer ligação com as artes de superfícies pintadas.
A fibra e o tecido possuem um volume com qualidades próprias de
tensão, elasticidade, comportamento, enfim, um lugar no espaço.
A obra tecida deve modelar o espaço em uma forma
multidimensional”*
(NICOLA apud MATTAR, 2013, p. 79).

Antes da chegada dos portugueses, a tecelagem¹¹⁶ já era desenvolvida pelos indígenas pertencentes às centenas de grupos que então ocupavam do norte ao sul do Brasil. Tratava-se de uma atividade integrada ao seu próprio modo de vida em comunidade, que primava por perfeição e qualidade estética. Assim como as demais expressões indígenas, os têxteis também apresentavam a tendência de manterem-se fiéis aos padrões tradicionais estabelecidos pelos grupos, sendo tal saber passado de uma geração a outra. Além de os têxteis estarem associados à identificação tribal, fazia-se uso desses objetos em ocasiões festivas ou ritualísticas, bem como para destacar posições internas sociais e religiosas, faixas etárias e categorização de gênero.

Assim, a produção indígena associada aos têxteis estava amplamente presente na vida cotidiana dos grupos, tanto individual quanto coletivamente, abarcando desde o corpo às malocas das aldeias, incluindo instrumentos musicais, cerimoniais e de trabalho, presente nas festas, nos rituais, nos enterramentos e na marcação do tempo em alguns casos. Tratava-se de um domínio criativo manifestado através de uma variada gama de técnicas, como a tecelagem propriamente dita, os trançados, as aplicações e as colagens, utilizando matéria-prima abundante retirada do espaço habitado: folhas, palmas, cipós, talas, fibras, palhas, couros, penas, plumas, sementes, ossos e dentes de animais. Nessa combinação técnica e material, confeccionavam faixas, redes, cordas, barbantes, mantos, cestos, esteiras, adornos, cocares, diademas, colares, brincos, pulseiras, peneiras, tangas, tipoias, bolsas, coroas, grinaldas,

¹¹⁵ Outros esboços desse cenário já foram publicados anteriormente em Secco (2017, p. 35-38) e no artigo “Dos primórdios aos anos 1970: breve história sobre a tapeçaria artística no Brasil”, da mesma autora, no dossiê *A memória e o Têxtil*, organizado pela *Revista Cartema*, do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal da Paraíba (UFPB). (Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/issue/view/3343/showToc>).

¹¹⁶ Salienta-se aqui que não se tratavam de tapeçarias, mais de tecidos utilitários e objetos têxteis produzidos com variadas técnicas e fibras.

leques, abanos, vestimentas, instrumentos, máscaras, e as próprias casas (CÁURIO, 1985; RIBEIRO, 1983).

Para realizar muitos desses trabalhos, somente as mãos eram suficientes; no entanto, alguns grupos também se utilizavam de teares simples, explorando exaustivamente as possibilidades combinatórias entre trama e urdidura. De acordo com Ribeiro (1983), os tecidos das etnias brasileiras apresentavam como característica comum entre si os desenhos com abstrações geométricas.

Imagem 33 – Mulher Ashaninka tecendo uma kushma¹¹⁷ na região do Alto Juruá, Acre, s.d., Foto Beto Ricardo



Fonte: Povos Indígenas no Brasil (2021).

Os objetos produzidos foram assimilados pelo europeu colonizador, em sua grande maioria, apenas em seu aspecto funcional, sem uma maior valorização como expressão cultural ou artística, pois, conforme Cáurio (1985, p. 32),

Para conhecer bem o índio, teria sido necessário penetrar na sua cultura, o que estava longe de ser um objetivo do desbravador português, ou mesmo do

¹¹⁷ Trata-se de uma vestimenta feminina do povo Ashaninka, tecida com fios de algodão e padronagem em linhas horizontais. Sobre ela também são feitos desenhos representando pássaros, larvas, peixes, onças e cobras e depois pintados com corantes vegetais (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, 2021).

jesuíta bem-intencionado. Visto como selvagem a ser domesticado ou exterminado, grande parte de sua cultura se perdeu irreversivelmente, outra parte é modestamente conhecida.

A partir do século XVI, com o crescente aumento do contato com o estrangeiro, a arte têxtil indígena foi sendo paulatinamente afetada em suas origens, o que atingiu a fauna e a flora, que, empobrecidas, não mais forneciam os materiais necessários; os objetivos tradicionais demandados pelos grupos, cuja produção esvaziou-se no conteúdo com vistas maiores às trocas ou ao comércio. Entretanto, o valor dessas expressões começou a ser resgatado nas primeiras décadas do século XX, com as reformulações artísticas trazidas pelo movimento modernista brasileiro¹¹⁸. Esse resgate viria a influenciar também as futuras tapeçarias artísticas, principalmente as produzidas nas primeiras décadas da Arte Contemporânea no Brasil, a partir da segunda metade do século XX¹¹⁹.

A propósito da conservação de objetos têxteis, há que se observar que, para o indígena, tal noção não existia, mas, sim, a transmissão do saber tradicional às gerações seguintes. Ademais, as dificuldades só aumentam considerando a natureza material dos têxteis e as condições climáticas tropicais do Brasil.

Posteriormente, com a chegada de pessoas escravizadas trazidas do continente africano, outras influências foram incorporadas, uma vez que elas já portavam em suas histórias uma longa tradição têxtil. Em teares de diferentes modelos, os africanos produziam panos para uso próprio, como saias, xales, turbantes, sendo que esses tecidos, além de serem utilizados como vestimenta, portavam significados que traduziam o pertencimento a uma determinada etnia. Dependendo da região, e de acordo com as cores e os desenhos, traziam em si uma espécie de “texto” que continha a identidade social e religiosa daquele que o usava. Todavia, esse mesmo africano que tinha nos tecidos um importante meio de revelar seu modo de viver viu-se despido dessa forma de expressão, tendo abruptamente usurpada sua liberdade, identidade e cor quando foi reduzido à selvageria da escravidão (CÁURIO, 1985; PEZZOLO, 2013).

¹¹⁸ Foi um movimento cultural abrangente que impactou o ocidente entre os séculos XVIII e XX; além das artes e da literatura, incluiu mudanças científicas, tecnológicas, industriais, econômicas e políticas. Os muitos aspectos do Modernismo cultural estabeleceram as bases para uma “estética modernista” nas linguagens da arte, a exemplo de pintura, arquitetura, escultura, fotografia e cinema. Neste estudo, o termo se refere às ideias renovadoras relacionadas às propostas de uma nova estética para a arte brasileira, principalmente na primeira metade do século XX, quando foram valorizadas as raízes nacionais (EFLAND, 2022; PROENÇA, 2004).

¹¹⁹ Mesmo com tendências surgidas anteriormente, o marco simbólico estabelecido para o início do período da Arte Contemporânea no Brasil foi a 1ª Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida em 1951.

Mesmo assim, constatou-se que o desenvolvimento têxtil no Brasil Colônia foi influenciado pelo indígena, pelo africano, pelo europeu e, em especial, pelos padres jesuítas que organizaram oficinas de tecelagem nas reduções, voltadas à confecção de tecidos utilitários, como peças de vestuário, cobertores e sacos para acondicionar produtos diversos. Segundo Cáurio (1985), o algodão era a fibra de maior uso, sendo aproveitadas também as extraídas do tucum, do caroatá, do cânhamo e da paina, acrescidas de tingimentos com corantes vegetais retirados de urucum, jenipapo, anil, cascas, sementes, folhas e raízes diversas. O destaque dessa época coube a Minas Gerais, conforme se pode verificar no relato que segue, sobre como era desenvolvida essa atividade e a que se destinava a produção.

Também foi em Minas Gerais que as camadas mais pobres da sociedade se concentravam por causa do desenvolvimento da mineração [...]. Fiar e tecer eram tarefas comuns e que faziam parte da rotina em muitos lares. Nas casas mineiras, especialmente, era comum a presença da roda de fiar e de um tear de madeira para a produção de colchas e roupas para a família. A tradição trazida pelos colonizadores portugueses convivia com criações próprias. Roupas tecidas em algodão e lã eram usadas tanto no trabalho diário no campo como em ocasiões festivas. O algodão era plantado, colhido, descarçado num descarçador manual, cardado e fiado. Para o tingimento, utilizavam principalmente cascas e raízes. (PEZZOLO, 2013, p. 53).

Até o início do século XVIII, a tecelagem manual brasileira foi seguindo num bom ritmo, desencadeado por incremento da produção de algodão, aperfeiçoamento de técnicas e equipamentos, adquirindo maior autonomia e qualidade, o que possibilitou, inclusive, a formação das primeiras indústrias caseiras, que indicavam um futuro promissor. No entanto, o crescimento dessas manufaturas, em detrimento das importações da Inglaterra, começou a preocupar a Metrópole, que havia assinado o Tratado de Methuen¹²⁰ em 1703, obrigando-se a comprar tecidos ingleses em troca da venda de vinhos portugueses e, principalmente, de tutela militar (CÁURIO, 1985). Uma resolução para a situação foi sendo gestada e, em janeiro de 1785, um alvará assinado pela rainha Dona Maria I proibiu a produção de têxteis no País, fechando as pequenas fábricas, apreendendo os teares, recolhendo-os aos armazéns da

¹²⁰ Esse acordo comercial ficou conhecido como Tratado de Panos e Vinhos. Vigorando até 1836, trouxe consequências desfavoráveis tanto para Portugal quanto para o Brasil Colônia, pois, durante mais de um século, os ingleses puderam exportar grandes quantidades de produtos têxteis de alto valor, além de outros manufaturados. Mesmo com os vinhos portugueses tendo boa aceitação no mercado britânico, a diferença quanto a exportações e importações entre os dois países tornou-se deficitária. Então, a crise econômica portuguesa se agravou, aumentando ainda mais a dependência em relação à Inglaterra e forçando Portugal a suprir tal dívida com parte do ouro retirado do Brasil no século XVIII. Os produtos têxteis ingleses, que agregavam vantagens fiscais e de qualidade, acabaram dominando o mercado português e, com isso, outra consequência do tratado refletiu-se na estagnação do desenvolvimento industrial. Além disso, esses produtos ingleses chegaram também ao Brasil e igualmente inviabilizaram o fomento à instalação de qualquer indústria têxtil, sem contar na dificuldade de acesso pela maioria da população brasileira em função dos preços elevados das mercadorias (GUEDES, 2021).

Fazenda Real e, mais tarde, enviando-os a Portugal. Esse feito constitui-se num marco histórico para a tecelagem nacional! Observa-se que a justificativa para tal ato foi o enfraquecimento da mão de obra para a agricultura e as minas, em vez das tensas relações entre Portugal e Inglaterra. A esse respeito, consta em O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira (2018):

Alvará de d. Maria I que proíbe o estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil, argumentando que, com o desenvolvimento das fábricas e manufaturas, os colonos deixavam de cultivar e explorar as riquezas da terra, e de fazer prosperar a agricultura nas sesmarias, conforme haviam prometido aqueles que as receberam. Para que a agricultura e a extração de ouro e diamantes não enfraqueçam por "falta de braços", a rainha decide proibir todo tipo de fábrica e manufatura têxtil no Brasil, com exceção daquelas que produzissem tecidos grosseiros que servissem para vestuário dos negros e empacotamento de fazendas e outros gêneros. Caso se desobedecesse ao alvará, o fabricante teria que pagar multa para a justiça e a quem lhe houvesse denunciado.

O cumprimento desse alvará desencadeou uma fase de perseguições aos infratores e gratificações aos denunciante que muito prejudicaram qualquer iniciativa mais sólida em direção a uma expressão têxtil brasileira, a exemplo da desenvolvida na América Andina. Até mesmo teares manuais vindos da Inglaterra sofreram embargo por parte de Portugal, tendo sido queimados por ordem da rainha.

Entretanto, como foi proibida somente a tecelagem mais sofisticada, com seda, linho e lãs, mas permitida a feitura de “fazendas grosseiras e sem cor” de algodão, muitas manufaturas sobreviveram confeccionando vestimentas para escravos, indígenas, parte da população branca pobre, além de sacos para enfiar gêneros diversos. Também foram preservados teares clandestinos no espaço doméstico, fato que acabou plantando a semente do que seria uma manifestação da arte popular desenvolvida majoritariamente por mulheres em comunidades rurais do Brasil, situadas, sobretudo, em Minas Gerais, Goiás, Bahia e Pernambuco (CÁURIO, 1985; O ARQUIVO [...], 2018).

A situação perdurou até 1808, quando a lei proibitiva foi revogada com a transferência da Corte Portuguesa para o Brasil, e a tecelagem, oficialmente liberada – aliás, inserida num amplo “pacote de medidas”, a instalação de manufaturas têxteis passou a ser incentivada nessa época, com a concessão de isenções e subsídios para o setor. Todavia, sem mão de obra especializada, nem capital para investir, tampouco noções de organização fabril, as únicas fábricas que continuaram subsistindo foram as que já produziam os tecidos simples de algodão, pois não havia como competir com a qualidade superior da mercadoria inglesa, preferida pela pequena parcela da população em condições de consumi-la (O ARQUIVO [...], 2018).

Somando-se, então, a proibição da tecelagem, que alterou o rumo da atividade, com a pouca importância dada pela Coroa às artes têxteis, qualquer incentivo à tapeçaria artística também esteve fora das iniciativas oficiais. Ao pesquisar essa fase, pode-se apurar que as únicas tapeçarias artísticas conhecidas do período colonial brasileiro se referem à série chamada “Tapeçarias das Índias”, as quais, todavia, não foram tecidas aqui, mas herdadas da invasão holandesa em Pernambuco, entre 1630 e 1654. Sobre elas, Andrade (1978, p. XXI) escreveu:

Em 1679, o príncipe Maurício de Nassau, que governou o Brasil holandês (1637-1644), presenteou o rei Luís XIV, da França, com pinturas de Albert Eckhout, um dos artistas integrantes de sua comitiva e que documentou em seus trabalhos paisagens e costumes de Pernambuco. Esses originais foram, mais tarde, transpostos para a tapeçaria, pela Manufatura dos Gobelins, entre 1687 e 1688, vindo a ser repetidos oito vezes. O material empregado foi a lã ou a seda, sem recurso a fios metálicos. “Estragados os cartões originais pelo uso frequente – diz José Roberto Teixeira Leite – e tendo em vista a aceitação verdadeiramente única que as Tapeçarias das Índias conheceram, fez-se necessária a execução de novos cartões, dentro do mesmo espírito. Incumbiu-se da missão François Despostes, que já em 1692 retocara os animais do terceiro jogo (primeiro em alto liço). 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”. Cinco dessas tapeçarias, em formato menor, pertencem ao acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo: O Elefante e o Cavalo Baio, Índios Pescando, O Índio Caçador, Combate de Animais e Carro de Bois.

Cáurio (1985) ainda esclarece que, num primeiro momento, foram produzidas oito tapeçarias, baseadas num lote de 42 telas inspiradas na temática brasileira, presenteadas ao então rei da França. O sucesso foi grande, pois se tratavam de imagens exóticas do “Novo Mundo”, bastante apreciado na Europa do século XVII. Realizaram-se, então, mais duas séries, que originaram um conjunto maior, abrangendo as designadas “Antigas Índias”, as “Novas Índias” e as “Pequenas Índias” – dessa última, cinco tapeçarias estão no Museu de Arte de São Paulo. Com tantas releituras, as séries apresentam variações entre si: no desenho, na composição, na tonalidade das cores, nos tamanhos.

Imagem 34 – “O combate dos animais – a anta e a onça” (Série Pequenas Índias), Manufatura de Gobelins, 1723-1730, técnica de alto-liço, 320 x 181 cm, fotografia de João Musa



Fonte: MASP (2021).¹²¹

Imagem 35 – “O índio caçador” (Série Pequenas Índias), Manufatura de Gobelins, 1723-1730, técnica de alto-liço, 325 x 219 x 1,5 cm, fotografia de João Musa



Fonte: MASP (2021).¹²²

Pode-se observar nas imagens 34 e 35 que as peças, baseadas em cartões pintados, foram tecidas de maneira figurativa, seguindo os critérios ditos das “Tapeçarias Clássicas”¹²³. Essas obras, assim como as demais pinturas dos artistas holandeses, constituem um acervo imagético fundamental da fauna, da flora, das pessoas e dos costumes do Brasil colonial.

¹²¹ MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-combate-dos-animais-a-anta-e-a-onca-da-serie-pequenas-indias>. Acesso em: 16 jan. 2021.

¹²² MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-indio-cacador-da-serie-pequenas-indias>. Acesso em: 16 jan. 2021.

¹²³ Sobre esses critérios, consultar o item 3.2.

3.1 A fase pioneira

A história da tapeçaria artística brasileira começou a se constituir vagarosamente a partir das primeiras décadas do século XX, tendo como ponto de referência o Movimento Modernista e a sua proposta de renovação das artes no País. Conforme Cáurio (1985, p. 90, grifos da autora),

O Movimento Modernista nasceu, também, sob o signo da procura de relacionamento de diversos campos de expressão artística, na qual vai enfim reaparecer nossa *artêxtil*, 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.

Tendo desenvolvido seus estudos na Escola de Belas-Artes e Artes Decorativas de Genebra, na Suíça, Regina Gomide Graz foi uma artista brasileira bastante produtiva entre as décadas de 1920 e 1940, atuando como pintora, decoradora e tapeceira. Juntamente com o marido, John Graz, e o irmão, Antônio Gomide (ambos pintores), introduziu composições geométricas abstratas no estilo do *Art Déco*¹²⁴, tendo como suporte objetos utilitários; além disso, foi uma das primeiras artistas a pesquisar a tecelagem indígena. Em relação às artes decorativas, Simioni (2007a, p. 89) ressalta:

A opção pelas artes aplicadas era incomum no país, tendo em vista a costumeira valorização dos suportes artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, que seguia o corolário estabelecido pela hierarquia acadêmica. Mesmo dentro dos circuitos modernistas, nos quais tal conjunto de valores já não predominava, as artes puras permaneceram mais apreciadas, quanto mais se comparadas àquelas realizadas em suportes têxteis. Tapetes, almofadas, bordados, cortinas e vestidos foram artefatos que raramente passaram por aquela “alquimia”, tão central ao campo artístico, por meio da qual alguns objetos distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como “artísticos”.

Esse aspecto talvez explique o motivo de a artista ser pouco conhecida, pois boa parte da sua produção foi têxtil e aplicada; no entanto, a chamada “fase pioneira” da tapeçaria moderna no Brasil encontra nas obras de Regina um marco fundamental. Desde o início, ela expôs os têxteis como manifestações autônomas de arte, que incluíam, além de tapeçarias, tecidos exclusivos para decoração de interiores, na forma de cortinas, colchas, almofadas, tapetes de piso, painéis e abajures. Ela manteve por muitos anos um próspero ateliê em São

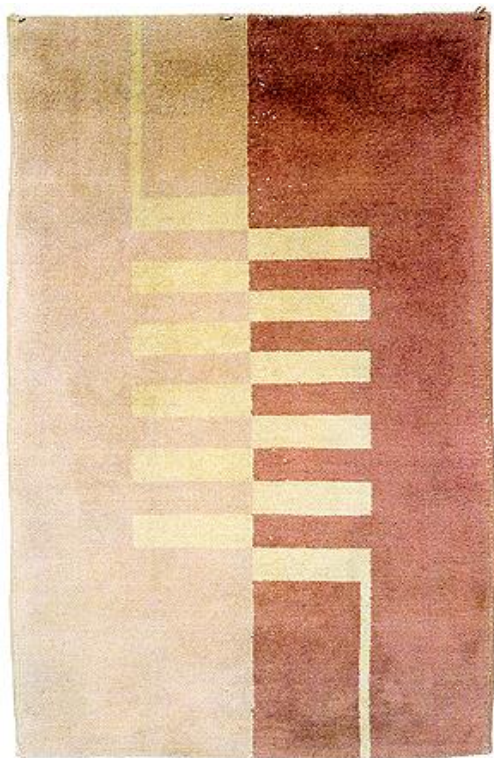
¹²⁴ Na sua origem, o *Art Déco* deriva do *Arts and Crafts* (consultar item 3.2) e se refere a um estilo decorativo iniciado nas artes plásticas europeias, na arquitetura e nas então denominadas “artes aplicadas”, que incluía o *design*, o mobiliário, a decoração e os têxteis. Perdurou de 1910 a 1940, combinando estilos modernistas com requinte, exuberância e ricos materiais (ART DÉCO, 2021).

Paulo, que evoluiu na década de 1940 para a empresa Tapetes Regina Ltda. Mesmo não tendo uma produção massificada, aos poucos, as suas criações foram-se tornando mais padronizadas em detrimento da exclusividade, como alternativa para resistir à forte concorrência da indústria têxtil (ANDRADE, 1978; GRAZ, 2021; SIMIONIa, 2007). Em 1957, os teares tiveram que ser vendidos para a Tecelagem Parahyba, todavia,

A atuação de Regina foi decisiva para a implantação de um novo gosto e de um novo estilo, bastante modernos, capazes de alçarem as criações têxteis à condição de gênero artístico autônomo, equivalente aos demais. Se nem sempre o tempo, os críticos e os historiadores da arte foram capazes de reconhecer sua contribuição, tal fato ocorre como consequência das próprias categorias com que são tradicionalmente julgadas as produções *têxteis*, associadas a objetos *artesanais e femininos*. (SIMIONI, 2007a, p. 106, grifos da autora).

Assim, boa parte das suas obras está dispersa, pois foram adquiridas por particulares ou mesmo desapareceram sem qualquer registro. Em consulta às mesmas fontes anteriores, encontraram-se menções de que a artista utilizava tanto uma linguagem figurativa ligada ao *Art Déco* quanto composições derivadas de experiências cubistas que se aproximavam da abstração geométrica, com preferência pelas tonalidades suaves.

Imagem 36 – Tapeçaria em lã feita por Regina Graz, 1930, 186 x 120 cm



Fonte: Graz (2021).

Posteriormente ao impulso inicial dado por Regina Graz, é apontado Genaro de Carvalho [1926 – 1971] como o outro precursor que se interessou pela tapeçaria. Embora tenha iniciado uma carreira como pintor e desenhista, o artista descobriu a linguagem têxtil por volta de 1950, quando viajou a estudos para a França. Através dessa linguagem, expressou-se até 1968 e, utilizando ora a tecelagem, ora o bordado, alcançou projeção nacional e internacional. Dentre as tantas exposições conceituadas das quais participou, consta a II Bienal de Tapeçaria de Lausanne de 1965¹²⁵, com a obra bordada “Alicena e Lua Azul”, tendo sido ele o primeiro brasileiro com um trabalho têxtil selecionado (ANDRADE, 1978; MUÑOZ, 2012).

Imagem 37 – Cartão-modelo da tapeçaria “Alicena e Lua Azul”, pintado por Genaro de Carvalho, em acrílica sobre tela e placa de madeira, 32 x 40 cm



Fonte: Muñoz (2012, p. 55).

De forma bidimensional, o artista representou, como temática recorrente em suas obras, elementos da fauna e da flora brasileira. O uso da lã e das cores fortes foi outro ponto

¹²⁵ A obra medeia 255 x 321 cm (BASE DE DONNÉES DU CITAM, 2022).

predominante no seu trabalho; no entanto, ele também havia iniciado pesquisas com outros materiais específicos oriundos do universo baiano, no qual vivia. Em relação à temática, Silva (2021, p. 9) faz a seguinte colocação:

Os temas mais frequentes são o pássaro, a flora e a borboleta. O pássaro frequentemente em voo, pode aparecer em repouso, solitário, numa referência clara ao artista, evocando a liberdade e a própria situação da criação artística, concebendo o artista como um observador do mundo. Essa identificação artista – pássaro, pode ser verificada numa entrevista de Genaro. Quando indagado sobre o que gostaria de ser se não fosse pintor, ele respondeu: “Um pássaro, voando sobre o céu livre da Bahia” (KAWALL, 1972, p. 137). O pássaro de Genaro não é um altivo falcão, é um pássaro típico do Brasil, como o corrupeirão.

Apesar da curta trajetória, abreviada por uma morte prematura, Genaro de Carvalho tornou-se uma referência para a história da tapeçaria no Brasil, influenciando muitos outros que vieram depois dele e popularizando positivamente essa linguagem da arte.

Continuando pelo bordado, há que se mencionar a marroquina Madeleine Colaço [Tânger, 1907 – Rio de Janeiro, 2001], que chegou ao Rio de Janeiro em 1940 já com um vasto conhecimento sobre a tapeçaria. A partir de então, a artista foi aprimorando e adaptando os seus saberes na criação de novos pontos, nós, tapetes de piso e murais bordados, dentre eles o chamado “ponto brasileiro” ou “ponto samba”, cujas autoria e técnica foram registradas nos arquivos do CITAM¹²⁶ na Suíça. De acordo com Andrade (1978, p. XXIX),

Para Madeleine Colaço, o ponto brasileiro “é uma variação do ponto-de-cruz, que sobe e se desenrola em si mesmo”, criado num momento em que a artista ouvia um sambinha bem brasileiro. O que fiz – diz ela - foi soltar a agulha nos mil ritmos do folclore brasileiro e deixar explodir em todas as direções sua força e alegria.

Com a mudança para o Brasil, a tapeceira passou a se ocupar de temas locais, como as manifestações populares, os festejos, as paisagens, a vegetação, o casario colonial, expressos através de um figurativismo bastante colorido e detalhado. Além disso, ela privilegiou os materiais nacionais, declarando: “Acho perfeitas as lãs do Rio Grande do Sul e me recuso a utilizar qualquer produto importado [...]” (COLAÇO *apud* ANDRADE, 1978, p. XXIX). Supõe-se que, com essa mesma lã, Madeleine tenha confeccionado a versão têxtil do Mapa de Marini (imagem 38), originalmente feito pelo cartógrafo Jerônimo Marini no século XVI, o primeiro que traz o nome “Brasil”. O “Livro Cinza” produzido pela equipe de Divulgação do Ministério das Relações Exteriores traz o seguinte comentário a esse respeito:

¹²⁶ O documento original com o referido registro não foi localizado.

[...] E temos, por exemplo, algo muito curioso, que é o Mapa de Marini, o primeiro em que consta o nome Brasil. Esse mapa, que, literalmente, é a peça-chave da nossa história, está guardado no Rio de Janeiro, na mapoteca. A tapeçaria por nós encomendada à Madelaine Colaço, que, hoje, está no gabinete do ministro, se inspirou nesse mapa e é uma das coisas curiosas porque as pessoas se espantam. É um mapa que está centrado sobre Jerusalém. A posição que ocupam a América Latina e o Brasil, em consequência, é completamente diferente daquela que você está acostumado a ver. E tem essa característica extraordinária [...] (MURTINHO *apud* COORDENAÇÃO [...], 2009, p. 199).

Imagem 38 – Versão têxtil do Mapa de Marini, Tapeçaria de Madeleine Colaço, década de 1960, lã e cânhamo, 243 x 321 cm, acervo do Palácio do Itamaraty¹²⁷, Brasília (DF)



Fonte: Coordenação [...] (2009, p. 198-199).

Madeleine Colaço teve na própria filha, Concessa, a principal seguidora dos seus pontos, mas também manteve em atividade, até 1978, um centro de formação artesanal denominado “Ateliê Vale do Espreado”, em Maricá, no Rio de Janeiro, em que qualificou mão de obra local, criando uma tradição em tapeçarias bordadas. Desde 2017, a confecção dessas peças foi reconhecida como patrimônio imaterial estadual, conforme o Projeto de Lei n. 3635/2017:

¹²⁷ Também constam no acervo uma tapeçaria de Burl Marx (Vegetação do Planalto Central, década de 1960, vide imagem 41) e outra da Série Pequenas Índias (Índios pescadores, séc. XVIII).

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO RESOLVE: Art. 1º - Fica declarada como patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro a confecção de tapeçarias do Espraiado de Maricá. [...] JUSTIFICATIVA - As Tapeceiras do Espraiado surgiram na década de 50, com a chegada à Maricá da tapeceira marroquina Madeleine Colaço. Inventora do "ponto brasileiro" de costura, Madeleine ensinou durante 27 anos a técnica para as crianças e mulheres do distrito de Espraiado, onde morou. [...] Graças ao "ponto brasileiro", as tapeceiras do Espraiado tornaram-se mundialmente conhecidas. (RIO DE JANEIRO, 2017, p. 11).

Contextualizados cronologicamente durante o Modernismo brasileiro, constituiu-se assim o trio¹²⁸ de artistas da fase pioneira da tapeçaria no País: Regina Gomide Graz, Genaro de Carvalho e Madeleine Colaço. Tal legado histórico e estético foi fundamental para a afirmação da arte têxtil; e, cada um à sua maneira, contribuiu na formação dessa base que desencadeou um considerável crescimento nas décadas seguintes, adentrando pela contemporaneidade artística iniciada após 1950.

3.2 A contemporaneidade

Seguindo as tendências de hibridismos de linguagens que começavam a surgir a partir das décadas de 1950 e 1960, com o fortalecimento da arte contemporânea no Brasil, alguns artistas também se propuseram a experimentar o têxtil. Conforme Carvalho (2007b, p. 88),

Todo artista, ao fazer uso de uma determinada técnica, convoca sua história e assume sua tradição. No caso da tapeçaria, inscreve sua obra no debate sobre os limites da arte, sobre sua função social, suas relações com o funcional, com o cotidiano, com a vida. E estes eram temas bastante caros aos artistas do pós-guerra e, em particular, no Brasil dos anos 60 [...] um contexto bastante singular. Por um lado atravessado, pelo experimentalismo das novas vanguardas artísticas, pela revolução cultural e de costumes, pela crítica social – através de um posicionamento político, por parte dos artistas e agentes culturais, efetivamente de esquerda – e, por outro, confrontado à dura realidade da ditadura militar e da repressão. [...] A inserção da arte no cotidiano, assim como sua aproximação com técnicas tradicionais e/ou populares, pode ser considerada um elemento deste cenário. Tratava-se de romper os limites do campo da arte, até então centrados na hegemonia da pintura e da escultura, consagrados como únicos suportes legítimos para o pleno exercício da função estética em seu grau mais elevado.

¹²⁸ Integrando o universo da arte popular, não menos importante, mas externo ao recorte desta tese, é necessário citar também o nome de Maria Madalena Santos Reinbolt [1919 – 1977] nessa fase pioneira. A artista trabalhou durante toda a vida como empregada doméstica em centros urbanos, como Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro, desenvolvendo a atividade artística em paralelo. Sua trajetória passou por “dois períodos e práticas distintas: a primeira fase teve início por volta de 1950, com seus ‘quadros de tinta’; e a segunda fase, com seus ‘quadros de lã’, foi de 1969 até 1975, 2 anos antes de sua morte, em Petrópolis-RJ” (SILVA; FELIPE, 2019, p. 96). Chamava de “quadros de lã” as tapeçarias bordadas com fios dessa fibra, geralmente em suporte de juta (sacos de estopa), no qual enfiava mais de uma centena de agulhas a fim de ter todas as cores sempre à mão. Ali representava cenas da infância e do seu cotidiano.

Assim, as tapeçarias daqueles anos incorporaram novos elementos que ampliaram as dimensões criativas dos artistas, também influenciados pelas exposições ocorridas anteriormente por Jean Lurçat no Brasil, bem como por suas conferências introduzindo a história da tapeçaria, destacando a recuperação de seu prestígio em países da Europa. De acordo com Grippa (2021), a primeira mostra de Lurçat ocorreu ainda em 1946, no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo sido seguida de exposições em 1952, 1954 e 1956 (no Rio de Janeiro e em São Paulo). Sobre isso, encontrou-se em *Artistas da Tapeçaria Brasileira* (1987, p. 8) que

[...] a tapeçaria brasileira surgiu com um enorme impacto. De uma ausência absoluta para uma vivência nacional e internacional importante. Como se fosse uma geração que surgisse já madura e apta a criar, no mesmo nível de seus pares em outros países de longa tradição e de seguro questionamento das questões estéticas.

Desempenhando papéis históricos, pertenceram a essa geração Jacques Douchez [1921 – 2012] e Norberto Nicola [1930 – 2007]. O primeiro, um jovem pintor francês que havia se mudado para o Brasil em 1947; o segundo, um paulistano que desde criança sentiu-se atraído pelos desenhos, chegando a ser premiado na década de 1950 – mesma época em que entrou para o Atelier Abstração o pintor e professor russo radicado no Brasil Samson Flexor, que lá permaneceu por alguns anos, tendo, inclusive, conhecido Jacques Douchez, seu futuro parceiro de tramas (MATTAR, 2013).

A curiosidade por experimentos com diferentes materiais e o impulso causado pelas notícias sobre as inovações desencadeadas na França e por Genaro de Carvalho na Bahia levou-os ao encontro de Regina Gomide Graz em 1957, à época não mais em fase produtiva.

[...] quando REGINA GRAZ já havia encerrado suas atividades, foi surpreendida com a visita de dois jovens pintores, NICOLA e DOUCHEZ que, imbuídos de uma ideia de criação pessoal no domínio têxtil, foram buscar junto a ela algumas indicações de ordem prática. Dela, receberam um grande estímulo, muito importante na nova etapa que se propunham enfrentar, e a possibilidade de se introduzirem com GERTRUDE, a melhor tecelã de REGINA, no misterioso mundo das tramas tecidas. (CÁURIO, 1985, p. 92, grifos da autora).

Muñoz (2012) ainda comenta que os dois interessados adquiriram teares da fábrica desativada de tapetes de Regina Graz. A partir da exclamação de Norberto Nicola que segue, pode-se ter uma ideia da empolgação que pairava sobre a nova empreitada: “Eu encontrei uma coisa que eu disse: Meu Deus! A tapeçaria tem uma linguagem particular! Então comecei a fazer experimentos no sentido de dar à técnica da tapeçaria uma autonomia, que ela falasse por ela mesma.” (TINOCO, 2005, p. 3). Então, em 1959, os dois estabeleceram uma parceria, criando o Ateliê de Tapeçaria Douchez-Nicola, iniciando uma intensa pesquisa de materiais,

técnicas, processos de tingimentos, mandando construir um grande tear, formando uma equipe de tecelãs para auxiliar na execução das obras e viajando para os centros europeus de referência em tapeçaria com fins de coletar maiores informações referentes à área (CÁURIO, 1985; MATTAR, 2013).

Imagem 39 – Norberto Nicola com uma de suas tecelãs, década de 1960



Fonte: von Muralt, Rysevas e Mattar (2013, p. 77).

Após dois anos de experimentos e produção, seguindo basicamente pela vertente francesa, Nicola e Douchez começaram a apresentar os resultados do seu trabalho a partir de 1961, por meio de uma série de exposições em diversas cidades brasileiras¹²⁹. A primeira ocorreu na Galeria Sistina, em São Paulo, reunindo 18 tapeçarias e alcançando sucesso de crítica e público (VON MURALT; RYSEVAS; MATTAR, 2013).

A parceria dos tapeceiros e o funcionamento do ateliê mantiveram-se até o final da década de 1970, e as obras por eles criadas ainda servem de referência para toda uma geração de artistas que trabalham nessa linguagem. Durante esse período, os dois realizaram mostras e

¹²⁹ Em 1963, o Atelier Douchez-Nicola expôs no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

exposições nacionais (Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Brasília), além de internacionais (Peru, Chile, Uruguai, México, Holanda, França, Estados Unidos, Suíça, África do Sul, Colômbia, Portugal e Alemanha), tendo recebido muitos prêmios.

Imagem 40 – Oratório, de Jacques Douchez, 1973, lã e sisal em tear manual, 195 × 120 × 10 cm, acervo do Museu de Arte Brasileira (MAB-FAAP)



Fonte: Itaú Cultural (2022).¹³⁰

Mesmo trabalhando em conjunto, os dois artistas mantiveram criações independentes; entretanto, como ponto comum, buscaram afastar-se da representação plana da tapeçaria tradicional, entendendo que a fibra e o tecido possuíam volume, ocupavam um lugar no espaço e se assemelhavam à escultura quando utilizavam materiais até então inusitados para “esculpir”. Dentre esses materiais, investigaram as possibilidades do sisal, da juta, do

¹³⁰ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra59338/oratorio>. Acesso em: 4 dez. 2022.

cânhamo, do linho, de pelos de animais, algodão e madeiras. Esse contexto foi reiterado por Nicola (*apud* ANDRADE, 1978, p. XXXVIII):

Nossos trabalhos exploram as possibilidades existentes entre a pintura e a escultura, mais formas tecidas que tapeçarias propriamente ditas. As formas coloridas que criamos são cada vez tecidas em materiais diferentes e cada nova criação é o resultado de uma solução técnica que discutimos em conjunto.

Apesar dessa ousadia artística, importante comentar que, na década de 1960, o Ateliê Nicola-Douchez se propôs a executar cartões feitos por artistas brasileiros, até mesmo porque a arquitetura daquela época, com amplas superfícies, também exigia grandes tapeçarias. Como exemplo, os cartões feitos por Roberto Burle Marx resultaram no conjunto de cinco “murais tecidos” em lã intitulados “Vegetação do Planalto Central”, atualmente expostos na Sala Brasília do Palácio Itamaraty (BRASIL, 2021; CÁURIO, 1985; COORDENAÇÃO [...], 2009).

Imagem 41 – Tapeçaria “Vegetação do Planalto Central”, cartões pintados por Burle Marx, tecida no Ateliê Nicola-Douchez na década de 1960 – 4,15 x 25,50 m



Fonte: Brasil (2021).

Visualiza-se, ao fundo da imagem 41, a referida tapeçaria, com mais de 25 metros de comprimento. Foi executada pelo ateliê em 18 meses, mostrando

[...] formas geométricas e cores que remetem à vegetação típica de regiões áridas, com predominância de troncos finos com galhos secos, e cactos, dispostos na obra na posição vertical. Apesar de não haver uma cor predominante, os tons terrosos pretendem fazer uma alusão ao clima da região. (BRASIL, 2021).

Além desse exemplo, tanto em Andrade (1978) quanto em Caurio (1985), consta que, naquele mesmo período, os próprios Nicola e Douchez convidaram outros doze pintores brasileiros¹³¹ a produzirem cartões que seriam transpostos para a tapeçaria; o resultado, posteriormente, foi exposto na Galeria Astréia (SP), em 1967. Todavia, a experiência de reviver a polêmica submissão da tapeçaria à pintura provocou opiniões conflitantes no meio artístico, sendo abandonada em definitivo com a gradual influência trazida pelas tecelagens estrangeiras apresentadas nas Bienais de São Paulo. Nesse sentido, Gradim (2018, p. 56) apresenta um mapeamento detalhado da participação da tapeçaria nesse evento, com base nos catálogos respectivos, compreendendo o período entre 1955 e 1975¹³².

No entanto, o impacto maior foi provocado pelas obras têxteis de artistas poloneses e iugoslavos mostradas nas Bienais de 1965 e 1967, em especial as de Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic, ambas já reconhecidas mundialmente. Tanto que Norberto Nicola “viaja para a Europa no fim de 1967 e percorre, em janeiro, um roteiro internacional de tapeçaria”, visitando, dentre outros, os ateliês das referidas artistas (VON MURALT; RYSEVAS; MATTAR, 2013, p. 78).

Jagoda Buic, já em sua primeira participação no Brasil, teve sete obras selecionadas, conforme constam detalhadas no catálogo digitalizado da IX Bienal de 1967¹³³. Na segunda vez, em 1975, por ocasião da XIII Bienal, ela apresentou seis obras têxteis¹³⁴ e, pelo conjunto, foi-lhe concedido o Grande Prêmio Itamaraty, no valor de 12.500 dólares, até então algo inédito no Brasil referindo-se a obras têxteis (CATÁLOGO XIII BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 167-169, p. 444).

¹³¹ São eles: Aldo Bonadei, Roberto de Lamônica, Wega Nery, Fernando Lemos, Di Prete, Fernando Odriozola, Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Milton Dacosta, Yolanda Mohalyi e Maria Leontina.

¹³² Constam respectivamente: 1955 (1), Grã-Bretanha; 1957 (6), França; 1959 (3), Áustria; 1961 (3), Espanha; 1963 (23), Áustria/Brasil; 1965 (23), Brasil/Polônia/Senegal; 1967 (36), Brasil/Espanha/Iugoslávia; 1969 (30), França; 1971 (10), Brasil; 1973 (8), Tchecoslováquia; 1975 (6), Iugoslávia.

¹³³ Consultar Catálogo IX Bienal de São Paulo (1967, p. 311). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6572>.

¹³⁴ “Variantes negras” (pelo de cabra e sisal), “Formas móveis ao vento e à água” (sisal e fibra vegetal), “Reflexos brancos” (lã, algodão e seda), “Vermelho com brio III” (pelo de cabra), “Estrutura 75” (sisal e pelo de cabra) e “Composição 1975” (pelo de cabra e sisal).

Imagem 42 – Execução da obra “Variantes Negras”, de Jagoda Buic, 1975, composta por sete partes feitas com sisal e pelo de cabra, 350 x 750 x 250 cm



Fonte: Wearitcrochet (2016).¹³⁵

Por meio da imagem 42, observa-se que a tapeceira iugoslava abandonou a concepção tradicional de tapeçaria, apresentando outras formas, com volumes, relevos, texturas e tridimensionalidade. Diante dessa ampliação de conhecimento sobre os têxteis, Douchez e Nicola desenvolveram também novas percepções sobre a técnica, a experimentação, a inclusão de diferentes materiais e acabamentos, bem como estruturas formais tridimensionais absolvidas do retângulo convencional até então dominante nas tapeçarias. Essas obras foram apresentadas pela primeira vez na Documenta Galeria de Arte (SP), em 1969, na exposição Formas Tecidas, juntamente com um manifesto de igual título.

Seguindo por esse processo criativo, a dupla de artistas fortaleceu a projeção da tapeçaria artística nacional participando de várias edições das Bienais de Arte de São Paulo, a

¹³⁵ WEARITCROCHET. 2016. Disponível em: <http://www.wearitcrochet.com/sunday-visual-diary-19-jagoda-buic/>. Acesso em: 23 jan. 2021.

começar pela 7ª, em 1963¹³⁶, um feito de grande relevância na consolidação do espaço das artes têxteis junto ao circuito institucionalizado (VON MURALT; RYSEVAS; MATTAR, 2013). Norberto Nicola (*apud* A TAPEÇARIA [...], 2000) detalhou melhor o referido fato:

Posso contar uma história: a Bienal de São Paulo não aceitava tapeçaria, achava que era uma técnica menor, que não era uma expressão, era um artesanato! Então eu fui o primeiro que entrou com tapeçaria numa Bienal! Eu cheguei, fui falar com o júri e disse: Olha, eu vou mandar tapeçaria. Eu quero que vocês julguem a qualidade artística desta obra, esqueçam que é tapeçaria! Se vocês me prometerem que julgam dessa outra maneira, eu mando. Senão não vou mandar porque eu vou ser cortado por uma bobagem [...] vocês olhem e se ela tiver valor artístico, ela vai ser aceita e eu vou ficar contente. E aconteceu assim, eles fizeram e eu fui a primeira pessoa que expôs tapeçaria numa Bienal!¹³⁷

A partir de 1978, o tapeceiro passou a trabalhar sozinho e direcionou seu trajeto, então, para mesclas de materiais e formas cada vez mais ousadas, assumindo o discurso da forma em painéis de caráter escultural; enquanto “Jacques Douchez criou uma obra diferente, mais geométrica; a partir de fitas tecidas que se sobrepõem e se cruzam [dando] volume à obra [...]” (GRIPPA, 2021, p. 92).

O profundo conhecimento do potencial dos materiais levou Nicola a explorar ilimitadas texturas, através do entrelaçamento de raízes, folhas, penas, lãs, fibras, cipós, palhas, crinas de cavalo, vime, cânhamo, linho, juta, sisal, etc. Suas obras passaram a mostrar fendas, tranças, tiras tecidas e cordões, a exemplo da imagem 43 (MORAES, 2016).

¹³⁶ Na Bienal de 1963, Nicola participou com uma tapeçaria intitulada “Noite de verão”, 187 x 235 cm; e Jacques Douchez, com duas: “Manacá”, 187 x 133 e “Feitiço verde”, 106 x 164 (CATÁLOGO VII BIENAL DE SÃO PAULO, 1963, p. 154). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4396>. Acesso em: 23 jan. 2021.

¹³⁷ Transcrição de parte de entrevista dada pelo artista no documentário “A Tapeçaria de Norberto Nicola”, de 2000.

Imagem 43 – Terras fértil¹³⁸, de Norberto Nicola, 1983 – Coleção particular, SP, 160 x 150 cm, lã e fibras vegetais, fotografia de João Musa



Fonte: MATTAR, 2013, p. 41.

A influência e a inspiração dos trabalhos vinham de fontes como os têxteis pré-colombianos¹³⁹ e pré-cabralinos, em especial a arte plumária indígena, da qual Nicola tornou-se estudioso e colecionador¹⁴⁰. Também outras manifestações culturais brasileiras, a exemplo do carnaval e das bandeiras nos estádios de futebol, influenciaram o seu trabalho (MATTAR, 2013; TINOCO, 2005). Souza (2019, p. 381) menciona que, ao examinar documentos do

¹³⁸ Mesmo ciente da grafia incorreta, respeitou-se, nesse caso, a maneira como o título da obra foi escrito em Mattar (2013, p. 41), acreditando ter sido uma escolha do próprio artista. Para uma interpretação da obra, consultar Secco (2017).

¹³⁹ “Mais do que pré-colombianas as tapeçarias eram pré-incaicas, das culturas Chancay e Huari [...] ou Wari foi uma civilização que floresceu nos Andes centrais do séc. VII até XII d. C. e seu império chegou a cobrir a maior parte das montanhas e da costa do Peru hoje. A Cultura Chancay se desenvolveu nos vales de Chancay e Huaura e sua área de influência chegou até o Vale Chillón ao norte de Lima. Esta cultura floresceu entre 1300 e 1450 d. C. e depois tornou-se parte do Império Inca. Caracterizou-se por uma sofisticada produção artesanal de cerâmica e têxteis. Eles teciam com algodão, lã, alpaca, guanaco e penas, e para tingir as fibras usavam pigmentos naturais.” (MATTAR, 2013, p. 65).

¹⁴⁰ Norberto Nicola organizou em 1983 a exposição “Arte Plumária do Brasil”, que integrou a 17ª Bienal de São Paulo. O catálogo pode ser consultado em <https://issuu.com/bienal/docs/name8665f4>. Sobre o mesmo tema, também organizou e publicou, juntamente com Sonia Ferraro Dorta, o livro *Aroméri: arte plumária indígena*, em 1986, apresentando a produção desenvolvida por 27 comunidades indígenas do Brasil.

Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea, encontrou informações fornecidas pelo próprio Nicola referenciando as suas obras com base em três fontes técnicas e formais principais:

1 - as tradições polaca e iugoslava de tapeçaria (que, por sua vez, se encontrava em vias de artificação na Europa, centrada nas figuras da croata Jagoda Buic (1930) e da polaca Magdalena Abakanowicz (1930), com as quais Nicola manteve contato na Bienal de São Paulo e na viagem à Europa em 1968, quando visitou ateliês e deu nova direção ao desenvolvimento de sua obra); 2 - a tapeçaria pré-colombiana, principalmente peças de origem Inca, do Peru (onde Nicola foi buscar contato direto com técnicas locais, apresentou palestras e participou de exposições com suas obras); 3 - a arte plumária de grupos nativos do Brasil, pelos tramados e amarrações entre as plumas e a base, a harmonia cromática e outros aspectos formais.

Além disso, o artista tinha uma consciência pública do seu trabalho, buscando participar da organização de mostras, estudos, palestras, eventos, e tudo o mais que lhe permitisse divulgar, socializar e, ao mesmo tempo, preservar¹⁴¹ a arte têxtil. Ou seja, conforme Souza (2019, p. 380), “essa trajetória pode ser lida como um empreendimento consciente para promover a legitimidade da presença da tapeçaria nas instituições artísticas do Brasil e de outros países”¹⁴².

Em suma, o pioneirismo contemporâneo estabelecido em São Paulo desde o início da década de 1960, unido ao cenário favorável consolidado na Europa a partir da criação do CITAM e as Bienais de Lausanne, foram fatores essenciais para desencadear a formação de outros núcleos interessados nos têxteis Brasil afora. Estes, por sua vez, estimularam o estudo e o desenvolvimento da atividade localmente:

No Rio Grande do Sul, Yeddo Titze e Zoravia 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 linguagem de outras áreas, especialmente a pop-art. (ARTISTAS [...], 1987, p. 10).

Tendo em conta que centenas de artistas se dedicaram à tapeçaria, pode-se constatar que as tramas brasileiras àquela época não se fixaram apenas numa tendência. Muitos tapeceiros, apesar das inovações que despontavam, continuaram trabalhando da maneira tradicional, retangular e bidimensional, mas a grande maioria foi abandonando temas já bastante explorados, como os florais e o tropicalismo, dando lugar a representações abstracionistas ou geométricas e tomando os grandes espaços por meio de formas tecidas

¹⁴¹ Cf. Secco (2017).

¹⁴² Empreitada que Norberto Nicola assumiu até o final da vida, tendo falecido em 2007, aos 76 anos de idade.

tridimensionais. Em paralelo, esses desenvolveram investigações e experimentos com uma diversidade de materiais, como as palhas, as madeiras, o sisal, a juta, os fios industrializados sintéticos, intencionando criar texturas cada vez mais inusitadas.

Conforme *Artistas da tapeçaria brasileira* (1987), os têxteis se direcionaram a dois segmentos principais, passíveis de serem observados em boa parte das obras da época: um que absorveu heranças indígenas nas massas cromáticas a partir da percepção da natureza, nas formas trançadas, nas estruturas das tecelagens ou nos desenhos estilizados; e outro que se deslocou inspirado em manifestações populares brasileiras como o futebol (bandeiras, camisetas, animações humanas das torcidas), o carnaval (estandartes e adereços), o folclore (lendas, danças e vestimentas), as festas e os costumes regionais.

Com o incremento da produção, paulatinamente foi percebida a necessidade da realização de eventos exclusivos para promover, reunir, expor e intercambiar tudo o que estivesse relacionado aos têxteis, os quais acabaram servindo de referência para a produção nacional. Dentre os principais¹⁴³, destacam-se os que seguem.

- a) A exposição coletiva “Tapeçaria Brasileira” de 1974, organizada pelo Centro de Extensão da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte: foram convidados dezessete artistas expositores, procedentes de seis estados brasileiros¹⁴⁴, sendo Zoravia Bettiol a única representante do Rio Grande do Sul, com uma obra da série *Transparências Geométricas* (CÁURIO, 1985; GRIPPA, 2021; ZATTERA, 1988).
- b) Ainda em 1974, a I Mostra Brasileira de Tapeçaria no Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Alvares Penteado, em São Paulo, cuja seleção final resultou em 155 obras de 75 artistas oriundos de várias regiões do País, sendo 17 deles do Rio Grande do Sul, que então começava a se constituir como polo dessa linguagem (CÁURIO, 1985, p. 291; MATTAR, 2011). “Ao buscar ou estar no espaço, as formas rudes e felpudas, pendentes gravemente no teto de Zoravia Bettiol [...]”, bem como

¹⁴³ Cáurio (1985, p. 291-292) apresenta um “resumo cronológico da artêxtil contemporânea” abrangendo o período de 1942 a 1985; já Zattera (1988, p. 98-107) estrutura uma “sinopse brasileira” referente aos têxteis desde 6000 a.C. até 1988.

¹⁴⁴ Participação póstuma de Genaro de Carvalho (BA); de São Paulo: Norberto Nicola, Jacques Douchez, Iracy Nitsche, Ignez Turazza e Alice Carracedo; do Rio de Janeiro: Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Inge Roesler, Maria Kikoler e Parodi; do Distrito Federal: Minnie Sardinha; de Minas Gerais: Degois, Marlene Trindade, Rubem Dario e Maria Helena Andrés (CÁURIO, 1985, p. 291).

- “a rusticidade das tiras de pano saindo dos orifícios e os recursos do tear de alto-liço de Yeddo Titze”, receberam menções honrosas¹⁴⁵ (GRADIM, 2018, p. 169).
- c) A realização do Primer Encuentro de Tapiceria Uruguayo-Brasileño, em Montevideu, no Uruguai, em 1975, no qual foram ultrapassadas as fronteiras geográficas nacionais. Norberto Nicola e Jacques Douchez participaram, juntamente com outros tantos artistas brasileiros oriundos de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais¹⁴⁶. Obras de Carla Obino (“Agreste III”, “Girassóis ao amanhecer” e “Amazônia II”), Yeddo Titze (“Espaço branco”, “Espaço azul” e “Espaço verde”) e Zoravia Bettiol (série Transparências Geométricas: “Ambar nº 1”, “Ambar nº 2” e “Citrine”) representaram o Rio Grande do Sul no evento (CÁURIO, 1985, p. 291; GRIPPA, 2021, p. 151, 213).
- d) A criação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC – SP), em 1976¹⁴⁷, que durante vários anos reuniu artistas, publicou boletins e estimulou o mesmo feito no Rio Grande do Sul, em 1980 (CÁURIO, 1985; GRADIM, 2018).
- e) A I Trienal de Tapeçaria de São Paulo, ocorrida no Museu de Arte Moderna, também em 1976, reunindo 280 obras de 66 artistas provenientes de 8 estados brasileiros¹⁴⁸; o Rio Grande do Sul teve 15 representantes¹⁴⁹ (CÁURIO, 1985; GRADIM, 2018). A ideia da Trienal era a de ser uma exposição panorâmica; para isso, foi organizada por tendências com trabalhos figurativos, abstratos e geométricos agrupados num ponto, enquanto, em outro, foram montadas as salas com obras tridimensionais. Devido à relevância, o evento mereceu destaques positivos nos jornais da época, enfatizando o significativo crescimento da expressão artística têxtil num país como o Brasil, “sem tradições definidas nesta área”. A esse respeito, retirou-se de Gradim (2018, p. 181) um fragmento do comentário do jornalista e crítico de arte Roberto Pontual feito em 2 de novembro de 1976 sob o título “Tapeçaria: quadro ou objeto”:

¹⁴⁵ Além dos dois, havia outros participantes sul-rio-grandenses: **Carla Obino, Ivandira Dotto**, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, **Liciê Hunsche**, Maria Marly Pinto, Nelson Ellwanger, Sonia Moeller e Salome Berryman. Ainda representaram o RS algumas artistas residentes aqui na época: Arlinda Volpato e Berenice Gorini de SC; Renata Rubim e Zelia Araujo Santos do RJ, Geruzes Pinto (SP) e Helena Dorfman (Uruguai) (GRIPPA, 2021, p. 212, grifos nossos).

¹⁴⁶ Ignez Turazza, Maria Tereza Camargo, Iracy Nitsche, Aracy Zanotti (SP); Gilda Azevedo, Bia Vasconcelos, Inge Roesler (RJ); Marlene Trindade (MG). Arlinda Volpato, catarinense, natural de Tubarão, na época, residia no Rio Grande do Sul e também foi uma das representantes (CÁURIO, 1985, p. 291).

¹⁴⁷ Conforme Grippa (2021, p. 94), a iniciativa de criação do Centro partiu de Norberto Nicola e Jacques Douchez, juntamente com Zoravia Bettiol.

¹⁴⁸ Em Gradim (2018, p.116-119), encontra-se uma tabela detalhada sobre os dados das Trienais.

¹⁴⁹ Carla Obino, Fanny Meimes, Heloísa Crocco Sellins, Ivandira Dotto Saldanha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Maria Ofelia Klein Nitsche, Sonia Moeller, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol. Ainda, as artistas residentes aqui na época: Arlinda Volpato e Berenice Gorini, de Santa Catarina; Renata Rubim, carioca; e Helena Dorfman, do Uruguai.

O que chamou sobretudo atenção no conjunto da Trienal, foi a porcentagem bem maior de trabalhos no perímetro da forma tecida relativamente a área do quadrado tecido. Diminuiu bastante, em quantidade ao menos, toda aquela monótona repetição de virtuosismos artesanais na reprodução de paisagens, figuras, cenas folclóricas, motivos vegetais ou composições abstratas, informais ou geométricas, que se acumulava na exposição anterior. Já não há tanta gente fazendo tapete como se pintasse, ou pintando com lã ou invés de tintas.

- f) O Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz, em 1977, no Museo de Artes Visuales de Buenos Aires, Argentina, com participação de dez¹⁵⁰ artistas têxteis brasileiros, dentre os quais Yeddo Titze, Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche, do Rio Grande do Sul. Em paralelo, foram expostas 20 obras dos artistas dos outros dois países (CÁURIO, 1985, p. 292).
- g) A Mostra Caminhos da Tapeçaria Brasileira, organizada na Galeria da Funarte, Rio de Janeiro, em 1978, reunindo trabalhos de 16 artistas de seis estados, com o intuito de apresentar as obras mais relevantes produzidas até aquele momento (ZATTERA, 1988, p. 104). Conforme Grippa (2021), participaram Yeddo Titze, Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche, com um trabalho cada.
- h) A II Trienal foi promovida em 1979, também no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e contou com 165 obras têxteis de 68 artistas vindos de Bahia, Brasília, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. As artistas Carla Obino, Ivandira Dotto Saldanha, Liciê Hunsche e Zoravia Bettiol representaram o Rio Grande do Sul¹⁵¹, sendo que “o prêmio maior da Trienal (Volkswagen) foi atribuído a Liciê Hunsche, do Rio Grande do Sul (receberá 70 mil cruzeiros)” (GRADIM, 2018, p. 202). A estrutura seguiu o mesmo modelo da primeira edição, no entanto, as críticas que recaíram sobre os trabalhos, artistas e a organização do evento não foram tão favoráveis quanto as da edição anterior. Por exemplo, Roberto Pontual (*apud* GRADIM, 2018, p. 188-190, grifo nosso) publicou, em 22 de abril de 1979, uma reportagem no *Jornal do Brasil*

¹⁵⁰ Também Norberto Nicola, Jacques Douchez e Irati Nitsche (SP); Gilda Azevedo, Bia Vasconcelos, Inge Roesler (RJ) (CÁURIO, 1985, p. 292). Berenice Gorini, artista catarinense natural de Criciúma, residindo na época no Rio Grande do Sul, participou com uma obra feita na técnica do macramé com palha de butiá (GRIPPA, 2021, p. 154).

¹⁵¹ Além delas, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Rachela Gleiser, Ronete Langer Magrisso e Sonia Moeller; Arlinda Volpato (catarinense) também expôs pelo Rio Grande do Sul, pois residia no estado.

intitulada “Mostruário Tapeceiro”; mesmo enaltecendo alguns aspectos, escreveu¹⁵²:

Madeira, tubos hidráulicos, fibras animais, tricô, macramê, tear manual, troncos, sisal, lã, meissner, fio plástico, crochê, bordado, "o movimento da mão, provocando o movimento próprio da fibra", alto liço, montagem tecida, fibra sintética, baixo liço, juta, crina de animal, pele de coelho, meio ponto, fio de cobre, Aubusson, técnica polonesa, nylon, arame de aço, junco, tela, flauta, barbante, teclado de plano, couro, bambu, clarim, algodão, arraiolo, esmirna sob talagarça vazada, samburá, fibra de buriti, arame farpado, cordas, troncos de eucalipto e assim por diante – além, evidentemente das muitas referências apenas como técnicas mistas. [...] Poderia alongar-se com outros acréscimos, mas, como está, já indica bastante bem, o caráter de mostruário de materiais e procedimentos que a referida exposição entrega ao olhar, tato e raciocínio. E torna absolutamente cristalina a constatação de como a nossa tapeçaria extrapolou os antigos limites do quadro tecido, de formas no plano, para absorver toda a espécie imaginável e disponível de elementos na sua feitura [...] o que pretendo enfatizar é que não basta ter havido liberação de fronteiras, superação de procedimentos tradicionais aplicação de materiais e procedimentos inusitados. O benefício de uma tal ultrapassagem só adquiriria sentido se mensurado por resultados concretos – ou seja, se, para além da simples vontade de fazer o novo, tivesse produzido coisas realmente interessantes e aproveitáveis. A se concluir da mostra em causa, no entanto a situação da tapeçaria brasileira, salvo exceções de praxe, estaria à beira do risível [...]. Que saída dar, então, esta vontade e possibilidade de esforço por tornar periodicamente conhecida a realidade de nosso trabalho no campo? A meu ver, não creio que os melhores resultados possam estar em manter um levantamento restrito as formas eruditas (vá lá o termo só por ausência momentânea de outro) de pensar e criar o tapete. Por aí, será inevitável abrigar cada vez mais exercícios aburguesados e exangues de tradição ou de meias rupturas, artesanato santuário ou equivoco festivo – estrada certamente aberta para doses crescentes de kitsch. A saída que me parece plausível para esse simultâneo esgotamento e desvario é ir a outras fontes, *buscar na tecelagem popular*, ainda tão viva e disseminada por todo o país, o material de pesquisas e amostragem que tanta falta faz conhecer mais profundamente entre nós. Talvez com isso percebesse como a economia dos meios costuma ser chave de uma verdadeira invenção de linguagem.

Por sua vez, a historiadora e crítica Radha Abramo (*apud* GRADIM, 2018, p. 206-207, grifos nossos), ao escrever para o *Jornal Folha de São Paulo* em 4 de abril de 1979 o texto “A arte lúdica de tecer os fios”, trouxe considerações mais amenas sobre a Trienal:

Vê-se nos salões do Museu de Arte Moderna de São Paulo um painel composto de peças extraordinárias diversificadas [...] poderia ser considerada como uma exposição intuitiva da história da arquitetura do fio porque ela se compõe de peças representativas dos estágios diferentes da arte de tecer. A mostra é colorida, agradável de se ver, e acima de tudo, permite ao espectador, aferir os níveis de sensibilidade tátil dos artistas, seus universos culturais e a engenhosidade gestual [...]. Mas a exposição seria mais completa, se *uma pesquisa em profundidade proporcionasse a amostragem de peças de tapeçaria popular* dos quatro cantos do país. Porque os exemplares da II Trienal expressam apenas a produção cultural de parte da população enfeixada numa classe de interessados na arte de tecer, em contraposição a profissionais como Nicola, Douchez, Renot, e outros mais. Se o aprendiz tem sua vez ao lado do profissional merece igual atenção o produtor anônimo da arte popular que, em última análise, é aquele que perpetua a *tapeçaria de origem*, porque ele faz dela uso comum.

¹⁵² A citação extrapola o limite de linhas estabelecido pelas normas da ABNT visando não fragmentar o importante conteúdo trazido na reportagem.

Por fim, Alberto Beuttenmüller¹⁵³ (*apud* GRADIM, 2018, p. 236-237), em “Críticas querem participar”, menciona:

A II Trienal de Tapeçaria é exemplo vivo da força das formas tecidas brasileiras. O nível do artista nacional nesse setor é hoje dos mais altos, demonstrando que a tapeçaria só cresceu quando deixou de ser cópia das outras artes – principalmente da pintura. [...] O MAM SP parece não acreditar na crítica de arte. Provavelmente por isso organizou um júri “da casa”, composto de todos os membros da sua comissão de arte [...] Cremos que um júri constituído de especialistas de fora do MAM traria outros resultados e se evitaria a chamada “panelinha”. [...] Do ponto de vista museográfico, a montagem peca ao repetir erros de outros salões: iluminação inadequada para tecidos; etiquetas colocadas ora à direita, ora à esquerda das obras, quando não escondidas ao fundo, atrás das peças; disposição fora de normas, com risco de romper-se por demais distendidos. Conhece-se as dificuldades para realizar exposições como esta, mas ainda assim é necessário mencionar os senões. [...] Como se observa, mais menções que premiados, um dos erros constantes dos salões desse tipo, que deveriam dignificar o prêmio, sobretudo num momento em que o próprio sentido de premiar é discutido [...]. Queremos destacar os trabalhos de Ana Goldberger, Bia Vasconcellos e Berenice Gorini. E a melhora no setor de divulgação e uma necessidade nas relações entre ele e o público, que passam pela imprensa e pela crítica.

- i) A III e última Trienal aconteceu em 1982, no mesmo local e cidade das duas edições anteriores, sendo que a seleção final apresentou uma redução considerável com apenas 114 obras de 48 artistas. Talvez um reflexo das críticas publicadas em 1979, que desencadearam escolhas mais criteriosas, ou mesmo um sinal de esvaziamento produtivo que já começava a se apresentar, considerando que a década de 1970 é tida como a “era de ouro” da tapeçaria brasileira. Carla Obino, Liciê Hunsche e Zoravia Bettiol se fizeram presentes, e Erica Turk¹⁵⁴ recebeu menção honrosa¹⁵⁵.
- j) No ano de 1985, destaca-se o Evento Têxtil¹⁵⁶, de amplitude nacional e internacional, que foi organizado inicialmente em Porto Alegre, seguindo depois pelo Brasil: a Florianópolis, Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Abarcou exposições, debates, mostras didáticas sobre técnicas têxteis e, segundo Zattera (1988, p. 106), “[...] tornou-se o maior evento do setor no Brasil. É sua coordenadora Liciê Hunsche.”

¹⁵³ Alberto Beuttenmüller [1935 – 2016] foi poeta, jornalista, curador, professor, ensaísta e crítico de arte; membro da Associação Internacional de Críticos de Arte, da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da União Brasileira de Escritores, com vários livros publicados. Na década de 1970, escrevia para o caderno de cultura do *Jornal do Brasil* e foi curador de duas bienais paulistas: em 1977 e 1978. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1810232-mortes-amante-da-escrita-ele-foi-curador-de-duas-bienais.shtml>. Acesso em: 7 nov. 2022.

¹⁵⁴ Erica Edith Weber Turk [1915 - ?, Rio Grande, RS] foi aluna de Zoravia Bettiol e tecia imagens “numa configuração própria, introduzindo mudanças cromáticas inusitadas, ângulos, listras e outros detalhes e recursos” (CÁURIO, 1985, p. 158).

¹⁵⁵ Além delas, representaram o Rio Grande do Sul: Astréa Guimarães do Amaral, Heloísa Crocco, Rojane Saraiva Lamego e a catarinense Arlinda Volpato, que residia no estado (GRADIM, 2018).

¹⁵⁶ Maior detalhamento consta no capítulo V.

Após essa data, não foram encontradas informações referentes a eventos que objetivassem uma projeção nacional da tapeçaria. Eles passaram a ser organizados de acordo com as intenções de núcleos regionais, a exemplo de São Paulo, onde atuaram na década de 1980 com esse interesse o Centro Paulista de Tapeçaria, o Núcleo Paulista de Tapeçaria, o Ateliê Casa 11 e o Grupo 80 (CÁURIO, 1985). Com relação à Bahia, Dantas (2014), que estudou quatro artistas têxteis de destaque¹⁵⁷, também apontou uma diminuição significativa na produção de tapeçarias bordadas a partir desse período, destacando como razões para tal a degradação das relações de trabalho entre os tapeceiros e suas equipes de artesãs, o desgaste da linguagem perante o público e a dificuldade na conservação e manutenção das peças.

Já no Rio Grande do Sul, ocorreu a fundação do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea em 1980; Gomes e Grippa (2020, p. 17) observaram o enfraquecimento do campo somente a partir da década de 1990:

[...] já começou a mostrar um desinteresse pelo suporte têxtil, diminuindo a quantidade de mostras coletivas e, praticamente, eliminando as individuais. [...] Algumas das razões levantadas foram que algumas artistas começaram a desenvolver sua produção em outro suporte e não havia mais pessoas interessadas no tecer, inexistindo uma nova geração para seguir o movimento que se iniciou na década de 1970.

De fato, durante os vinte anos seguintes, a tapeçaria entrou em declínio, sendo aos poucos esquecida no cenário da arte brasileira, juntamente com as buscas e conquistas por autonomia como linguagem até aquele momento. Tal contexto começou a mudar na segunda década do século XXI: conforme Muñoz (2012, p 19), “no momento atual de retomada e revisão dos valores modernos brasileiros, o resgate da produção de tapeçaria é não apenas pertinente como necessário para o redimensionamento da complexidade da arte brasileira”.

Na introdução desta tese, já se havia verificado um pequeno acréscimo no número de publicações acadêmicas sobre o tema no Brasil, em especial nos cinco anos mais recentes. A isso, pode-se acrescentar a iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPE-UFPA em organizar o dossiê *A memória e o têxtil*¹⁵⁸ em 2022, reunindo 14 artigos sobre o assunto. Também derivado de um projeto de ensino, pesquisa e extensão da UFPE, o livro *Tramações: a memória e o têxtil* (2017-), em suas quatro edições,

[...] apresenta os percursos e processos de criação no campo das artes têxteis, poéticas que produzem conexões entre diversos lugares da experiência humana ao

¹⁵⁷ Em sua dissertação publicada em 2014, o pesquisador se ocupou das trajetórias de Genaro de Carvalho, Rubico, Renot e Kennedy Bahia entre o período de 1960 e 1970.

¹⁵⁸ Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/CARTEMA/issue/view/3343/showToc>.

passo que refletem sobre a potência dos discursos autobiográficos em contextos artístico-pedagógicos, colocando em pauta, ainda, as questões relacionadas aos limites e expansões do que vem se configurando como arte têxtil no cenário da contemporaneidade.¹⁵⁹

Ainda, desde 2018, há a atuação independente da *Urdume.e*¹⁶⁰, um espaço que se traduz na forma de pesquisas, cursos, oficinas, palestras, matérias, livros, revista e outros tipos de publicação, tendo como propósito produzir reflexões e conhecimentos relevantes para a valorização e o reconhecimento do fazer artesanal e manual, em especial os relacionados às práticas têxteis. Desmembra-se num instituto e numa editora, responsável pela organização da *Revista Urdume*, sobre artes manuais têxteis, expressão e autoconsciência, com sete edições impressas e uma digital até o momento.

Em termos de produção, também se percebe que uma geração de artistas contemporâneos revisita essas linguagens na criação de suas obras, propondo temas atualizados e entrelaçamentos com novas mídias. O artista Renato Dib [SP – 1973]¹⁶¹ que faz uso de diferentes linguagens têxteis em seus processos criativos, pronuncia-se sob a ótica da afetividade como “[...] fator importante para essa redescoberta. Num mundo tão duro e rígido, a tapeçaria remete ao conforto, ao aconchego materno, à vontade de se envolver numa superfície macia. São fortes cargas emocionais que acabam tornando esses trabalhos desejáveis.” (*apud* GALVÃO, 2019). Além dele, destacam-se os exemplos de: Adrianna Eu [RJ – 1972]¹⁶²/ costura, bordado e instalação; Alexandre Heberte [CE - ?]¹⁶³/ tecelagem e performance; Carolina Ponte [BA – 1981]¹⁶⁴/ crochê e escultura; Gabriel Pessoto [SP - 1993]¹⁶⁵/ tapeçaria bordada; Karen Dolorez [SP – 1985]¹⁶⁶/ diferentes linguagens têxteis; Maria Nepomuceno [RJ – 1976]¹⁶⁷/ instalações têxteis; Mônica Lóss [RS – 1978]¹⁶⁸/ diferentes linguagens têxteis; Randolpho Lamonier [MG – 1988]¹⁶⁹/ tecido, costura, bordado e instalação; Rosana Paulino [SP – 1967]¹⁷⁰/ tecido, recorte, costura e bordado; Samantha

¹⁵⁹ Disponível em:

https://books.google.com.br/books/about/Trama%C3%A7%C3%B5es_a_mem%C3%B3ria_e_o_t%C3%AAtil.html?id=92FCEAAQBAJ&redir_esc=y. Acesso em: 13 nov. 2022.

¹⁶⁰ Disponível em: <https://www.urdume.com.br>.

¹⁶¹ Disponível em: <https://www.renatodib.com/>.

¹⁶² Disponível em: <https://lucianacaravello.com.br/artistas/adriana-eu/>.

¹⁶³ Disponível em: <https://galeriandre.com.br/artistas-interna/727/alexandre-heberte/>.

¹⁶⁴ Disponível em: <https://www.zippergaleria.com.br/artists/34-carolina-ponte/overview/>.

¹⁶⁵ Disponível em: <https://www.gabrielpessoto.com/contra-imagem-decorativa>.

¹⁶⁶ Disponível em: <https://www.dolorez.com.br/>.

¹⁶⁷ Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/41-maria-nepomuceno/>.

¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.monicaloss.com/sobre-a-artista>.

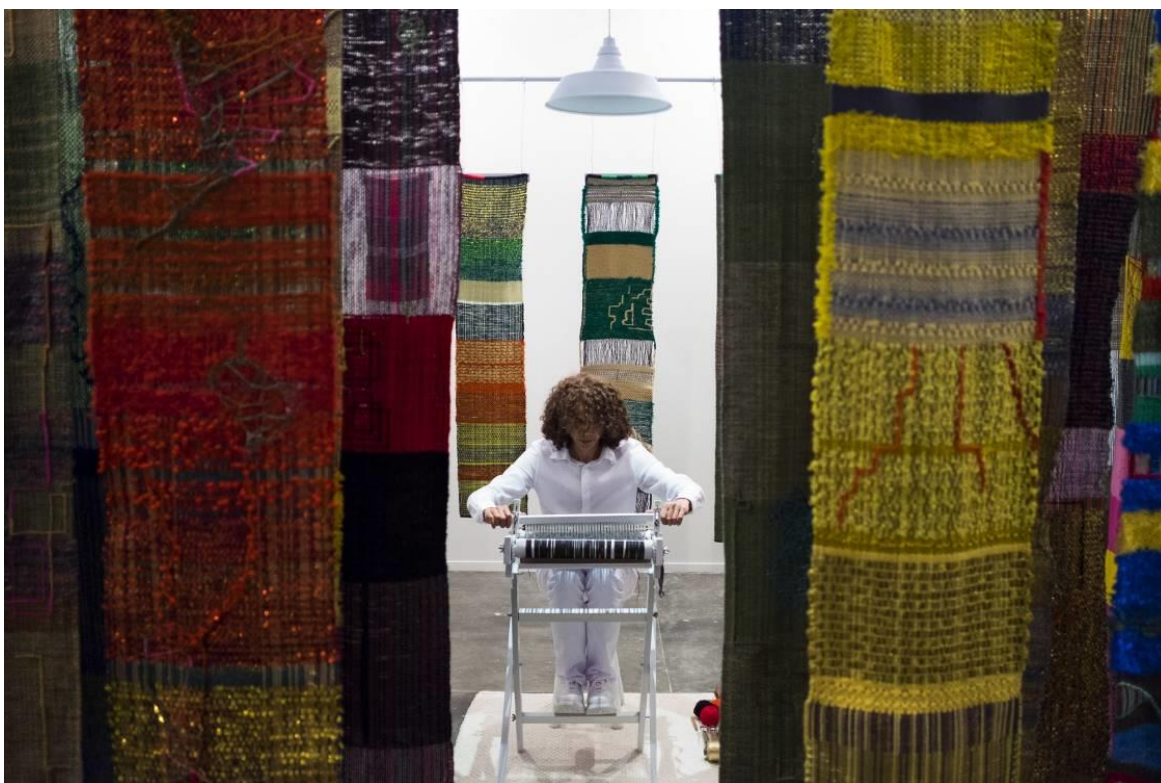
¹⁶⁹ Disponível em: https://randolpholamonier.com/index_PT.

¹⁷⁰ Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/sobre/>.

Canovas [DF – 1990]^{171/} instalações têxteis; Sonia Gomes [MG – 1948]^{172/} tecidos antigos, bordado e escultura; Vanessa Freitag [RS – 1982]^{173/} diferentes linguagens têxteis.

Ao pesquisar as obras e os processos desses artistas, uma constatação semelhante à realizada em relação aos têxteis na Europa pode-se estender para o cenário brasileiro: ocorre um hibridismo em adequação às situações articuladas pelo sistema contemporâneo, a exemplo de outras linguagens. Dentre os 13 nomes apresentados nesta amostragem¹⁷⁴, o único a se declarar “tecelão” e incluir o próprio tear em suas performances é Alexandre Heberte. Alguns outros se utilizam da tecelagem apenas esporadicamente.

Imagem 44 – Parte da execução do Projeto Trama São Paulo, de Alexandre Heberte, 2017



Fonte: Garcia (2017).¹⁷⁵

No projeto Trama São Paulo, o artista se propôs a recontar a história de São Paulo a partir dos fios do tear, juntamente com as pessoas que encontrasse pelo caminho. Para isso, pesquisou, selecionou e percorreu 33 regiões paulistanas distintas que serviram de inspiração

¹⁷¹ Disponível em: <https://www.samanthacanvas.com/>.

¹⁷² Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Sonia_Gomes.

¹⁷³ Reside atualmente em León, Guanajuato, no México. Disponível em: <https://www.freitagvanessa.com/6763408-about>.

¹⁷⁴ Tomou-se como critério de escolha a circulação desses nomes em mostras nacionais e internacionais.

¹⁷⁵ Curadoria da performance (GARCIA, Paula. 2017. Disponível em: <http://paulagarcia.net/curatorial/sp-arte-2017/>. Acesso em: 13 nov. 2022).

para 33 tessituras exclusivas, enredadas pelas cidades e seus moradores. O resultado foi exposto no SP-Arte¹⁷⁶, em 2017.

Referente ao processo de circulação, importante destacar a declaração de Graça Bueno, diretora da Passado Composto do Século XX, principal galeria do País especializada no tema, ao editorial Formas Tecidas para o SP-Arte: “Depois dos anos 1980, a arte têxtil ficou esquecida no Brasil. Estamos resgatando, desde 2009, a memória da tapeçaria artística, pouco conhecida atualmente [...]” (*apud* GALVÃO, 2019). Assim, com curadorias diversas, várias exposições foram organizadas pela Galeria, gerando publicações de livros/catálogos, pesquisas e entrevistas através de documentários curtos¹⁷⁷. Como exemplo, a exposição “Artistas da Tapeçaria Moderna: Genaro de Carvalho, Jacques Douchez e Jean Gillon”, cujo catálogo publicado serviu como uma das tantas referências para esta tese.

Aliás, faz-se relevante apontar o papel das curadorias¹⁷⁸ nesse processo de escolhas e articulações, ressignificando e inspirando renovações na arte têxtil. Assim, Denise Mattar figurou como curadora da exposição “Trama Ativa”, de 2013 (RJ), apresentando tapeçarias de Norberto Nicola após décadas de silenciamento, bem como a publicação do catálogo referente à exposição, que reúne dados importantes da trajetória do artista¹⁷⁹, os quais estariam inacessíveis de outra maneira. Ela também dividiu a curadoria, com Eva Soban e Juan Ojea, da exposição “De Fio a Fio – a Herança Têxtil Brasileira de 22 a 22”, promovida pela World Textile Art (WTA) no Brasil em 2022, para celebrar a realização da 10ª Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea.

O evento também comemorou o Centenário da Semana de Arte Moderna Brasileira de 1922 e presta tributo ao local escolhido para sediá-la, o Museu de Arte Brasileira de São Paulo, que foi palco da Primeira Mostra Brasileira de Tapeçaria, em 1974. A exposição traça um panorama a partir da obra de Regina Gomide Graz, desde a Semana de 22, inclui a continuidade desse legado, com o surgimento do Atelier Douchez-Nicola, e seus reflexos na

¹⁷⁶ Trata-se do Festival Internacional de Arte de São Paulo, de realização anual e curta duração, que chegou a sua 18ª edição em 2022. Reúne galerias de arte e *design*, editoras, revistas, museus e instituições, apresentando obras e artistas do Brasil e do mundo. Durante o evento, colecionadores, profissionais e apreciadores da arte podem desfrutar, além das obras, também de conversas sobre o fazer artístico e lançamentos de livros. Nos poucos dias em que ocorre, ocupa a extensão de um grande Pavilhão, bem como espalha-se pela cidade de São Paulo, consolidando-se como um aglutinador de tendências no mercado das artes visuais, aproximando agentes diversos do circuito de arte. (Disponível em: <https://www.sp-arte.com/historico/2022/>. Acesso em: 13 nov. 2022.)

¹⁷⁷ Informações sobre as exposições disponíveis em: <https://www.passadocomposto.com.br/conteudo/galeriaxx.asp>.

¹⁷⁸ O curador é o profissional responsável pelo conceito, preparação, concepção, montagem e resultado final de uma exposição ou evento artístico.

¹⁷⁹ Também utilizado como referência neste trabalho.

arte têxtil, trazendo obras inéditas de um coletivo de 26 artistas contemporâneos, que se utilizam da fibra como forma de expressão. Dentre eles¹⁸⁰, constam Alexandre Heberte¹⁸¹, Elke Hulse, Eva Soban¹⁸², Juan Ojea¹⁸³ e Zoravia Bettiol¹⁸⁴, com larga caminhada pela tecelagem (DE FIO A FIO, 2022).

Elke Otte Hulse [SC – 1961], por exemplo, é artista têxtil, educadora e uma das poucas no Brasil a pesquisar e publicar academicamente sobre a tapeçaria contemporânea, ao mesmo tempo que as produz. Possui graduação e mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Teoria e História da Arte; e materializa o seu processo criativo através do uso do tear de alto liço, no qual experimenta os limites da técnica na tecitura de retratos com base nos fundamentos da fotografia e da pintura (GARCEZ; MAKOWIECKY, 2020).

¹⁸⁰ Os demais artistas transitam pelo hibridismo das linguagens têxteis: Adriana Gragnani, Andrea Dall’Olio, Claudia Azeredo, Cláudia Dias, Giuliana Somântico, Jacqueline Chiabay, Joedy Marins, Luciane Vender, Magy Imberdorf, Maria Villares, Marina Godoy, Marta Meyer, Miko Hashimoto, Miriam Pappalardo, Patrícia Tavares, Renata Meirelles, Renato Dib, Rosane Morais, Samantha Ortiz, Teresa Albano e Verônica Filipak.

¹⁸¹ Identificado anteriormente.

¹⁸² Eva Soban [SP – 1950] também participa como cocuradora. Possui grande experiência em tramas, urdiduras e tapeçarias artísticas, tendo participado de mostras referenciais, como as três edições da Trienal de Tapeçarias de São Paulo, promovidas pelo Museu de Arte Moderna (MAMSP). Na década de 1970, aproximou-se do movimento internacional da Nova Tapeçaria. (Disponível em: http://www.passadocomposto.com.br/conteudo/publicacoes_novo_2.asp?idm=2134&ing=. Acesso em: 14 nov. 2022.)

¹⁸³ Juan José Ojea [Buenos Aires – 1951] vive no Brasil desde a década de 1970 e participa do evento como cocurador e expositor. Constitui-se numa referência em arte têxtil, com consolidada trajetória de mais de quatro décadas.

¹⁸⁴ Artista do Rio Grande do Sul que será apresentada na sequência do trabalho.

Imagem 45 – Tapeçaria da Série Girls everywhere Girls¹⁸⁵ (em processo de acabamento), de Elke Hülse, 2019, 76 x 50 cm



Fonte: Garcez e Makowiecky (2020, p. 152).

Conforme Garcez e Makowiecky (2020, p. 150), a série de tapeçarias foi fundamentada numa extensa pesquisa sobre faces de meninas de diferentes etnias e culturas: “As sutilezas de cada rosto, suas cores, formas, feições, características que reforçam suas origens, mostram a importância de valorizar cada grupo étnico.” Depois de prontas, as tapeçarias foram costuradas sobre vestidinhos de meninas em alusão à “prática de artistas e artesãos coptas”¹⁸⁶, que também faziam isso em suas roupas como forma de adorno.

Outra exposição significativa recente foi a ocorrida entre dezembro de 2021 e março de 2022 no Museu de Arte Moderna de São Paulo: “Os pássaros de fogo levantarão voo novamente: as formas tecidas de Jacques Douchez e Norberto Nicola”. Ali foram apresentadas 26 tapeçarias, 13 de cada artista, suspensas no teto, com as paredes recobertas

¹⁸⁵ “Garotas, em todos os lugares Garotas” (tradução nossa).

¹⁸⁶ São chamados “coptas” os egípcios que seguem o Cristianismo.

por espelhos, reforçando suas tridimensionalidades e situando-as num ambiente de arte contemporânea¹⁸⁷.

Diante do cenário apresentado, verifica-se que, para uma linguagem considerada por longo tempo um gênero menor, as décadas entre 1960 e 1980 representam um período de fortalecimento e grande difusão da tapeçaria, que alcançou reconhecimento considerável no sistema da arte brasileiro. Com artistas desenvolvendo propostas substanciais de vanguarda, gradualmente, a tapeçaria foi construindo um novo conceito, abandonando uma classificação de simples elemento decorativo ou utilitário e ocupando outros espaços de legitimação artística. Não mais apenas uma superfície plana tramada, mas uma “forma tecida”, inscrevendo a sua função no plano da estética através das infinitas possibilidades expressivas dos fios e das fibras (TINOCO, 2005).

Após esse apogeu, processou-se novamente um período de inércia entre o final da década de 1980 e a primeira década do século XXI, durante o qual a conquista por espaço, a produção de obras, bem como os artistas que tanto se empenharam no campo da arte têxtil, foram esquecidos. Entretanto, pelo que indicam as tendências, outro “renascimento” está-se configurando, concordando-se, assim, com o curador Antônio Carlos Abdalla quando comenta:

Vejo a arte têxtil renascer no Brasil e no mundo de forma revigorada, vinculada à arquitetura e sem pré-conceitos [...]. Os movimentos são cíclicos e, com o passar do tempo, os conceitos vão se ampliando. Hoje não vejo mais a separação, que já existiu com relação às artes plásticas, de a arte têxtil ser considerada arte menor ou vinculada ao decorativo. (*apud* GALVÃO, 2019).

No âmbito acadêmico, ainda há muito para ser problematizado sobre o tema no Brasil; contudo, esta pesquisa continua, a partir desse ponto, pelo recorte espacial e temporal estabelecido, direcionando o foco para os reflexos do movimento tapeceiro no Rio Grande do Sul.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://mam.org.br/exposicao/os-passaros-de-fogo-levantarao-voo-novamente-as-formas-tecidas-de-jacques-douchez-e-norberto-nicola/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

IV E AS TRAMAS CHEGAM A OUTROS ESPAÇOS NO RIO GRANDE DO SUL!

A verdadeira arte têxtil é a trama de nós mesmos.
(NEMER *apud* GRIPPA, 2017, p. 125).

Nos capítulos anteriores, buscou-se apresentar um sucinto mapeamento histórico da produção de tapeçarias na Europa e no Brasil; neste, o mesmo procedimento é realizado referente ao contexto sul-rio-grandense. De maneira semelhante ao que ocorreu em outras partes do País, a tecelagem manual do Rio Grande do Sul teve seu início na confecção de peças utilitárias e, ao longo dos séculos, recebeu influências dos grupos sociais que aqui se estabeleceram. Rosa e Presser (2000, p. 27) ampliam esse último aspecto também para as demais linguagens da arte:

Talvez pelo fato da sua mista colonização (alemães, italianos, poloneses, etc.), nosso estado tenha desenvolvido todas as tendências e escolas internacionais, que aqui encontraram terreno fértil e permeável, detectado em balanço superficial na maioria dos salões oficiais do País, ou através da representação brasileira em certames mundiais.

Concorda-se com os autores ao afirmarem que o cenário artístico do Rio Grande do Sul se configurou com base em uma mestiçagem de elementos; entretanto, pondera-se como exagerado afirmar que tenham se “desenvolvido todas as tendências e escolas internacionais”. O que se pode constatar em relação à arte têxtil, por exemplo, é que, como resultado dessa diversidade cultural aliada ao clima frio do inverno e ao provimento de matéria-prima, a lã¹⁸⁸, fortaleceu-se no Estado certa tradição, num primeiro momento materializada na arte popular através das várias técnicas detalhadas no capítulo I. “Dessas culturas, todos trouxeram consigo elementos executados com fibras. Ao chegarem aqui, deram margem ao aparecimento de uma nova cultura têxtil: a gaúcha” (ZATTERA, 1988, p. 24).

Assinala-se, dentre as primeiras, a contribuição do autóctone para os têxteis na forma de trançados com diversos tipos de fibras. Quanto ao fiar e tecer, carece-se de informações sobre o uso de algum tipo de tear. Conforme Lessa (1996, p. 15),

Se quisessem – pois a técnica não lhes faltava – poderiam ter se aprimorado na tecelagem e na feitura de roupas. Todavia, preferiam curtir a natureza andando despídos. O homem vivia inteiramente nu; e a mulher cobria o sexo com uma pequena tira de algodão trançado ou, nalgumas tribos, com tangas de penas de aves silvestres e de papagaios domesticados.

¹⁸⁸ “No Brasil, os primeiros ovinos chegaram em 1556, trazidos pelos colonizadores portugueses” (PEZZOLO, 2013, p. 64).

Os relatos trazidos por Lessa (1996) e Zattera (1988) informam que, por volta do século XVII, os indígenas Güenoa trançavam tetos e paredes para as moradias com fibras vegetais retiradas do junco e do capim santa-fé. Já os Guarani utilizavam a taquara para o feitiço de esteiras, cipós e folhas de palmeiras para cestos e redes de dormir, além de fibras de urtiga, caraguatá e o algodão¹⁸⁹ em simples e básicos tecidos trançados. Constam, ainda, hábitos têxteis artesanais relacionados aos Kaingang¹⁹⁰, como a confecção de chapéus, cestos arredondados de taquara e cipó, leques e peneiras. Sobre eles, nos primeiros séculos de ocupação do território, viajantes registraram alguns detalhes, a exemplo do pintor Jean-Baptiste Debret, que chegou ao Brasil em 1816 integrando a Missão Artística Francesa: tendo viajado pela então colônia no século XIX, ele produziu centenas de gravuras que foram originalmente publicadas na França em 1834, como parte do livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Na obra, estão reunidos escritos e registros visuais específicos sobre a produção têxtil desses povos.

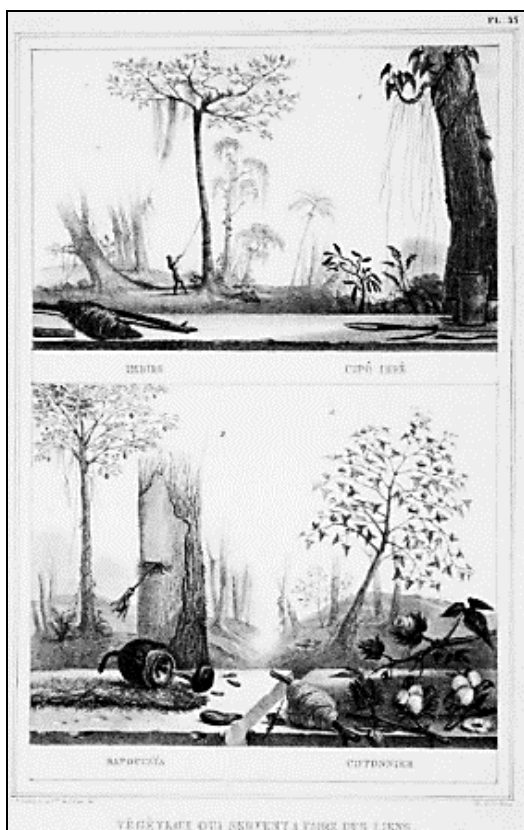
Os guaianases são geralmente industriais; sabem utilizar o ferro e suas mulheres fazem, elas próprias, suas tangas, peça de tela em forma de retângulo e que lhes serve de saio; o tecido dessa tela quase impermeável, por causa da sua grande espessura, é muito pesado. Fabrica-se em um bastidor feito de quatro pedaços de madeira, apoiando-o de um modo ligeiramente oblíquo contra uma árvore ou um muro. A operária trabalha inicialmente de pé para começar a parte superior do tecido, formado por fios horizontais a que se prendem os verticais por meio de laçadas. Para esse trabalho usam os guaianases fibras de embira (DEBRET, 1965, p. 46).

A citação descreve um tipo rudimentar de tear, e a imagem 46 mostra alguns materiais utilizados para a feitura das peças, a maneira como eram encontrados e extraídos da natureza.

¹⁸⁹ Segundo Pezzolo (2013, p. 38), “o algodão que crescia em estado selvagem” foi identificado no Brasil ainda no século XVI; depois disso, introduziram-se outras variedades no início da colonização portuguesa em territórios dos atuais estados do Maranhão e Pará.

¹⁹⁰ A origem dos povos Kaingang é motivo de divergências entre os estudiosos, no entanto, a corrente historiográfica mais aceita admite a sua existência no Rio Grande do Sul muito antes do século XVI sob outras denominações, como Guayaná e Guaiana, sendo mais empregada a de Guaianases. Catafesta (2013) menciona que a nomenclatura “Kaingang” passou a ser utilizada a partir da década de 1880 para designar grupos basicamente nômades, ainda caçadores e coletores, que habitavam um vasto território: desde o atual estado de São Paulo até o Rio Grande do Sul.

Imagem 46 – “Imbira¹⁹¹, cipó, sapucaia e algodão”, prancha 35 feita por Debret



Fonte: Debret (1965, p. 115).

Com vistas à indumentária, porém com acréscimo de informações, Becker (1997, p. 340-341) relata:

O vestuário do kaingáng, segundo informações mais antigas, era a nudez completa para os homens, que a quebraram, depois do contato, pelo uso de uma camiseta conseguida por troca com os Guarani. Usavam também um cordão feito de urtiga brava colocado no baixo ventre. As mulheres cobriam sua nudez com um manto também de fibras de urtiga ou caraguatá, de fabricação própria como o cordão; deixavam os ombros e os braços nus. Completavam essa veste com um tipo de manto que lhes cobria a cabeça e caía sobre os ombros. Registram-se variações para esse vestuário rudimentar entre os diferentes grupos, assim como referências distintas de sexo e status [...] sua indumentária sofreu mudanças gradativas, podendo-se dizer que hoje se vestem à maneira civilizada, tendo ainda preferência pelas cores vivas.

Entretanto, apesar da informação de que os Kaingang usavam um tear rudimentar cujo modelo aproximava-se mais ao de um bastidor, provavelmente advindo por apropriação a partir de trocas culturais com outros grupos indígenas, foi nos trançados que eles se sobressaíram. Essa tradição materializada em objetos de variados tamanhos e formas, além da utilidade, reproduzia uma dimensão simbólica por meio das cores e dos desenhos

¹⁹¹ A entrecasca do caule da árvore fornece uma fibra resistente utilizada na fabricação de cordas (GALL, Joana. **Embira é uma planta nativa da Mata Atlântica que atrai pássaros**. 2019. Disponível em: <https://agro20.com.br/embira/>. Acesso em: 6 mar. 2022).

geométricos. “O grafismo presente nos materiais etnográficos dos Kaingang, e principalmente os trançados, constituem-se em referências visuais claras de sua identidade cultural em relação à sociedade envolvente, seja ela a dos brancos ou de outra etnia indígena” (POHL; MILDER, 2008, p. 4). Assim, em comum com expressões de outros povos indígenas brasileiros, aparece também entre os Kaingang a abstração geométrica como síntese representativa de um universo material e imaterial.

Outro momento no qual se encontraram dados relacionados à tecelagem foi no episódio das reduções jesuíticas durante os séculos XVII e XVIII. Segundo Lessa (1996, p. 22), viveu-se nesses locais uma “crescente prosperidade material”, e “[...] grandes plantações de algodão incentivaram a tecelagem. A criação de ovelhas permitiu o aproveitamento da lã.” Dentre outras atividades, os indígenas reduzidos foram ensinados a fiar e a tecer, aproveitando as fibras disponíveis. Após a saída dos jesuítas do território, “o estabelecimento dos primeiros portugueses não extinguiu a arte do tecer” (EGGERT *et al.*, 2011).

Ao contrário, essas pessoas trouxeram consigo teares rústicos, pois tinham noção do ambiente que encontrariam e de que a tecelagem doméstica era necessária para a subsistência. Lessa (1996, p. 25) informa que “nossas primeiras casas de fazenda, quer pela arquitetura geral ou pela decoração interior, trouxeram desde logo a marca do estilo colonial brasileiro” e, “a um canto bem resguardado, a roca e o fuso para fazer fios de tecer”. Devido à criação de rebanhos de ovelhas, a lã como material para tal atividade era conseguida em abundância, principalmente na região da campanha¹⁹² gaúcha. O mesmo autor detalha cuidadosamente em sua obra todo o processo da tecelagem: as etapas de lavagem, carda, tingimento, fiação e trama.

Era um trabalho exercido em grande parte¹⁹³ pelas mulheres, como prolongamento rotineiro dos afazeres da casa; eram elas, também, as responsáveis por prover as vestimentas da família, para o que usavam o fio natural da lã nas tonalidades crua, marrom ou preta nos tricôs, crochês e teares. A tecelagem permitia as tramas mais fechadas, então confeccionavam os xergões¹⁹⁴ com os fios mais grossos, além de cobertores¹⁹⁵ e ponchos ou bicharás¹⁹⁶. Esses

¹⁹² Trata-se de uma extensa área geográfica que, atualmente, inclui mais de uma dezena de municípios. Situada na metade sul do Rio Grande do Sul, a sudoeste, ocupa quase toda a linha de fronteira com o Uruguai e parte da Argentina; caracteriza-se economicamente por atividades agrícolas e pastoris (SARMENTO, 2017).

¹⁹³ A etapa da criação e tosquia das ovelhas cabia aos homens.

¹⁹⁴ Xergão “é peça de arreamento, colocada diretamente sobre o lombo do cavalo (para evitar ferimentos e contra o suor) e sob a carona” (LESSA, 1996, p. 88).

¹⁹⁵ São herança dessa época os tradicionais cobertores de lã natural de Mostardas, cuja prática ainda é mantida atualmente pelas artesãs. “Os produtos de lã locais são muito apreciados, especialmente o já famoso ‘Cobertor Mostardeiro’, de densa lã cardada e colorida, o qual é um dos símbolos culturais do município, fato

últimos figuraram como elemento indispensável à lida nos frios campos do sul do Brasil, tornando-se parte da indumentária característica regional, inclusive incorporando formas industrializadas feitas também em algodão, com diversificação de cores e padronagens elaboradas (EGGERT *et al.*, 2011; LESSA, 1996; ZATTERA, 1988).

Os ponchos de lã crua, tecidos pelas mulheres da campanha, foram durante dois séculos usados exclusivamente por homens, na defesa contra o frio, e sua presença foi assinalada pelos mais antigos cronistas¹⁹⁷ [...]. Após 1970, por influência da moda europeia (inspirada em ponchos sul-americanos), o bichará adquiriu status urbano [...]. Com o apoio da Fundação Gaúcha do Trabalho, a produção artesanal de ponchos sul-rio-grandenses ganhou prestígio nacional e, mesmo internacional (LESSA, 1996, p. 88-89).

As dimensões dos teares são especificadas como variando entre 40 centímetros até dois metros ou mais, dependendo da necessidade. Já quanto aos modelos, entendeu-se que havia pelo menos três tipos: um mais comum e usual, semelhante ao tear de pente liço indicado no capítulo I; outro em forma de bastidor retangular com moldura de madeira e pregos de 2 em 2 centímetros¹⁹⁸; e um terceiro “mais sofisticado para trabalhos ‘artísticos’, mas cujo manejo exige mais longo aprendizado” (LESSA, 1996, p. 89), pois nas residências mais elegantes usavam-se tapetes de piso e outras peças decorativas tecidas com lã tingida. Foi nesse ponto da pesquisa que surgiu pela primeira vez alguma alusão a trabalhos de tapeçaria; supõe-se que, dentre os objetos de decoração, também existissem painéis tecidos simples de parede.

Avançando um pouco mais até o século XIX, a começar pelas primeiras décadas, o Rio Grande do Sul foi influenciado pelo processo de imigração europeia: inicialmente, pelos alemães, a partir da fundação da colônia de São Leopoldo em 1824; depois, pelos italianos, em 1875, que ocuparam principalmente a região noroeste do Estado. Segundo Eggert *et al.* (2011), esses imigrantes, em sua maioria, eram artesãos, porém, diante dos obstáculos na nova terra, dedicaram-se à agricultura de subsistência e só retomaram seus ofícios anos mais tarde, quando sentiram tal necessidade. Dentre eles, estava a tecelagem, pois “[...] tiveram que sofrer as limitações de um viver no isolamento das picadas. Vivendo em pobres ranchos [...]. Teciam seus próprios tecidos, rudimentares” (LESSA, 1996, p. 103). Na época, além da lã e do

consagrado com a Lei Municipal nº 2559/2009” (MOSTARDAS. Prefeitura Municipal. *Institucional*. Disponível em: <https://www.mostardas.rs.gov.br/pagina/view/1/institucional-sobre-historia-de-mostardas>. Acesso em: 27 maio 2022).

¹⁹⁶ Consiste num tecido retangular ou quadrado com uma abertura no centro por onde passa a cabeça.

¹⁹⁷ O autor traz citações de doutor José de Saldanha (1787), Nicola Dreys (1819) e Saint-Hilaire (1820) (LESSA, 1996, p. 88).

¹⁹⁸ Atualmente, esse modelo é conhecido como “tear de pregos”.

algodão, introduziram-se no Estado a fiação e a tecelagem do linho¹⁹⁹, cujo cultivo da linhaça já havia sido iniciado ainda no século XVII em Santa Catarina²⁰⁰. Além disso, os imigrantes se ocupavam da cestaria, de trançados, bordados, crochês, tricôs e rendas (LESSA, 1996; ZATTERA, 1988).

Decorrentes da produção excedente dessa atividade artesanal, surgiram os primeiros rudimentos das indústrias têxteis do Rio Grande do Sul, numa expansão da escala doméstica para a de mercado, atingindo patamares cada vez maiores, chegando à exportação – como a pioneira fiação de lã Rheingantz, em Rio Grande, no ano de 1874. No entanto, como essas fábricas foram instaladas em núcleos urbanos (Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas e Caxias do Sul), a tecelagem manual continuou sendo praticada no interior (EGGERT *et al.*, 2011).

Nesse sentido, Lessa (1996, p. 115) confirma ser a lã “a matéria-prima mais representativa do artesanato sul-rio-grandense”, tanto para fins utilitários quanto para fins estéticos, na forma de “tapetes de parede, já num campo de expressão artística”²⁰¹. Com essas informações, adentra-se o século XX reiterando que, na sua origem, a arte têxtil do Rio Grande do Sul foi predominantemente utilitária, absorvendo elementos das culturas indígenas que já viviam aqui e das europeias (colonizadores e imigrantes)²⁰², tendo cada uma contribuído com diferentes saberes e fazeres relacionados à utilização das fibras. Com o passar do tempo, três possibilidades se apresentaram para os têxteis: a artesanal, a industrial e a artística. Enquanto as duas primeiras se constituíram por caminhos próprios de desenvolvimento²⁰³, em relação à terceira, observa-se uma ausência tanto no Rio Grande do Sul quanto no Brasil, conforme explanado no capítulo III. Concorde-se que,

Nessa ocasião, só mesmo a engenhosidade e a imaginação populares manufaturaram tecidos e composições que, preconceituosamente vistos como “arte aplicada” ou “arte menor”, não chegaram a constituir objeto das preocupações eruditas. Artistas expressando-se com fios, se existiram, não chegaram a ser reconhecidos como tais (CÁURIO, 1985, p. 75).

¹⁹⁹ Em entrevistas informais realizadas pela autora no município de Tapejara (RS), pessoas mais idosas relataram que, até meados da década de 1960, era costume confeccionar túnicas mortuárias em linho artesanal derivado da crença e do desejo de chegar ao “céu católico” da maneira mais pura possível.

²⁰⁰ ORSI, Nicole. *Seleção de progênies de linhaça dourada* (*Linum usitatissimum* L.) *com base em caracteres produtivos*. 2019. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/197339/TCC_FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 14 mar. 2022.

²⁰¹ A primeira edição dessa obra de Barbosa Lessa foi no ano de 1978, datação que coincide com um período de intensas atividades e produções de tapeçarias artísticas no Estado. Tal fator justifica a menção a tapetes de parede portadores de expressão artística.

²⁰² Os autores consultados mencionam desconhecer a participação do africano nessa fase da formação têxtil.

²⁰³ Vargas e Fialho (2019, p. 96) escrevem que os têxteis artesanais foram ressignificados no cenário contemporâneo do Rio Grande do Sul, passando “a ser valorizados no mercado simbólico dos chamados produtos culturais e gauchescos” e consumidos por pessoas que “atribuem simbolismos a estes artigos, conferindo aos mesmos identidade e referência cultural”.

Aliás, o próprio sistema de arte no estado fortaleceu a sua constituição a partir do século XX²⁰⁴ como fenômeno urbano na crescente capital, Porto Alegre – de maneira tardia, sob certa ótica, tendo em conta as manifestações da arte colonial em outras partes do Brasil ainda no século XVII, a exemplo do Barroco em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Sobre esse fator, Gomes (2012, p. 18) registra:

Devido à tardia colonização portuguesa, o Rio Grande do Sul não participou do rico passado colonial verificado em outras regiões do Brasil. As manifestações plásticas das Missões Jesuíticas não chegaram a transmitir uma herança, e o Estado ficou à mercê de artistas viajantes e de profissionais estrangeiros que aqui aportavam para pintar retratos e, eventualmente, ensinar arte aos poucos interessados na atividade [...]. Evidentemente, havia uma produção plástica local que atendia às demandas imediatas, principalmente da arte religiosa, da cenografia, da arquitetura, da arte cemiterial, etc., mas isso não caracterizava uma produção plástica autônoma. Talvez seja por causa dessa ausência de tradição que a fundação do Instituto Livre de Belas Artes, em 1908, e, após, em 1910, a abertura da Escola de Artes promoveram o surgimento de uma produção plástica no Rio Grande do Sul.

Além dessa escola, ocorreu no período compreendido entre 1910 e 1960 a criação de instituições de ensino voltadas às artes em outras partes do estado: Instituto de Belas Artes de Santa Maria (1945); Escolas de Belas Artes em Pelotas e Caxias do Sul (1949); Escola de Belas Artes de Passo Fundo (1952) (AHR, 2022²⁰⁵; FOLETTTO; BISOGNIN, 2001; GOMES, 2012; UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL, 2022²⁰⁶). Também entrou em funcionamento o Ateliê Livre da Prefeitura em Porto Alegre (1961)²⁰⁷, um espaço atuante de educação não formal que, desde então, realiza cursos práticos e teóricos, exposições, palestras e outras ações de difusão das artes visuais; lugar esse “que teve momentos de grande importância no panorama artístico sul-rio-grandense, além de firmar nos jovens participantes a busca de caminhos inovadores para sua produção plástica” (BRITES, 2012, p. 101).

A atuação de professores, estudantes e artistas nesses locais, exercendo ações voltadas a ensino, organização e participação em mostras, exposições, salões, debates e palestras, foi fundamental para a formação e a ampliação de um público apreciador de arte no Rio Grande do Sul. Ou seja, considerando-se os três pilares do sistema da arte – produção, circulação e consumo –, foi no âmbito da formação artística que se originou grande parte da movimentação do circuito, pois, de acordo com Tejo (2018, p. 53),

²⁰⁴ Encontram-se outras informações sobre a produção artística mais abrangente, anterior a esse período, em Bohns (2005), Damasceno (1971) e Gomes (2012).

²⁰⁵ Arquivo Histórico Regional de Passo Fundo conforme manchete no jornal *O Nacional* de 9 de setembro de 1952.

²⁰⁶ Disponível em: <https://www.ucs.br/site/ucs-50-anos/linha-do-tempo/>. Acesso em: 27 maio 2022.

²⁰⁷ Atualmente é denominado Atelier Livre Xico Stockinger, em homenagem ao artista Francisco Stockinger, fundador e primeiro diretor da instituição.

As escolas de arte ainda são a principal forma de acesso à educação artística, seja em universidades ou em espaços de formação não acadêmicos. Além da indicação de uma bibliografia selecionada, da sistematização de uma literatura específica, de assuntos, de métodos e de práticas, esses ambientes são espaços de socialização e de debate, e também de criação de redes de troca e de trabalho.

A existência dessas instituições no Rio Grande do Sul fomentou também o surgimento da produção de tapeçarias artísticas que, em grande parte, teve início justamente no âmbito acadêmico, conforme se verifica nos percursos dos artistas selecionados neste trabalho. Observa-se ser uma história recente, iniciada na segunda metade do século XX, de forma quase simultânea, “[...] em vários pontos do Estado. Especialmente em **Santa Maria, Caxias do Sul, Porto Alegre, Gramado e Bagé**, surgiram cursos voltados à arte de tecer, bordar e criar”; e, nos locais onde já havia universidades, os estudantes foram orientados também “para a pesquisa de técnicas com reforço bibliográfico e para laboratórios de execução” (ZATTERA, 1988, p. 66, grifo nosso).

Reitera-se que esse movimento não surgiu de maneira isolada, mas desencadeado pela revitalização europeia iniciada nas décadas de 1940/1950 em que buscou-se consolidar o espaço da linguagem têxtil junto ao grande campo das artes, até então atrelada à pintura.

Uma vez superadas as discussões do tipo “possibilidade da tapeçaria ser uma arte maior” por uma infinidade de exemplos práticos, rapidamente se ingressou numa nova era, caracterizada pelo apaixonado interesse, não mais de pintores ou desenhistas ávidos do sucesso de seus “quadros em lã” (realizados por terceiros), mas criadores que aprofundaram o nível de seu diálogo com os fios e as fibras, aí construindo o que de mais expressivo existe hoje (CÁURIO, 1985, p. 174).

Coincide com esse período o fato de a tapeçaria brasileira ter entrado em sintonia com tal movimento, principalmente através das atividades desenvolvidas pelo Ateliê de Tapeçaria Douchez-Nicola, em São Paulo, que resultaram nas “formas tecidas”. Tal tendência foi reforçada pela seleção e exposição de obras têxteis em várias edições das Bienais de São Paulo, a exemplo da realizada em 1967, que expôs os trabalhos de Jagoda Buic, “despertando atenção da crítica especializada para o seu trabalho vanguardista, e que talvez tenha sido a primeira tapeçaria tridimensional exposta no Brasil” (ANDRADE, 1978, p. LVII). A repercussão desses fatos trouxe outras maneiras de perceber as expressões têxteis nos discursos da arte, estimulando o interesse pelo aprendizado e desenvolvimento no Brasil, chegando até o Rio Grande do Sul.

Em São Paulo, no início da década de 60, Norberto Nicola e Jacquez Douchez organizaram um ateliê conjunto e as suas pesquisas, paulatinamente, os conduziram para a obra de caráter tridimensional. Na segunda metade da década, os dois já haviam assumido este pioneirismo. **No Rio Grande do Sul, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol, na mesma época, chegados de longos trabalhos na Europa, formam núcleos nas cidades de Santa Maria e Porto Alegre, respectivamente** (ARTISTAS [...], 1987, p. 10, grifo nosso).

A partir de então, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol²⁰⁸, além de criarem e produzirem, passaram a ensinar, formando os primeiros artistas têxteis contemporâneos sul-rio-grandenses, incluindo os nomes contemplados neste estudo. Bettiol ministrou cursos esporádicos em seu ateliê e em outros espaços da capital; enquanto Titze, junto à recém-criada Faculdade de Belas Artes na Universidade Federal de Santa Maria, passou a conduzir uma disciplina voltada aos têxteis em 1964. Ainda sobre Titze, Foletto e Bisognin (2001, p. 99) informam:

Juntamente com Berenice Gorini²⁰⁹, Ivandira Dotto e Luiz Gonzaga Gomes²¹⁰, atuou na área de tapeçaria, dando destaque para esta linguagem artística, até então, não difundida. As exposições que fizeram com essa técnica, tanto em Brasília, Rio de Janeiro como Porto Alegre, com destaque na imprensa, tornaram o grupo conhecido em todo o Brasil.

Pontua-se também que, no final da década de 1960, na Escola de Belas Artes de Caxias do Sul, começou-se a desenvolver nos estudantes o interesse pelos bordados e pela tecelagem sob orientação da professora Philomena Maníro Ramos²¹¹; “com teares rudimentares de mesa e horizontal, criam-se tecidos” (ZATTERA, 1988, p. 71, 102). Além desse local, Elizabeth Rosenfeld²¹², vinda da Alemanha para o Brasil em 1927 e residente em Gramado após o casamento, passou a ensinar técnicas de tecelagem na mesma época, em seu estabelecimento comercial, o Artesanato Gramadense, onde expunha e vendia, além de tapeçarias, também móveis e objetos de decoração²¹³. Já em Bagé, “Wilhelm Horvath ministra cursos de fiação e tintura em lã” (ZATTERA, 1988, p. 72). Nascido na Áustria e formado em Artes Plásticas pela Academia de Viena, Horvath [1920-1992] estabeleceu-se na cidade de

²⁰⁸ A maneira como Yeddo Titze e Zoravia Bettiol se aproximaram dos têxteis é detalhada no capítulo IV.

²⁰⁹ Berenice Valéria Gorini [Nova Veneza (SC), 1941] formou-se em Artes Plásticas pelo Instituto da UFRGS e em licenciatura em Desenho pela PUC de Porto Alegre. Especializou-se nos têxteis, sendo aluna de Yeddo Titze; em suas criações, utilizou abundantemente os trançados com fibras naturais. Participou dos principais eventos da época representando o Rio Grande do Sul; no acervo do MARGS, consta uma obra sua de 1977: Orunko: Axó Iemanjá (CÁURIO, 1985, p. 246). Para maiores informações, consultar a monografia “O acervo de arte da Prefeitura Municipal de Criciúma: uma reflexão sobre as obras de Berenice Gorini”, disponível no repositório institucional da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc), através do link <http://repositorio.unesc.net/handle/1/969>.

²¹⁰ Professor (UFRGS e UFSM), pintor, escultor e tapeceiro nascido em Júlio de Castilhos, em 1940. Participou de importantes exposições e fez parte do Núcleo de Tapeçaria de Santa Maria, utilizando-se do bordado e do batique (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001).

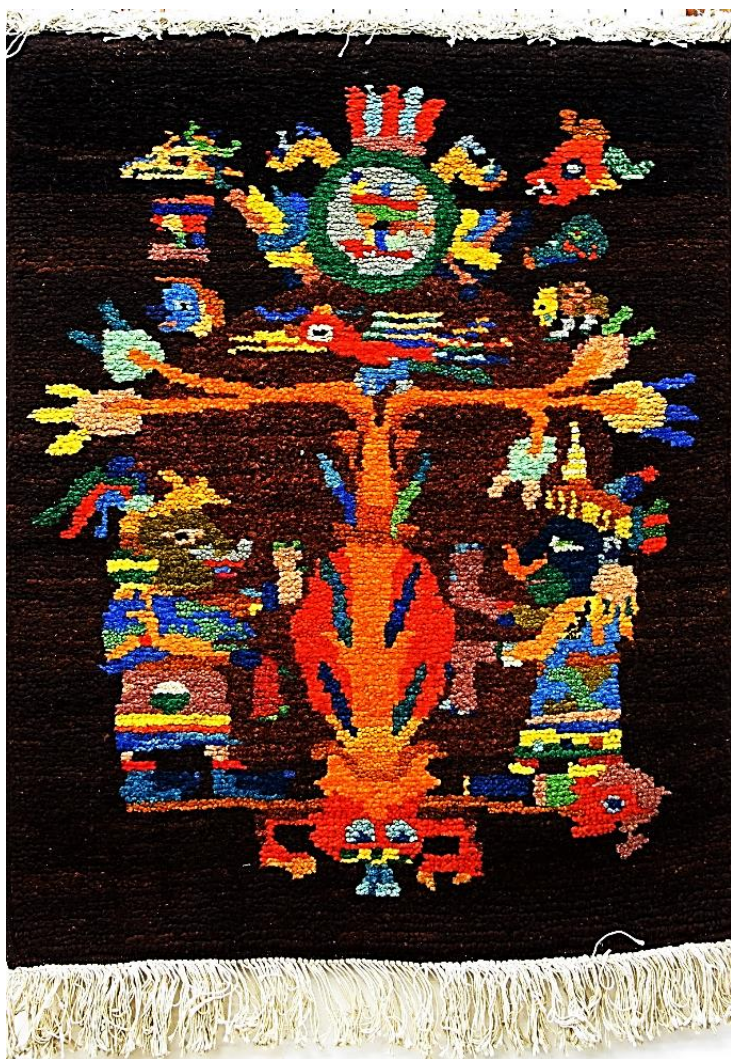
²¹¹ Professora precursora no ensino da linguagem têxtil no Rio Grande do Sul, iniciou esse trabalho na Escola Municipal de Belas Artes de Caxias do Sul em 1966 (ZATTERA, 1988).

²¹² Encontra-se no acervo do MARGS a obra “A descida do espírito”, doada em 1979, feita com nanquim sobre metal colado em madeira e medindo 75 x 55 cm. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/E/44607/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

²¹³ Na escultura, destaca-se como criação de Elizabeth o “Kikito” (1967), a estatueta risonha simbolizando o “deus do bom humor”, com a qual são premiados artistas e produções cinematográficas no Festival de Cinema de Gramado (RS) (GRAMADO. Câmara Municipal de Gramado, 2022. Disponível em: <https://www.camaragramado.rs.gov.br/noticia/visualizar/id/5145/?exposicao-elisabeth-rosenfeld-fara-parte-da-semana-legislativa.html>. e <https://gramado.rs.leg.br/noticia/visualizar/id/9763/?cerimonia-oficializa-kikito-como-patrimonio-cultural-de-gramado.html>. Acesso em: 5 dez. 2022).

Bagé em 1949; inicialmente, trabalhou com produtos cerâmicos, aderindo à tecelagem em lã a partir de 1962, com a qual confeccionava tecidos e tapetes²¹⁴, fabricava fios, rocas e teares manuais, pesquisava texturas e tingimentos naturais, além de ministrar aulas e estimular o interesse da comunidade local, dando preferência a pessoas de baixa renda (ALÔ BAGÉ, 2011). Em 1973, o MARGS organizou uma exposição individual do artista com 37 tapeçarias, quatro pinturas a óleo, uma aquarela, cinco desenhos a carvão e seis em nanquim²¹⁵.

Imagem 47 – Um dos quatro pontos cardeais, de Wilhelm Horvath, 1974, tecelagem, lã e algodão, 141,5 x 101 cm



Fonte: Acervo MARGS (2023).²¹⁶

²¹⁴ De acordo com Grippa (2021), Horvath participou da 1ª. Mostra Gaúcha de tapeçaria em 1975 com as obras “Terra, homem e espaço” e “Crepúsculo”. Outra tapeçaria tecida pelo artista integrou a Exposição Trama: arte têxtil no RS em 2023, porém sem título e datação.

²¹⁵ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/27761/RT00085.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2023.

²¹⁶ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/W/40180/>. Acesso em: 19 jul. 2023.

A tapeçaria “Um dos quatro pontos cardeais”, feita pelo artista em 1974, foi doada ao acervo do MARGS no mesmo ano, sendo exposta em 1977 numa mostra coletiva naquela instituição.

Assim, no início da década de 1970, quando uma geração de artistas já apresentava significativa produção, começou-se a perceber a circulação de criações têxteis em eventos oficiais no RS, a partir do espaço aberto pelos salões de arte que então funcionavam como instâncias legitimadoras do sistema, abarcando seleção, exposição, premiação e divulgação de obras. Diante do exposto e visando um melhor entendimento, torna-se oportuno contextualizar brevemente a estruturação do sistema artístico vigente no estado durante as décadas de abrangência desta pesquisa.

4.1 Dinâmicas regionais do sistema da arte

A existência de um amplo conjunto de manifestações artísticas resulta da diversidade humana em conceber e interpretar o mundo sempre em constante transformação e constituído por múltiplas realidades, delimitadas neste estudo numa pequena região. Por sua vez, “as regionalidades atestam a vivacidade da arte mundial, pois interagem através da produção dos artistas proporcionando novas apresentações, conceitos, ideias e modelos a esse universo” (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 20).

Assim, ao considerar o cenário artístico do Rio Grande do Sul entre as décadas de 1970 e 1990, adotou-se a noção de “sistema da arte” apresentada por Bulhões (2014, p. 15)²¹⁷ ao esclarecer sobre a rede de relações entre agentes reconhecidos socialmente, que estabelecem os critérios para definir o que é arte num determinado tempo, espaço e contexto:

Para compreender as artes visuais, e preciso ir além do artista, investigando indivíduos e instituições que interagem com ele: críticos, marchands, museus, salões, galerias, revistas de arte, etc. Este conjunto de indivíduos e instituições, por sua vez, não age de forma autônoma; obras e eventos artísticos, bem como sua difusão e seu consumo, estão relacionados com as condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, isto é, com o processo histórico do qual participam de maneira específica e no qual se transformam.

A autora se utilizou dos estudos publicados por Pierre Bourdieu a respeito do campo para aprofundar as suas pesquisas relacionadas à arte. Essa noção foi elaborada de forma abrangente e gradual por Bourdieu utilizando a imagem do “jogo” para elucidar o seu entendimento.

²¹⁷ Explicitado no capítulo I.

[...] o campo do poder é também um campo de lutas, e talvez, a esse título, comparado a um jogo: as disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo. [...] O campo do poder é o espaço das relações de força entre os agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente) (BOURDIEU, 1996, p. 24, 244).

O campo artístico, no caso, formado por agentes sociais, *indivíduos* ou *instituições*, que atuam em produção, distribuição e consumo de bens culturais, cria *espaços* nos quais se estabelecem relações de força, disputa e dominação, isto é, competições por poder. Abordando com maior ênfase a arte erudita²¹⁸, Bourdieu constatou que essas relações são responsáveis pela existência do campo cultural²¹⁹, no qual ocorrem lutas simbólicas pela apropriação do capital cultural na forma de conhecimento, habilidades e competências nele valorizadas. A propriedade desse capital determina as posições dos agentes no sistema da arte, “entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2007, p. 105).

O atributo de arte a uma obra é assim criado nessa rede de relações entre os agentes que participam do campo, acrescido da crença coletiva nas tradições e na estrutura já determinada, estabelecendo discriminações e hierarquizações dentro desse universo. Dessa forma, não é o artista que legisla em prol da sua criação, mas, segundo Bourdieu (1996, p. 259),

Ela deve levar em conta, portanto, não apenas os produtores diretos da obra em sua materialidade (artista, escritor etc.), mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participam da produção do valor da obra através da produção da crença da arte em geral e no valor distintivo de determinada obra de arte, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros de instâncias de consagração, academias, salões, júris etc., e o conjunto das instâncias políticas e administrativas competentes em matéria de arte (ministérios diversos – segundo as épocas –, direção dos museus nacionais, direção das belas artes etc.) que podem agir sobre o mercado da arte, seja por veredictos de consagração acompanhados ou não de vantagens econômicas (compras, subvenções, prêmios, bolsas etc.), seja por medidas regulamentares (vantagens fiscais concedidas aos mecenas ou aos colecionadores etc.), sem esquecer os membros das instituições que concorrem para a produção dos produtores (escolas de belas artes etc.) e para a produção de consumidores aptos a reconhecer a obra de arte como tal, isto é, como valor, a começar pelos professores e pais, responsáveis pela insinuação inicial das disposições artísticas.

Considera-se que em torno dessa noção gire o funcionamento de qualquer sistema de arte, obviamente levando em conta épocas e locais quando ocorrem variações dessa estrutura.

²¹⁸ Conforme capítulo I, aqui optou-se pelo termo “arte institucionalizada”.

²¹⁹ “[...] é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza” (BOURDIEU, 1996, p. 181).

No entanto, os agentes nele inseridos continuam com o poder de nomear como “artistas” determinadas pessoas; e produções específicas, como “arte” legítima. Ademais, outro ponto a ponderar refere-se à aceitação pelos pares como parte fundamental em todo esse processo, haja vista que a arte têxtil passou por esse enfrentamento.

[...] o escritor, o artista e mesmo o erudito, escrevem não apenas para um público, mas para um público de pares que são também concorrentes. Afora os artistas e os intelectuais, poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios, e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem (BOURDIEU, 2007, p. 108).

Sabe-se que os artistas têxteis que atuaram entre as décadas de 1970 e 1990 buscaram criar novas formas de expressão artística, muitas vezes em diálogo com as tendências internacionais. Tal postura defrontou-se com o conservadorismo vigente no Rio Grande do Sul naquele período, que não admitia facilmente inovações técnicas e formais. Entretanto, a partir dessas colocações, segue-se investigando o desenvolvimento do sistema em sua estrutura e em seus desdobramentos ao longo dos referidos anos.

Até a década de 1960, o cenário artístico sul-rio-grandense esteve caracterizado por uma modernidade tardia em busca de afirmação, com um público conservador de preferências estéticas figurativas e fechado a movimentos e tendências internacionais. “Sua proximidade do Uruguai e da Argentina condicionou sua participação histórica na elaboração de uma cultura gaúcha, assim como de toda uma ideologia decorrente do mito do gaúcho” (BULHÕES; CATTANI, 2012, p. 121). O conservadorismo influenciava tanto a produção dos artistas quanto as outras instâncias do sistema, como os poucos compradores, colecionadores e público apreciador, por exemplo.

Já atuavam o MARGS, o Instituto de Artes da UFRGS e o Atelier Livre da Prefeitura desde 1961; em Santa Maria, havia sido criada a Faculdade de Belas Artes da UFSM em 1964; e havia outras escolas de arte em algumas cidades do RS, já citadas no início do capítulo. Percebe-se que instituições oficiais, galerias, ações mais articuladas com vistas à produção e movimentação artística regional ainda eram incipientes, sem contar que o Rio Grande do Sul esteve submetido a uma situação relativamente periférica diante dos centros culturais do País – Rio de Janeiro e São Paulo.

Sabe-se que, dentro das relações de poder do sistema capitalista, os conceitos de centro e de periferia são relativos. As tendências de ponta [...] as referências circulam sempre pelas urbes, das maiores às menores. Os modelos sociais e culturais repetem-se, imitados algumas vezes, mas também subvertidos, modificados, enriquecidos de novos sentidos. Em alguns casos, os modelos impostos são totalmente desprezados, e algo radicalmente novo aparece (BULHÕES; CATTANI, 2012, p. 122-123).

Ou seja, um debate estético relacionado ao figurativismo e abstracionismo já havia iniciado no Brasil ainda em meados da década de 1950 com as pinturas dos artistas do Grupo Seibi²²⁰, ganhando força após a realização da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951. Todavia, no Rio Grande do Sul, foi na década de 1960 que apareceram as primeiras experiências de abertura diante dos critérios hegemônicos institucionalizados até então. Destacaram-se ações, obras e artistas provenientes do Instituto de Belas Artes da UFRGS dispostos a abrir novas possibilidades de atuação através da abstração, dentre eles o Grupo Bode Preto²²¹ e, “ na pintura, alguns alunos, na época, iniciaram incursões pela abstração, como **Yeddo Titze**, Rubens Cabral e Nelson Wiegert” (BRITES, 2012, p. 88, grifo nosso). A situação foi sintetizada por Bulhões e Cattani (2012, p. 147-148) da seguinte maneira:

Dentro das transformações por que passava a sociedade brasileira na segunda metade dos anos 1960, as regiões predominantemente agropastoris, como o Rio Grande do Sul, articularam-se de forma progressivamente dependente ao moderno projeto industrial e internacionalizante implementado pelo governo autoritário após o golpe militar de 1964. Os esvaziamentos populacional, econômico e político das regiões rurais acirraram o conservadorismo, com tentativas de afirmação das origens, o que pode ser visto como forma de autoproteção diante das progressivas perdas por que passava o Estado. Disputas no meio de arte expressavam também posturas diferenciadas em face desse processo. Um dos posicionamentos propugnava a adesão e a incorporação das novidades da sociedade de consumo, reconhecendo-as como irreversíveis. Outro tentava preservar valores da sociedade rural em retração ante os valores da cultura de massas, numa atitude de resistência à hegemonia centralizadora do novo modelo.

Essas posturas se avolumaram, consolidando-se na década de 1970; trouxeram certa equiparação aos movimentos contemporâneos do centro do País e do exterior, com maior aceitação pública das linguagens internacionais, formação mais organizada do mercado de arte e, por consequência, alterações no sistema local. Aos poucos, também a produção artística sul-rio-grandense se estruturou com maior profissionalismo, alinhada a um contexto ampliado. Justamente naquela década, a arte têxtil alcançou maior espaço no estado, como é possível constatar no detalhamento sobre produções e circulação logo adiante – bem como nos apêndices desta tese. Sob uma perspectiva específica, o movimento têxtil pode ser considerado uma forma de resistência ao contexto político opressivo da ditadura militar então vigente no Brasil. Artistas, incluindo aqueles que trabalhavam com têxteis, buscaram mostrar suas ideias de forma indireta devido à censura e o uso desses materiais ofereceu uma maneira

²²⁰ Precursor da chamada “arte nipo-brasileira”, atuante entre 1935 e 1970, formado inicialmente por artistas japoneses que se radicaram no Brasil: Hajime Higaki, Shigeto Tanaka, Tomoo Handa, Tomie Ohtake, Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi, Flávio Shiró, entre outros (PROENÇA, 2004).

²²¹ Era formado por alunos do Instituto de Belas Artes (IBA) e teve curta duração (1958 a 1960); composto por Walden Elias, Léo Dexheimer, Joaquim da Fonseca, Cláudio Carriconde e Francisco Ferreira (BRITES, 2012).

menos suscetível de expressão. Além disso, ao incorporarem técnicas tradicionais e materiais brasileiros em suas obras, valorizaram a cultura local, desafiando a padronização imposta pelo regime. Dessa forma, por meio das fibras e das referências culturais, contribuíram para preservar a diversidade cultural e confrontar a opressão política.

Obras escultóricas de grande porte colocadas em espaços públicos de grande circulação igualmente colaboraram para essas outras visualidades, a exemplo dos painéis – A Revolução Farroupilha, de 1972 – de Vasco Prado instalados na parte externa do prédio da Assembleia Legislativa e do Monumento aos Açorianos, de 1973, de Carlos Tenius, situado na Praça dos Açores, próximo ao Centro Administrativo, ambos em Porto Alegre. Na época, as esculturas funcionaram como forma de legitimação dessas novas práticas e “causaram polêmica por destruírem a tradicional imagem idealizada da escultura clássica destinada aos monumentos públicos [...] invadindo o cotidiano visual coletivo, atuou também na consolidação de um referencial de modernidade artística” (BULHÕES, 2007, p. 125-126).

Um evento importante na afirmação dessas novas orientações foi o Salão de Artes Visuais (SAV) da UFRGS, que ocorreu em quatro edições: 1970, 1973, 1975 e 1977. Nele, foram estimuladas novas propostas artísticas e aceitas outras categorias até então marginalizadas, como fotografia, serigrafia, desenho, instalações, objetos e tapeçarias²²². Pela primeira vez, concederam-se prêmios a artistas regionais com obras que expressavam certa renovação identificada com estéticas mais atualizadas aos termos nacionais e, com isso, contribuindo para novas posturas no cenário artístico (BRITES, 2015).

Relativamente ao panorama do mercado da arte local, a mesma autora apontou uma expansão com a abertura de várias galerias – Esphera (1971), Eucatexpo (1975), Oficina de Arte (1976), Guignard (1970), Galeria do Centro Comercial (1977), Delphus (1978), Cambona (1978), Galeria do Clube do Comércio (1979), Oca Morganti –, que incentivaram a profissionalização em diferentes instâncias do sistema das artes: *marchands*, críticos e muitos artistas locais, inclusive iniciando carreiras com exposições nesses espaços. Tapeçarias também foram mostradas, a exemplo das coletivas: em 1972, na galeria Oca Morganti; em 1974, na Guignard. Por sua vez, o consumo de artes era feito por grupos sociais emergentes formados por profissionais liberais e executivos de grandes empresas – segundo Bulhões

²²² Dentre os artistas têxteis, apresentaram trabalhos nessas edições: Zoravia Bettiol, Yeddo, Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Heloísa Crocco, Joyce Schleiniger, Jussara Cirne de Souza, Liciê Hunsche, Renata Rubim e Zélia Araújo Santos.

(2007, p. 130), “mais restrito à decoração das residências do que como signo de postura intelectual e de um capital cultural específico”.

Mesmo sem incorporar críticas aprofundadas, essa movimentação artística mobilizou a divulgação de eventos pelos principais jornais da época – *Correio do Povo*, *Zero Hora* e *Folha da Tarde* – na forma de notas, notícias e crônicas sociais. Adentrando a década de 1980, ainda pelo viés da circulação, há que se recordar que a comunicação com o grande público, além do rádio e da televisão, ocorria de forma impressa em jornais, revistas e outras publicações de menor alcance, como artigos e catálogos. Assim, à medida que emergiram outros espaços expositivos e instituições culturais, houve um incremento nesse segmento em termos de qualidade e quantidade também no que se refere a pesquisas, documentação e catalogação sobre a produção de arte.

É importante considerar-se que a consolidação da área com um aumento quantitativo e qualitativo das pesquisas sobre artes visuais no Rio Grande do Sul, concorreu para a legitimação da produção local, dando visibilidade e aprofundando abordagens de uma forma até então inexistente no Estado (BULHÕES; CATTANI, 2012, p. 127).

Renovações na atuação da crítica com reflexões teóricas mais robustas se manifestaram com a criação do grupo Artes Plásticas Estudos Críticos (Arpec)²²³, que produziu textos em catálogos de exposições, além de destinar um enfoque diferenciado ao papel das curadorias a partir de então. Tendo por base os registros apresentados por Brites (2007), Bulhões, Cattani (2012) e Lau (2020), também contribuíram para a circulação e divulgação da produção artística no Rio Grande do Sul durante a década de 1980: a revista *Artis* (1982-1984), de Porto Alegre, trazendo novas formas de compreensão da arte como um campo de conhecimento e fenômeno social; os anais dos simpósios realizados pelo Atelier Livre; e a revista *Guia das Artes e Galeria*, que divulgava os principais eventos e roteiros das galerias mais importantes de cada região do País.

Aliás, as mesmas autoras indicam novos nomes de galerias – Tina Presser, Independência, Arte & Fato, Bolsa de Arte, Singular, DaVera Espaço de Arte, Agência de Arte, Alencastro Guimarães, Kraft, Masson, Cambalache – protagonizando a cena artística de Porto Alegre e região, atuantes tanto no mercado de compra e venda de obras como na formação de público consumidor. Todavia, advertem para a curta existência desses espaços, raramente ultrapassando uma década. De qualquer forma, esses agentes desempenharam parte

²²³ Formado por Ana Spadari, Blanca Brites, Icléia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões, Maria Lucia Kern e Mônica Zielinski Arregui. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/217061/001091785.pdf?sequence=1>. Acesso em: 23 jul. 2023.

significativa na inserção de artistas locais, mediando atividades de representação, documentação, exposição e vendas.

Desse modo, o circuito expositivo passava pelas galerias, mas também por instituições que não estavam diretamente associadas ao mercado. Logo, o MARGS continuou marcando presença através de uma agenda diversificada que, por vezes, articulou diálogos com outros museus, promovendo exposições de alcance nacional ou mesmo itinerantes; a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS; o Atelier Livre através dos Festivais de Arte da Cidade; os salões em Porto Alegre (Salão Jovem Artista RBS²²⁴ e Salão Universitário), em Pelotas (Salão de Pelotas), em Santa Maria (Salão de Santa Maria e Salão Universitário). Basicamente, essas eram as portas de entrada para os artistas da época e, ainda sobre isso, Brites (2007, p. 154) registra:

Demonstrando como todos os elementos se interligam na circulação e reconhecimento da arte, algumas cidades do interior do Estado foram centros de movimentação artística em suas respectivas regiões. Caxias do Sul, com a presença ativa da artista Diana Domingues, contando com o apoio da Universidade local, dinamizou o meio artístico da região ao relacionar-se em linha direta, sobretudo com Rio de Janeiro e São Paulo, trazendo àquela cidade artistas e teóricos de expressão nacional. Na região central, Santa Maria foi um polo através de artistas vinculados à UFSM, como João Luiz Roth, Berenice Gorini, Ana Norogrande²²⁵, para citar alguns, que, além do trabalho artístico, foram “agitadores” culturais. A cidade de Pelotas, igualmente, manteve-se presente no cenário artístico gaúcho com a artista Lenir de Miranda, que conjugava de forma coerente sua atividade docente na UFPEL à sua marcante produção artística. Essas três cidades tinham em comum, além do desenvolvimento econômico, e em razão deste, uma universidade bem estruturada, formando artistas atuantes.

No tocante à orientação artística, apresentava-se uma diversidade de propostas, deixando em segundo plano o debate anterior entre figuração e abstração. Conforme Bulhões e Cattani (2012), no sistema contemporâneo que se anunciava, novas categorias artísticas passaram a coexistir ao lado das modalidades mais tradicionais como a pintura, a gravura e a escultura, embora exigindo produções híbridas resultantes de cruzamentos, transgressões e ampliações respectivas. Por exemplo, a pintura figurativa, tão valorizada no Rio Grande do Sul, para permanecer, precisou atualizar-se com influências do movimento internacional da Pop Art, que no Brasil foi denominado “Nova Figuração”.

Tomando dois trechos de diferentes publicações elaboradas por Brites sobre a década de 1980, é mencionado o que segue:

²²⁴ Criado em 1972 pela RBS, a partir de uma iniciativa do Bannisul com o Governo do Estado, teve vinte edições até a última em 2008; tinha por objetivo revelar novos artistas, abrindo espaço para iniciantes e aceitando variadas categorias de linguagens.

²²⁵ Berenice Gorini e Ana Norogrande eram consideradas artistas têxteis na década de 1980.

A chamada geração 1980 local é tributária das transformações ocorridas nas duas décadas anteriores. [...] Trata-se de um período de grande efervescência, o surgimento de importantes galerias de arte, o apogeu dos salões de arte locais, **a movimentação em torno da arte têxtil** e, naturalmente, a ampliação do campo artístico do Estado, incorporando no seu fluxo cidades como Santa Maria e Pelotas. [...] Podemos dizer que as artes plásticas no Rio Grande do Sul em suas várias expressões estiveram em sintonia com as linhas mestras dos grandes centros, o que responde à lógica do sistema, embora tenhamos registrado um esforço do meio artístico local no sentido de promover um desligamento de uma tradição tutelar destes centros (BRITES, 1991, p. 223, 2015, grifo nosso).

Chegou-se assim à década de 1990 com a chamada “globalização” batendo à porta e interferindo nas relações desencadeadas entre os agentes envolvidos com a arte. Carvalho (2007a, p. 159) comenta que esse “fenômeno amplo, de ordem econômica, tecnológica e social, repercutiu no sistema das artes e produziu suas marcas no circuito artístico local, alterando o modo como as relações de poder se manifestavam nas instâncias de legitimação e consagração dos produtores locais”. Em relação às políticas culturais, destaca o afastamento do poder público da condição de patrocinador das artes, cedendo mais lugar à iniciativa privada através de editais de concorrência e de leis de incentivo fiscal, como a LIC de 1996, que conduzia o produtor a buscar recursos junto ao setor privado para a execução de seus projetos. Também a criação, em 1993, do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural (Fumproarte), que funcionava como patrocínio direto ao produtor cultural nas diversas áreas das artes, mediante concurso por edital. Foi uma situação nova, que exigiu maior profissionalização do artista, além da produção, envolvendo noções de projeto, justificativas e prestação de contas. Recebem destaque dois exemplos: o projeto Caixa Resgatando Memória, entre 1996 e 1999, realizado pela Caixa Econômica Federal em parceria com outras instituições; a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, iniciada em 1997 e que vem acontecendo até a atualidade com semelhante estrutura: conselhos administrativo, fiscal e executivo constituídos por empresários da região, patrocinadores via leis de incentivo, curadoria geral escolhida entre nomes representativos nacionais e internacionais. O evento é responsável por inscrever a capital sul-rio-grandense num contexto que extrapolou as fronteiras regionais, bem como por contribuir à disseminação da arte contemporânea junto ao grande público e estimular o mesmo aos estudantes através de projetos educativos, materiais impressos e visitas agendadas (CARVALHO, 2007a).

Nesse redesenho da cena artística, surgiram outras instituições culturais relevantes: o MACRS (1992), sediado na recém-inaugurada Casa de Cultura Mario Quintana (1990); a Fundação Iberê Camargo (1995). Por iniciativa de artistas, também o espaço Torreão (1993) e a Galeria Obra Aberta, ambos voltados à arte contemporânea.

Em características bastante gerais e de acordo com Carvalho (2007a), quanto a aspectos artísticos, preponderaram: obras tridimensionais problematizando a noção de espaço, como esculturas, objetos e instalações; pesquisas e produções ancoradas na imagem das mídias, da tecnologia digital e do emprego da fotografia; a pluralidade de procedimentos, materiais e conceitos, tendo em comum um “olhar urbano”; intersecções entre arte, vida e cotidiano; maior ênfase ao processo em detrimento do produto final, trazendo a noção de “mutabilidade”, revelada em possibilidades de apresentação, montagem, remontagem, rearticulação ou “reaproveitamento” de “um mesmo trabalho”.

Propostas artísticas norteadas por esses critérios continuaram sendo redimensionadas nas produções dos artistas pela década 2000 adiante. Isto é,

[...] novas mídias, fotografia, videoarte, animação, performance. Exigência de novos olhares, mais pesquisa, outras formulações. Por fim, artista contemporâneo é aquele cuja produção integra o debate – linguístico, conceitual, poético e político – de seu tempo, o que não está necessariamente ligado a um recorte cronológico (CARVALHO, 2007a, p. 179).

Reflete-se, então, sobre o preparo dos criadores de arte têxtil para se manterem atualizados e produtivos na contemporaneidade?! A compreensão do rumo tomado pela arte do Rio Grande do Sul na virada do milênio talvez seja um dos pontos que explique a retração dessa linguagem.

4.2 Trajetórias e produções

À medida que se desenvolvia a pesquisa, mais aumentava o número de nomes de artistas encontrados que realizaram produções têxteis em algum momento de sua trajetória tendo o Rio Grande do Sul como palco de atuação. Atentando para o limitado *corpus* proposto no trabalho – apenas cinco artistas –, em determinado momento surgiram incertezas sobre os resultados que se obteria. Uma das soluções encontradas foi a formulação do apêndice A, que ultrapassou a centena de nomes, para ao menos indicar futuras possibilidades de estudos, bem como esboçar a potência da linguagem têxtil durante o recorte temporal verificado.

No entanto, ao buscar entendimento sobre a trajetória de um artista com suas obras, fez-se necessário expandir a compreensão para além de uma pessoa e da materialidade de objetos, percebendo que há uma rede dinâmica de relações entre os muitos agentes no campo artístico. De acordo com Fetter (2018, p. 107),

Sobre a esfera da formação e produção artística, podemos dizer que ela é composta individualmente por artistas, e corresponde, em termos de instâncias de legitimação,

às universidades, escolas, ateliês e outros espaços nos quais a reflexão a respeito do fazer artístico e seus processos são discutidos e ensinados. No entanto, isso não é suficiente para dimensionar os processos ali observados. Pois eles compreendem todos os profissionais que colaboram na formação de um artista e nos seus meandros de produção.

Com isso, a esfera da produção artística envolve criação, elaboração, desenvolvimento e execução de propostas, incluindo locais de formação e práticas – como ateliês, cursos, escolas e faculdades –, além das condições culturais sob as quais esses fenômenos foram materializados. Procurou-se dar atenção a todas essas perspectivas e, especialmente nas imagens, observar as materialidades, os elementos visuais, seus processos de criação e conteúdos implícitos.

4.2.1 Em Santa Maria: Yeddo Titze e Ivandira Dotto

Situada na região central do Rio Grande do Sul, atualmente, Santa Maria é uma das principais cidades do estado, com cerca de 296 mil habitantes²²⁶. Destaca-se como um polo comercial, estudantil, militar e de prestação de serviços. Todavia, “o maior crescimento populacional urbano é observado entre as décadas de 1950 e 1970, que de 47.904 mil habitantes em 1950, subiu para 85.014 mil habitantes em 1960 e para 124.136 habitantes na década de 1970” (BOLETIM [...], 2014, p. 152)²²⁷. Parte desse aumento demográfico foi atribuído à criação da Universidade Federal de Santa Maria em 1960, que gerou um fluxo maior na movimentação artística dado o início das atividades da Faculdade de Belas Artes em 1964. Esse fator dinamizou o segmento, agregando mais pessoas na formação, promoção e divulgação da arte; a começar pelos professores convidados a atuar no novo curso, provenientes de Porto Alegre e do Rio de Janeiro, que majoritariamente já desenvolviam uma sólida produção como artistas plásticos voltados à arte moderna, portanto, distanciando-se do academismo e regionalismo ainda vigentes no território sul-rio-grandense (BISOGNIN; SILVA; SANTOS, 1995).

Aos poucos, foi sendo gestada por esses professores uma consciência artística na formação dos estudantes que incluía a pesquisa dos elementos das linguagens visuais em paralelo a reflexões teóricas e ao direcionamento para a prática. Segundo Foletto e Bisognin (2001, p. 19),

²²⁶ Prévia da população calculada com base nos resultados do Censo Demográfico de 2022. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso em: 13 mar. 2023.

²²⁷ Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/bgg/article/view/42621>. Acesso em: 22 jul. 2023.

Em Santa Maria, algumas vezes, predominaram os preceitos ligados à arte do passado e, outras vezes, os vanguardistas e inovadores. Consideramos que, quando prevaleceram os conceitos inovadores, tornou-se uma arte significativa e, de certa forma, apresentou uma identidade de conceito, de forma e de tema [...] entendemos que o momento desse feito foi o período compreendido do final dos anos sessenta até finais dos anos noventa, ou seja, a partir da criação da Faculdade de Belas Artes pela Universidade de Santa Maria (UFSM); porém, não se trata de uma época com produção homogênea e, sim, de avanços e recuos, altos e baixos, encontros e desencontros.

Essa postura no ensino permitiu atualizações e aproximações do panorama artístico ocidental e brasileiro que repercutiram na formação e produção das novas gerações de profissionais da área. Estes “passaram a atuar em várias cidades, participando dos contextos e discussões trazendo como bagagem intelectual e artística os conceitos e concepções desenvolvidas em seu curso de origem” (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 18), inserindo-se no sistema da arte local, estadual e nacional, principalmente.

Como consequência de um número maior de agentes atuando, nas décadas seguintes, o circuito artístico de Santa Maria ampliou-se e passaram a ocorrer eventos e exposições em diferentes linguagens de maneira mais frequente, a exemplo destes espaços: na década de 1970 – Sala Hélios Homero Bernardi (*campus* da UFSM), Galeria Iberê Camargo, Clube Comercial e Centro Cultural da cidade, bem como inauguração do 1º Salão Santa-Mariense de Artes; na década de 1980, acresceram-se Sala Cláudio Carriconde (CAL – UFSM), AB Galeria, Galeria Janine, Sala de Exposições Gaiger, Clic Galeria, Galeria de Arte Nova e, ainda, mostras esporádicas no saguão dos clubes Comercial e Caixeiral; na década de 1990, incluíram-se a Associação dos Artistas Plásticos de Santa Maria, o Museu de Arte de Santa Maria (MASM, 1993), o saguão da Câmara de Vereadores e espaços alternativos em bares, bancos, escolas, além da organização anual de dois Salões: o Universitário de Artes Plásticas e o Latino-Americano de Artes Plásticas.

Ainda conforme Foletto e Bisognin (2001), a circulação da arte em Santa Maria também ocorreu na forma de intercâmbios, tanto através de exposições, artistas e palestrantes vindos de outras partes, quanto de produtores locais movendo-se para vários espaços do RS e do Brasil afora. Apesar disso, o mercado de obras artísticas seguiu restrito, representando um fator relevante para a busca de centros urbanos maiores por parte dos envolvidos nessa área de atuação.

A respeito da divulgação dos eventos pelos meios de comunicação da cidade, televisão, rádio e jornais, ocorriam destaques eventuais como notícia ou entrevista, e mais raramente como ensaio crítico associado à arte. Assim, Bisognin, Silva e Santos (1995, p. 110) constatam que, mesmo existindo outros agentes atuantes durante esse recorte de tempo,

foi a universidade, instituição superior de ensino e pesquisa, que concentrou e estimulou conhecimentos específicos no campo das artes. Desse centro, foi nutrido o “espaço artístico-cultural de Santa Maria” com certa regularidade, na forma de exposições, palestras, cursos e vivências: ações desenvolvidas pelos professores e estudantes em interação com a comunidade, visando despertar o interesse e a valorização da arte.

Mas é, sem sombras de dúvida, com o estabelecimento do Curso de Artes da UFSM e a chegada de professores-artistas de outras regiões que o panorama artístico da cidade de Santa Maria começa a fecundar. Essa irradiação se dá tanto pelo saber, técnicas e postulados no fazer plástico, com a formação de toda uma geração de artistas que ainda se destacam nacionalmente, como na difusão de obras e autores de outras praças e a criação de salas de exibição, além de uma mídia, ainda incipiente, que esses horizontes conseguiram se alargar. Nessa medida, Santa Maria é devedora aos artistas e professores que ajudaram a fundar a história das artes visuais tais como João Carbogini Quaglia, Cláudio Carriconde, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Luiz Gonzaga Gomes entre tantos outros que aqui fomentaram sensibilidade e produção (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 13).

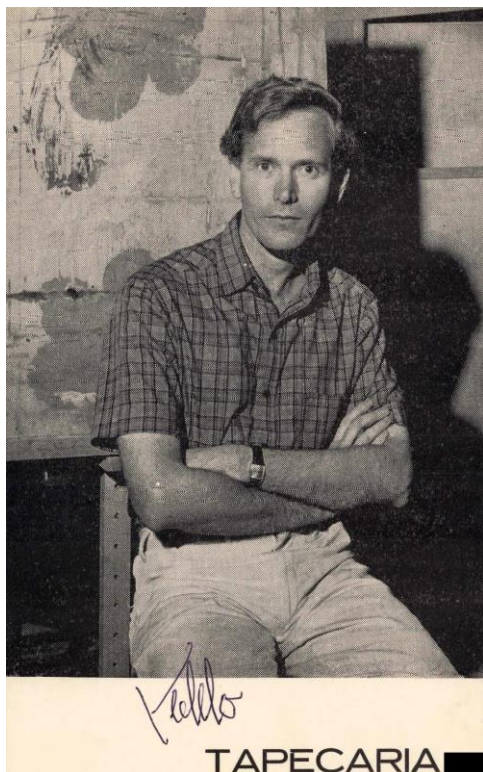
Foi nesse contexto que Yeddo Nogueira Titze [Santana do Livramento, 1935 – Porto Alegre, 2016] passou a atuar como docente na UFSM, ministrando a disciplina de Arte Decorativa²²⁸ para a primeira turma do curso de licenciatura em Educação Artística, no ano de 1964. Recém-graduado pelo Instituto de Belas Artes da UFRGS em 1958²²⁹ e retornando de um período de dois anos na França (1960-1962) – pois havia sido contemplado com uma bolsa de estudos para aprimorar-se na pintura –, Titze trouxe uma perspectiva não acadêmica que propunha a “[...] vivência da arte, partindo da ideia de que todos têm capacidades criadoras. Despertá-las e desenvolvê-las é que se deveria buscar através do ensino” (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 94).

Dessa maneira, a influência artística das vanguardas europeias foi levada por Yeddo ao ensino da arte, mas também materializada como produção pessoal: a princípio, em pinturas; mais tarde, em tapeçarias. Em Paris, ele havia estudado com o artista André Lhote [1885-1962] e, na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, com Marcel Gromaire [1892-1971], que, além da pintura, trabalhou com tapeçarias na década de 1940, juntamente com Jean Lurçat na Manufatura de Aubusson (CÁURIO, 1985). Essa primeira estada na França lhe trouxe subsídios suficientes para iniciar um trabalho pioneiro com têxteis, institucionalizado numa universidade.

²²⁸ “Posteriormente, com a instalação do bacharelado em 1979, a opção Arte Decorativa passou a englobar habilidade e capacitação em mobiliário, cerâmica, mosaico, tapeçaria, interiores e paisagismo” (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 51).

²²⁹ Na época, integrou o Grupo Triângulo com tendências modernistas.

Imagem 48 – Yeddo Titze na década de 1960 ou 1970, em catálogo de exposição de tapeçaria, sem data



Fonte: Dossiê Yeddo Titze (2023, p. 32).

Todavia, a linguagem têxtil já o havia sensibilizado alguns anos antes, como destacou Cáurio (1985, p. 132, grifos da autora):

[...] Yeddo vivia em Santa Maria quando descobriu seu grande interesse pelo tecido, pelo pano colorido, inclusive o da produção industrial vendida a metro quadrado. Impressionado com a exposição de tapeçarias de GENARO DE CARVALHO no Museu de Artes do Rio Grande do Sul em 1959, ele convenceu-se de que tinha muito de si para dizer com esta linguagem. Assim, ao concluir o seu curso de pintura e recebendo uma bolsa de estudos do governo francês para se aperfeiçoar em Paris, YEDDO aproveitou para pesquisar a tapeçaria antiga (Museu de Cluny) e moderna (LURÇAT).

No entanto, Berenice Gorini, colega e amiga pessoal de Yeddo, relatou a seguinte versão sobre o seu envolvimento com os têxteis, em entrevista a Grippa (2021, p. 260):

Yeddo quando era aluno de arte decorativa com Locatteli²³⁰, um belo dia ele apareceu na faculdade, no Belas Artes, com um batik que ele tinha feito em casa. Fez na “cara e coragem”. Fez em casa, derreteu uma cera, pintou com pincel, tingiu. Era um pássaro. Um tempo depois ele apareceu com uma almofada bordada, por ele e pela mãe dele. Uma almofada de um metro por uns 60 centímetros. Ele levou para aula e mostrou ao Locatteli. Eu posso te dizer, isso é a semente da arte decorativa

²³⁰ Aldo Daniele Locatelli [Bérgamo, Itália, 1915 – Porto Alegre, 1962] foi um destacado pintor no cenário artístico do Rio Grande do Sul; em “1951 passou a dar aulas de Arte Decorativa no Instituto de Belas Artes da capital, ao mesmo tempo em que consolidava sua carreira de decorador de igrejas e outros espaços públicos, carreira a que se aplicou incansavelmente até sua morte”. Disponível em: <https://www.saladearte.com.br/aldo-locatelli>. Acesso em: 18 mar. 2023.

em Santa Maria. Essas duas coisas que ele fez na aventura, porque ele era curioso e gostava muito de moda, de roupa...

De uma maneira ou outra, no final da mesma década (em 1968/1969), o destaque como professor e artista têxtil levou-o de volta à Europa a convite do governo francês, dessa vez para continuar os seus estudos na tradicional Manufatura de Aubusson, o renomado centro formador de tecelões já mencionado no capítulo II. Durante o ano em que permaneceu no local, teve oportunidade de aprimorar o domínio técnico da tecelagem, bem como de suas tantas possibilidades criativas, para posteriormente aplicá-las em suas próprias criações e multiplicá-las a outros estudantes. Porém, antes da viagem,

Numa de suas experiências mais interessantes, YEDDO TITZE – que agilizou diversas atividades – pediu aos estagiários de Santa Maria que realizassem alguns cartões para serem traduzidos em tapeçarias por Aubusson, o que efetivamente ocorreu. Retornando à França (1968-1969) a convite do governo francês, já então para estagiar no famoso ateliê, YEDDO teve ocasião de solicitar estas tecelagens, uma das quais passou a fazer parte do acervo local²³¹ (CÁURIO, 1985, p. 132, grifos da autora).

De volta a Santa Maria, ele ensinou, até meados da década de 1970, linguagens têxteis para estudantes e professores no curso de Artes da UFSM – dentre eles, Ana Norogrande, Berenice Gorini, Demétrio Mena Barreto²³², Ivandira Dotto, Lia Achutti, Lucia Isaía, Luiz Gonzaga Gomes, Mariza Carpes²³³ e Sonia Montagner²³⁴ –, agregando a esses processos também a abstração das formas. Na arte, corresponde a uma proposta de síntese da figuração na qual a composição é criada através da relação entre cores, linhas, texturas e geometrismos. Nesse aspecto, Yeddo Titze também esteve entre os primeiros artistas sul-rio-grandenses a produzir pinturas abstratas, a exemplo da mostrada na imagem 49.

²³¹ Trata-se da obra *Sortilège*, de 1968, que consta no apêndice B.

²³² [Bagé, ?], desenhista, pintor, cenógrafo e tapeceiro; atuou em Santa Maria na década de 1970; “posteriormente, se estabeleceu no Rio de Janeiro como artista plástico, com tapeçaria, onde inseria retalhos de espelhos em formas geométricas” (FOLETTI; BISOGNIN, 2001, p. 48).

²³³ [Santa Maria, 1948] fez a sua formação na UFSM, onde trabalhou com têxteis no início da década de 1970, quando ainda era estudante. Participou do CGTC, e atualmente explora o desenho, “em trânsito com a pintura, assim como pela apropriação de fotografias, desenhos, impressos, objetos e fragmentos antigos, plenos de histórias e tempos”. Disponível em: <https://www.marizacarpes.com/bio>. Acesso em: 21 mar. 2023.

²³⁴ [São Gabriel, ?]; na Enciclopédia Itaú Cultural, constam as seguintes exposições de tapeçarias da artista: 1985 – duas sem informação do local; 1987 – AB Galeria em Santa Maria; 1987, 1989 e 1990 – em Brasília (DF). Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10409/sonia-montagner>. Acesso em: 21 mar. 2023.

Imagem 49 – Sem título, de Yeddo Titze, 1961, pintura em técnica mista, 72,7 x 92 cm



Fonte: Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (2023)²³⁵.

Conforme Brites (2012, p. 87-88),

[...] a abstração fazia-se presente de forma ainda incipiente, repercutindo entre os artistas mais jovens e o público mais cosmopolita adepto de inovações. Destacamos que muitos se valeram da abstração como experimentação, mas retornavam ao predomínio de imagens identificadas. Na pintura, alguns alunos, na época, iniciaram incursões pela abstração, como Yeddo Titze [...] é possível acompanharmos um percurso progressivo, onde a figura foi sendo cada vez mais estilizada até chegar à completa eliminação [...]

Esse aspecto é reiterado por Dalcol (2021) ao escrever que Yeddo foi

[...] um dos primeiros a explorar a abstração no Rio Grande do Sul, ao lado de artistas como Rubens Cabral, Nelson Wiegert e Carlos Petrucci. Era um passo ousado, uma vez que a introdução da pintura abstrata foi repelida pelo cenário então conservador do Estado, que se entendia resistindo à invasão de uma tendência internacional descomprometida politicamente e capaz de corromper os valores de uma arte vigente de caráter figurativo e viés nacional-regionalista.

Essa proposta foi ainda mais “ousada” ao estender-se depois também para os têxteis, conforme se percebe na imagem 50, que mostra um detalhe do processo de planejamento de tapeçarias com geometrismos.

²³⁵ Disponível em: https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/?order=ASC&orderby=date&view_mode=gallery&perpage=12&paged=1&fetch_only=thumbnail&fetch_only_meta=18%2C11%2C3671%2C339%2C15%2C3646&search=titze. Acesso em: 19 mar. 2023.

Imagem 50 – Professor Yeddo com alunas elaborando projetos para tapeçarias, 1973, UFSM



Fonte: Foletto e Bisognin (2001, p. 49).

Nesse período, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Luiz Gonzaga Gomes e Ivandira Doto formaram um grupo atuante que tornou a tapeçaria da UFSM conhecida no restante do estado e em algumas partes do Brasil, através das produções, exposições coletivas feitas e do destaque dado pela imprensa. Esse núcleo também expandiu o batique²³⁶ como forma de estamparia artística e com fins utilitários em suporte de tecidos.

Já a estamparia, sob o comando e ensino de Yeddo Titze, na Faculdade de Belas Artes da UFSM, também obteve reconhecimento e repercussão nacional, com exposição realizada em 1972 no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo apresentados “muitos metros de panos estampados com formas abstratas” (BERCLAZ, 2015, p. 32).

Tal atuação chamou a atenção de interessados na área, estimulando que estampagem fosse ainda mais desenvolvida, conforme reitera Minuzzi (2001, p. 54-55):

²³⁶ Consiste num modo de estampagem sobre o tecido no qual elabora-se um desenho, cobrem-se determinadas partes com cera quente, mergulhando-o em banhos sucessivos de tingimento.

Vale ressaltar que a partir desta ideia inicial, em 1971, em exposição no Rio de Janeiro, foram apresentados os primeiros resultados de estamparia em tecido, desenvolvidos por esse grupo de professores. Com isso, a equipe firmou, naquele momento, um convênio com a Secretaria de Tecnologia Industrial, do Ministério da Indústria e Comércio, e o Centro de Artes e Letras, da UFSM, viabilizando, de 1975 a 1986, a realização de cursos de treinamento e aperfeiçoamento em Design para Estamparia, destinados, sobretudo, a funcionários de indústrias têxteis de todo o país, mas, posteriormente, também a alunos, professores e funcionários do Centro de Artes e Letras e comunidade em geral.

Assim, visando criar oportunidades de trabalhos futuros para os estudantes através de uma relação entre a arte e a indústria, criou-se em 1975 o curso de Estampagem Têxtil, que, depois de reformulações curriculares, resultou na Especialização em Design para Estamparia na década de 1980. Daí também derivaram: a instalação do Polo de Design Têxtil em 1981²³⁷; a incorporação curricular do Ateliê Design de Superfície e Estamparia no curso de Artes Visuais da UFSM, ativo entre 1991 e 2019, orientado pelas docentes Ana Maria Noro Grandó e Reinilda Minuzzi a partir de 1993; o Salão de Design de Superfície, que acontece anualmente no Museu de Artes de Santa Maria desde 2011; além do funcionamento de um Núcleo de Arte Têxtil, do qual fazem parte diversos artistas locais e regionais (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001; MINUZZI, 2023; RAVANELLO *et al.*, 2019). Sobre esse assunto, o próprio Yeddo declarou em 1976 o seu posicionamento:

Depois que estudei na França me apaixonei pela tapeçaria e estamparia, especialmente por esta da qual o Brasil se ressentia tanto. Não consigo entender por que as indústrias brasileiras comprem desenhos para estamparias da Europa, enquanto existem muitos desenhistas no País (TITZE in CRÍTICAS, 1976).

Em consequência desse trabalho diversificado, o artista apresenta uma extensa cronologia de participações em exposições, salões e palestras, recebendo premiações²³⁸ em eventos nacionais e sul-americanos. Obras suas são encontradas em acervos particulares, de colecionadores, de instituições brasileiras públicas e privadas, em diferentes linguagens, técnicas e suportes, entre desenhos, pinturas, tapeçarias e batique. Porém, no âmbito estadual, constam têxteis no acervo do MARGS, MASM e no Centro de Artes e Letras (CAL) da UFSM²³⁹. No Dossiê Profissional do artista, digitalizado pelo MARGS, também aparece uma

²³⁷ Disponível em: <https://www.ufsm.br/orgaos-suplementares/dag/2017/09/12/polo-de-design-textil-em-1983>. Acesso em: 28 dez. 2023; Também disponível em: <https://fonte.ufsm.br/index.php/1981-359-018>. Acesso em: 28 dez. 2023.

²³⁸ A última em vida foi em 2011, quando recebeu a de Destaque Especial do Prêmio Açorianos, concedido pela Prefeitura de Porto Alegre (MASM, 2023). Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=300293598535619&set=pb.100056649443311.-2207520000.&locale=pt_BR. Acesso em: 19 mar. 2023.

²³⁹ O detalhamento consta no apêndice B.

produção escrita intitulada “Histórico da Tapeçaria”, elaborada por ele, em 25 páginas datilografadas.

Após essa breve, porém intensa movimentação envolvendo a arte têxtil entre 1964 e 1975, pouco mais de uma década, Yeddo se afastou da linguagem ao se mudar de Santa Maria. Considerando que a execução das suas obras era terceirizada²⁴⁰, ele não encontrou mais disponibilidade de mão de obra relacionada ao fazer têxtil (tecer, bordar e costurar) nos novos locais onde morou.

Nos anos que se seguiram, ele residiu em Brasília, onde foi responsável pelo Setor de Artes Plásticas na Funarte de 1976 até 1979. Em 1980, voltou a pintar e a ensinar sobre pintura como professor no Instituto de Artes da UFRGS, onde permaneceu até 1993, quando se aposentou²⁴¹. Segundo relatos coletados nas fontes, após a morte da mãe, na década de 1990, Titze isolou-se do convívio social, mergulhando num intenso processo criativo que culminou em uma depressão. Tomando por base as suas próprias palavras, percebe-se a profundidade dessa entrega:

Como artista plástico, observo e vejo com nitidez a entrega ao trabalho criativo que, no fundo, é o único que me interessa e que dá sentido à própria vida. Trabalho dia e noite, domingos e feriados, num permanente diálogo interior. Mesmo reconhecendo a dificuldade do percurso, semeado de inquietação e angústias, erros e acertos, busco encontrar forças para novas soluções, sempre repletas de paz, de beleza e de uma sutil alegria. Creio mesmo que todo o artista, após finalizar uma série de obras, já está a pensar em novas fases, com outras texturas, cores, transparências, etc. Isto é a renovação da vida, da arte, do desejo que todo homem tem de realizar com plenitude uma trajetória de buscas e acertos e, no momento oportuno, de apresentá-la ao público (TITZE *in* BIOGRAFIA, 2001).

Ele continuou morando na capital até 2016 quando veio a óbito e de acordo com Secco (2019, p. 82):

Yeddo faleceu aos 81 anos, depois de sofrer um atropelamento em Porto Alegre no ano de 2016. Por conta da burocracia da justiça, o artista, sem filhos nem parentes próximos, quase foi enterrado como indigente. Tal fato só não se concretizou devido a mobilização de amigos e ex-alunos que, mesmo sem grandes homenagens, conseguiram dar um desfecho digno à história.

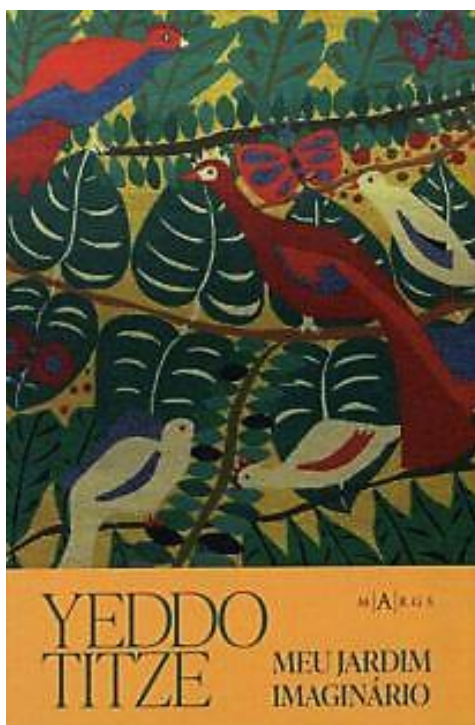
Por ter se envolvido na movimentação da cena artística de Santa Maria na esfera de ensino, produção e divulgação, Yeddo figura entre os pioneiros. Em relação aos têxteis, a sua influência se estendeu por gerações de novos artistas que estudaram na UFSM, a exemplo de

²⁴⁰ Essa informação foi dada por Berenice Gorini em entrevista a Carolina Grippa (2021, p. 269).

²⁴¹ Acervo Arquivístico da Universidade Federal de Santa Maria. Disponível em: <https://fonte.ufsm.br/index.php/titze-yedo>. Acesso em: 28 fev. 2023.

Ivandira Dotto, que será abordada a seguir. No entanto, durante décadas, as suas obras nessa linguagem permaneceram ausentes da historiografia oficial da arte sul-rio-grandense, sendo resgatadas há alguns anos através de pesquisas e exposições – estas, apresentadas no apêndice B. Destaca-se “Yeddo Titze: Meu jardim imaginário”, organizada pelos curadores Carolina Grippa e Paulo Gomes, ocorrida no MARGS em 2021, que mostrou ao público 40 obras do período de 1950 até 2010, incluindo fôlderes informativos, esboços, desenhos, pinturas, batique e tapeçarias.

Imagem 51 – Fôlder da exposição, MARGS, 2021



Fonte: Acervo Documental MARGS (2023)²⁴².

Tratou-se de uma mostra retrospectiva cujo objetivo foi resgatar a trajetória do artista, conferindo-lhe maiores visibilidade e reconhecimento no sistema da arte sul-rio-grandense²⁴³, integrando um programa mais abrangente proposto pelo museu que integra o projeto Histórias Ausentes.

Do ponto de vista temático e formal, o conjunto das obras têxteis de Yeddo é bastante variado e, concordando-se com Carlos Scarinci (*apud* DOSSIÊ YEDDO TITZE, 2023, p. 41),

²⁴² Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/yeddo-titze-meu-jardim-imaginario/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

²⁴³ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/yeddo-titze-meu-jardim-imaginario/>. Acesso em: 19 dez. 2021.

[...] é, antes de tudo, pesquisa. Desenvolver a técnica, ampliar as possibilidades da expressão, eis aí outro dos motivos que impulsionam a atividade deste artista. Por isso mesmo, sua produção criativa tão bem se associa ao seu compromisso universitário. A universidade tornou-se, nos nossos dias, talvez o único meio descomprometido das urgências do mercado de arte, possibilitando a realização de programas artísticos livres em que se pode visar a acumulação da experiência e o alargamento do conhecimento, permitindo desenvolvimentos prolongados na busca de fins autônomos, validos por si mesmos.

Especificamente quanto à tapeçaria – recordando que ele também utilizou largamente o batique e outros tingimentos –, predominam os motivos florais nas bordadas, a exemplo da apresentada na imagem 52.

Imagem 52 – Sempre Flores I, 1975, tapeçaria bordada, lã e outros fios, 100 x 150 cm²⁴⁴



Fonte: Prefeitura Municipal de Santa Maria (2019).²⁴⁵

A composição foi feita com predomínio de fios de lã e preenche por inteiro a forma retangular com o motivo floral. As flores são dispostas bidimensionalmente em três planos: ao fundo, sobre vermelho, amarelo e verde, separadas em partes por linhas pretas que se expandem do primeiro plano central e circular; no centro e contornado em azul, aparece uma

²⁴⁴ Conforme Minuzzi (2023), a obra que pertence ao CAL-UFSM e está exposta na sede da Coordenação do Curso de Especialização em Design de Superfície.

²⁴⁵ Disponível em: <http://www.santamaria.rs.gov.br/index.php?secao=noticias&id=795> Acesso em: 18 jan. 2019.

forma circular dividida por linhas bege onduladas que se assemelham a raízes, em três partes na cor preta e outras três em vermelho, nas quais estão dispostas flores e folhas; esse círculo funciona como uma espécie de “miolo” de outra grande flor que compõe o nível intermediário, com pétalas na cor bege de formas alongadas, bastante características das tapeçarias bordadas de Yeddo.

Já a abstração nas formas pode ser notada nas tapeçarias de recorte²⁴⁶ (imagem 53) e nas tecidas (imagem 54).

Imagem 53 – Sem título, tapeçaria de recorte, 155 x 101 cm, acervo particular



Fonte: acervo da autora (2022).

²⁴⁶ “Tapeçaria de recorte: há um tecido que é a base, e outros retalhos nos quais são recortadas as formas determinadas e são aplicados de diversas maneiras, podendo ser bordado, costurado, colado” (FOLETTTO, 2019, p. 301).

Imagem 54 – Detalhe da tapeçaria Alvorada, 1976, tecida com lã e tecidos rasgados, pertencente ao acervo do MARGS



Fonte: acervo da autora (2021).

A obra *Alvorada*²⁴⁷, de 200 x 100 cm, foi executada em tear manual de baixo liço com fios de lã e tecidos rasgados; exemplifica bem aspectos da produção tecida de Yeddo Titze. Apesar da abundância da lã no Rio Grande do Sul, uma das matérias-primas características na construção de suas tapeçarias foram os retalhos de tecido, conferindo-lhes uma expressividade particular inspirada nos chamados tapetes de trapos, trapeiros ou trapilhos. A origem dessas peças remonta a práticas populares em comunidades com acesso restrito à aquisição de novos panos por diferentes razões, e consistia no reaproveitamento de roupas velhas que eram rasgadas em tiras e retrabalhadas por meio do tear, do crochê ou da costura. Esses retalhos também aparecem costurados de maneira mais plana nas tapeçarias de recorte, porém nas tecidas eles são aplicados como possibilidade para dar volume e textura a partes das obras, numa busca pelo tridimensional, mesmo mantendo o formato retangular tradicional. Isso é observado nas obras *Espaço Vermelho* (c. 1974), *Espaço Azul* (1974) e *Pandorga* (1977), inseridas no apêndice B.

Além dos retalhos, Caurio (1985, p. 132, grifos da autora) observa que “as tapeçarias de YEDDO TITZE valorizavam materiais ‘pobres’, como o algodão e o barbante – que ele às vezes associava às lãs locais”. Esse aspecto pode ser confirmado tomando-se por base as

²⁴⁷ Por pertencer ao acervo do MARGS e ser exposta em duas mostras durante o período da pesquisa, essa foi a única obra tecida que tive a oportunidade de apreciar e fotografar – fato muito importante para um melhor entendimento sobre o trabalho do artista.

informações obtidas sobre as obras tecidas, nas quais predominam a lã, o fio de algodão e os retalhos.

De maneira geral, verificou-se que as tapeçarias tecidas de Yeddo mantiveram a tradição no que se refere ao formato retangular e ao uso da lã, mas buscaram uma certa descontinuidade através da abordagem abstrata na temática e da inserção dos retalhos como material ressignificado da arte popular. Tal proposta também serviu para avolumá-las, ocupando o espaço e, assim, distanciando-as do plano bidimensional.

Retomando a atuação de Titze no ensino, sabe-se que a sua influência através da linguagem têxtil alcançou direta e indiretamente inúmeros estudantes ao longo dos anos, o que torna inviável empreender tal listagem. No entanto, pode-se destacar alguns nomes que fizeram suas formações na UFSM, posteriormente também atuaram na docência e produziram tapeçarias: Ivandira Dotto, Nelson Elwanger, Mariza Carpes e Lúcia Isaia – apresentados no apêndice A.

Dentre esses, selecionou-se Ivandira Dotto [Restinga Seca, 1941 – 2012]²⁴⁸, sua aluna na primeira turma do Curso de Belas Artes da UFSM, que seguiu pela arte têxtil tanto na produção quanto na docência.

Professora de Arte Decorativa no Departamento de Artes Visuais do CAL da Universidade Federal de Santa Maria (RS), desde 1968 (quando Yeddo Titze retornou à Europa), IVANDIRA DOTTO vem sendo uma atuação constante naquela cidade, no sentido de dar continuidade à história da criação têxtil na primeira universidade do país a criar uma cadeira para este domínio (CÁURIO, 1985, p. 168, grifos da autora).

Ela iniciou a sua formação na década de 1960, licenciando-se em Desenho em 1968 e, posteriormente, bacharelando-se em Artes Decorativas, com aperfeiçoamento em tapeçaria e arte têxtil. Também se especializou em estamperia industrial e batique pela indústria F. Matarazzo de São Paulo, passando a integrar o corpo docente da UFSM como professora de Arte Decorativa a partir de 1969 até meados da década de 1990²⁴⁹, quando se aposentou (FOLETTTO, 2019; FOLETTTO; BISOGNIN, 2001; ROSA; PRESSER, 2000).

²⁴⁸ Faleceu no dia 14 de junho de 2012; em alguns documentos, aparece sobrenome Saldanha, devido ao seu casamento com o desenhista e animador audiovisual, Joel Romagueira Coimbra Saldanha, entre 1963 e 1980, com quem teve as filhas Mônica [1976] e Miriam [1977]. (JOEL Saldanha: uma vida dedicada à arte de criar. *Revista Arco*, 17 jan. 2022. Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/arco/joel-saldanha-arte-de-criar>. Acesso em: 12 mar. 2023).

²⁴⁹ Conforme informado por Minuzzi (2023), Ivandira Dotto aposentou-se na UFSM em 26 de janeiro de 1990.

Imagem 55 – Ivandira Dotto, em dois momentos distintos, com estampas ao fundo



Fonte: Yeddo Titze *in memoriam* (2017).

Ainda quando estudante, Ivandira desenvolvia certa produção artística têxtil, no entanto foi depois, já como professora, que ela se incorporou ao Núcleo de Tapeçaria de Santa Maria, juntamente com os colegas Yeddo Titze, Berenice Gorini e Luiz Gonzaga. Com esse grupo, fortaleceu a sua própria trajetória como artista têxtil ao longo da década de 1970. “Trabalhou e divulgou principalmente a técnica do batique para estamperia de tecidos, investigou possibilidades artísticas da tapeçaria bordada e da executada por tear, realizando uma obra significativa [...]”, bem como participando de vários eventos – conforme apresentado no apêndice C (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 107).

Uma das propostas desenvolvidas por ela consistia em aplicar o batique e, após as várias etapas de tingimentos, bordar partes das tapeçarias, formando relevos e texturas que saem suavemente do plano bidimensional. A imagem 56 mostra o detalhe de uma tapeçaria na qual as partes que receberam o batique foram depois bordadas com fios de lã em azul, vermelho, branco e bege. Nos trabalhos que envolvem essa poética, percebe-se que a temática se volta para a representação estilizada de grandes pássaros coloridos que dominam a composição da obra.

Imagem 56 – Fragmento de tapeçaria Sem Título, 1975, tingida na técnica do batique e bordada



Fonte: acervo da autora (2022).

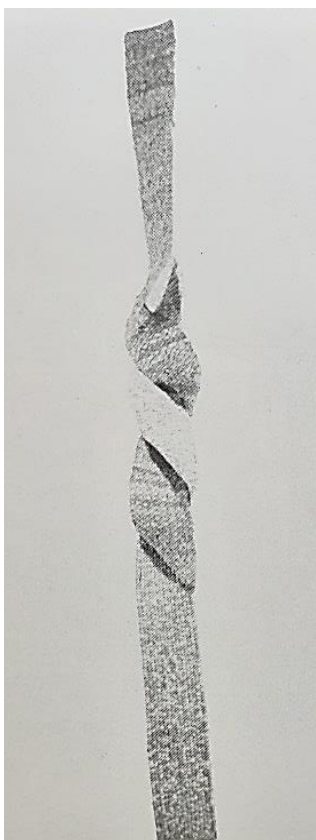
Cáurio (1985, p. 168, grifos da autora) menciona uma fase posterior a essa na qual “surgiram formas circulares e arabescos feitos em crochê”, que logo cedeu lugar à exploração da tecelagem, na década de 1980:

A inclinação por uma permanente decantação da linguagem conduziu IVANDIRA ao gosto pela tecelagem de amplas e longas tiras, onde ela encontrou um campo fértil para o estudo de uma forma em diferentes situações. Associando a passagem de cor a situações tais que dobras, nós, espirais, IVANDIRA criou verdadeiras esculturas têxteis [...]. Nesses “exercícios”, IVANDIRA vai revelando novas possibilidades formais da criação têxtil, ao mesmo tempo em que projeta a sua versatilidade e imaginação com uma elogiável economia de recursos.

Mesmo conseguidas poucas imagens de obras, foi possível perceber uma primeira fase durante a década de 1970, com destaque para tapeçarias com batique e bordados, seguida por

outra que priorizou o uso do tear. E justamente com uma obra intitulada “Estudo da mesma forma em situações diferentes (Exercício I)” – imagem 57 – Ivandira participou do Evento Têxtil de 1985 em Porto Alegre. Nela, aparece a experimentação a partir de uma forma tecida muito simples, que lhe permitiu trabalhar ideias de espacialidade, flexibilidade, nuances cromáticas e abstracionismos.

Imagem 57 – Estudo da mesma forma em situações diferentes (Exercício I), tecelagem, 1,80 x 0,18 cm



Fonte: Exposição Nacional [...] (1985).

As referidas tiras ou faixas foram exploradas também na tapeçaria de recorte (imagem 58), confeccionadas com tecido industrializado e sobrepostas, transmitindo uma sensação de movimento. Nela, Ivandira retomou o bordado preenchendo as partes circulares com fios grossos de lã, produzindo certo relevo. Como a obra não está datada, impossibilita constatar se a artista teria iniciado os experimentos com várias faixas ou partido de apenas uma!

Imagem 58 – Sem título, sem data, tapeçaria de recorte e bordado em lã, 162 x 107 cm²⁵⁰



Fonte: acervo da autora (2022).

Assim como o seu mestre Yeddo, Ivandira Dotto permitiu-se pesquisar e experimentar possibilidades têxteis que incluíram formas, conteúdos, técnicas e materiais. Entretanto, formalmente, ela foi além, alcançando o espaço tridimensional e incorporando características mais contemporâneas. “Em épocas mais recentes, na década de noventa, Ivandira retomou o desenho e realizou algumas tapeçarias com tamanhos diminutos seguindo a mesma temática” (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 108).

Consta no MARGS apenas a tapeçaria feita pela artista em 1974, Pássaro da Primavera, que integrou várias exposições coletivas do acervo do museu. Nem mesmo o CAL/UFSM possui algum trabalho dela, conforme verificado na relação *on-line* de obras. Há que se considerar que Ivandira exerceu a docência como atividade principal, estimulando e

²⁵⁰ Tive a oportunidade de observar essa obra durante visita à exposição Trama, em 2022. Antes disso, apenas através das imagens, eu havia suposto que se tratava de uma tapeçaria feita com tecelagem; presencialmente, verifiquei que são tiras costuradas de tecido industrializado, uma espécie de chenile com texturas.

orientando estudantes em suas práticas criativas, tal e qual Yeddo, fato que talvez tenha limitado a quantidade de produções artísticas próprias.

Já em relação à participação em eventos (apêndice C), observa-se que a artista permaneceu restrita ao Brasil, mais atuante nas esferas estadual²⁵¹ e local, mas fez-se presente nos mais significativos: 1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira (1974); 1ª Mostra Gaúcha de Tapeçaria (1975), recebendo premiação; 1ª e 2ª Trienais de Tapeçaria (1976 e 1979); Evento Têxtil de 1985, como convidada. Após essa data, há uma lacuna de tempo até 2011, interrompida pela exposição coletiva Das Belas Artes às Artes Visuais 1964-2011, ocorrida no Museu de Arte de Santa Maria, reunindo obras de professores da UFSM feitas durante o período, na qual consta o nome de Ivandira entre os artistas expositores²⁵². Considerando que Ivandira Dotto faleceu em 2012, lista-se no apêndice C a sua participação através de obras em mais quatro mostras realizadas em Santa Maria: duas em 2013, uma em 2016 e outra em 2017.

Recentemente, outras duas apresentaram trabalhos seus, ambas na capital gaúcha. Em 2021, a exposição Aliança Francesa em Porto Alegre: Sete décadas de arte reuniu nas Salas do Tesouro do Memorial do Rio Grande do Sul um conjunto de aproximadamente 40 obras,

[...] de autoria de 24 artistas (alguns falecidos), que desde a década de 1950 participaram de exposições nas sedes da AFPOA, ou em mostras externas realizadas com a chancela da instituição. São trabalhos em diversas técnicas e linguagens, exemplificativos das várias gerações artísticas, sob autorias de: Alexandre Nadal, Alice Soares, Aloysio Zaluar, Amélia Maristany, Cláudio Carriconde, David Ceccon, Gilberto Perin, Ivandira Dotto Saldanha, Ivo Bender, João Faria Vianna, Joaquim da Fonseca, Leandro Machado, Letícia Lopes, Lia Achutti, Maria Nazaré Melo, Maria Tomaselli, Paulo Porcella, Plínio Bernhard, Regina Silveira, Sueli Ana Kelling, Trindade Leal, Vasco Prado, Yeddo Titze e Zorávia Bettiol (DASARTES, 2022).²⁵³

E a outra refere-se à exposição Trama: arte têxtil no RS (2022/2023), que trouxe duas de suas tapeçarias: uma de recorte, mostrada na imagem 58; outra bordada com lã e aplicação de batique, inserida no apêndice C.

Ao se analisar em paralelo a cronologia de exposições que incluíram obras de Yeddo e Ivandira, confirma-se certa “redescoberta” da arte têxtil e seus precursores em Santa Maria. Em parte, esse movimento pode ser atribuído às pesquisas que foram e estão sendo feitas, gerando publicações amparadas pelas novas tecnologias de informações que permitem maior

²⁵¹ Inclusive como associada ao CGTC conforme anexo A.

²⁵² Disponível em: <http://www.santamaria.rs.gov.br/noticias/2362-exposicao-das-belas-artes-as-artesvisuaisndash19642011-ja-pode-ser-visitada-no-masm>. Acesso em: 6 abr. 2023. | Grippa (2021, p. 221).

²⁵³ Disponível em: <https://dasartes.com.br/agenda/exposicao-comemorativa-75-anos-da-alianca-francesa-em-porto-alegre-alianca-francesa-de-porto-alegre/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

acessibilidade e, por sua vez, contribuem para a construção dessa história que aos poucos se revela. Por exemplo, o projeto de pesquisa desenvolvido pela então professora da UFSM Vani Foletto, juntamente com outros estudantes do curso de Artes, entre 2014 e 2017, sobre a tapeçaria em Santa Maria, e que recebeu uma boa visibilidade, culminando com uma exposição histórica em 2016 – *A Tapeçaria em Santa Maria: A História e a Atualidade* –, realizada na Sala Cláudio Carriconde no CAL, com obras dos artistas precursores e também dos mais recentes²⁵⁴.

Yeddo Titze já havia percebido uma tradição têxtil na cidade, principalmente voltada ao bordado; a pesquisadora Foletto (2019, p. 302) constatou que esse aspecto foi potencializado com a institucionalização da tapeçaria como disciplina didática na faculdade de Belas Artes na UFSM na década de 1960:

É algo importante isso, pois ela entra institucionalmente. Isso quer dizer que a técnica tem uma abrangência entre os alunos e isso amplia a sua dinâmica. [...] E como disciplina didática Yeddo explorava esses processos, a tapeçaria bordada, costurada, o tear manual, a estamparia, o batik e tingimentos em geral. E a difusão, então acontece. Vocês se lembram da pergunta? Como Santa Maria se tornou um difusor da tapeçaria, um centro tapeceiro? Então, começou a ser difundida e divulgada a partir desse grupo de Santa Maria que começou a se apresentar em feiras e exposições em vários lugares do Brasil [...] O grupo se apresentava então como Grupo de Tapeçaria da UFSM e aqui eu tenho os nomes dos principais participantes: Yeddo Titze, Berenice Gorini, Luiz Gonzaga, Ivandira Dotto e outros professores e eventualmente alguns alunos. À medida em que houve a criação da Faculdade de Belas Artes e foram se formando as primeiras turmas, mais gente foi se incorporando a essa prática da tapeçaria.

Essa movimentação perdurou até meados da década de 1990, quando os professores mais antigos da instituição se aposentaram e os artistas formados por essa “escola” migraram para outras linguagens ou mudaram de cidade. Com isso, as produções têxteis características desse período diminuíram, dando lugar a outros desdobramentos contemporâneos, como é o caso das duas artistas apresentadas no item 5.3, ambas formadas na UFSM e que têm no têxtil a base para as suas obras: Mônica Lóss, que atualmente vive e trabalha em Dallas, Texas (EUA), cuja “prática artística parte da investigação de materiais e procedimentos têxteis para a produção em diversos suportes como fotografia, performance, vídeo e objeto”²⁵⁵; e Vanessa Freitag, que desenvolve o seu trabalho em León, Guanajuato (México), e declara: “No meu trabalho, pesquiso a linguagem têxtil porque sinto curiosidade por todas as possibilidades

²⁵⁴ Disponível em: <https://www.ufsm.br/pro-reitorias/prpgrp/jai/exposicao-de-artes-a-tapeçaria-em-santa-maria-a-historia-e-a-atualidade/>. Acesso em: 19 nov. 2022.

²⁵⁵ Disponível em: <https://monicaloss.format.com/sobre-a-artista>. Acesso em: 10 abr. 2023.

matéricas e técnicas que oferece, desde o crochê, a costura, as tramas e o bordado. [...] A materialidade têxtil estimula uma ampla gama de sentidos, tanto tátil quanto visual.”²⁵⁶

Outra evidência da cultura têxtil se renovando em Santa Maria é a atuação, desde 2002, do Núcleo de Arte Têxtil, com a finalidade de divulgar e promover essa linguagem.

Imagem 59 – Divulgação da exposição coletiva Terra, promovida pelo Núcleo de Arte Têxtil de Santa Maria, MASM, 2021



Fonte: MASM (2023).²⁵⁷

A ação mais recente do grupo consistiu na exposição Terra, em 2021, no MASM. No fôlder de divulgação (imagem 59), é possível observar vários nomes novos envolvidos nessas tramas²⁵⁸.

Conhecendo um pouco sobre o modo como se desenvolveram os têxteis em Santa Maria a partir da década de 1960 por iniciativa de Yeddo Titze e de suas aulas na UFSM, tendo na então aluna Ivandira Dotto a representação da continuidade tanto no ensino quanto na produção artística. A ideia nasceu institucionalizada, mas ultrapassou os limites acadêmicos, envolvendo outras pessoas da comunidade que já traziam a tradição dos fios; e perdura até os dias atuais através de inúmeros desdobramentos e ressignificações. Além do mais, o núcleo que se constituiu ali ganhou força e difundiu-se pelo Rio Grande do Sul, somando-se a outros que também desenvolviam processos relacionados à arte têxtil, como em Porto Alegre.

²⁵⁶ Disponível em: <https://www.freitagvanessa.com/6763408-about>. Acesso em: 10 abr. 2023.

²⁵⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=352959333269045&set=pb.100056649443311.-2207520000.&locale=pt_BR. Acesso em: 19 mar. 2023.

²⁵⁸ Disponível em: https://www.facebook.com/nucleodeartetextilsm?locale=pt_BR. Acesso em: 19 mar. 2023.

4.2.2 Em Porto Alegre: Zoravia Bettiol, Carla Obino e Liciê Hunsche

Imagem 60 – Catálogo autografado pela artista²⁵⁹



Fonte: acervo da autora (2021).

De acordo com o que consta na introdução deste capítulo, do ponto de vista histórico, Zoravia Bettiol divide o pioneirismo na tapeçaria artística do Rio Grande do Sul com Yeddo Titze. Ambos tanto produziram como ensinaram sobre a arte têxtil: primeiramente, difundindo-a em núcleos nas suas respectivas cidades de atuação; com o tempo, envolveram outras pessoas interessadas, fortalecendo um movimento regional em torno dos fios e fibras.

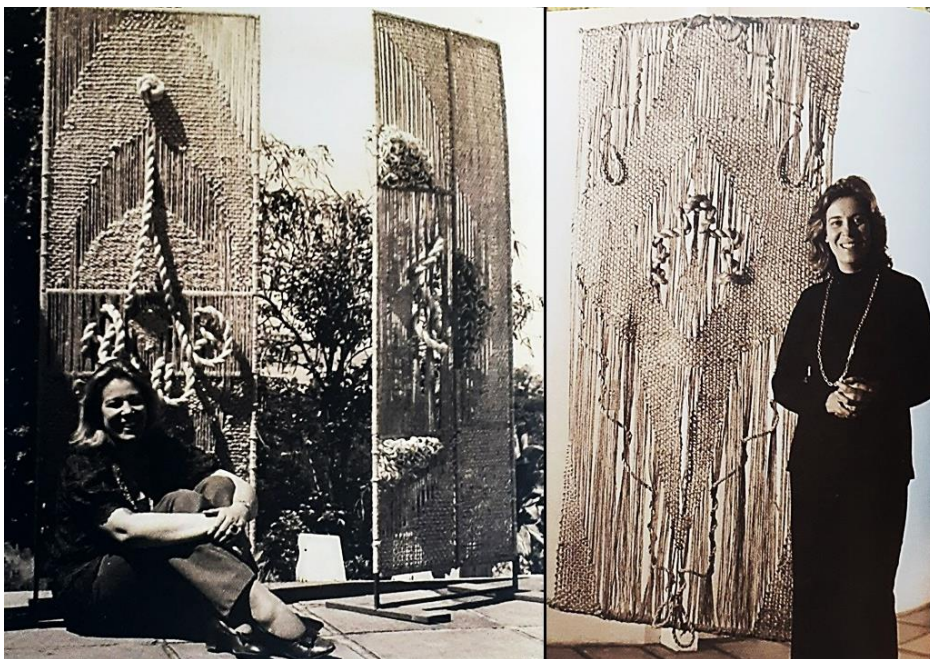
Na fase em que Zoravia Bettiol [Porto Alegre, 1935] dedicou-se mais intensamente aos têxteis, entre 1968 e 1995, ela já era um nome reconhecido no campo artístico, principalmente por sua atuação através da linguagem da gravura. No entanto, concordando com Ramos (2017, p. 13), trata-se de uma artista múltipla, plural e em constante experimentação:

Desenho, gravura, pintura, arte têxtil, objeto, ornato. Performance, instalação, cenografia, mural, ilustração. Ecologia, moralidade, direitos humanos, vulnerabilidade social, representatividade de classe. Muitos são os interesses de Zoravia Bettiol, artista de versátil atuação. Observando o conjunto de sua obra, seria possível evocá-la como desenhista? Como gravadora? Como artista têxtil? Sem dúvida. Entretanto, dariam conta de defini-la? Nunca.

Ainda produzindo, a artista confirma – através do seu extenso acervo construído em mais de seis décadas, da diversidade de materiais e linguagens nele apresentado – seus processos criativos simultâneos, experimentais e caracterizados pela articulação em séries.

²⁵⁹ Por ocasião de visita à galeria e residência de Zoravia Bettiol, em 2021, no bairro Ipanema, em Porto Alegre (RS).

Imagem 61 – Zoravia Bettiol, nas décadas de 1960 e 1970, diante de obras têxteis



Fonte: Ramos (2017, p. 62-63).

Formada pelo Instituto de Belas Artes da UFRGS entre 1952 e 1955 com ênfase na pintura, teve o interesse pelos têxteis aguçado bem antes, por influência familiar. Segundo suas próprias declarações: “Minha avó, que era sueca, transmitiu à minha mãe o amor à lã e eu, desde pequena, observando-a a tecer, fiquei estimulada por esta experiência” (BETTIOL *apud* ZATTERA, 1988, p. 115). Ainda:

Minha avó era sueca e muito ligada ao têxtil [...] então, tem essa parte relacionada à minha avó, pois para ajudar uma pessoa que estava mal economicamente, ela comprou dessa pessoa uma máquina de fazer malha. A máquina estava parada, porque minha avó faleceu. Então, minha mãe e a minha tia começaram uma malharia e faziam coisas muito lindas, e eu colaborava na parte estética. Quando queriam, eu criava combinações de cores para a saia, casaco, pulôver [...] (BETTIOL *apud* GRIPPA, 2017, p. 176-188).

Entretanto, o reencontro com as possibilidades artísticas dessa linguagem ocorreu em meados da década de 1960, quando Zoravia, então casada com o também artista Vasco Prado²⁶⁰ e já atuante por meio do desenho e da gravura, resolveu ampliar o seu repertório artístico. Conforme pode-se observar no apêndice D, o início ocorreu pela produção de

²⁶⁰ Vasco Prado [1914, Uruguaiana – 1998, Porto Alegre] foi um destacado artista sul-rio-grandense, “[...] comprometido com o lugar de origem e em busca de diferentes linguagens para expressar a vida [...] dá forma aos contornos humanos e animais em suas gravuras e esculturas. Atuante na transmissão do conhecimento e autor de obras públicas e monumentos, o valor social da arte tem papel importante em seu trabalho” (ITAÚ CULTURAL, 2023). Ensinando em seu ateliê, aproximou-se de Zoravia em 1956/1957, quando ela frequentou aulas de gravura. Originou-se dali uma relação artística e afetiva durante 26 anos (1959 a 1985), bem como três filhos do casal: Fernando, Eleonora e Eduardo (RAMOS, 2017).

tapeçarias bordadas e de recorte, que logo cederam lugar às tecidas planas e figurativas, cujo resultado, de acordo com Grippa (2021), assemelhava-se ao de suas gravuras.

Então, buscando aprimoramento, Zoravia viajou com a família à Polônia em 1968, pois naquele momento a arte têxtil polonesa apresentava ao público resultados inovadores em termos técnicos e criativos. Permaneceu naquele país por sete meses, conhecendo locais, obras, artistas e estudando primeiramente na Escola de Belas Artes de Varsóvia, depois no ateliê de Maria Laskiewicz²⁶¹, uma das fundadoras do ZPAP Experimental Weaving Studio, um laboratório têxtil experimental inaugurado em 1951 e responsável por influenciar toda uma geração de artistas (CARVALHO, 2007b; CÁURIO, 1985; RAMOS, 2017).

A viagem foi uma experiência transformadora na trajetória têxtil de Zoravia, que passou a ser materializada a partir da sua volta ao Brasil. Desde então,

As séries se sucederiam [...] alternando materiais (algodão, sisal, pedras, conchas, estruturas metálicas), técnicas (tecelagem, tramado, bordado) e formas (cheios e vazados, camadas e sobreposições, estruturas bidimensionais e tridimensionais). A artista também adotaria ora um viés mais popular, verificado nos estandartes, ora um caminho mais imponente e com vigorosa estrutura formal, como na série *Metamorphoses* (1977), abrindo ao espectador, inclusive, certa flexibilidade quanto à inter-relação entre as partes (RAMOS, 2017, p. 63).

Essas mudanças no processo criativo de Bettiol dialogavam mais de perto com o viés contemporâneo da arte, a exemplo da abertura para a interação do espectador com a obra, conforme expõe Cáurio (1985, p. 211, grifo da autora): “Numa de suas séries mais arrojadas, ela teceu abstrações em módulos independentes e integrados, autênticas ‘Metamorfoses’ em função de sua colocação, da luz, do espaço circundante, enfim, das interferências do espectador.” Também explicitavam influências trazidas da Escola Polonesa de Tapeçaria, apresentada no item 2.3, como a mescla de materiais, técnicas e formas, além de um olhar mais voltado para temas da arte popular brasileira. “O interesse pela cultura popular manifesta-se nas temáticas escolhidas para algumas destas séries, como *Estandartes* (1968), nos quais encontramos referências ao carnaval e à mitologia afro-brasileira, assim como na série indígena (1979), entre outras” (CARVALHO, 2007, p. 90).

²⁶¹ [1891, Livônia – 1981, Varsóvia] Ensinou e praticou variadas técnicas têxteis: kilim, tapeçaria, sumak e jacquard. Também se interessava por escultura e, combinando essa linguagem da arte aos tecidos, criou composições inéditas nas décadas de 1960 e 1970, chamadas depois de “esculturas têxteis”. Ao longo da vida, recebeu muitos prêmios; os acervos do Museu Nacional em Varsóvia e do Museu Central de Têxteis em Lódz incluem obras suas. Disponível em: <http://owzpap.org/artysci/laskiewicz-maria/>. Acesso em: 3 fev. 2023.

Imagem 62 – Estandarte de Oxum, Série Estandartes, 1968, lã e rami, 220 x 137



Fonte: Ramos (2007, p. 104).

A tapeçaria apresentada na imagem 62 foi produzida no mesmo ano da viagem à Polônia; seu tema voltou-se para a divindade feminina Oxum, muito cultuada nas religiões de matrizes africanas no Brasil: senhora que rege as águas doces, associada à riqueza material e à prosperidade²⁶², simbolizada na obra pela predominância da cor de base em amarelo-ouro. Os adornos que comumente estão presentes nas representações de Oxum aparecem nos detalhes tecidos em vermelho e verde, de maneira simétrica. Além disso, neles, Zoravia já explorou a trama, deixando pequenos espaços vazados que exibem a urdidura em cada um dos pedaços coloridos, sendo que os verdes também apresentam textura diferenciada, proporcionando um

²⁶² Disponível em: <https://www.raizesespirituais.com.br/orixas/oxum/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

certo relevo. As “guias” ou colares usados durante os cultos pendem de cada uma das laterais inferiores em três agrupamentos de fios com nós que foram centralizados lado a lado, juntando-se numa técnica semelhante ao macramê, prolongando-se verticalmente e, com isso, alterando a forma quadrada plana tradicional.

Esses vários aspectos foram gradativamente explorados nas criações que se seguiram, na maioria das vezes encadeadas em séries, ora pelo tema, ora pela forma, ora pelo material utilizado, ou por todos juntos no mesmo projeto, a exemplo da série Homenagem a Poetas.

Imagem 63 – Quatro obras da série Homenagem a Poetas, 1970-1971, madeira, sisal e rami



Fontes: acervo da autora (2022); Grippa (2021, p. 244); Ramos (2007, p. 101).

Na sequência de obras realizadas em 1970 e 1971 e mostradas na imagem 63 Zoravia inspirou-se em poesias, gravando fragmentos delas em pedaços de madeira que foram tramados com sisal e rami; e seus autores, homenageados nos títulos. Ou seja, a articulação ocorreu por meio do tema e dos materiais, com variação nas formas, cores, texturas e dimensões – uma espécie de exercício no qual foram testadas várias combinações que, possivelmente, abriram caminho para outras tantas propostas!

Carvalho (2007b, p. 90) reiterou essa questão como um dos “aspectos-chave para análise da produção de Zoravia”:

Em várias entrevistas publicadas, Zoravia faz questão de enfatizar sua opção por trabalhos em série, com desdobramentos em torno de uma temática, do emprego de um determinado material ou técnica e de diferentes soluções formais. Segundo a artista, o trabalho por séries – recurso que pode ser observado na gravura, assim como nos exemplares de arte têxtil - permite o aprofundamento de sua pesquisa plástica. No que concerne ao têxtil e tendo como referência os registros (livro-tombo) do acervo da artista, encontramos treze séries, realizadas entre 1968 e 1998, além de um conjunto de peças catalogadas como “fora de série”, produzidas em dois períodos, entre 1968/1970 e 1984/1985.

Das “treze séries” informadas na citação, consta pelo menos uma obra de cada no apêndice D, a começar por Estandartes, Homenagem a Poetas, Transparências Geométricas, Modulações, Metamorfose, Primavera, Indígena, Mensagens, Transfigurações da Pedra I, II, III, IV e, por fim, Migrações, elaborada durante a década de 1990.

A prioridade pelo uso de determinados materiais em algumas fases também pode ser observada na trajetória têxtil de Zoravia, que se iniciou pela lã, na década de 1960, incorporando o rami, o sisal e a madeira.

Durante os anos 80, encontraremos a adição do ferro à trama em sisal e, nas séries realizadas entre 1983 e 1985, o algodão estará presente junto com as pedras. Também nesse período – entre 1983 e 1985 – as 84 peças realizadas e registradas em seu livro-tombo recebem números em lugar dos títulos com palavras. No final da década de 80 – entre 1988 e 1998 –, veremos a introdução de outros materiais, como chapas metálicas, por exemplo, além da permanência das pedras e da presença do tecido (CARVALHO, 2007b, p. 91).

O que se constata como elemento comum a todas as criações é a presença da fibra, tramada em tear, em estruturas de ferro, metal ou madeira, recebendo aplicações de pedras ou de conchas, permitindo afirmar que “seus materiais pertencem ao domínio do fio (com que ela tece)” (CÁURIO, 1985, p. 211). Mantinha, portanto, a essência da arte têxtil; no caso de Zoravia, a lã, o sisal, o rami, o algodão e, nas criações mais recentes, a viscose industrializada que serviu de suporte para a pintura.

Imagem 64 – The tropical Bird #1, Série Migrações, 1995, pintura em viscose, fibra de algodão e ametista, 162 x 154 cm (plano) (coleção da artista)



Fonte: Grippa (2021, p. 126) e Ramos (2007, p. 95).

A possibilidade de manipulação da forma da peça percebida na imagem 64 foi outro ponto exercitado pela artista desde a Série Metamorfose, realizada na década de 1970, que teve continuidade em Transfigurações da Pedra II, na década de 1980, encerrando-se com a Série Migrações. Aliás, de modo geral, a pluralidade formal apresentou-se tanto de maneira plana quanto tridimensional, ou mesmo espacial, em esculturas têxteis, instalações e objetos, com portes igualmente diversos: desde grandes dimensões até pequenas peças.

Ao sintetizar os desdobramentos têxteis produzidos por Zoravia do ponto de vista estilístico e temático, Cáurio (1985, p. 211) situou-os em três aspectos: “geometria, figuração e abstração, aplicados ao mundo animal, vegetal e mineral, sem distinção de ordem”. Tais figurações geometrizadas, imaginárias e as abstrações traduzidas por arabescos, transparências e relevos – representando movimentos, formas e, muitas vezes, simetria – relacionam-se ao reino vegetal e perpassam toda a criação tecida por Bettiol. O mundo animal no qual “os bichos já originaram esculturas têxteis em versões gigantescas” seria encontrado na Série Indígena, com aves e anta; o mineral, na incorporação de pedras brasileiras e conchas. Em relação ao uso da pedra, a própria artista publicou um depoimento em 1999, intitulado “A importância da fibra e da pedra na minha linguagem artística”, declarando: “Encontro as raízes do meu interesse pelas pedras [...] na minha infância: meu pai, um professor progressista, precursor da ecologia em Porto Alegre, com sólida formação humanística, estimulou em mim e em meus irmãos o amor e o respeito pela natureza” (BETTIOL *apud* CARVALHO, 2007b, p. 90).

Imagem 65 – Detalhe do Estandarte de Oxossi, Série Transfigurações da Pedra III, 1988, com aplicação de quartzo verde e ametista



Fonte: Ramos (2007, p. 71).

Como já referido ao longo deste estudo, o hibridismo é uma das características da arte têxtil contemporânea que se abriu aos experimentos e usos diversificados de materiais e técnicas. Assim, com a inusitada aplicação da pedra em suas peças, Zoravia manteve-se atualizada nesse cenário artístico, além de estabelecer relações com partes do seu imaginário construído ainda na infância. Conforme Mônica Zielinsky (1984 *apud* CARVALHO, 2007, p. 93), “na permanência efêmera das pedras-tecidos, partes de um real-ilusório projeto humano. Projeto que principiou num sábio caleidoscópio da infância distante-presente”.

Além de ser uma laboriosa artista e pesquisadora, Zoravia Bettiol também estimulou o movimento têxtil nacional e regional, tendo participado, juntamente com outros, da fundação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC) em 1976, e do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) em 1980. Na mesma década, ainda “esteve à frente de um projeto para a criação do Museu Têxtil do Brasil, instituição que estaria vinculada aos centros Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea e ao Centro Paulista de Tapeçaria” (CARVALHO, 2007b, p. 81-82). Nos últimos anos, numa iniciativa conjunta da artista e de um grupo de pessoas interessadas, teve início o projeto do Instituto Zoravia Bettiol, uma associação que tem por objetivo a preservação, pesquisa e difusão do seu acervo artístico e documental, bem como apoio e incentivo a manifestações da arte. De acordo com Santos (2021), em 2018, a

Prefeitura de Porto Alegre doou ao projeto, para que edificasse sua sede, um prédio histórico no centro da cidade, cuja construção data do século XIX, popularmente conhecido como Casa dos Leões. Desde então, o local vem passando por reformas estruturais e os apoiadores promovem ações visando captar recursos para a obra.

Em relação à arte têxtil, o caráter colaborativo da artista manifestou-se em atuante divulgação através de palestras, debates, cursos e organização de eventos; ela também realizou dezenas de exposições individuais e participou de muitas outras coletivas, tanto no Brasil quanto internacionais. Nesse sentido, Cáurio (1985, p. 212, grifos da autora) escreveu:

Uma das artistas mais atuantes que se conhece, ZORAVIA BETTIOL já ultrapassou, em seus 35 anos de carreira, a marca das 100 mostras individuais, além de inúmeras coletivas pelo Brasil e exterior. Em **artêxtil** destaca-se a sua seleção para a “IV Bienal de Lausanne” apresentada também em Paris (1969) quando ela foi a única representante brasileira. [...] participou de todos os grandes eventos brasileiros em tapeçaria (SP, RJ, BH, POA), tendo recebido “Menção Especial” na “I Mostra Nacional” da Fundação Armando Alvares Penteado (SP/1974). Deve-se mencionar ainda, as suas atuações nos “Encontros de Tapeçaria” realizados em Montevidéu (1975) e Buenos Aires (1977), nas “I e II Trienais” de Lodz, Polônia (1975-1978), “Arte Actual de Ibero-América” em Madrid, “Fiber Works” em Tokio (1977), Linz e Viena (1981) e Heidelberg (1984). [...] Artista Convidada do Evento Têxtil, Itinerante pelo Brasil, tendo feito parte da sua Comissão Organizadora (1985). De suas individuais, ZORAVIA destaca-se como uma das mais significativas a que foi realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1974 [...]. Recentemente, sua **artêxtil** foi objeto de uma retrospectiva no “Kunstindustrimuseet” de Oslo (1984), numa justa homenagem a uma de nossas maiores expressões contemporâneas.

Como é possível constatar no apêndice D, a circulação da artista e suas obras por eventos têxteis continua até o presente, a exemplo da “Exposição Coletiva De fio a fio: a herança têxtil brasileira de 22 a 22”, ocorrida no Museu de Arte Brasileira/FAAP, em São Paulo, no final de 2022, integrando a programação da 10ª Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea.

Imagem 66 – Zoravia ao centro, com vestido azul, cercada por outros participantes da Exposição Fio a Fio, 2022



Fonte: Museu de Arte Brasileira (2023).²⁶³

Três obras suas – Modulação no. 2, Homenagem a Vinicius de Moraes e Granada – também foram mostradas em 2023 na exposição “Trama: Arte têxtil no RS”, realizada na Fundação Iberê Camargo, na capital sul-rio-grandense. No entanto, mesmo com esse número expressivo de participação em eventos, a seleção para a IV Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne na Suíça, em 1969, logo no início de sua carreira têxtil, é mencionada como uma das mais significativas. A obra escolhida foi Estandarte de Carnaval, uma tapeçaria tecida com lã e rami que apresenta uma placa em madeira, com desenhos gravados, atravessando-a horizontalmente na metade superior.

²⁶³ Disponível em: <http://mirror.fAAP.br/museu/exposicoes/2022/de-fio-a-fio/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Imagem 67 – Estandarte de Carnaval, Série Estandartes, 1968, tapeçaria feita na técnica alto liço, lã, rami e madeira, 200 x 145 cm (coleção de Wolfgang e Eva Sopher)



Fonte: Carvalho (2007b, p. 85).

Por fim, há que se mencionar as atividades de ensino da tecelagem e criação de tapeçarias promovidas logo após o seu retorno da Polônia ao Brasil. Conforme Grippa (2021), Bettiol ministrou quatro cursos em Porto Alegre que se consolidaram como fundamentais para iniciar toda uma geração voltada ao têxtil: em 1969, no Educandário Cecília Meirelles, com duração de três meses e 25 estudantes, incluindo Carla Obino; em 1971, no Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, com cinco participantes, Liciê Hunsche entre eles; em 1972, também no ateliê, com uma turma de 14 alunas; em 1975, no Museu Júlio de Castilhos, promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, com duração de seis meses e 30 inscitos. Englobando mais ou menos conteúdo, a programação dos cursos seguiu com as etapas de “história da tapeçaria, composição, cartão,

tingimento, noções de tecelagem, pontos básicos, emprego de diferentes materiais, arremates e acabamento e, por último, crítica dos trabalhos” (GRIPPA, 2021, p. 136).

Em todas as quatro ocasiões, ocorreram exposições das peças produzidas como fechamento. Todavia, para muitas dessas participantes, as aulas de Zoravia foram o início de uma trajetória pelas tramas, inclusive pelo caminho do ensino, a exemplo de Carla Diehl Obino [Porto Alegre, 1913 – 2005], que fez parte do primeiro grupo de alunas no curso de 1969, acompanhando ao acaso uma amiga que já havia se matriculado. No entanto, a sua formação artística iniciou bem antes, quando se diplomou em história da música, piano e solfejo²⁶⁴.

Imagem 68 – Carla Obino, jornal *Correio do Povo*, 18 jun. 1978



Fonte: Acervo Documental MARGS (2023).

Nas Artes Plásticas, havia se dedicado também à cerâmica, pintura em porcelana, serigrafia, guache e aos têxteis em específico; publicou, em 1967, o livro *Tricô prático: do berço à escola* (ANDRADE, 1978; CÁURIO, 1985; EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985; ROSA; PRESSER, 2000; ZATTERA, 1988).

²⁶⁴ Solfejo é um exercício de leitura cantada de notas musicais numa partitura. Disponível em: <https://belas.art.br/o-que-e-solfejo>. Acesso em: 27 maio 2023.

Imagem 69 – Capa de livro produzido por Carla Obino, de 1967



Fonte: Livraria Traça (2022)²⁶⁵.

No entanto, após a sua iniciação na tapeçaria, desencadeou-se uma nova trajetória artística para Carla Obino, com intenso envolvimento nesse universo: na produção, em estudos, pesquisas e ensino, na atuação junto ao CGTC, na participação e organização de eventos relacionados.

Constatou-se que especialmente dois episódios influenciaram a obra de Obino, a começar por um estágio de quatro meses na Universidade de Artes Plásticas de Lodz em 1977, como bolsista do governo polonês. Durante esse tempo, ela também visitou ateliês de tapeceiros renomados em Varsóvia, Zakopane, Cracóvia; de acordo com suas próprias palavras, “Foi onde mais aprendi sobre tapeçaria! Desde o pós-guerra havia pouco material para trabalhar, então cada artista inventava uma coisa [...] quando não se tem o material adequado é que vão surgindo as novidades” (HCLUS, 2011, vídeo *on-line*). Os têxteis já eram valorizados na Polônia e a escassez de materiais motivou ainda mais experimentações criativas e inusitadas entre os artistas, originando a chamada Escola Polonesa de Tapeçaria, já comentada anteriormente.

Ainda na Europa, Carla Obino estendeu suas pesquisas para Iugoslávia, Suíça, Inglaterra, Itália, Espanha; ao regressar, compartilhou as informações através de uma palestra no MARGS, a convite da direção.

²⁶⁵ Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/804345#>. Acesso em: 20 nov. 2022.

Imagem 70 – Atividade do MARGS publicada num Boletim Informativo de 1978

**CARLA OBINO FALA
SOBRE A TAPEÇARIA POLONESA**

“Arte e Tapeçaria na Polônia e na Europa” foi o tema da palestra da tapeceira gaúcha Carla Obino no MARGS, em dezembro último.

Dona Carla esteve na Polônia, a convite do governo daquele país, realizando estágio nos principais centros de tapeçaria, o que lhe permitiu estudar e pesquisar novas técnicas dentro dessa arte.

Na Polônia, Carla Obino cumpriu extensa programação nas cidades de Lodz, Varsóvia, Cracóvia, Wielicsa, Zelazowawola e Zakopane. Visitou também outros países da Europa, tendo, inclusive, oportunidade de apreciar de perto os trabalhos expostos na Trienal de Tapeçaria de Lausanne, na Suíça.

Para um público de mais de cinquenta pessoas – constituído principalmente de tapeceiras e pessoas interessadas no tema – a artista contou o que viu e estudou na Polônia e em outros países europeus, complementando sua palestra com “slides” de tapeçarias de artistas dos países que visitou.

Com esta palestra, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul procurou, mais uma vez, atingir seu propósito de tornar-se um centro atuante de informações e debates sobre a arte em geral.

Fonte: Boletim Informativo MARGS (1978)²⁶⁶.

O segundo acontecimento se refere a outra viagem, dessa vez no Brasil, quando ela foi até a Floresta Amazônica, aproveitando uma oportunidade oferecida pelo Projeto Rondon²⁶⁷, em meados da década de 1980. Essa experiência tão próxima à natureza lhe serviu como inspiração latente para a produção materializada posteriormente. “É uma das coisas que não me sai da cabeça! Passados anos, anos e anos, eu procuro fazer uma coisa, quando eu vejo meu tema está dentro da Floresta Amazônica! É uma lembrança que eu não posso apagar jamais!” (OBINO *apud* HCLUS, 2011, vídeo *on-line*).

Seu interesse se voltou para a flora amazônica e fez com que ela observasse lá troncos, raízes, sementes, folhas, flores, transformando tais imagens em formas tecidas. Sobre esse aspecto, Cáurio (1985, p. 215, grifo da autora) escreveu:

Numa captação ampla e sensível da exuberante natureza vegetal tão pródiga em nosso país, CARLA OBINO evoca em versões ousadas e instigantes, que ganham o

²⁶⁶ Ano 3, n. 17, 1978. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-7/>. Acesso em: 21 maio 2023.

²⁶⁷ Iniciado em 1967, o “Projeto Rondon é uma ação interministerial de cunho político e estratégico do Governo Federal [...] destinada a contribuir com o desenvolvimento da cidadania nos estudantes universitários, empregando soluções sustentáveis para a inclusão social e a redução de desigualdades regionais e visando ao fortalecimento da Soberania Nacional.” Disponível em: <https://www.gov.br/defesa/pt-br/assuntos/projeto-rondon/conheca>. Acesso em: 8 jun. 2023.

espaço das galerias e museus do Brasil e do exterior, num justo reconhecimento de uma incontestável dedicação e valioso talento.

Composta por inúmeras criações espaciais, a Série Sonho Amazônico de 1985 representa bem esses aspectos em formas, cores e texturas.

Imagem 71 – Algumas criações da Série Sonho Amazônico



Fonte: Artistas [...] (1987, p. 169); Cáurio (1985, p. 214).

A referida série foi um projeto concretizado, aos poucos, por muitas mãos; exigiu pesquisa, fiação de fibras diversas, tingimentos e tecelagem. Para isso, Carla Obino obteve a colaboração de uma equipe de trabalho formada por outros artistas têxteis e alunos que frequentavam os seus cursos regulares.

Equipe de trabalho: CELITA GUERREIRO JUCHEN, CLARICE MAGDALENA DE LIMA, FANNY MEIMES, IVA Ma. SCHMITZ, SONIA OTIZ DIP. Curso regular: Alzira Chaves Barcellos, Carla Obino Job, Getúlio Haag, Izar Loforte, Maria Anita F. Corrêa da Silva, Scilla Jeckel, Sinaia Bosque Duarte, Walderes Martins de Aguiar, Glacy S. Bordin. Assistente: Profa. Lelita Rosa Araújo Santos. Laboratório: Clayton Bassani Senger e Iara Valesca Balbot. [...] Catalogar os diferentes resultados de tingimentos obtidos com plantas tintoriais como o açafraão, o café, a beterraba, a noqueira ou o pinhão, constituindo um raríssimo arquivo, foi parte natural da elaboração interior necessária para que ela encontrasse as suas primeiras versões do que havia apreciado deslumbrada (CÁURIO, 1985, p. 215, grifos da autora).

A tecelagem manual com inspiração vegetal, incorporando principalmente, lã, sisal e juta, esteve presente desde o início na poética da artista (imagem 72). Com o tempo, a isso

foram acrescentados os tingimentos naturais; o conjunto desses materiais orgânicos, procedimentos e temas gerou uma característica ecológica única atrelada às tapeçarias de Carla Obino.

Imagem 72 – Detalhe da tapeçaria Girassóis de 1976 tecida com lã e juta



Fonte: acervo MARGS (2021)²⁶⁸.

Na obra *Girassóis*, observam-se relevos e texturas que, de certa forma, já refletiam uma espécie de fuga do plano. Tal objetivo foi alcançado alguns anos mais tarde, na concretização de esculturas têxteis com formas inesperadas.

Além da pesquisa e produção, desde 1976, Carla Obino voltou-se para aspectos didáticos da tapeçaria, tendo ministrado dezenas de cursos em diversas cidades do estado e do País, na condição de contratada pela Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul. Considerando que se tratou de uma iniciativa vinda de um órgão público estadual, pode-se refletir sobre a importância que a arte têxtil havia adquirido na época, despertando o interesse em divulgá-la e ensiná-la a um número maior de pessoas.

²⁶⁸ Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/C/41821/>. Acesso em: 7 fev. 2021

Imagem 73 – Carla Obino, ao centro, com um grupo de alunas participantes de curso de tapeçaria oferecido pela Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul (s.d.)



Fonte: HCLUS (2011).

Algumas dessas formações ocorreram em Porto Alegre, nas dependências do MARGS, conforme apresentado pela imagem 74.

Imagem 74 – Carla Obino orientando alunas durante uma aula de tapeçaria no MARGS



Fonte: Boletim Informativo MARGS (1978, p. 12)²⁶⁹.

Os recortes que constam na imagem 75 permitem ter uma noção da metodologia utilizada, incentivando a criatividade e originalidade a partir da “liberdade de formas e

²⁶⁹ Ano 3, n. 9. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-9/>. Acesso em: 21 maio 2023.

estilos”, da “busca de novos caminhos, novas ideias e formas de tecer”, da utilização de “materiais não convencionais”, com nítida influência da Escola Polonesa de Tapeçaria.

Imagem 75 – Divulgação de curso nos boletins informativos do MARGS, em 1978

<p>– Curso de Tapeçaria e Criatividade – Tendo por objetivo desenvolver e aperfeiçoar técnicas de tapeçaria, está sendo programado o “Curso de Tapeçaria e Criatividade”, a cargo de Carla Obino.</p> <p>O curso será realizado de agosto a outubro nas dependências da nova sede do MARGS, constando de aulas práticas orientadas, num total de 96 horas-aula.</p> <p>No encerramento das atividades, haverá uma exposição de trabalhos realizados pelos alunos inscritos, os quais terão ampla liberdade de formas e estilos na execução de suas peças.</p> <p>B. inf. MARGS, 3(8):10-14, maio/jul. 1978</p>	<p>CARLA OBINO REALIZA CURSO DE TAPEÇARIA NO MARGS</p> <p>Com a participação de cerca de 40 alunas – a maioria tapeceiras já conhecidas, outras iniciantes nessa arte – realizou-se a partir de setembro, no MARGS, o Curso de Tapeçaria e Criatividade de Carla Obino.</p> <p>Estimulando a criatividade das tapeceiras, tanto na fase inicial do desenho da peça como na execução da mesma, dona Carla orientou os trabalhos atenta à perfeição da técnica e à obtenção de texturas diferentes.</p> <p>Na busca de novos caminhos, novas ideias e formas de tecer, as alunas de Carla Obino realizaram o tingimento dos fios e utilizaram materiais não convencionais, como cipó, sisal, bucha, lã sem ser fiada, alcatrão, cobre e outros, visando obter trabalhos mais originais e artísticos.</p> <p>O grande entusiasmo entre as alunas fez com que o curso fosse prorrogado até 15 de novembro, para conclusão das peças e exposição das mesmas.</p>
--	--

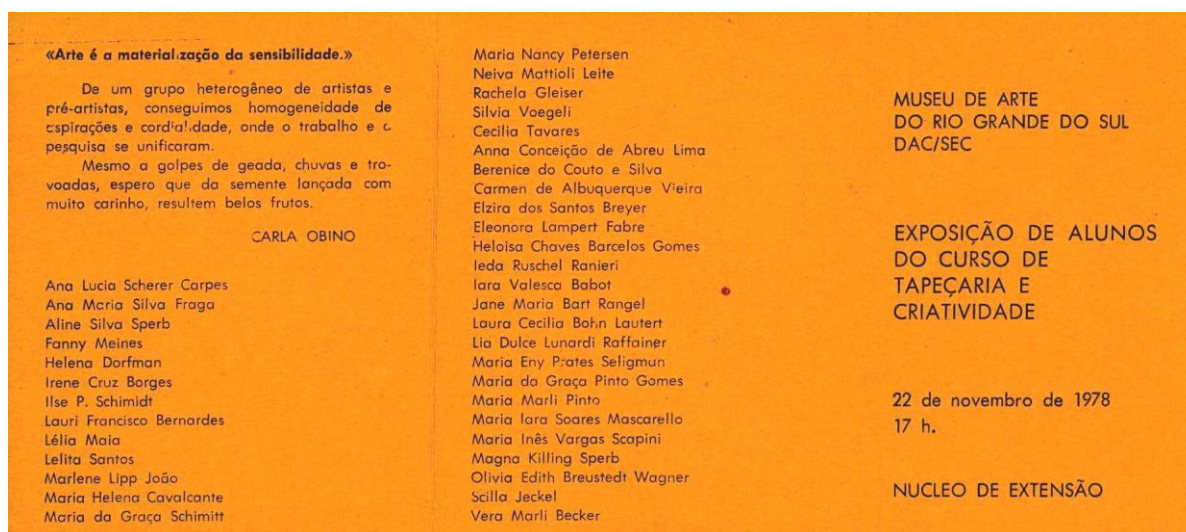
Fonte: Boletim Informativo MARGS (1978)²⁷⁰.

Consultas às fontes indicaram que as turmas costumavam ser numerosas²⁷¹, a exemplo da lista com 38 nomes de estudantes que participaram do Curso de Tapeçaria e Criatividade de 1978, encerrado com uma exposição das criações no Museu. Nos anos seguintes, muitas dessas alunas de Carla Obino se destacaram nos cenários estadual e nacional, dando continuidade à arte têxtil sul-rio-grandense.

²⁷⁰ Ano 3, n. 8, 9. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-8/> e <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-9/>. Acesso em: 21 maio 2023.

²⁷¹ Em outro curso ministrado por Carla Obino em 1981, a turma se constituiu de 32 participantes e o encerramento foi com exposição no MARGS (ACERVO DOCUMENTAL MARGS, 2023).

Imagem 76 – Divulgação de exposição resultante de curso ministrado por Carla Obino, em 1978



Fonte: Acervo Documental MARGS (2023)²⁷².

Obino foi igualmente atuante no CGTC: uma das fundadoras, presidente da associação em 1982, organizadora e participante em muitos eventos promovidos. Aliás, ainda na década de 1970, ela iniciou participações em mostras coletivas e individuais²⁷³ pelo Brasil e exterior, com destaque para uma participação especial na XII Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne, Suíça, em 1985, com a obra *Floresta Amazônica* (GRIPPA, 2017; ROSA; PRESSER, 2000).

A artista faleceu em 2005, e até o ano de 1990 encontrou-se registro da sua atuação (com a obra *Outono* na mostra individual em Köln, Alemanha). Depois disso, o trabalho de Carla Obino foi mostrado somente em duas ocasiões: em 2011, na exposição coletiva “O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS” (com a obra *Girassóis*); em 2019, na mostra “A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (1980 – 2000)” (com a obra *Movimento III*), ocorrida na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, em Porto Alegre.

Outra aluna de Zoravia que seguiu pelos têxteis até o final da vida foi Alicie Fayet Hunsche [Porto Alegre, 1924 – 2017], que iniciou seu aprendizado de tecelagem nas aulas do segundo curso em 1971; de acordo com Cáurio (1985, p. 166), “foi quase uma necessidade terapêutica” que a conduziu por tal caminho. Abalada pela perda de um filho²⁷⁴, ela encontrou

²⁷² Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/exposicao-de-alunos-do-curso-de-tapeçaria-e-criatividade/>. Acesso em: 21 maio 2023.

²⁷³ O detalhamento desses eventos consta no apêndice E.

²⁷⁴ O filho Walter Fayet Hunsche faleceu aos 19 anos, ao sofrer um acidente de carro em 1971. Ele era velejador e apelidado de “Barra Limpa”; assim, a Escola de Vela Barra Limpa do Clube dos Jangadeiros de Porto Alegre leva esse nome em sua homenagem. “Em agradecimento ao esporte e à contribuição do Clube na

na tapeçaria uma atividade que a auxiliou na superação da dor. Nesse sentido, a vida pessoal de Liciê conecta-se intimamente com o início da sua história artística, que, num envolvimento cada vez maior com as fibras, abarcou também questões culturais gaúchas.

Por meio da tapeçaria feita em tear, a década de 1970 foi de aprendizado e afirmação artística para ela ao entrelaçar-se com outros artistas já mencionados aqui, num movimento maior da arte têxtil que se fortaleceu no Rio Grande do Sul e no Brasil. Além de produzir, Liciê atuou em outras frentes para o fortalecimento dessa linguagem enquanto esteve associada ao Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC), fundado em 1976; posteriormente, também como uma das fundadoras do CGTC, em 1980, tendo sido a primeira diretora, até 1981.

A sua relação com o têxtil foi tamanha que a artista desenvolveu uma criação de ovinos que apresentam a lã naturalmente colorida, quando decidiu pela utilização desse tipo de fibras em suas propostas. A ideia teria surgido com uma pesquisa sobre a fabricação dos tapetes persas:

Desde criança, tenho paixão por esses tapetes, me lembro, até hoje, de vendedores estendendo as peças para o meu pai escolher. As cores eram lindas. Comentei isso com uma amiga, ela me disse que a cor era natural, que a lã era colorida, não se usava corante. Então, pesquisei qual raça tinha a lã colorida, encontrei a karakul (LICIÊ *apud* ABREU, 2006).

Então, Liciê importou ovelhas da raça caracul para o Brasil a partir de 1981²⁷⁵: tendo adquirido um lote de animais de criadores da Áustria e da Alemanha, chegou a ter um rebanho estimado em 300 animais. Segundo especialistas, trata-se de uma das raças mais antigas entre os ovinos domésticos, com origem provável em regiões desérticas da Ásia Central, cujo nome deriva de uma vila chamada Karakul, situada no vale do Rio Amu Darja, no Tajiquistão. Evidências arqueológicas indicaram a existência de peles dessas ovelhas desde aproximadamente 1.400 a.C. e, conforme Abreu (2006),

Os olhares mais desavisados podem estranhar o colorido dos pastos da Fazenda do Ipê, em Canela, no Rio Grande do Sul. Além do verde da mata, preservada pela proprietária, Liciê Hunsche, ovelhas de diversas cores: pretas, marrons escuras e claras, azuis escuras, beges e rosadas caminham tranquilamente na propriedade.

formação do Barra Limpa, o pai, Werner Hunsche, dono da tradicional Lojas Imcosul na época, tomou a decisão de construir uma escola de ponta, que serviu de modelo para outros grandes clubes do País.” Disponível em: <http://jangadeiros.esy.es/jangada-news-18-de-dezembro-de-2015/>. Acesso em: 5 maio 2023.

²⁷⁵ A artista foi a segunda pessoa a realizar tal feito no estado, pois em 1917 o político Joaquim Francisco de Assis Brasil trouxe da Argentina algumas matrizes da raça – no entanto, a criação não se desenvolveu (ABREU, 2006).

Para conseguir uma fibra tão especial, a tosquia dos animais da fazenda era realizada duas vezes ao ano, por causa do clima mais úmido da região. Após a retirada, a lã era lavada e, no caso de Liciê, levada até o seu ateliê, na Vila Conceição, em Porto Alegre, onde passava pela cardagem com pentes de ferro, pela fiação em roca, pela montagem de novelos, para só então ser tecida. Em muitos momentos, também eram feitos tingimentos naturais com plantas, sempre mantendo o fio irregular, que resultava numa produção totalmente artesanal (LEAL, 2003). Assim, com o envolvimento em todas as etapas do beneficiamento da lã, “a artista liberou-se da dependência de terceiros, ao mesmo tempo em que se tornou, ela mesma, fornecedora de lãs para ateliês de diversos estados” (CÁURIO, 1985, p. 166).

Imagem 77 – Liciê Hunsche, com duas ovelhas pequenas da sua criação



Fonte: Clube dos Jangadeiros (2017)²⁷⁶.

Além do encantamento pelas ovelhas, o objetivo de Liciê para tal iniciativa foi a diversificação do seu trabalho, direcionando-o para três eixos integrados entre si, a partir da obtenção da matéria-prima: a elaboração de fios de lã exclusivos; a tecelagem de peças artesanais – para serem enroladas ao corpo (como xales, gorros e cachecóis) ou colocadas no interior das casas (como cortinas, mantas e tapetes de chão) – e de tapeçarias artísticas; e o interesse em salvaguardar um saber têxtil regional através do trabalho de pessoas que sabiam sobre esse ofício havia gerações, deixando um legado na história da lã, do artesanato e da

²⁷⁶ Liciê Fayet Hunsche e família deixa legado para as próximas gerações da vela. Disponível em: <https://www.jangadeiros.com.br/licie-fayet-hunsche-e-familia-deixa-legado-para-as-proximas-geracoes-da-vela/>. Acesso em: 11 abr. 2023.

tecelagem no Rio Grande do Sul. No tocante ao fazer artístico de Liciê, Presser (1981) escreveu:

O ciclo da natureza tem orientado a carreira de Liciê Hunsche. Desde a utilização de materiais escolhidos até o resultado final, ela demonstra um grande envolvimento pelo natural/artesanal. Esse interesse originou inúmeras pesquisas, a mais recente, em torno do tingimento de lãs utilizando produtos de nossa flora, na obtenção de um trabalho mais instigante. Trocando o químico pelo tingimento natural, Liciê torna seu processo de criação mais envolvente, principalmente no uso da cor, sempre desenvolvido com muita sensibilidade. O fascínio maior de seus tapetes reside no toque artesanal, onde cada fio contribui na obtenção de uma nova textura, explorando a mesma cor em seus mais variados matizes, criando relevos, sombras, volumes, fazendo brotar algo que estimula ao tato e a imaginação. [...] Liciê joga com o permanente contraste entre cheio/vazio, brilhante/opaco, luz/sombra, que existe na natureza como forças antagônicas. [...] Utilizando texturas diversas, Liciê lida com os volumes, projetando do fundo aquilo que denomina “bicos”, originados das tiras. São como brotos que nascem da tecelagem, harmonicamente organizados [...]

Com a experiência adquirida e fiel a esse princípio, a artista desenvolveu expressões têxteis cada vez mais complexas, caracterizadas por tonalidades orgânicas, pela geometrização das formas e texturas conseguidas através da modelagem de “bicos”, dobras de tiras tecidas ou mesmo meadas de fios enroladas.

Imagem 78 – Detalhe de tapeçaria com bicos tramados com lã (frente e verso), década 1980



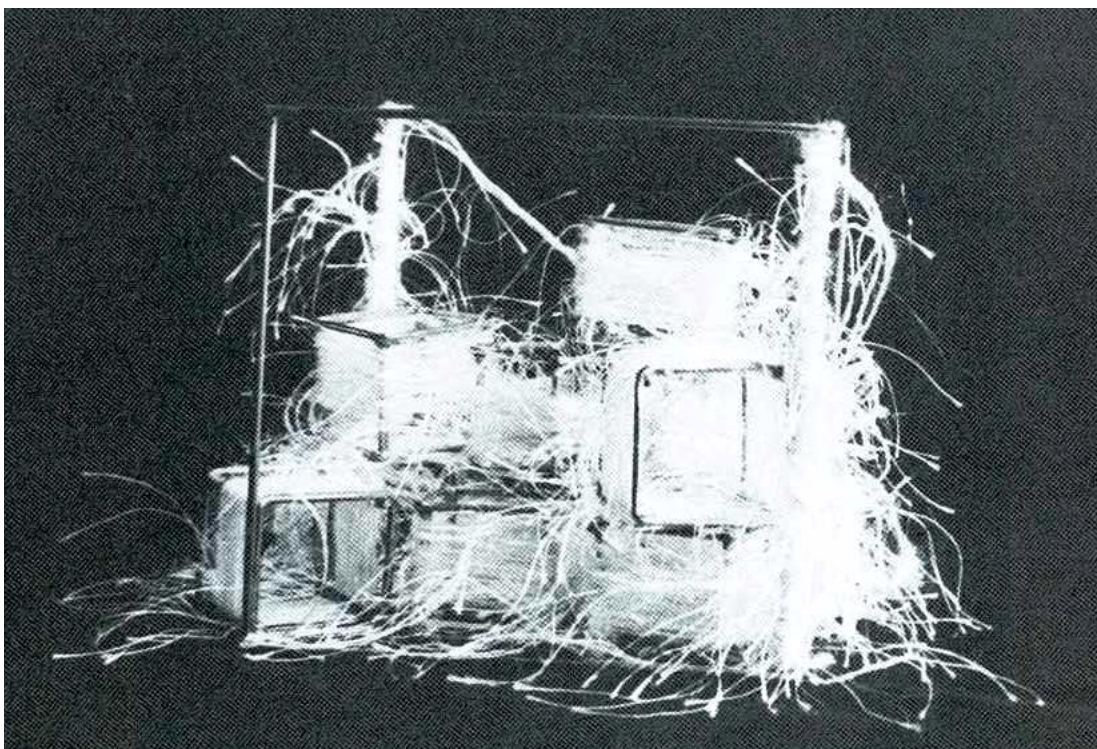
Fonte: Artistas [...] (1987, p. 157-163); eBay (2023)²⁷⁷.

²⁷⁷ Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/185795590105>. Acesso em: 11 abr. 2023.

Ao mesmo tempo que a diversificação esteve presente quando se analisa o conjunto da obra da artista, alguns aspectos permaneceram constantes nas tapeçarias, a exemplo do formato retangular, que pode ser notado nas obras apresentadas no apêndice F²⁷⁸, e do predomínio do uso da lã, ainda que fossem inseridos esporadicamente outros materiais (como o sisal e a seda) em certas propostas artísticas. O bidimensional é outra característica que prevalece, apesar de muitas obras apresentarem volumes e texturas.

Durante a pesquisa, a única obra tridimensional encontrada foi um minitêxtil, com dimensões em torno de 15 cm, mostrado em sua participação no Segundo Encuentro Latino Americano de Mini Textiles, em Montevideu (Uruguai), e no MARGS (Porto Alegre), no ano de 1991.

Imagem 79 – Pacotilitos, fio sintético, lã e arame de cobre, 13 x 15 x 15 cm



Fonte: Catálogo [...] (1991)²⁷⁹.

Segundo informações trazidas por Grippa (2021) em entrevista a uma das tecelãs de Liciê, ela viajava muito, tendo participado de dezenas de mostras coletivas e individuais

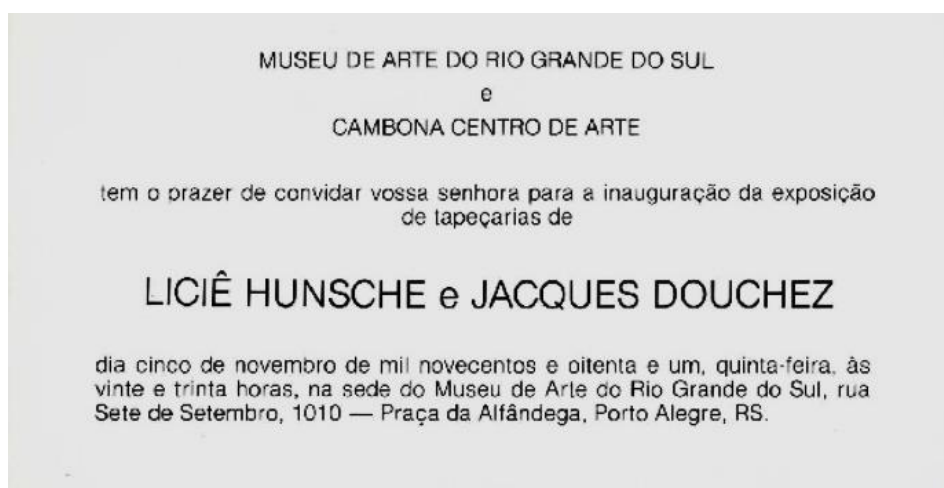
²⁷⁸ Fontes consultadas: Andrade (1978); Caurio (1985); Exposição Nacional [...] (1985); Fiber Arts [...] (1987); Zattera (1988); Rosa e Presser (2000); Grippa (2017, 2021); Enciclopédia Itaú Cultural (2023); Acervo Documental MARGS (2023).

²⁷⁹ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/158647/RT00508.pdf>. Acesso em: 8 maio 2023.

expondo tapeçarias²⁸⁰. A década de 1980 mostrou-se como a mais intensa no que se refere a exposições em sua categoria, e as obras da artista foram apresentadas na Alemanha, no México, no Uruguai, na Polônia, na Argentina, na Áustria e nos Estados Unidos.

Já no Brasil, Liciê marcou presença nos principais eventos artísticos ocorridos desde 1970, a exemplo das três Trienais. No Rio Grande do Sul, suas participações iniciaram ainda em 1972, em duas mostras coletivas ocorridas em Porto Alegre, e se intensificaram após a criação do CGTC. Dentre tantas, destaca-se uma exposição em 1981, na qual a artista expôs sete tapeçarias²⁸¹ no MARGS, juntamente com Jacques Douchez.

Imagem 80 – Convite para a exposição Liciê-Douchez, em 1981, no MARGS



Fonte: Acervo Documental MARGS (2023)²⁸².

Assim como em relação aos outros artistas estudados neste trabalho, quanto a Liciê, percebe-se uma quase ausência de participação da artista em eventos têxteis entre 1990 e 2010. Exceto pelas mostras do acervo do MARGS, no qual constam duas tapeçarias²⁸³, só recentemente é que as suas obras voltaram a ser apresentadas ao público: na exposição coletiva “Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul”, da Fundação Iberê Camargo, 2022/2023²⁸⁴; e na primeira mostra retrospectiva da artista denominada “Liciê Hunsche: Fios

²⁸⁰ No apêndice F, fez-se uma tentativa de sistematizar a trajetória de Liciê através de obras e participações em eventos relacionados aos têxteis.

²⁸¹ Bicos azuis, Bicos verdes, Moldando tiras IVB, Petróleo, Triângulos azuis, Tapete lilás e Vermelhinho.

²⁸² Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/140177/RT00176.pdf>. Acesso em: 5 maio 2023.

²⁸³ Trata-se de Tiras douradas e Tiras e cordas douradas 1b. Além dessas, está no acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli Formas Geométricas III. Os textos dos catálogos consultados mencionam também a existência de outras obras em vários prédios públicos em Porto Alegre e em coleções particulares no Brasil e no exterior.

²⁸⁴ Obras Variação sobre pétala e Jogos Geométricos III.

da Memória”²⁸⁵ – ambas organizadas pela pesquisadora e curadora Caroline Bouvie Grippa. Esta segunda ocorre no MARGS neste ano de 2023, integrando um programa mais abrangente proposto pela instituição – Histórias Ausentes – que trata de resgates e revisões históricas.

Liciê Hunsche faleceu em 2017, aos 93 anos, já acometida por Alzheimer. A exposição “Liciê Hunsche: Fios da Memória” contou, portanto, com a colaboração da sua família, que é detentora de obras e documentação, bem como preserva a sua memória mantendo o ateliê em atividade.

De acordo com Grippa (2023), além de ter sido nesse ateliê que a artista criou a maior parte das suas tapeçarias, ele também foi um espaço de encontro e referência, acolhendo “[...] ações sociais como ‘Mãos Gaúcha e Fios do Sul’, reuniões do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea e exposições. [...] E os teares seguem ativos por Leila Taborda, tecelã que trabalhou anos com Liciê e que segue tecendo, mantendo o propósito do ateliê vivo.”

Importante apontar que, mesmo que não se tenha encontrado resultados da efetivação, houve outras iniciativas voltadas a promover a trajetória de Liciê, como a publicada no *Diário Oficial* de 2016 propondo a realização do livro *A seiva*, “sobre sua história com a arte, bem como promover palestras gratuitas sobre o manuseio da lã e técnicas de tear, disseminando e compartilhando saberes para grupos de comunidades de baixa renda do município de Porto Alegre e arredores” (DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO, 2016, p. 9)²⁸⁶. Outra iniciativa data de 2020, tendo por objetivo a digitalização dos acervos documentais do CGTC e da artista Liciê Hunsche, com posterior disponibilização para consultas através do *site* do Museu Moda e Têxtil, vinculado à UFRGS²⁸⁷. Por fim, reunindo algumas instituições parceiras, o último ocupa-se da estruturação do Museu Territorial da Lã²⁸⁸ com abrangência de pesquisa, preservação, salvaguarda, educação e promoção dos saberes e fazeres da lã do Rio Grande do Sul; nele, o nome de Liciê é destacado como artista e criadora da raça de ovelhas caracul.

Com isso, percebe-se um pouco melhor os motivos de Zoravia Bettiol ser historicamente considerada uma das precursoras da arte têxtil no Rio Grande do Sul. A sua

²⁸⁵ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/licie-hunsche-fios-de-memoria/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

²⁸⁶ Diário Oficial da União, n. 54, 21 mar. 2016. Disponível em: http://www.transparencia.mpf.mp.br/conteudo/diarios-e-boletins/diario-oficial-da-uniao-1/2016/dou1_2016_03_21.pdf. Acesso em: 5 maio 2023.

²⁸⁷ “Constituído, em média, por 5.000 documentos, este projeto visa fomentar o conhecimento sobre a produção da tapeçaria gaúcha, através da disponibilização desses dois acervos que representam uma boa parte da produção têxtil no RS e do Brasil. E assim, contribuir para proteger e preservar sua memória cultural.” Disponível em: http://www.procultura.rs.gov.br/ver_projeto.php?cod=19455. Acesso em: 11 abr. 2023.

²⁸⁸ Disponível em: <http://www.pangeacultural.com.br/wp-content/uploads/2021/05/ApresentacaoMuseuDaLaV3.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2023.

busca por aprendizados na Polônia, sua atuação artística e os cursos que depois ministrou em Porto Alegre foram fundamentais para influenciar o percurso de tantas outras mulheres, incluindo Carla Obino e Liciê Hunsche. Partindo desse ponto em comum chamado Zoravia, cada uma delas construiu o seu próprio caminho, sempre agregando outros feitos à história têxtil sul-rio-grandense, dentre eles a ativa fundação e participação no Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea.

V OS TÊXTEIS CIRCULAM PELO PÚBLICO

Um pouco sobre o assunto já foi apresentado junto aos percursos anteriores, pois essas ações não ocorrem de forma linear, mas com dinamismo e encadeamento. Contudo, aqui se ampliou o estudo para outros artistas, locais e eventos que desempenharam um papel relevante à legitimação dos têxteis no sistema da arte, bem como de seus criadores. De acordo com Lau (2020, p.35), “os artistas necessitam de visibilidade para ingressar ou permanecer no sistema, seja local, nacional ou internacional. Esta visibilidade é dada pela circulação do seu trabalho”.

Essa instância abrange, então, a apresentação da obra pelo artista e o seu encontro com o grande público em espaços como instituições, galerias, museus e centros culturais através de exposições, bienais, feiras, salões de arte e publicações. É nesse âmbito que também se processa a validação das proposições artísticas, ou seja, a reflexão em torno do resultado da produção, através da chancela de agentes como os curadores, pesquisadores, museólogos, críticos e pesquisadores de arte. “Está intimamente ligada à dimensão simbólica do sistema da arte, em que os valores subjetivos atrelados à obra encontram aderência com um conjunto de práticas sociais (do popular ao intelectual) mais amplo” (TEJO, 2018, p. 14).

A composição desse cenário ainda inclui a comercialização, donde deriva a precificação das obras vinculando valores econômicos e simbólicos, haja vista que se trata de bens estéticos com função social não objetiva. No mercado de arte, circulam *marchands*, colecionadores (particulares e institucionais), casas de leilão, escritórios e galerias de arte. No entanto, o consumo da arte vai além da compra e venda, abrangendo a recepção e a apreciação de atores individuais. De acordo com Fetter (2018, p. 108), “mesmo que esses atores comumente sejam inseridos dentro de grandes categorias generalistas – como o grande público [...], o público escolar ou o público especializado –, é no encontro individual de cada um deles com obras ou processos artísticos que a recepção de uma obra se efetiva”.

E o primeiro encontro do público do Rio Grande do Sul com tapeçarias artísticas refere-se a uma exposição do artista Genaro de Carvalho em 1959, ocorrida na sede provisória do então recém-fundado MARGS (1954), junto ao Teatro São Pedro. O catálogo traz a relação de 25 tapeçarias e 15 cartões apresentados ao público, juntamente com reproduções de alguns trabalhos, duas fotos do artista trabalhando e um texto introdutório de autoria da

escritora Lucia Machado de Almeida²⁸⁹. Conforme colocado no início do capítulo, a década de 1960 foi pontuada por viagens, estudos, pesquisas, experimentos e ensino efetuado pelos precursores da arte têxtil gaúcha, em Porto Alegre, Santa Maria, Gramado, Bagé e Caxias, culminando com a formação dos primeiros estudantes e consequente produção.

Assim, obras de tapeçaria elaboradas e produzidas por artistas sul-rio-grandenses começaram a circular em eventos estaduais na década de 1970, iniciando pelo Salão de Artes Visuais criado pela UFRGS como estratégia de atualização da arte contemporânea no Rio Grande do Sul. Além de mostrarem a produção artística da época, os Salões elucidaram as condições nas quais aconteceram as transformações do período.

A década de 1970 iniciou com evento de grande porte, o Salão de Arte Visuais da UFRGS (SAV), realizado em quatro edições, nos anos de 1970, 1973, 1975 e 1977 [...] O SAV contava com apoio institucional da Universidade e foi organizado pela Escola de Artes [...] foram também a oportunidade esperada, tanto pela geração de artistas entre 30 e 40 anos, como pela novíssima geração, que incluía alunos da instituição, para mostrarem suas produções (BRITES, 2015, p. 515).

Na sua primeira edição, ocorrida em 1970, foram selecionadas obras nas categorias pintura, escultura, gravura, serigrafia, fotografia e também tapeçaria, com Zoravia Bettiol e Yeddo Titze mostrando trabalhos. A escolha de têxteis se repetiu nas edições seguintes do Salão, em 1973, 1975 e 1977, com trabalhos de Arlinda Volpato²⁹⁰, Berenice Gorini (série Orunkó, Axó Iemanjá, Ogum Marvô e Axó Oxum Apará), Heloísa Crocco²⁹¹ (O Eco, Ou isto ou aquilo e Mesmo tempo), Joyce Schleiniger²⁹² (Tapeçaria I, II e III), Jussara Cirne de Souza²⁹³, Liciê Hunsche (Formas Geométricas I, II e III; Vitória Régia), Renata Rubim²⁹⁴,

²⁸⁹ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wpcontent/uploads/tainacanitems/365/20705/RT00008.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

²⁹⁰ Arlinda Nunes Volpato [Tubarão (SC), 1946] é formada pela Escola de Artes da UFRGS (1972) e apresenta uma vasta produção têxtil, tendo representado o Rio Grande do Sul nos principais eventos da categoria (CÁURIO, 1985, p. 138-139). Atualmente, possui um estúdio artístico em Florianópolis (SC).

²⁹¹ Heloisa Angela Crocco [Porto Alegre, 1949] diplomou-se em Desenho pelo Instituto da UFRGS e realizou a sua formação em tapeçaria com Elizabeth Rosenfeld e Zoravia Bettiol na década de 1970. Muito atuante no movimento têxtil, integrou o CGTC e participou das três edições das Trienais do MAM/SP, além de outros eventos nacionais e internacionais. Há várias décadas atua como designer em segmentos diversos (CÁURIO, 1985).

²⁹² Joyce Schleiniger [Santa Maria, 1943] formou-se no Instituto de Artes da UFRGS em 1966 e participou com tapeçarias do SAV de 1975. Trabalha sobretudo com a escultura (madeira policromada e cerâmica), tendo obras nos acervos do MARGS e Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Há décadas mudou-se para a Califórnia, nos Estados Unidos. Disponível em: https://www.ufrgs.br/acervopbsa/autor/_schleiniger-joyce/. Acesso em: 5 dez. 2022.

²⁹³ Segundo Cáurio (1985, p. 130), Jussara Cirne de Souza [Porto Alegre, 1925 - ?] apresentava suas tapeçarias com “composições abstrato-geométricas; superposição de tiras e cordas em vibrações cromáticas; exposições em diversas capitais brasileiras, incluindo Rio, Porto Alegre, Brasília e São Paulo (I Mostra/74, I Trienal/76) e no exterior (Barcelona, 1974, Hannover e Buenos Aires, 1980)”. A tapeçaria “Movimento em verde” de 1974 integra o acervo do MARGS.

Yeddo Titze (Espaço I, Espaço II e Ascensão) e Zélia Araújo Santos²⁹⁵ (GRIPPA, 2021; PINACOTECA [...], 2015). Dois anos mais tarde, em 1972, numa iniciativa conjunta entre o Grupo RBS²⁹⁶ e o Governo Estadual, foi lançado o Salão Jovem Artista, que abriu espaço para iniciantes mostrarem seus trabalhos em diversificadas linguagens artísticas, incluindo a têxtil. O evento perdurou até 1986 e, segundo Grippa (2021), a tapeçaria recebeu premiações em três edições: em 1972, com Zélia Araújo Santos (Sem título); em 1976, com Lurdi Blauth²⁹⁷ (Catapuã); em 1984, com Sônia Ortiz Dip²⁹⁸ (Rio Vermelho).

Essa movimentação desencadeou, nos anos que se seguiram, a realização de eventos locais específicos para divulgar o têxtil junto ao grande público, começando com a 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975, realizada na Sala Grande Expediente do Banco do Estado do Rio Grande do Sul (em Porto Alegre). Promovida pelo Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura, a mostra apresentou cerca de 70 trabalhos de 34 artistas²⁹⁹; possibilitou conhecer os autores, suas obras, técnicas, materiais e processos que

²⁹⁴ Renata Rubim [Rio de Janeiro, 1948] realizou várias tapeçarias, mas destacou-se pelos projetos de tapetes de piso com composições geométrico-abstratas em combinações cromáticas de poucas cores. Radicada em Porto Alegre desde 1948, aprendeu Tecelagem com Elizabeth Rosenfeld em Gramado. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil (I Mostra/74 e I Trienal/76 em SP; II Mostra CGTC/83 e Evento Têxtil/85 no RS, dentre outras), bem como internacionais (Estados Unidos e Alemanha) (CÁURIO, 1985; ZATTERA, 1988, p. 115). Continua atuante em Porto Alegre através do Escritório Renata Rubim Design & Cores, especializado em projetos para superfícies de qualquer natureza e consultoria de cores para indústrias ou construção civil. Disponível em: <https://www.renatarubim.com.br/quemsomos>. Acesso em: 18 dez. 2022.

²⁹⁵ Zélia França de Araújo Santos [Rio de Janeiro, 1935 – POA, 1975] dedicou-se poucos anos aos têxteis: faleceu precocemente, aos 41 anos de idade. Formada em Belas Artes pela UFRGS em 1956, iniciou na área têxtil como aluna de Zoravia Bettiol. “Conseguí sair do tapete plano, me despreocupeí com a linha e o desenho. O principal objetivo é o fio básico do tapete. Tentei mexer com a urdida, não permanecer unicamente nas linhas horizontais e verticais, indo às curvas e diagonais, chegando a tecer um tapete redondo” (trecho retirado do livro “Memórias Tecidas” e divulgado em Echeverria (2022)). Em 2018, foi publicada uma obra contando a trajetória da artista: WASKOW, Denise. *Memórias tecidas – Relatos sobre Zélia França de Araújo Santos*. Porto Alegre: Palavra Bordada, 2018.

²⁹⁶ A Rede Brasil Sul de Comunicações é um grupo empresarial brasileiro de emissoras de rádio e de televisão, jornais e portais de internet. Disponível em: <http://www.gruporbs.com.br/o-grupo-rbs/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

²⁹⁷ Lurdi Blauth [Montenegro, 1950] é artista plástica, pesquisadora e professora na área das Artes Visuais com uma longa trajetória de atuação. Constitui-se atualmente como referência na linguagem da gravura, tendo realizado experiências têxteis, principalmente durante os anos 1970. Disponível em: <http://www.lurdiblauth.com.br>. Acesso em: 18 dez. 2022.

²⁹⁸ Sônia Ortiz Dip [Porto Alegre, 1960] estudou tecelagem com Telma Cademartori e Carla Obino, integrando um grupo de trabalho da última. Participou de várias exposições coletivas, dentre elas a realizada no Textilmuseum, Heidelberg, Alemanha em 1984 e do Evento Têxtil/85 (CÁURIO, 1985; EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985).

²⁹⁹ Além dos nomes citados no texto, também estavam presentes: Aly Chaves, Angela Maria Paulovieira, Angela Regina Berto, Celia Pippi, Claudete Grzybowski, Dolores Gottlieb Gronço, Doris Martinez, Erica Turk, Francisca Veronese, Helena Dorfman, Irene Marques Fernandes, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Liciê Hunsche, Lurdi Blauth, Maria Isabel de Castro, Marly Pinto, Margaret Silveira, Miriam Hipp Germano, Sonia Moeller, Silvia Bernadete de Melô, Vilma Geni Rambo (GRIPPA, 2021, p. 212-213).

vinham sendo desenvolvidos. Houve premiação para alguns: 1º. Lugar: Iara Roedel³⁰⁰, obra Paz; 2º. Lugar: Ivandira Dotto Saldanha, obra Guardiã do Cosmos; 3º. Lugar: Vera Beatriz Stedile Zattera³⁰¹, obra Amianto. Também, menções honrosas para outros, a exemplo de Zoravia Bettiol, com Granada; Carla Obino, que expôs Girassóis, Bahia e Evocação; Wilhelm Horvath, com Terra, Homem e Espaço e Crepúsculo; Rosa Maria Veck Carlson³⁰², com Nascimento da cascata; Fanny Meimes³⁰³, com Ballet Moderno e Torção; Zélia Araújo Santos, com Duas faces de um sonho; Arlinda Volpato, que participou com duas obras sem título (ACERVO DOCUMENTAL MARGs, 2023; GRIPPA, 2021, p. 172-173; ZATTERA, 1988, p. 67, 72).

Imagem 81 – Clipagem do jornal *Folha da Manhã*, 12 mar. 1975



Fonte: Acervo Documental MARGs (2023, p. 6)³⁰⁴.

³⁰⁰ Não foram conseguidas muitas informações sobre a artista, somente que era natural de Cachoeira do Sul e atuou como professora. Em 2018, por meio de lei municipal, foi criado em sua homenagem o “Recanto Iara Roedel”, um espaço destinado a atividades de cultura e lazer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ak7MXQ8C6JE> e https://s3.amazonaws.com/leisnaweb/texto_anexo/cachoeiradosul/2018_17615_4543.html. Acesso em: 26 dez. 2022.

³⁰¹ Vera Beatriz Stedile Zattera [Caxias do Sul, 1945] foi docente na Universidade de Caxias do Sul, é especialista em arte têxtil e indumentária, autora de textos e livros nessa área, a exemplo do utilizado aqui – *Arte Têxtil no RS* – e do lançado em 2021 – *10.000 Anos de Arte Têxtil*. Expos seus trabalhos em diversos eventos locais e nacionais (CÁURIO, 1985). Para mais informações sobre ela, cf. <https://verazattera.com/>.

³⁰² Natural de Três de Maio (RS) (GRIPPA, 2021).

³⁰³ Fanny Meimes [Porto Alegre, 1922 – 2000] foi aluna de Zoravia Bettiol em 1969, estudando mais tarde também com Carla Obino. Dentre outras, participou da I Mostra de 1974 (FAAP), das trienais de 1976 e 1979 (SP) e do Evento Têxtil de 1985 (POA) (CÁURIO, 1985; FIDELIS, 2014).

³⁰⁴ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/12033/ATIV00209.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2023.

Já em fins da década de 1970, Fidelis (2014) informa sobre um fato bastante significativo para o universo têxtil sul-rio-grandense: a realização no MARGS, em 1979, de uma exposição que também inaugurou um espaço dedicado à exibição de obras nessa linguagem e que passou a ser chamado de Sala de Tapeçaria.

É importante destacar a importância da Sala de Tapeçaria em uma instituição museal que, além de conservar e expor as produções têxteis teve um papel legitimador no sistema da arte, contribuindo para uma valorização do suporte têxtil (GRIPPA, 2021, p. 181).

A referida mostra³⁰⁵ apresentou uma obra de cada um dos seguintes artistas: Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Joana de Azevedo Moura³⁰⁶, Jussara Cirne de Souza, Liciê Hunsche, Maria Helena Cavalcante³⁰⁷, Rachela Gleiser³⁰⁸, Ronete Magrisso³⁰⁹, Salomé Steinmetz³¹⁰, Sônia Moeller³¹¹, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol. Algumas dessas tapeçarias foram emprestadas para o evento; outras, doadas – ampliando o acervo têxtil do museu. Já em relação ao espaço, Grippa (2017) menciona sobre a sua permanência até meados de 1985, sendo utilizado para exposições posteriores, além de cursos contemplando técnicas afins.

No entanto, o MARGS já havia demonstrado apoio ao fortalecimento do têxtil artístico no Rio Grande do Sul, servindo de palco para outras exposições anteriores: 1972 – Tapetes e

³⁰⁵ Com a digitalização do acervo documental do MARGS, outras informações relativas a esse assunto podem ser acessadas através do link https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/semana-do-margs-inauguracao-da-sala-de-tapeçaria/?perpage=96&order=ASC&orderby=date&pos=373&source_list=collection&ref=%2Fatividades-do-margs%2Fpage%2F4%2F.

³⁰⁶ [Porto Alegre, 1941], foi uma das associadas-fundadoras do CGTC e teve uma ativa atuação nas décadas do auge têxtil no RS como produtora, pesquisadora e participante dos principais eventos do período (CÁURIO, 1985; ZATTERA, 1988).

³⁰⁷ Maria Helena Cunha Cavalcante [Pelotas, 1939 - ?], além dessa exposição, também participou da I Mostra do CGTC de 1981. Integra o acervo do MARGS a tapeçaria “Textura em claro-escuro” doada pela artista em 1979.

³⁰⁸ [Porto Alegre, 1932 - ?] Formada pelo Instituto de Artes da UFRGS (1952), estudou tapeçaria com Zoravia Bettiol e Carla Obino e desenvolveu uma poética criativa na qual associou o desenho à tecelagem manual. Suas obras mesclam áreas tecidas com outras que deixam a mostra os fios da urdidura, enfatizando o desenho (CÁURIO, 1985).

³⁰⁹ Ronete Langer Magrisso [Porto Alegre, 1948] integrou o Trama Ateliê de Arte tendo participado de várias mostras coletivas com o grupo. No acervo do MARGS, consta uma obra individual sua: “X Negro”, de 1978 (CÁURIO, 1985). Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/R/45920/>. Acesso em: 2 jan. 2023).

³¹⁰ Salomé Steinmetz Berryman [Maquiné, 1936 - ?] viajou e expôs suas obras em várias partes do mundo. Com a criação “Fênix”, recebeu o 1º. lugar na III Trienal de Tapeçaria de São Paulo em 1982. O acervo documental do MARGS disponibiliza um dossiê sobre a artista através do link <https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-salome-berrymann/>.

³¹¹ [Porto Alegre, 1942] Formou-se pelo Instituto de Artes da UFRGS em 1964, iniciando estudos posteriores em tapeçaria com Zoravia Bettiol (1969). Segundo Cáurio (1985, p. 162), as obras de Sônia Moeller recriaram “o espaço através da sua permanente liberação das formas quadriláteras externas, traduzida em expressões abstrato-geométricas transbordantes de sutilezas cromáticas e de texturas”.

artefatos tecidos pelas alunas de Zoravia Bettiol³¹²; 1973 – Tapeçarias de Minor Tomita³¹³; 1973 – Tapeçarias de Wilhelm Hovart³¹⁴; 1975 – 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria³¹⁵; 1976 – Acervo MARGs: Tapetes de Carla Obino³¹⁶; 1976 – Acervo MARGs: Tapeçarias³¹⁷; 1977 – Acervo MARGs: Tapeçarias³¹⁸; 1978 – Tapeçarias de Carla Obino (em Caxias do Sul)³¹⁹.

Adentrando a década de 1980, a criação do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) em Porto Alegre revelou-se um feito marcante para as duas décadas que se seguiram; segundo Bosak *et al.* (2019, p. 4), “tendo sua primeira reunião em 21 de janeiro de 1980, com 10 participantes, o Centro surgiu como uma associação de interessadas em tapeçaria e técnicas têxteis”. Ao longo de vinte anos de funcionamento, a instituição agregou mais de 200 associados³²⁰, que tinham como objetivos comuns valorizar e divulgar a arte têxtil por meio de encontros, exposições, palestras, cursos e trocas entre si, com outros centros brasileiros e do exterior (GRIPPA; BOSAK, 2018). Cabe ressaltar que a fundação do CGTC foi influenciada pelo momento de crescente representatividade que a tapeçaria brasileira estava conquistando no sistema da arte, a exemplo dos eventos e premiações mencionados no capítulo anterior, bem como a criação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea em 1976, fato que estimulou a organização de polos regionais.

A movimentação do Centro em prol do reconhecimento da arte têxtil no Rio Grande do Sul foi intensa desde o início e, quer seja por organização, quer seja apenas por

³¹² Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/10545/ATIV00165.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³¹³ Foram expostas 26 tapeçarias e 13 cartões do artista nascido em Bauru (SP), em 1958. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/11192/ATIV00182.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³¹⁴ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/11232/ATIV00184.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³¹⁵ Detalhada anteriormente.

³¹⁶ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/13261/ATIV00236.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³¹⁷ Foi uma exposição coletiva objetivando apresentar parte do acervo que estava no museu, destacar os autores e “oferecer um subsídio didático da tapeçaria como Arte”. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/13919/ATIV00254.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³¹⁸ Participantes: Arlinda Nunes Volpato, Carla Obino, Ivandira Dotto Saldanha, Jussara de Souza, Liciê Hunsche, Minor Tomita, Renata Rubim, Wilhelm Horvath e Yeddo Titze. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/16710/ATIV00311.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023. No mesmo ano, também ocorreu uma palestra com Rita Cáurio, então *marchand*, intitulada “A tapeçaria no Brasil”. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/16933/ATIV00314.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³¹⁹ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/31251/ATIV00364.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

³²⁰ Tendo por base a relação apresentada em Bosak *et al.* (2019), constam no anexo A os nomes das associadas/e ou associados ao CGTC durante o seu tempo de vigência.

participação, uma quantidade expressiva de exposições envolveu o nome da associação e artistas integrados a ela.

Uma atividade constante durante os anos de existência do Centro foi o planejamento de exposições com obras de associadas e do público em geral. Nesses vinte anos, foram cerca de 50 exposições, em mais de 40 cidades do Brasil e do exterior: Montevideo (Uruguai), Buenos Aires (Argentina), Indianápolis (Estados Unidos), Heidelberg (Alemanha), Copenhagen (Dinamarca) e Durban (África do Sul). A diretoria não negava um convite para expor os trabalhos das associadas, tornando a lista de mostras bem diversa no quesito tema das exposições e espaços ocupados. Havendo possibilidade de mais pessoas conhecerem suas obras e verem as diferentes técnicas da arte têxtil, a diretoria do CGTC aceitava as solicitações, independentemente do lugar. Isso ficou claro, com a Mostra Itinerante de Tapeçaria pelo interior do Rio Grande do Sul, coordenada pela Subsecretaria de Cultura e Delegacias de Educação do Estado, quando tapeçarias de 25 associadas (o número variava de acordo com a cidade) foram expostas em 30 cidades³²¹. Cada local oferecia a sala disponível, podendo ser saguão das prefeituras, salas de reuniões da Câmara de Vereadores, bibliotecas públicas, clubes sociais e salões paroquiais de igrejas das cidades (GRIPPA; BOSAK, 2018, p. 11).

Entretanto, mesmo intencionando proporcionar acessibilidade aos têxteis pelo grande público, essa diversidade de espaços ocupados pelas mostras trouxe ambiguidades para o entendimento da tapeçaria como arte. Ainda que as exposições mais relevantes tenham ocorrido em locais legitimados no cenário artístico, o fato de essas obras circularem por clubes sociais, salões comunitários e bibliotecas acabou por atestar em favor de um conceito artesanal ou decorativo sobre elas, justamente a perspectiva que se tentava afastar naquele momento.

Mesmo havendo muitos aspectos passíveis a aprofundamentos, a pesquisadora Carolina Grippa realizou um amplo levantamento dos eventos organizados pelo CGTC ao analisar a documentação disponível respectiva e publicá-la, em 2017, na forma do TCC “A memória que se tece: O Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea”³²². Dessa maneira, segue-se aqui pelos feitos de maior repercussão, a começar pela I Mostra do CGTC já em 1981, no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, que, através de um júri, selecionou obras de 22³²³ artistas de um total de 37 inscritos. Posteriormente, a mostra foi levada à

³²¹ Essa mostra itinerante ocorreu entre 1983 e 1984; em Grippa (2017, p. 129-131), encontra-se uma relação especificada das cidades e locais percorridos, incluindo Passo Fundo, em outubro de 1983.

³²² Disponibilizado integralmente no repositório digital da UFRGS através do link <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356>.

³²³ Participantes: Annemarie Ritter, Arlinda Volpato, Astrea Amaral, Erica Turk, Heloisa Crocco, Iara Babot, Inge Spieker, Joana de Azevedo Moura, Jussara Cirne de Souza, Laura Lautert, Lelita Araujo, Licie Hunsche, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Maria Helena Cavalcante, Raquela Gleiser, Renata Rubim, Scilla Jeckel, Sonia Moeller, Telma Cademartori, Zoravia Bettiol e uma obra de criação coletiva: Ronete Magrisso, Maria Jose Martins, Ledy de O. Schmitt, Silvia Voegeli, Maria da Graça Schmitt e Vera Dexheimer (GRIPPA, 2017, p. 127).

Galeria Basifud do Banco Brasileiro Sudamericano em São Paulo e à Loja Sombra Móveis³²⁴ no Rio de Janeiro, exemplificando uma vez mais a situação imprecisa atravessada pela arte têxtil (CÁURIO, 1985; GRIPPA, 2017; ZATTERA, 1988).

Além disso, os estudos publicados mencionam as diferentes perspectivas dos trabalhos apresentados: criação, execução, técnicas e materiais – assinalando, para tal, as fases distintas nas trajetórias individuais das expositoras e havendo um predomínio de tapeçarias bidimensionais geométricas.

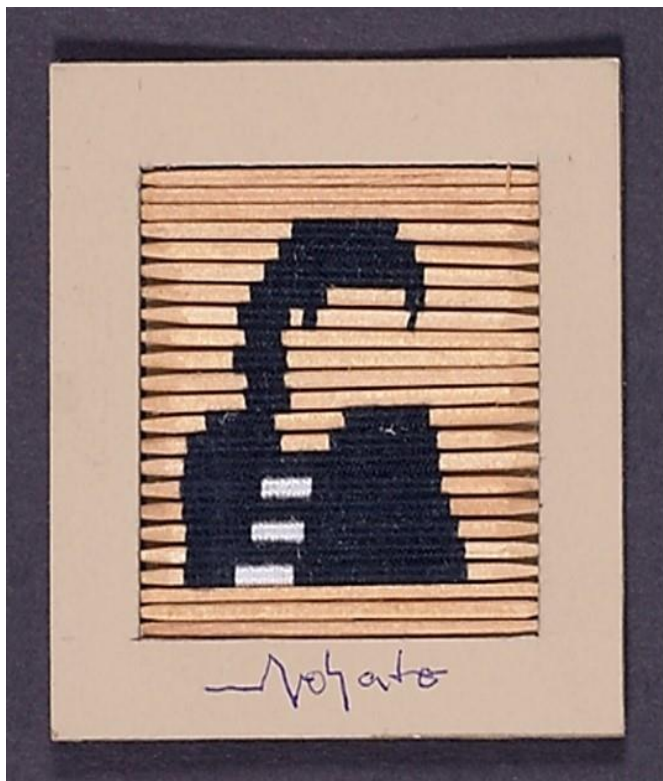
De qualquer forma, a realização e os resultados da mostra foram considerados bastante significativos, gerando novas adesões de associados ao CGTC, bem como “servindo para afirmar o grupo, torná-lo conhecido de seus próprios componentes e na comunidade, em atividades e objetivos comuns da classe, enfrentando sucessos e fracassos, qualidades e deficiências, assim como todo o tipo de novas responsabilidades” (ZIELINSKY,³²⁵ 1982a, p. 2 *apud* GRIPPA; BOSAK, 2018, p. 16).

Dentre outras ações, os dois anos seguintes, 1982 e 1983, foram assinalados pela ênfase dada aos minitêxteis, obras de até 20 cm que contrariavam a tendência dominante da tapeçaria de grandes dimensões. Aos artistas, uma experimentação em escala tão reduzida apresentava-se como desafiadora e ao mesmo tempo econômica, pois exigia uma quantidade mínima de materiais, menor tempo na execução, além de fácil transporte e comercialização.

³²⁴ Segunda Grippa (2017), a referida loja era um local onde comercializavam-se, além de móveis, também objetos decorativos. Concorde-se que não se tratava de um espaço de arte propriamente dito, porém há que se ponderar sobre a situação econômica das artistas que lá expuseram, supondo que necessitaram priorizar vendas de obras, em detrimento de outras exigências do sistema institucionalizado.

³²⁵ ZIELINSKY, Mônica. *Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: surgimento, realizações e perspectivas*. [1982a].

Imagem 82 – Retrato, minitêxtil de Arlinda Volpato, 1985, madeira e fios, 8 x 8 cm (coleção da artista)



Fonte: Bosak *et al.* (2019, p. 9).

Assim, como já vinha sendo praticada por muitos, o CGTC organizou a Mostra Experimental de Mini-Têxteis em 1982, no Centro Municipal de Cultura porto-alegrense, com 156 trabalhos de 47³²⁶ artistas; posteriormente, a mostra estendeu-a a Caxias do Sul (RS), Cachoeira do Sul (RS), Brasília (DF) e São Paulo (SP) (GRIPPA, 2017; ZATTERA, 1988³²⁷)³²⁸.

³²⁶ Foram eles: Ali Chaves Silveira, Aline Silva Sperb, Anajara Queiroz de Carvalho, Annemarie Ritter, Astréa Guimarães do Amaral, Billy Sternberg, Brandali Cardoso de Oliveira, Carla Obino, Carmen Lúcia Denti, Celita Guerreiro Juchem, Clarice M. de Lima, Clayton Bessane Senger, Classi Maria Dalmolin, Cristina Minghelli, Eleonora Fabre, Érica Weber Turk, Ester Berenice Leistner, Ezy Lourdes Salerno Henn, Fanny Meimes, Helena Marques de Azambuja, Iara Valesca Babot, Irma Marita Burger, Iva Maria Schmitz, Ivandira Dotto, Joana de Azevedo Moura, Jussara Beatriz Franzói, Laura Lautert, Ledy de Oliveira Schmitt, Lelita Rosa Araupjo Santos, Liane Beatriz Bruhn de Maya, Maria da Graça Schmitt, Maria Helena Cunha Cavalcante, Marisa Ignêz Jochims, Nacília Emir Garcia Veiga, Nadi Parmegiani, Nice Stringhini Prezzoto, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Ronete Langer Magrisso, Scilla Jeckel, Sônia Moeller, Sílvia Maria Salis Voegeli, Sirley Zanella, Vera Beatriz Stédile Zattera, Wera Renner, Zélia Gomes Fries, Zoravia Bettiol (GRIPPA, 2017, p. 128 -129).

³²⁷ Na página 105, Zattera (1988) pontua a criação do Grupo da Fibra em Caxias do Sul (1982) “[...] com intenções de divulgar a arte têxtil da região. Preocupa-se em contactar com outros centros do interior do Brasil para observar as dificuldades em frente aos centros maiores.”

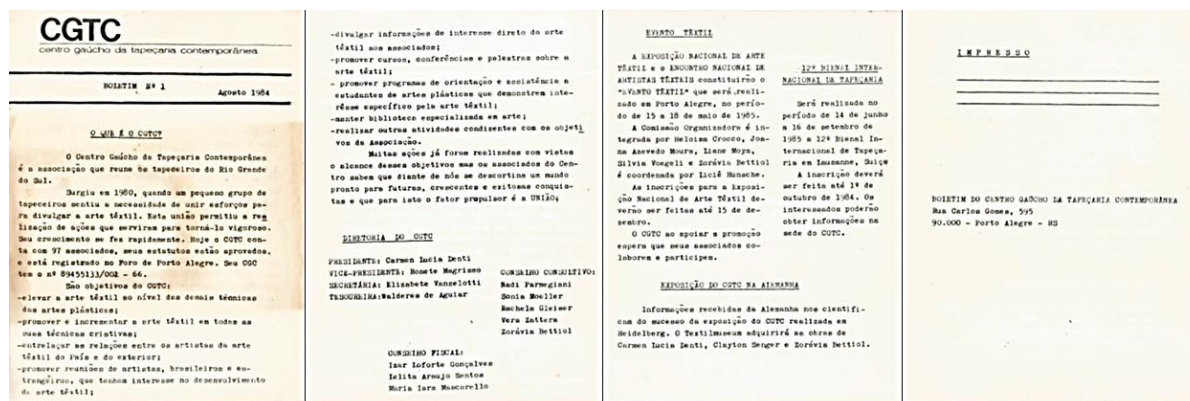
³²⁸ Segundo as mesmas autoras, uma I Mostra de Mini-Têxteis Brasileiros foi organizada em 1980 no Rio de Janeiro, tendo como representantes do RS, Arlinda Volpato, Heloísa Crocco e Joana de Azevedo Moura.

Impulsionada pelo bom resultado da anterior, em 1983, aconteceu a segunda edição da Mostra do CGTC, para a qual foram selecionados 20 artistas³²⁹, que expuseram seus trabalhos novamente no Centro Municipal de Cultura da capital gaúcha; no ano seguinte, também na Tapisserien Aux Brasilien, realizada no Textilmuseum, na cidade de Heidelberg, Alemanha. Foi uma primeira experiência na Europa, que contribuiu para o fortalecimento da arte têxtil no Estado, como também para apresentar obras diversificadas – bidimensionais, retangulares, experimentos de tridimensionalidade, com maior volume, textura e mescla de materiais, inovação nas formas, nos temas e desenhos –, sinalizando para uma ampliação na abrangência que essa linguagem então adquiria (CÁURIO, 1985; GRIPPA, 2017; ZATTERA, 1988).

Outro feito relevante de 1984 deveu-se ao início das publicações do boletim informativo do CGTC, que, de acordo com Zattera (1988, p. 68), era o “órgão que informava e divulgava acontecimentos relevantes para os artistas têxteis gaúchos”; a exemplo do primeiro (imagem 83) que, sucintamente, esclarecia sobre a instituição, os seus objetivos e como a Diretoria estava constituída, além de comentar a respeito do “sucesso da exposição na Alemanha”, do Evento Têxtil de Porto Alegre e da 12ª. Bienal de Tapeçaria em Lausanne, que ocorreriam no ano seguinte. Conforme a autora, havia “a preocupação em contactar com os artistas do interior até agora meio esquecidos”, aspecto reiterado por Grippa (2017, p. 35) quando escreve que o material era enviado a todos os participantes associados e também a outros locais com semelhantes interesses, a exemplo do CBTC e centros do Uruguai e da Argentina. Com o passar do tempo, as publicações impressas constituíram-se num importante documento de registro da instituição e da própria história da arte têxtil sul-rio-grandense.

³²⁹ Participaram: Carmen Lucia Denti, Clayton Bassani Zenger, Ecila Corrêa Lobo D’Avila, Eleonora Fabre, Elisabete Salvador Vanzalotti, Erica Turk, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Izar Loforte, Joana de Azevedo Moura, Liane Moya, Liciê Hunsche, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Sonia Moeller, Sonia Ortiz Dip, Trama-Atelier de Arte, Vera Beatriz, Zoravia Bettiol, Obra em conjunto: Maria da Graça Py Pinto Gomes, Maria Iara Soares Mascarello, Marlene Lipp João (GRIPPA, 2021, p. 234).

Imagem 83 – Primeiro Boletim do CGTC, em 1984



Fonte: Bosak *et al.* (2019, p. 29) e Grippa (2017, p. 36).

Interessante destacar os objetivos apresentados no primeiro exemplar:

[...] - elevar a arte têxtil ao nível das demais técnicas das artes plásticas; - promover e incrementar a arte têxtil em todas as suas técnicas criativas; - entrelaçar as relações entre os artistas da arte têxtil do País e do exterior; - promover reuniões de artistas, brasileiros e estrangeiros, que tenham interesse no desenvolvimento da arte têxtil; - divulgar informações de interesse direto da arte têxtil aos associados; - promover cursos, conferências e palestras sobre a arte têxtil; - promover programas de orientação e assistência a estudantes de artes plásticas que demonstrem interesse específico pela arte têxtil; - manter biblioteca especializada em arte; - realizar outras atividades condizentes com os objetivos da Associação.

Muitas ações já foram realizadas com vistas o alcance desses objetivos, mas os associados do Centro sabem que diante de nós se descortina um mundo pronto para futuras, crescentes e exitosas conquistas e que para isto o fator propulsor é a UNIÃO (BOLETIM N. 1 *apud* BOSAK *et al.*, 2019, p. 29).

Mesmo o grupo almejando firmar-se no cenário institucionalizado, essas abrangentes intenções expõem seu esforço em prol de uma união em torno da “arte têxtil” no Rio Grande do Sul, abarcando suas diferentes linguagens e inserções diferenciadas de produções no campo artístico, abrindo espaço para pessoas interessadas em peças decorativas e artesanato têxtil, por exemplo. Provavelmente, isso justifica a divergência nos nomes verificados entre o apêndice A, que compreende artistas que circularam por eventos de arte, e o anexo A, em que outros aparecem outros associados ao Centro, porém sem qualquer menção a suas obras e trajetórias. Essa é uma das questões que permanecem em aberto, colocando-se para investigações futuras. Contudo, à parte essa disposição coletiva, várias artistas participaram individualmente de eventos internacionais no mesmo período:

[...] levando a nossa arte têxtil a outros centros de cultura na Europa, América, Japão e Líbano [...] Mostra Internacional de Arte Têxtil em Linz, Alemanha e Viena, na Áustria, Berenice Gorini; IV Salon del Têxtil em Miniatura em Michoacan, México, Berenice Gorini, Liane Moya, Joana de A. Moura, Heloisa Crocco, Rachela Gleiser, Carla Obino e Arlinda Volpato; V Trienal Internacional de Tapeçaria de Lodz, Polônia, Arlinda Volpato; vários eventos na Europa, USA, Japão e IV Bienal Internacional de Lausanne, Suíça, Zoravia Bettiol; Bienal Folclórica de Cracóvia, Polônia, Carla Obino; exposição nos Estados Unidos, Renata Rubim; VI Bienal de

Miniatura Têxtil no Soravia Museum na Hungria, Heloisa Crocco e Mostras pelos Estados Unidos, Teerã, Líbano e Egito, Salomé Berryman (ZATTERA, 1988, p. 68, 73).

Enquanto isso, na capital gaúcha, foi gestada e promovida, pelo CGTC e pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa³³⁰, a Exposição Nacional de Arte Têxtil entre abril e maio de 1985. Uma ideia que havia surgido ainda em 1982, durante a realização do V Salão da Noroeste em Penápolis (SP), onde foram pontuadas algumas razões específicas que favoreceram a referida realização no Estado: a atuação de um Centro (CGTC); o número expressivo de artistas têxteis e demais agentes interessados nessa prática vinculados às áreas de educação, artes plásticas, museologia, jornalismo e mercado de arte; a intensa produção de lã do Rio Grande do Sul³³¹; a existência de artesanato têxtil relacionado especialmente às tradições portuguesas, italianas e alemãs (EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985).

Imagem 84 – Capa do catálogo da Exposição



Fonte: acervo da autora (2022).

Tratou-se de ação ambiciosa, cujo objetivo conjugava-se com os aspirados pelo CGTC e na qual materializou-se uma programação múltipla, conforme enumerado a seguir.

³³⁰ Fundada em 1938, a Associação Francisco Lisboa é uma das mais antigas instituições culturais do estado, tendo “por finalidade promover as artes visuais e defender os interesses dos seus associados perante a sociedade” (Disponível em: <http://chicolisboa.com.br/about/>. Acesso em: 16 jan. 2023).

³³¹ O evento foi patrocinado pela Fecolã, uma federação que, na época, contava com 23 cooperativas de produtores de lã. “Estão, pois, os produtores da melhor lã prestigiando com seu patrocínio, a melhor arte feita com a lã” (EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985).

- a) Exposição de arte têxtil no MARGS, com 34 artistas convidados³³², tendo como critério a participação em ao menos duas trienais de tapeçaria – MAM/SP (1976, 1979 e 1982); e outros 23 selecionados³³³ por júri de um total de 76 obras inscritas. Em análise publicada no catálogo, consta:

O júri optou tanto quanto foi possível, por mostrar as tendências mais diversas da tapeçaria contemporânea, uma vez que em nosso entender, está buscando seu próprio espaço, empurrando para longe de si os limites da pintura e da escultura. Por isso, há o emprego de técnicas como litografias, colagens, arte conceitual, mas sempre com a intenção de experimentar novas saídas para a tapeçaria tradicional. Não faltou sequer manifestações do “Kitsch”³³⁴ autêntico, presente na exposição exatamente por sua característica de autenticidade. Tudo isso, pareceu ao júri, implicar na intenção de ampliar os limites restritos da tapeçaria e também de sua linguagem plástica, colocando-a na situação contemporânea das demais técnicas, como a pintura, gravura, escultura, desenho, etc. (EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985).

- b) Encontro com palestrantes e especialistas brasileiros e estrangeiros (Uruguai e Argentina) no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre, que permitiu palestras, debates, audiovisuais, filmes, falas e trocas de experiências. Conforme Grippa (2017, p. 70), “houve projeção de documentários sobre o tema, como: O Gaúcho artesão, lã e couro; Tiras e Meadas; O Mundo transfigurado de Zoravia Bettiol e Artesanato têxtil na região colonial italiana do Rio Grande do Sul”.
- c) Mostra didática com apresentação de técnicas têxteis sul-rio-grandenses no Centro Municipal de Cultura da capital:

Foram expostos objetos vindos de Nova Petrópolis, cidade ligada à tradição alemã, como o *Wandschoner*, panos de paredes que eram bordados com escritos e cestaria realizada com palha de milho. Também houve mostruário do têxtil produzido por

³³² Convidados: SP – Alice Carracedo, Eva Soban, Guy, Iracy Nitsche, Jacques Douchez, Jean Gillon, Luiz Carlos Albertini, Maria Tereza Lemos de Arruda Camargo, Theoto; SC – Arlinda Volpato, Berenice Gorini; RJ – Bia Vasconcelos, Myrthes Mello Machado; PR – Cerzo, Janete Fernandes de Siqueira, Sonia Paul; MG – Fernando Manoel, Maria da Penha Aparecida Moreira Paes, Marlene Trindade; MS – Suzana Lima; PE – Xtiano; RS – Carla Diehl Obino (Fantasia I e II), Fanny Meimes (Apoteose), Heloisa Crocco (Murapeí), Ivandira Dotto (Estudo da mesma forma em situações diferentes – Exercício I), Joana de Azevedo Moura (Têxtil II), Liciê Hunsche (Jogos Geométricos I), Salomé (Fuga para o Egito), Sonia Moeller (Menina), Zoravia Bettiol (Tapeçaria no. 78 da Série Transfigurações da Pedra 2); Argentina – Juan Ojea; Alemanha – Maria Kikoler; Itália – Parodi; Suíça – Michel Barbault.

³³³ Selecionados: SP – Ana Goldenberger, Caru, Cho & Sérgio, Henrique Schucman, Manoel J. N., Vera Barros; PE – Delba Marcolini; ES – Góes; RJ – Luiz Adolpho, Renata Rubim, Vivian Silva; RS – Ana Norogrande (Negativo II), Ani Frey (Alvéolos Rosa), Atelier Novo Hamburgo (Celita M. G. Juchem, Clarice Magdalena da Silva e Iva Maria Schmitz – Lembranças), Carmen Lucia Denti (s/ título), Eleonora Fabre (s/ título “2), Erica Weber Turk (Deslocamento), Liane Moya (Sonho – maquete), Rachela Gleiser (Espera II), Rojane Lamego (Tecelagem XII), Sonia Dip (Linhas), Trama Atelier de Arte (Astrea Guimarães do Amaral, Ledy Ana de Oliveria Schmitt, Maria da Graça Schmitt, Ronete Langer Magrisso e Silvia Maria Salis Voegeli – Contraste II), Vera Stedile (Lume).

³³⁴ De acordo com Trombetta (2015, p. 443), “[...] o kitsch, entendido enquanto estilo, é a expressão de um projeto que renuncia a qualquer pretensão de atender aos valores tradicionais da arte, como a verdade e a autenticidade. Em outra direção, substitui tais valores por critérios de sensibilidade individual, apostando na ficção, na citação e na reprodução em série”.

descendentes de italiano, principalmente sobre a produção e a feitura do linho, e também o trabalho de tramas, nós e ornamentos do gaúcho [...] Todo esse material foi exposto de maneira didática, com painéis fotográficos, mostrando as técnicas e sendo exibidos diversos tipos de fios, como lã, fibras vegetais e tecidos sintéticos [...]; e também, havia pessoas produzindo e realizando diversas técnicas na própria exposição, para o público ver ao vivo a produção de rendas e fios [...] havia teares no saguão do Centro Municipal para as pessoas poderem mexer e aprender a tapeçaria (GRIPPA, 2017, p. 69).

d) Apresentação de atividades têxteis com crianças, adolescentes e adultos no Centro de Desenvolvimento da Expressão – Susec/POA, em que

Também houve falas sobre o assunto, como *Iniciação às artes têxteis no ensino*, realizada por Esther Pilar Grossi; *Aspectos didáticos da inserção das artes têxteis nas tarefas escolares e vivência de técnicas de artes têxteis para professores*; e também uma aula-demonstração no centro, para interessados (GRIPPA, 2017, p. 69, grifos da autora).

e) Exposição de Estandartes do Carnaval de Pernambuco no Teatro São Pedro (POA).

f) Exposições de arte têxtil, paralelas ao evento, em várias galerias de arte e ateliês de POA, especificados por Grippa (2017, p. 70):

Coletiva de Tapeçarias na agência Unibanco, exposição *Tecidos Metálicos – Os amantes*, na Galeria Tina Presser, do artista Luiz Antonio Rocha; na Galeria Singular houve uma exposição de *Acessórios Têxteis* e, ainda, exposições da produção de artistas têxteis, muitas ligadas ao Centro, em seus próprios ateliês [...] Atelier de Vasco Prado/Zoravia Bettioli, Ateliê de Liciê Hunsche, Trama Atelier de Arte, Atelier 65 Arte e Atelier Telma Cadermatori.

g) Exposição Nacional Itinerante que percorreu as cidades de Florianópolis, Brasília, Curitiba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo (ZATTERA, 1988).

Dada a amplitude do evento, foi produzido um catálogo³³⁵ igualmente significativo em termos de reflexões teóricas sobre o assunto. Assim, devido a sua síntese e relevância para compreender o estágio que então alcançava a arte têxtil brasileira, considerou-se necessário transcrever o texto da professora Mônica Zielinsky contido ali, intitulado “Evento têxtil: Novos Caminhos?”, na forma de anexo³³⁶. Em sua análise, a autora referiu-se ao evento como

[...] um acontecimento que abarca produções de trabalho tecido, sem especificar pelo termo “tapeçaria” (entendida como produto tecido, ambiental, mural, em miniaturas no caso do minitêxtil, ou objetos trançados) [...] Um grande número de práticas prende-se a composições assimétricas, sem figurações, com ênfase na trama de fios mais largos e finos, presas ainda à parede. A cor, na maior parte desses casos, ocupa um lugar relevante, acompanhando os desenhos das fibras. Verificamos igualmente, com presença marcante, produções de tendências abstratizantes, preferencialmente geométricas. São trabalhos quase sempre elaborados com grande esmero técnico e compositivo, atendendo a uma postura “comportada” da tapeçaria brasileira. Sua

³³⁵ O material foi recentemente digitalizado e pode ser acessado no acervo documental do MARGs: https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/exposicao-nacional-de-arte-textil-1985/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=1985&pos=42&source_list=collection&ref=%2Fmateriais-graficos%2F.

³³⁶ Anexo B, encontrado ao final deste trabalho.

busca centra-se mais na configuração formal e o têxtil cede bastante a essa estrutura [...] distinguimos mais duas tendências marcantes. Uma se refere ao trabalho têxtil vinculado a outras práticas plásticas, como por exemplo o desenho, a pintura e a fotografia. Há os que revelam o desenho com a linha sobre o tecido, criando verdadeiros grafismos com o têxtil, às vezes intercalando objetos ou até pedras com estes desenhos. Há igualmente os que tratam na fibra justaposta a presença de silhuetas fotográficas [...] Encontramos ainda entre as presenças deste evento curiosos objetos. Práticas que, em nosso entender, interrogam mais: rabos de cavalo trançados, torneiras gigantes, corpos ou roupagens de vime em cabides sem cabeça, montagens gestuais de cordas e fibras naturais ou de retalhos multicoloridos, garrafas sobre pano, mangueiras de plásticos com anéis trançados, palavras em tecido, abóbadas em véus, compõem uma constelação de questões [...] No entanto não se pode deixar de comentar, conforme a mostra constata, a pesquisa de muitos produtores têxteis brasileiros em materiais da própria terra, tais como vimes, palha, elementos plumários e indígenas, porongos e sementes (ZIELINSKY, 1985)³³⁷.

A “constelação de questões” trazida no texto coincide com algumas também aqui pontuadas, e que são retomadas em vários momentos desta escrita em itens específicos. Por ora, observa-se, por meio das últimas citações, a diversidade contemplada no encontro de 1985! Por isso, talvez, tenha sido o feito mais amplo referente à arte têxtil já organizado no Brasil, no qual conseguiu-se abranger artistas e produções desde o nível considerado popular até o institucionalizado, bem como houve a mobilização de agentes representativos de vários segmentos da sociedade em geral, extrapolando as fronteiras do sistema da arte. Algo importantíssimo para uma linguagem que estava em busca de consolidação e autonomia!

Nesse sentido, em texto³³⁸ também apresentado no catálogo, Evelyn Berg Ioschpe³³⁹, então diretora do MARGs, além de enaltecer a importância do fato e a ativa participação da instituição, recordou quão recente era a história da arte têxtil contemporânea no Rio Grande do Sul, “recém-ultrapassando a sua primeira década como expressão que se conhece e reconhece nacional” graças à “potencialidade demonstrada por nossos artistas”. “Falamos num ‘evento têxtil’ em 85, ou seja, num acontecimento que reúne à amostragem o marco teórico, e que extrapola os limites estreitos da ‘tapeçaria’ e da ‘forma tecida’ para o simplesmente ‘têxtil’ [...]” (EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985).

³³⁷ A citação extrapola o limite de linhas estabelecido pela ABNT, no entanto fez-se necessária para preservar o sentido da informação.

³³⁸ “Evento Têxtil – MARGs”.

³³⁹ [1948 – 2019] foi a primeira mulher a dirigir o MARGs, entre 1983 e 1987, realizando diversas exposições no museu e estabelecendo interlocução com os centros artísticos do País; também diretora-presidente da Fundação Ioschpe, mantenedora do Instituto Arte Na Escola, uma associação civil que, desde 1989, qualifica, incentiva e reconhece o ensino da arte, por meio da formação continuada de professores da Educação Básica. Tem como premissa que a Arte, objeto do saber, desenvolve nos alunos habilidades perceptivas, capacidade reflexiva e incentiva a formação de uma consciência crítica, não se limitando à autoexpressão e à criatividade (Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/noticia/nota-de-pesar-falecimento-de-evelyn-berg-ioschpe/>. Acesso em: 19 jan. 2023).

Em novembro do mesmo ano, ocorreu a III Mostra do CGTC na Casa de Cultura Mario Quintana (em Porto Alegre), na qual apenas 13³⁴⁰ obras foram selecionadas de um total de 38 inscrições. Novamente os trabalhos foram analisados por uma comissão julgadora que, ao esperar maior aperfeiçoamento, se defrontou com problemas qualitativos: repetições; pouco estudo e inovação; carência de soluções aprofundadas “a nível do significado” e falta de abordagem poética contemporânea – mesmo que alguns apresentassem propostas formais e técnicas satisfatórias. Porém, ao mesmo tempo que o júri criticou as obras, também divulgou uma “Carta aberta aos inscritos na III Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea” posicionando-se abertamente sobre cada produção e, com isso, possibilitando reflexões e aprimoramentos futuros (GRIPPA, 2017).

O resultado positivo da ação pode ser notado na última edição das Mostras do CGTC, ocorrida no Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre entre dezembro de 1987 e janeiro de 1988; a comissão julgadora, mesmo tendo selecionado somente 14³⁴¹ dos 32 trabalhos inscritos, analisou-os de forma geral, com melhores soluções do que os anteriormente apresentados. Segundo Grippa (2017, p. 64), as obras foram subdivididas em três categorias têxteis: *tecelagem*, contemplando “trabalhos executados em qualquer tipo de tear ou bordado sobre talagarça”; *desenho ou design têxtil* destinado a produções que apresentassem “padrões para tecidos na área industrial”; e *proposições* que incluíssem “objetos, de técnica livre, uso convencional, usando qualquer tipo de fibras ou fios para sua execução”.

No mesmo ano, sob a denominação de “Fiber Art: Companheirismo Internacional”, realizou-se uma exposição têxtil conjunta entre o estado de Indiana (EUA) e o Rio Grande do Sul³⁴², em paralelo aos Jogos Panamericanos de 1987 em Indianapolis. Foram selecionadas 20 obras – uma de cada um dos 10 artistas do Rio Grande do Sul e duas de cada um dos 5 representantes de Indiana³⁴³ –, expostas na Indianapolis Art League Downtown Gallery, em

³⁴⁰ Conforme Grippa (2017, p. 133-134), foram selecionadas obras de: Arlinda Nunes Volpato, Celita Maria G. Juchem, Erica Turk, Ivone Rivero Gick, Joana de Azevedo Moura, Ledy Anna de Oliveira Schmitt, Marília D. Herter, Marita Burger, Rachela Gleiser, Sonia Moeller, Vera Elizabeth S. Fontana, Vera Stedile Zattera, Walderes Martins de Aguiar.

³⁴¹ Selecionados: *Tecelagem*: Clayton Senger, Isolde Hageman e Vera Fontana; *Desenho ou Design Têxtil*: Joana de Azevedo Moura, Rachela Gleiser e Renata Rubim; *Proposições*: Carmen Lucia Denti, Maria Helena Bervian, Erica Turk, Heloisa Annes, Maria da Graça Py Gomes, Rojane Lamego e Sonia Moeller (GRIPPA, 2017, p. 133).

³⁴² Partindo de uma ideia de Zoravia Bettiol, o primeiro intercâmbio, “Works on Paper”, havia ocorrido em 1983 envolvendo o Indianapolis Art League, um centro de recursos em prol das artes visuais (FIBER ARTS [...], 1987).

³⁴³ Artistas de Indiana: Charlene M. Marsh, Donna M. Stader, Jonie Parr, Betsy Blumenthal e Anne McKensie Nickolson. Artistas do Rio Grande do Sul: Luiz Antonio Carvalho da Rocha (O Guardiã), Vera Beatriz S. Zattera (Ritmo no. 12), Ana Maria Norogrande (Círculo integrado III), Heloisa Crocco (Cazlilo), Berenice

outra experiência artística internacional do têxteis sul-rio-grandenses. “Este conjunto de artistas nos mostra um trabalho coeso, forte, vigoroso [...] são artistas contemporâneos que, lançando mão de técnicas e sensações dispare, constroem seus próprios universos [...] determinam seu próprio caminho no campo têxtil” (FIBER ARTS [...], 1987)³⁴⁴.

A propósito de trajetórias próprias, Zattera (1988, p. 70) acrescenta que, também em 1987, “vários artistas, individualmente ou não, mostram seus trabalhos em eventos internacionais”, a exemplo de: Heloisa Crocco e Liciê Hunsche, na V Bienal Íbero-Americana de Arte, México; Vera S. Zattera, na Second Annual International Exhibition Miniature Art, Toronto Canadá; Sônia Moeller, Rojane Lamego³⁴⁵, Heloisa Crocco, Liciê Hunsche e Marita Burger³⁴⁶, no Primeir Encuentro Brasileño-Uruguaio de Tapiceria de la Fibra y el Textil, Montevideo, Uruguai; Joana de Azevedo Moura, Rojane Lamego, Sônia Moeller, Erica Turk³⁴⁷, Rachela Gleiser e Walderes Aguiar³⁴⁸, no Primeir Encuentro Brasileño-Uruguaio de Tapices, Montevideo, Uruguai.

O ano de 1988 foi marcado por novo estímulo à produção de minitêxteis e contato com outros países da América, culminando com a realização do I Encuentro Latino Americano de Mini-Textiles, organizado pelo Centro de la Tapiceria Uruguay³⁴⁹ (CETU). Segundo Grippa (2017, p. 75), a exposição “circulou pelas três cidades em que havia centro de tapeçarias organizados: Montevidéo, Buenos Aires e Porto Alegre”, apresentando 93 obras

Gorini (Veste Ritual), Rojane Lamego (da série “Noivas da Cidade”), Eleonora Fabre (Carretel), Liciê Hunsche (Jogos Geométricos I), Francisca Duarte Dallabona (Collar I) e Sonia Moeller (Montagem no. 6).

³⁴⁴ O catálogo foi digitalizado e encontra-se no acervo documental do MARGS, no link https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/fiber-arts-partnership-international/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=1987&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_63&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=3&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=3&source_list=collection&ref=%2Fmateriais-graficos%2F.

³⁴⁵ Rojane Saraiva Lamego [Porto Alegre, 1940], graduada em Artes Plásticas (UFRGS), especializou-se em Arte-Educação, Tapeçaria, Criatividade, Desenho, Pintura e Litografia; sua produção de têxteis apresenta feições humanas numa linha expressionista (CÁURIO, 1985; ZATTERA, 1988).

³⁴⁶ Irma Marita Burger [Ijuí, 1937 - ?] fez curso de técnica do gobelin com Silvia Voegeli e experimentação e criatividade com Ernesto Aroztegui; como integrante do CGTC, participou das principais exposições coletivas organizadas pela instituição (FÓRUM TÊXTIL, 1993).

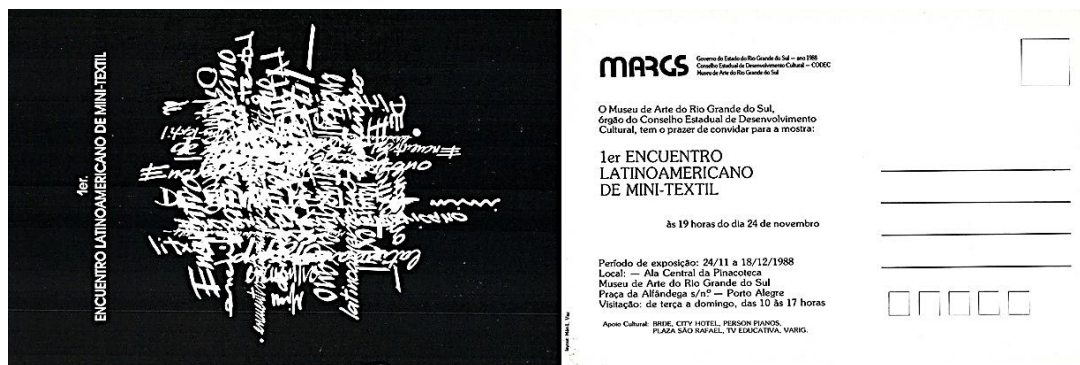
³⁴⁷ Erica Edith Weber Turk [Rio Grande, 1915 – 2011] estudou várias linguagens e técnicas (aquarela, óleo sobre tela, cerâmica, serigrafia, gravura) até chegar aos têxteis por meio de cursos com Zoravia Bettiol (1972) e Ernesto Aroztegui (1979), sendo depois também professora de tecelagem e tear de alto liço. Participou ativamente do CGTC desde a sua fundação, bem como das mais importantes mostras têxteis do País. Em suas obras, teceu imagens numa “configuração própria, introduzindo mudanças cromáticas inusitadas, ângulos, listras e outros detalhes e recursos” (CÁURIO, 1985, p. 186).

³⁴⁸ Walderes Martins de Aguiar [São Gabriel, 1938 - ?] fez parte da equipe de trabalho de Carla Obino, integrando o núcleo de artistas têxteis sul riograndenses. Expôs em coletivas estaduais e como escultora, consta uma obra sua no MAC/RS (CÁURIO, 1985, p. 215; ROSA; PRESSER, 2000, p. 490).

³⁴⁹ Ainda está atuante, denominando-se como Centro de Arte Textil Uruguayo cf. verificado no Facebook através do link <https://www.facebook.com/groups/230904857120445>. Acesso em: 19 jan. 2023.

de 59 artistas de Uruguai, Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México e Colômbia – dentre eles, 13 do Rio Grande do Sul³⁵⁰.

Imagem 85 – Convite para o 1º. Encontro Latinoamericano de Mini-Textil no MARGS, em 1988



Fonte: Acervo Documental MARGS (2023)³⁵¹.

No MARGS, o evento ocorreu entre 24 de novembro e 18 de dezembro de 1988, conforme consta no convite em formato de cartão postal da imagem 85. O catálogo informa a extensa relação das obras selecionadas, e há um texto introdutório produzido pela comissão organizadora, do qual extraiu-se:

Nosso centro se propôs então à realização deste "Primer Encuentro Latinoamericano de Mini-Textiles", pois é na área da miniatura que os problemas de transporte e armazenamento das obras para posterior seleção são de menor incidência. Na trajetória percorrida pela tapeçaria, que começa em princípios da década de 70, foram realizados três Encontros Nacionais da tapeçaria em miniatura, ao mesmo tempo em que vários de seus cultores participaram em eventos internacionais como: a VI e VII Bienal do Museu de Savária na Hungria, 2ª Trienal de Estrasburgo e a 2ª Exposição de Miniaturas da Galeria do Bello em Toronto. É este, pois um campo de incursão frequentado por nossos textelistas, campo que possibilita uma maior audácia nas realizações e um possível desapego das tradicionais convenções que atam a arte têxtil a zona da parede e ao tecido octogonal. As possibilidades de investigação são maiores ao ser menor o esforço econômico; e a busca plástica se realiza aqui com maior liberdade. Esta é talvez, uma constante que se repete em eventos deste tipo a nível internacional (PRIMEIRO ENCONTRO [...], 1988).

O recorte textual destaca alguns pontos vantajosos da produção de têxteis em miniatura, da realização de mostras com esse foco e da importância que tais peças adquiriram em esfera internacional para essa linguagem. Da mesma maneira que uma poesia não necessita de muitas palavras para provocar um forte impacto, as miniaturas têxteis trazem consigo a síntese de toda uma experiência estética com fios e fibras.

³⁵⁰ Amarili Boni Licht, Ana Norogrande, André Petry, Ani Frey, Delba Marcolini, Eleonora Fabre, Heloisa Crocco, Maria Helena Bevilan, Maria Inês Rodrigues, Maria Leda Macedo, Marita Burger, Rojane Lamego e Walderes de Aguiar (GRIPPA, 2017, p. 134).

³⁵¹ Disponível em:

https://acervo.margs.rs.gov.br/materiaisgraficos/1er/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=1988&pos=26&source_list=collection&ref=%2Fmateriais-graficos%2F. Acesso em: 19 jan. 2023.

Imagem 86 – Uma das 26 partes de Relicário, de Sônia Moeller, 1997, técnicas e materiais diversos, 56 x 15 cm



Fonte: acervo da autora (2023).

Exemplo disso é a obra “Relicário”, composta de 26 partes, criada pela artista sul-rio-grandense Sônia Moeller e integrante da exposição “Trama: Arte Têxtil no Rio Grande do Sul” de 2023. Mesmo participando de um conjunto maior, cada parte apresenta soluções criativas diversificadas, em técnicas e materiais têxteis com uma narrativa própria, conforme se observa na imagem 86.

Seguindo pela década de 1980, o fechamento se deu com a segunda edição do Evento Têxtil organizado pelo CGTC, em 1989, que buscava oferecer um panorama mais amplo da arte têxtil contemporânea; para tal, apresentaram-se também produções de artistas argentinos e uruguaios. Desse modo, foram selecionados por comissões julgadoras dos centros de cada um dos países participantes 44 artistas: 16 da Argentina, 13 do Uruguai e 15 do Brasil.

Representaram o Rio Grande do Sul³⁵²: Ana Norogrande³⁵³ (Ostensório em prata/ Ostensório em prata e bronze); André Petry³⁵⁴ (Tramas instantâneas); Amarilli Boni Licht³⁵⁵ (Clausuras: o início de um voo/ Clausuras: um gesto, uma palavra); Eleonora Fabre³⁵⁶ (Segmento/ árvore D); Francisca Duarte Dallabona³⁵⁷ (Bracelete); Maria da Graça Py³⁵⁸ (Espaço II), Maria Elena Bervian³⁵⁹ (Uma tentação: a costura/ Duras tentações: o encaixe, a costura); Rojane Lamego (Jogo de Damas II) (EVENTO TÊXTIL 89, 2023).

A estrutura organizacional foi similar à de 1985, conforme segue enumerado.

- a) No MARGS, Exposição de Arte Têxtil: Argentina – Brasil – Uruguai; e atividades têxteis com alunos do Centro de Desenvolvimento da Expressão.
- b) Encontro de artistas visando “oportunizar aos participantes o relato de experiências, a análise e a discussão de problemas referentes às artes plásticas e específicos da área têxtil” (EVENTO TÊXTIL 89, 2023).
- c) Mostras em galerias e espaços culturais: Espaço Cultural BFB; Galerias Clayton Tapeçaria, Arte & Fato, da Caixa Econômica Estadual, Design Incomum; e Atelier 65 Arte.

Além da parceria demonstrada em mais um evento promovido pelo CGTC, o MARGS também promoveu outras exposições focadas na arte têxtil ao longo da década de 1980: Exposição de tapeçarias de Liciê Hunsche e Jacques Douchez (1981)³⁶⁰ O Evangelho na

³⁵² Os outros artistas brasileiros: Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Clara, Góes, Henrique Schucman, Manoel J. N. e Rita Moura (EVENTO TÊXTIL 89, 2023).

³⁵³ [Cachoeira do Sul, 1951] Formou-se em Desenho, foi professora na UFSM e atua como escultora. A fibra metálica é um material bastante presente em suas obras, inclusive nas tapeçarias. Disponível em: <http://ananogrande.com.br>. Acesso em: 22 jan. 2023.

³⁵⁴ André Petry de Abreu [Porto Alegre, 1958] iniciou seus estudos em escultura no Atelier Livre de Porto Alegre em 1977; em 1981, concluiu o curso de arquitetura na Unisinos e atuou como professor na UFSM. Com várias participações em salões, já expôs seus trabalhos em coletivas e individuais (ROSA; PRESSER, 2000, p. 83).

³⁵⁵ [Porto Alegre, 1923 – 2017] Estudou no Instituto de Artes da UFRGS, no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, além de ter realizado cursos com vários artistas. Com obras têxteis, participou de exposições nas décadas de 1980 e 1990 (UMA VISÃO SOBRE [...], 1995).

³⁵⁶ Eleonora Fabre Miranda [Sobradinho, 1951] consta em Rosa e Presser (2000, p. 182) como escultora e professora formada pelo Instituto de Artes da UFRGS, participante de coletivas e salões desde 1977. “Seu trabalho têxtil evoluiu para o escultórico, utilizando materiais variados com conotações ecológicas.”

³⁵⁷ [Porto Alegre, 1932 - ?] Tapeceira, desenhista e professora, dedicou-se à arte-educação entre 1952 e 1987; de 1970 em diante, participou de coletivas com desenhos, tapeçarias, pinturas e joias (ROSA; PRESSER, 2000, p. 213).

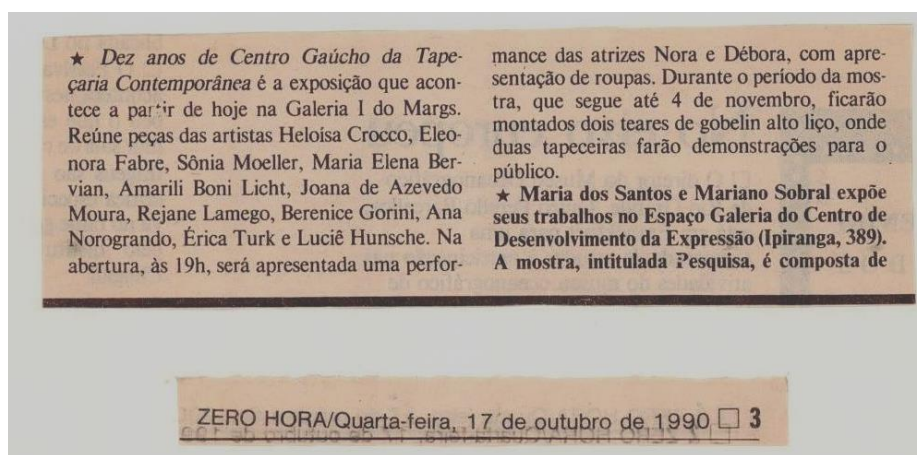
³⁵⁸ Maria da Graça Py Pinto Gomes [Porto Alegre, 1943] (CÁURIO, 1985) foi integrante do CGTC e do Trama Ateliê de Arte em Porto Alegre.

³⁵⁹ [Tapera, 1942] Desenhista e artista têxtil licenciada pelo Instituto de Artes da UFRGS (1972) (ROSA; PRESSER, 2000, p. 342). Seus trabalhos, muitos deles minitêxteis, utilizam madeira, ferro, alumínio, bambu e vime.

³⁶⁰ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/140177/RT00176.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

Selva, tapeçarias de Salomé Steinmetz (1981)³⁶¹; Objetos Rendados, tapeçarias de Vera Beatriz Stédle Záttera (1982)³⁶²; Mostra Retrospectiva “A arte de Zoravia Bettiol – 1955/1985” (1985)³⁶³; Annette Kaplan: Tapeçarias (1985)³⁶⁴; Lançamento do livro *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*, de Rita Cáurio (1985)³⁶⁵; Sofia Vivo: Tapices e Collages (1989)³⁶⁶. Já em fins de 1990, o museu abriu espaço para a mostra comemorativa aos 10 anos do CGTC, que expôs obras de 11 artistas convidadas³⁶⁷ e na qual ocorreu demonstração do fazer têxtil em tear de alto liço ao público, conforme mencionado em nota do jornal *Zero Hora*, a seguir ilustrada.

Imagem 87 – Nota do jornal *Zero Hora* referente à Mostra 10 anos do CGTC



Fonte: Acervo Documental MARGS (2023)³⁶⁸.

³⁶¹ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/127411/RT00165.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

³⁶² Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/128602/RT00184.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

³⁶³ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/123897/RT00295.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

³⁶⁴ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/126515/RT00278.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023. Anette Kaplan [Illinois (EUA), 1947] é uma artista que explora os limites do design e da tapeçaria. Para outras informações, acessar <http://www.annetekaplan.com/>.

³⁶⁵ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/131751/RT00306.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023. De acordo com Zattera (1988, p. 107), foi a “primeira publicação com profundidade de informações e pesquisa sobre os têxteis brasileiros”. Escrito por Rita Cáurio, o referido livro é uma das principais fontes também deste trabalho.

³⁶⁶ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/147507/RT00462.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

³⁶⁷ Amarili Boni Licht, Ana Norogrande, Berenice Gorini, Eleonora Fabre, Erica Turk, Heloisa Crocco, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Maria Elena Bervian, Rosane Lamago e Sônia Moeller.

³⁶⁸ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/161058/ATIV01102.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023. O documento traz, ainda, a clipagem de outros jornais e respostas de convites feitos para a abertura e visitaçao.

Do ano seguinte, 1991, destacam-se dois momentos, ambos realizados no museu. O primeiro, uma mostra com nove Projetos de Conclusão do Curso de Especialização em Design para Estamparia de alunos da UFSM³⁶⁹, cuja apresentação do catálogo foi de autoria de Berenice Gorini, que, então no papel de professora, enfatiza:

O Curso é consequência de anos de pesquisa e dedicação que, iniciada no começo dos anos setenta e então liderada pelo artista Yeddo Titze, conquistou a confiança do Ministério da Indústria e Comércio através de sua Secretaria de Tecnologia Industrial, a qual dotou a Universidade Federal de Santa Maria de um laboratório piloto para que pesquisas e cursos fossem desenvolvidos integrando Universidade/Indústria (MOSTRA [...], 1991).

Através da citação, percebe-se que, partindo da herança legada por Yeddo Titze, o núcleo de Santa Maria começava a se aproximar de uma das tantas vertentes contemporâneas possíveis relacionadas aos têxteis: o *design*. E, ao propor a interação entre o fazer manual e artístico em direção à indústria, unia-se a um caminho já percorrido por outros no século XIX, a exemplo de William Morris e do Movimento Arts and Crafts, já comentado no capítulo II e também explicitado na apresentação da mostra.

Na segunda metade do século XIX, dizia Willian Morris: “arte e sociedade estão estreitamente ligadas, formando um corpo, unitário, incluindo-se nele todas as artes com as quais os homens em cada época procuraram embelezar os objetivos comuns da vida cotidiana, estes devem ser uma alegria não tanto para o produtor, mas principalmente para o consumidor” (GORINI *apud* MOSTRA [...], 1991).

O outro momento refere-se à segunda edição do Encuentro Latino Americano de Mini Textiles, organizado pelo Centro de la Tapicería Uruguaya (CETU), com exposição em Montevideu e no MARGS, mostrando 79 obras selecionadas (dentre 258 inscritas), criadas por artistas provenientes da Argentina (27), Colômbia (5), Uruguai (23), Chile (3), México (1), Porto Rico (1) e Brasil (19)³⁷⁰. Dentre os sul-rio-grandenses, destaca-se a participação da

³⁶⁹ A mostra também ocorreu no Centro de Artes e Letras da UFSM com projetos de: Deisi Izabel Walper (Reinterpretação contemporânea da Arte Maia), Simone Lourensi (Design Têxtil: Padronagens a partir da Microfotografia), Angélica Neumaier (Arte Indígena Brasileira – Análise, Síntese: Aplicação em Padronagens para Estamparia), Ana Lucia Rodrigues Oliveira (Computação Gráfica: Design de Estamparia para Papéis de Parede), Reinilda Minuzzi (Natureza e Design – Uma Fusão Ecológica no Rio Grande do Sul), Rosane Zolin (Releitura do Floral Integrado a Formas Geométricas), Roberto G. Presa (Design para Decoração de Pavimentos Cerâmicos – Utilização da Linha e do Relevo como Elementos Funcionais e Estéticos), Neuza Maria Santos (Trançado – Releitura do Tradicional para a Tecnologia Cerâmica Contemporânea), Roseana C. Kriedt (Design para Estamparia em Tecido Coleção Verão 91 – Tendência Caribe/Conchas). As orientações foram das professoras Berenice Gorini, Ana Norogrande e Ivone Mendes Richter (MOSTRA [...], 1991).

³⁷⁰ RS: Amarilli Boni Licht, Ana Norogrande, Ani Frey, Eleonora Fabre, Erica Turk, Gisele Penz, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Madalena Tedesco Polonia, Maria Elena Bervian, Maria Leda Macedo, Marília Herter, Rojane Lamego, Ruth Schneider, Sonia Moeller, Stela Gazzaneo e Walderes Martins de Aguiar; SC: Arlinda Volpato e Clara Fernandes.

artista de Passo Fundo Ruth Schneider³⁷¹, com uma pequena obra tridimensional, selecionada em tal evento têxtil devido à utilização de fibras de celulose.

Imagem 88 – Da Série Nina, de Ruth Schneider, técnica mista, papel cola, papel oleoso, cordões e gesso, 20 x 18 cm



Fonte: Segundo Encuentro [...] (1991).

No entanto, foi no ano de 1993 que se encontrou uma intensa movimentação em relação à arte têxtil no MARGS:

- 1) no mês de fevereiro daquele ano, foi apresentada a mostra coletiva “Tapeçarias no Acervo do MARGS”, que, como o próprio título esclarece, expôs obras têxteis que

³⁷¹ [Passo Fundo, 1942 - 2003] Foi pintora, gravadora e desenhista; permaneceu até a adolescência em Passo Fundo, mudando-se depois para Porto Alegre, onde morou até sua morte. Os personagens de suas obras “[...] são representados em técnica expressionista, com traços grossos, arrojados e pessoais, com cores fortes e pastosas. E possuem formas irreverentes e características gestuais, que revelam figuras humanas em aventuras e desventuras do mundo boêmio. A inspiração de Ruth eram as histórias ouvidas na sua infância pela sua avó Margarida sobre o ‘Cassino da Maroca’ – um cabaré de Passo Fundo da década de 1940 e 1950. A trajetória da artista [...] inclui exposições nacionais e internacionais, como nos Estados Unidos, Inglaterra, Japão e Alemanha, entre outros países. Participou da XIX Bienal Internacional de São Paulo em 1991 como convidada. Em 1996 foi fundado em Passo Fundo o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider em sua homenagem.” Disponível em: <https://www.upf.br/mavrs/apresentacao/ruth-schneider>. Acesso em: 25 jan. 2023.

integravam o conjunto da instituição, portanto não somente de artistas sul-riograndenses³⁷²;

- 2) entre junho e julho, ocorreu a Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis³⁷³, na qual expuseram 14 artistas que trabalhavam com tecidos, distribuídos em três módulos: a) Tecido Tecido, que apresentou trabalhos artísticos únicos feitos em tear manual, com fios naturais como a lã, a seda e o algodão, por Darlene Lins³⁷⁴, Joana de Azevedo Moura, Maria Assunta F. Ferrugem³⁷⁵ e Stela Beatriz Gazzaneo³⁷⁶; b) Tecido pintado à mão, que reuniu um grupo de artistas têxteis que desenvolviam trabalhos de pesquisa buscando o emprego de novas técnicas e materiais alternativos e, assim, criando tendências para a produção em série da alta-costura: Vera Martini³⁷⁷, Genoveva Finkler³⁷⁸, Ignez Machado³⁷⁹, Lúcia Isaia³⁸⁰ e Evelise Anicet³⁸¹; c) Design

³⁷² Apurou-se que foram mostrados trabalhos de: Liciê Hunsche, Arlinda Volpato, Erica Turk, Salomé Steimetz, Conessa Colaço, Norberto Nicola, Jacques Douchez e Yedo Titze, entre outros. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/157254/ATIV01235-1.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023.

³⁷³ O núcleo havia se formado por ocasião da XI Feninver (SP), de 1992, com artistas sul-rio-grandenses que expuseram nos Módulos Culturais Têxteis.

³⁷⁴ [Bagé, 1961] Aprendeu tecelagem manual com Joana de Azevedo Moura, foi integrante do CGTC e do Atelier 65 Arte (de Porto Alegre) (MOSTRA COLETIVA [...], 1993; ROSA; PRESSER, 2000).

³⁷⁵ [Santa Cruz do Sul, 1950] Fez curso de tecelagem, tecidos e confecções, tapeçaria – chão e parede, design têxtil e feltro; foi integrante do CGTC e participou de algumas mostras coletivas locais, a exemplo do Fórum Têxtil de 1993 no MARGS (FÓRUM TÊXTIL, 1993; ROSA; PRESSER, 2000).

³⁷⁶ [Cachoeira do Sul, 1940] Realizou estudos têxteis com Sônia Moeller e Joana de Azevedo, integrou o Atelier 65 Arte (POA) e o CGTC; participou de coletivas no Brasil, Uruguai, Argentina e México (ROSA; PRESSER, 2000, p. 457).

³⁷⁷ Vera Beatriz Prataviera Martini [Caxias do Sul, 1941], com formação no Atelier Livre de Vacaria e Atelier Livre da Universidade de Caxias do Sul, foi uma das fundadoras do Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul, integrou o CGTC e participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis em 1993 (MOSTRA COLETIVA [...], 1993).

³⁷⁸ Genoveva Therezinha Parmeggiani Finkler [Caxias do Sul, 1941] é licenciada em desenho pela Escola Superior de Belas Artes de Caxias do Sul e pós-graduada em folclore; sócia fundadora do Instituto de Artes Visuais de Caxias do Sul (NAVI) e integrante do CGTC, é mais conhecida por seus trabalhos com pintura e gravura, mas na década de 1990 realizou pesquisas e experimentos com formas tridimensionais, objetos tramados com vime e estamperia (ROSA; PRESSER, 2000). Foi publicado um TCC sobre a sua trajetória em aquarelas por Ana Eliza Felisberto, intitulado “A aquarela na obra da artista caxiense Genoveva Parmeggiani Finkler”, disponível em <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/4256?show=full>.

³⁷⁹ Ignez Missel Machado [Passo Fundo, ?] frequentou o Atelier Livre da Prefeitura (POA); recebeu premiação no Salão Portinari (SP) em 1984 por pintura sobre tela; a partir de 1988, passou a pintar em tecido; participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis no MARGS em 1993 (MOSTRA COLETIVA [...], 1993).

³⁸⁰ [Santa Maria, 1952] Formou-se na UFSM, onde também foi professora no Centro de Artes e Letras; realizou Doutorado em Artes Plásticas pela Université de Paris VIII, na França; desde de 1973, participa de exposições nacionais e internacionais; possui uma vasta pesquisa e produção relacionada aos têxteis. Conforme Foletto e Bisognin (2001, p. 128), “[...] seus trabalhos são roupas-arte, com tecidos estampados a mão, associando formas, cores e texturas que reforçam as origens do referencial e servem como homenagem a quem decora o corpo como se fosse uma vestimenta, e traduzem riquezas que a cultura indígena brasileira encerra. Ressaltamos a arte de Lúcia pela valorização do popular na arte erudita e pela influência dessa perspectiva em seus alunos na UFSM.”

Têxtil, formado pelo polo de Santa Maria, que propunha novas soluções para o desenho de estamparia aproximando a arte do âmbito industrial, através de pesquisas temáticas, estéticas e técnicas acerca de referenciais do Rio Grande do Sul, como a lã, a geografia, as culturas agrícolas e a arte popular: Reinilda Minuzzi³⁸², Rosane Zolin³⁸³, Angélica Neumaier³⁸⁴ e Lusa Aquistapasse³⁸⁵. A mostra, que ainda teve desfiles, palestras, demonstrações em tear e vestidos da década de 1950, seguiu depois para a Fundação de Arte de Montenegro (Fundarte), ao Museu de Arte de Santa Maria e à Galeria de Arte da Universidade de Caxias do Sul³⁸⁶;

- 3) iniciada em dezembro e prolongando-se até março de 1994, ocorreu a “Trama-Mostra de Tapeçarias” do acervo municipal, com obras de Genaro de Carvalho, Liciê Hunsche, Berenice Gorini, Vera Aparecida Becker³⁸⁷, Lúcia Isaia, Maria Elena Bervian, Marita Burger e Joana Moura, incluindo uma retrospectiva de trabalhos de Erica Turk³⁸⁸;
- 4) no mesmo mês, porém com duração até janeiro de 1994, ocorreu o Fórum Têxtil 1993, organizado pelo museu, CGTC e UFRGS, com exposição, debates e eventos paralelos

³⁸¹ Evelise Anicet Rüttschilling [Porto Alegre, 1956] é bacharel e professora do curso de Artes e Design da UFRGS; MBA em Moda e Estilismo e em Design de Moda; em relação à arte, seu trabalho se direciona para o objeto-têxtil (ROSA; PRESSER, 2000, p. 197-198).

³⁸² Reinilda De Fatima Berguenmayer Minuzzi [Santa Maria, ?] é artista visual, pesquisadora e docente na UFSM, atuando na área das Artes Visuais e do Design, com foco em fibras, padronagens, superfícies e estamparia; em 1993 participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis e do Fórum Têxtil no MARGS (MOSTRA COLETIVA [...], 1993). Atualmente, suas pesquisas se voltam para a Arte e Tecnologia, bem como aos Processos Híbridos na Arte Contemporânea, conforme se pode constatar no catálogo da exposição do Grupo de Pesquisa Arte e Design “PluralSingular”, em que ela expôs o trabalho “geneRalogias”, propondo “[...] – cromática e formalmente – distintos entrelaçamentos imagéticos, que buscam alvitrar as falas emudecidas do ser, apenas eclodidas em aparências.” Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2018/08/Catalogo_GAD.pdf. Acesso em: 29 jan. 2023.

³⁸³ [Santa Maria, ?] É bacharel em Desenho e Plástica pela UFSM e especialista em Design para Estamparia; realizou cursos e exposições coletivas em design, estamparia e padronagens (MOSTRA COLETIVA [...], 1993).

³⁸⁴ [Santa Maria, ?] Artista, especialista em Design para Estamparia e professora no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc); na década de 1990, desenvolveu pesquisa têxtil sobre a arte indígena brasileira, tendo participado de exposições individuais e coletivas (FÓRUM TÊXTIL, 1993).

³⁸⁵ Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse [Santa Maria, ?] formou-se pela UFSM com Aperfeiçoamento em Design Têxtil, sendo também professora nas Artes Visuais da mesma instituição; realizou cursos e exposições coletivas em design com foco voltado para a estamparia, escultura em fibras e padronagens; participou em 1993 da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis e do Fórum Têxtil no MARGS (FÓRUM TÊXTIL, 1993).

³⁸⁶ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/164011/ATIV01261.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2023.

³⁸⁷ [Porto Alegre, ?] Fez cursos livres de tecelagem, tapeçaria, técnica de gobelin, desenho, história da arte, aplicação, colagem e criatividade; integrou o CGTC, a exposição Trama e o Fórum Têxtil em 1993 (FÓRUM TÊXTIL, 1993).

³⁸⁸ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/111931/ATIV01304.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2023.

na Casa de Cultura Mário Quintana; a mostra novamente apresentou uma retrospectiva com obras em tecelagem de Erica Turk, abordando os prédios históricos de Porto Alegre, trabalhos desenvolvidos na UFSM em Design Têxtil³⁸⁹ e outros selecionados pelo CGTC³⁹⁰, com materiais e técnicas variadas: o origami, o bordado, o patchwork, objeto têxtil, vagonite, xérox, colagem e pintura.

Imagem 89 – Design para estamparia – tendência verão 93/94, de Reinilda Minuzzi, 1993



Fonte: Fórum Têxtil (1993, p. 13).

³⁸⁹ Artistas: Angélica Neumaier, Lusa Aquistapasse, Reinilda Minuzzi, Rosane Zolin e Suzana Gruber, ambas apresentando design em estamparias variadas para tendência verão 93/94.

³⁹⁰ Selecionados pelo CGTC: Celita Maria Guerreiro Juchem (A Armadilha), Evelise Anicet (Testemunho), Joana de Azevedo Moura (Patchwork), Lúcia Isaia (Noiva), Maria Assunta F. Ferrugem (Uma homenagem ao MARGS), Maria da Graça Py Gomes (Meus caminhos...coloridos são), Maria Elena Bervian (Sobreposição de telas plásticas), Maria Madalena T. Polonia (Ilusão I), Marita Burger (Kikuzara III), Rojane Saraiva Lamego (técnica do artista), Stela Gazzaneo (Técnica pessoal com gaze, papéis, fios de algodão e rami), Sylvia Schwartz Gobbato (Pintura em tecido) e Vera Aparecida Becker (Aplicação com bordado).

Imagem 90 – Igreja das Dores, de Erica Turk, 1985, tear de alto liço com lã, 236 x 147.50 cm



Fonte: Acervo MARGS (2023)³⁹¹.

O catálogo traz uma apresentação escrita por Marília Herter³⁹², então presidente do CGTC, levantando questões que se mostravam de grande importância para a arte têxtil naquele momento, como a criação de um museu para salvaguardar peças que estavam se deteriorando, uma maior conexão com as universidades para fortalecer trocas de conhecimentos e pesquisas. “Na parte bibliográfica somos paupérrimos, pois não temos quase nada de informações, o que por exemplo nos Estados Unidos existe em abundância, mostrando tudo o que se quiser saber. Há muito o que fazer!” (FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 3).

Seguindo pela década de 1990, entre 1995 e 1996, uma exposição reuniu 32³⁹³ artistas têxteis do Brasil, sendo 12³⁹⁴ deles do Rio Grande do Sul, todos integrantes do CGTC. A

³⁹¹ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/E/44627/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

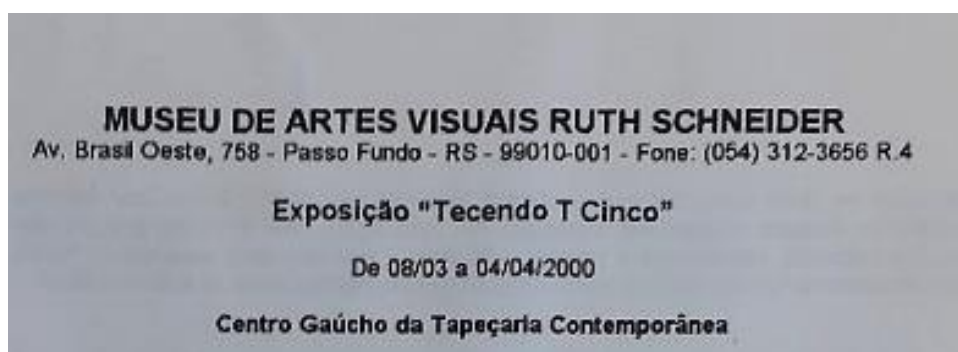
³⁹² Marília Diefenthaler Herter [Porto Alegre, 1944] fez a sua formação através de cursos com vários artistas têxteis, integrou o CGTC e participou de diversas exposições organizadas pela instituição desde 1980 (UMA VISÃO SOBRE [...], 1985).

³⁹³ Representando diversos estados: Anabela Santos Malange, Andrea Kramer e Maria T. Castor, Claudia Lima, Delba Margolini, Dilma Góes, Edmar de Almeida, Eva Soban, Fátima Valladares, Gláucia Amaral, Henrique

coletiva visava divulgar o trabalho de arte têxtil nacional num intercâmbio entre o Brasil e a Dinamarca e aconteceu no Museu de Rundetarn, em Copenhague (UMA VISÃO SOBRE [...], 1995). Conforme informado pelo *Jornal do MARGS* (1996), posteriormente, a exposição seguiu para o Museu Nacional do Traje (em Lisboa, Portugal), para o MARGS (em Porto Alegre, capital gaúcha) e, por fim, até o Museu de Arte de Santa Catarina (em Florianópolis).

Ainda do mesmo período, Fidelis (2014) e Grippa (2017) informam sobre exposições têxteis em 1996, do CGTC, a convite do Centro de Artes e Letras da UFSM; em 1998-1999, promovida pelo MARGS, “Enfeixados: Objetos Têxteis de Stela Gazzaneo”; em 1999, do CGTC, no Centro Municipal de Cultura (POA), Atelier com Fibra e Têxtil; em 1998, de artistas do CGTC que expuseram na Galeria de Arte do DMAE³⁹⁵ (POA) na coletiva Tecendo Tcinco³⁹⁶ – a qual em 2000 foi estendida até o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, em Passo Fundo.

Imagem 91 – Recorte do informativo sobre a Exposição Tecendo Tcinco, no MAVRS, em Passo Fundo, 2000



Fonte: Arquivo Histórico Regional (2022).

A última exposição da década, e do CGTC, ocorreu na Casa de Cultura Mario Quintana (em Porto Alegre), em 1999, comemorando os 20 anos de atividade Centro. Foi

Schucman, Liana Bloisi, Manoel de Jesus, Maria Clara Fernandes, Marina Overmeer, Marte Berger, Ramalho, Renato Imbroisi, Rosário Medina, Susana Uribarri, Victor Acosta (JORNAL DO MARGS, 1996).

³⁹⁴ Do RS: Amarilli Boni Licht (Compor, Decompor e Recompor), Beatriz Riba e Graça Py (Fios de Esperança), Eleonora Fabre (O Fio), Evelise Anicet (Human “Beans”), Maria Assunta Forster Ferrugem (Sem Título), Marília Herter (Mestre de muitos Discípulos), Marita Burger (Melopiteco), Rojane Saraiva Lamego (Colcha de Retalhos II), Sonia Moeller (Ocaso) e Stela Gazzaneo (Zon).

³⁹⁵ O Centro Histórico-Cultural Antônio Klinger Filho, mais conhecido como Galeria de Arte do Dmae, foi inaugurado em 1986 e abriga em seus espaços exposições de Arte Contemporânea, saraus solidários, palestras e apresentações, entre outras atividades culturais e educativas. Disponível em: https://www2.portoalegre.rs.gov.br/dmae/default.php?reg=2&p_secao=243. Acesso em: 3 fev. 2023.

³⁹⁶ Artistas que criaram obras têxteis com fitas de etiquetas da marca Tcinco: Celita Maria Guerreiro Juchem, Delba Marcoline, Eleonora Fabre, Erica Weber Turk, Elza Brum Catharino, Heloisa Conceição Annes, Iva Maria Schmitz, Irma Marita Burger, Lia Maria Achutti, Madalena Tedesco Polonia, Maria Assunta Forster Ferrugem, Maria Da Graça Py, Margarita Salvático De Martinez, Marina Overmeer, Marlene Noskoski Bianchini, Paulina Verônimo, Renato Imbroisi, Realda Maria Hädrich, Sonia Moeller, Vera Aparecida Becker e Bina Montheiro (GRIPPA, 2017).

intitulada “Coletânea Têxtil”, pois teve como objetivo democratizar a participação dos integrantes e das diversas linguagens têxteis que utilizavam. Assim, contou com 160 pequenos trabalhos criados por 136 artistas, que foram unidos em sete painéis, formando uma espécie de “retrato” do Centro, a exemplo dos que constam na imagem 92 (GRIPPA, 2017).

Imagem 92 – Dois painéis da Exposição Coletânea Têxtil, CGTC, 1999-2000 (fotos de Eneida Serrano)



Fonte: boletim do CGTC³⁹⁷ (apud GRIPPA, 2017, p. 121-122).

Em 2000, a Coletânea Têxtil foi mostrada na Casa de Cultura de Esteio (RS), depois seguiu até a Universidade Federal do Rio Grande do Norte (Natal) e para o Espaço Came, que comercializava tapetes persas na mesma cidade, tendo recebido apoio da empresa aérea TAM para o transporte. Grippa e Bosak (2018) reforçam a importância dada pelo CGTC à participação em eventos têxteis como forma de divulgar o trabalho do grupo realizado em linguagens variadas, bem como de assegurar espaço no sistema da arte através da circulação em locais propícios a uma legitimação, como museus, galerias e instituições. Constata-se também o esforço para tornar a arte têxtil conhecida no Rio Grande do Sul, pois, além dos locais listados anteriormente no exterior e no Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília,

³⁹⁷ Ano 16, n. 28, out. 2000.

Florianópolis, Curitiba, Belo Horizonte e Natal), receberam exposições do Centro, ao longo dos 20 anos de funcionamento³⁹⁸: Cachoeira do Sul (1982, 1984, 1988); Passo Fundo (1983, 2000); Pelotas (1984, 1990); em 1981, Novo Hamburgo; em 1983, Caxias do Sul, Osório, Palmeira das Missões, Sarandi, Ijuí; em 1984, Lajeado, Estrela, Venâncio Aires, Veranópolis, Nova Prata, Seberi, Cotiporã, Guaporé, Serafina Corrêa, Alpestre, Nova Bassano, Nova Araçá, Frederico Westphalen, Candelária, Bento Gonçalves, Vicente Dutra, Caiçara, Palmitinho, Santa Maria, Rio Grande, Vacaria, Lagoa Vermelha, Bagé, São Borja, Santa Rosa, Três Passos, Imbé, Tramandaí; em 1985, Esteio (GRIPPA, 2017).

Na década de 1980, durante os primeiros anos de existência do Centro, ocorreu a maior movimentação pelo estado, seguida por uma diminuição gradual nos anos posteriores, culminando com o encerramento das atividades no final de 2000. Bosak *et al.* (2019) assinalam vários motivos que desencadearam tal situação: a redução da quantidade de pessoas interessadas em associarem-se devido a um abandono dos próprios têxteis por fatores ligados ao custo dos materiais de trabalho (fios, pigmentos); a falta de lugar para produzir (ateliês); a dificuldade nas vendas – sendo que muitos artistas retornaram ou migraram para outras linguagens. Com a falta de renovação de associados, o grupo se desmotivou, poucos permaneceram comprometidos aos objetivos iniciais e até mesmo frequentando as reuniões do Centro, não restando mais fortes razões para dar continuidade a ele.

O encerramento das atividades do CGTC³⁹⁹, bem como o enfraquecimento da arte têxtil no Rio Grande do Sul em meados da década de 2000, foi consequência de um movimento iniciado internacionalmente com a retração geral na área (produção, circulação e recepção), que culminou na quase ausência de promoção de eventos relacionados, considerando que a última edição da Bienal de Lausanne ocorreu em 1995 e, de amplitude nacional, o Evento Têxtil (na capital gaúcha) em 1985.

Assim, nas duas primeiras décadas do século XXI, tornaram-se mais escassos, mas não ausentes, os eventos têxteis, até mesmo no MARGS, instituição parceira do CGTC e detentora de um acervo considerável de obras nessa linguagem. Todavia, em 2004, o museu

³⁹⁸ Uma lista mais detalhada com as exposições do CGTC durante o período de 1981 a 2000 consta em Grippa (2017, p. 127-138).

³⁹⁹ Conforme Grippa e Bosak (2018), a documentação da instituição (atas, cartas, projetos de exposições, catálogos, livros, fotografias, clipagem de jornais) foi guardada pela última diretora, Heloísa Annes, em sua residência e constitui-se rico acervo, que ainda carece de mais pesquisas.

recebeu a exposição itinerante⁴⁰⁰ de tapeçarias clássicas europeias pertencentes à coleção do Petit Palais (de Paris, na França), em que foram apresentadas 26 obras de grandes dimensões retratando assuntos variados de forma figurativa – a vida na corte, mitologia, jogos infantis, cenas bíblicas e as estações do ano –, tecidas por importantes ateliês entre os séculos XV e XVIII⁴⁰¹. Em 2007, “Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade” foi uma exposição retrospectiva da artista ocorrida no MARGS abarcando desenhos, gravuras, pinturas, colagens, fotografias, objetos e têxteis (RAMOS *et al.*, 2007). A coletiva “O Museu Sensível”, em 2011, foi “a primeira exposição crítica acerca da inclusão da obra de artistas mulheres no acervo do MARGS”, na qual foram expostas 23⁴⁰² obras têxteis (FIDELIS, 2014, p. 130). “Geografias da criação – Arte, Design e Moda”, em 2014, ao estabelecer uma relação entre as três áreas a partir de obras do acervo, possibilitou investigar outros aspectos da produção artística num campo contemporâneo ampliado entre tessituras e transversalidades, “pois cada uma destas áreas tem particularidades próprias, contudo podem se aproximar, se entrelaçar, ou mesmo se contaminarem entre si, estabelecendo um ponto comum e este está na criação” (GEOGRAFIAS [...], 2014)⁴⁰³. Em 2016, a exposição “Zoravia Bettiol: o lírico e o onírico” mostrou o acervo da artista formado por criações em múltiplas linguagens e, dentre elas, a têxtil (RAMOS, 2017). Mais recente, em 2021, a exposição “Yeddo Titze: meu jardim imaginário”, inserida no programa Histórias Ausentes do MARGS, tendo como objetivo homenagear e mostrar um recorte da produção do artista entre 1950-2010, incluiu obras têxteis tecidas, bordadas e pintadas (YEDDO [...], 2021).

Nesse tempo, outros espaços da grande Porto Alegre também sediaram mostras de arte têxtil, a exemplo do Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, em Porto Alegre, que, em 2005, trouxe a exposição de tapeçarias “Olhai os lírios do Erico”, com coordenação de Maria Rita

⁴⁰⁰ Havia estado anteriormente na Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP) e no Museu Oscar Niemeyer (MON), em Curitiba (PR).

⁴⁰¹ Em paralelo à exposição, ocorreu uma palestra sobre Tapeçarias Clássicas, ministrada por Maria Amália de Oliveira. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/170076/RT00950.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2023.

⁴⁰² Ana Norogrande (Sem Título), Heloísa Crocco (Série Tempo e o Vento; Eco II), Teti Waldruff (Inventariado), Elaine Tedesco (Objetos para sala da insônia I e II; Nó Azul), Fanny Meimes (Tramas), Iole de Freitas (Peça n. 9), Salomé Steinmetz (Brasiliensis: o Imperador acredita na generosidade dos estranhos), Ivandira Dotto (Pássaro da Primavera), Amarili Boni Licht (A última árvore), Carla Obino (Girassóis), Rojane Lamego (Jogos de Armar V), Jussara de Souza (Movimento em Verde), Maria Helena Cavalcante (Textura em claro-escuro), Joana Moura (Natureza II), Maria Helena Bervian (Duas tentações: o encaixe, a costura), Berenice Gorini (Orunkó: Axó Yemanjá), Liciê Hunsche (Tiras e cordas douradas 1b), Renata Rubim (Sem Título), Zoravia Bettiol (Série Metamorfose: Rapsódia), Concessa Colaço (Canção do Cerrado) (FIDELIS, 2014).

⁴⁰³ Dentre as artistas têxteis, participaram: Ana Norogrande, Berenice Gorini, Evelise Anicet, Heloisa Crocco, Joana Moura, Renata Rubim, Rojane Lamego, Salomé Steinmetz e Zoravia Bettiol.

Webster⁴⁰⁴, Francisca Dallabona, Marinelsa Geyer de Oliveira, Stela Gazzaneo e Heloisa Annes⁴⁰⁵, na qual um grupo de artistas desenvolveu trabalhos inspirados em 20 livros do escritor sul-rio-grandense Erico Verissimo. Foi uma homenagem coletiva em que cada artista explorou a temática de um livro escolhido, com ênfase nos personagens principais ou nos detalhes mais característicos da narrativa, utilizando-se da técnica de tapeçaria de recorte em materiais têxteis variados. Essa mostra integrou as atividades da Semana de Arte Têxtil 2005 e a programação comemorativa do centenário do escritor desenvolvida pelo Centro⁴⁰⁶. Em 2009, a 7ª Semana de Arte Têxtil foi realizada no mesmo local, reunindo artistas e especialistas para discutir as experiências realizadas e possibilidades da linguagem. Os resultados conseguidos foram mostrados nas exposições: “Bagagens”, organizada pelo Atelier Maria Rita Oficina Têxtil, uma mostra coletiva de 29 artistas⁴⁰⁷ que criaram obras de diferentes formas e tamanhos inspiradas em lembranças vividas e guardadas ao longo da vida; e “Tecendo e Acontecendo”, de Henrique Schucman, com tapeçarias em tear de alto liço, produzidas a partir de material recolhido em “ecocaminhadas” (fibras e outros objetos inusitados)⁴⁰⁸. Promovidas pela Escola de Tecelagem de Maria Rita Webster, ocorreram Semanas de Arte Têxtil em 1996, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007 e 2009, contemplando seminários, exposições, *workshops*, lançamentos de livros e mercado têxtil; no entanto, não foram encontradas informações relativas a todas as edições.

⁴⁰⁴ [Porto Alegre, ?] Atuou em produção, ensino e pesquisa sobre arte têxtil, foi associada do CGTC, organizou eventos na área, a exemplo da Semana de Arte Têxtil entre 1996 e 2009, publicou o livro *Tear de pente liço: técnicas e possibilidades*, em 1997. Disponível em: <https://memoriatextil.com.br/antigo/site/creditos.php>. Acesso em: 11 fev. 2023.

⁴⁰⁵ Heloisa da Conceição Annes [Erechim, 1927], possuidora de uma extensa biografia ligada à produção artística e artesanal, se envolveu em diversas atividades ligadas aos têxteis. Foi associada ao CGTC e durante sua permanência participou das movimentações artísticas e contribuiu na área administrativa do Centro integrando 11 diretorias, tendo sido 4 vezes presidente. O Museu Moda e Têxtil UFRGS mantém a Coleção Heloísa Annes, cuja parte do acervo é considerada didática para o ensino de práticas têxteis, como amostras e cadernos de pontos. O acesso pode ser realizado através do link <https://www.ufrgs.br/mmt/acervo/7/Cole%C3%A7%C3%A3o-Heloisa-Annes>.

⁴⁰⁶ Disponível em: <https://www.coletiva.net/comunicacao/artistas-homenageiam-erico-com-trabalhos-em-tapeçaria,186569.jhtml>. Acesso em: 9 fev. 2023.

⁴⁰⁷ Amarili Boni Licht, Ana Norogrande, Bárbara Benz, Carmen Lúcia Denti, Carmen Maria Machado Netto, Célia Maria Von Mengden Meirelles, Celina Cabrales, Cho Dorneles, Dinorá Bohrer Silva, Eduardo Du Pasquier, Eleonora Fabre, Elisabete de Paula, Elisabeth Rodrigues da Cruz, Francisca Duarte Dallabona, Henrique Schuman, Lenir Fagundes Romero, Lúcia Isaia, Mara Moraes Doratiotto, Margret Spohr, Maria de Lourdes Flores Soares Reis, Marinelsa Geyer de Oliveira, Marta Saldanha, Nara Guichon, Sonia Moeller, Stella Gazzaneo, Suzana Gruber, Vera Junqueira e Zoravia Bettiol.

⁴⁰⁸ Disponível em: <https://ceee.equatorialenergia.com.br/noticias02/cccev-sedia-semina-rio-de-arte-taaxtil>. Acesso em: 9 fev. 2023.

Mais recentemente, em 2017, o Centro Cultural CEEE também acolheu a exposição “Portoalegrismo: a soma de todos os bairrismos”⁴⁰⁹, homenageando os 245 anos da capital através de narrativas têxteis de diferentes épocas, como a chegada dos casais açorianos e prédios históricos (Prefeitura e Mercado Público, por exemplo). Foi dividida em três núcleos: a seção “Recortes de Porto Alegre” expôs painéis em tapeçaria de recorte⁴¹⁰; a seção “Porto Alegre em poemas” apresentou três poemas do escritor e compositor Luiz Coronel em grandes painéis bordados; e a denominada “Postalegre” trouxe cartões postais têxteis confeccionados por Dinorá Bohrer Silva e antigos documentos que integram coleções particulares (MEDEIROS, 2017).

No mesmo ano, aconteceu na Casa de Cultura Demóstenes Gonzalez, em Cachoeirinha, cidade da região metropolitana de Porto Alegre, o I Festival de Arte Têxtil Fibra de Artista, que homenageou Zoravia Bettiol e teve a participação de mais 36⁴¹¹ artistas que utilizam técnicas têxteis em suas obras. O evento incluiu oficinas, conversas, exposições, desfiles e performances, proporcionando vivências e trocas de experiências relacionadas ao tema⁴¹². Depois da primeira edição, o evento foi retomado em 2020, de forma virtual, devido à pandemia, fato que facilitou a participação de artistas de outros estados e países. A terceira edição ocorreu em 2021, em formato híbrido, com exposição virtual e física no MACRS, em Porto Alegre⁴¹³. E o IV Festival foi realizado em 2022, convidando os artistas participantes a refletirem e se manifestarem através de obra têxtil o questionamento “Qual a sua trama?” Repetiu-se o formato anterior, com mostra virtual e física, propondo itinerância por espaços públicos culturais de Porto Alegre, Cachoeirinha e Serra Gaúcha⁴¹⁴.

Outro evento local iniciado há poucos anos refere-se à FIBRA – I Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, realizada em Porto Alegre (2019), com o tema “Sustentabilidade: um

⁴⁰⁹ A referida exposição foi rerepresentada em 2022 na Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, na capital gaúcha. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/smc/noticias/pinacoteca-aldo-locatelli-abre-novas-exposicoes>. Acesso em: 11 fev. 2023.

⁴¹⁰ Elaborados por Ana Perrone, Christy E. Schmitt, Dejanira Eli Carneiro de Almeida, Dinorá Bohrer Silva, Eliane Sthalberg, Lenir Romero, Liliana Moeller, Maria Luiza Pizzato, Maria Rita Webster, Marília Perrone Lindemann, Nina Rosa Klein e Rachel Tamar Gurski.

⁴¹¹ Foram eles: Ana Nunes, Marga Monteiro, Rita Gil, Ena Lautert, Cho Dorneles, Rejane Wagner, Ines Schertel, André Venzon, Fernanda Capra, Laís Cardoso, Luiza Zebrowski, Fernando Lima, Rosane Maria Vargas, Lia Vargas, Lucia Guaspari, Cinthia Sfoggia, Vera Behs, Mimi Kuo, Silvana Taquatia, Lorena Steiner, Daisy Viola, Tânia Cappa, Marize Vargas, Rosane Moraes, Clotilde Maso, Taís Fanfa, Maria Helena Panichi, Marinelsa Geyer, Neca Sparta, Hugo Lazzaron, Franciele Aguiar, Zen Origami, Coletivo Tramando Arte, Coletivo Nós do Fio e Coletivo Casa de Cultura Demóstenes Gonzalez.

⁴¹² Disponível em: <https://www.oreporter.net/i-festival-de-arte-textil-sera-na-casa-de-cultura-demosthenes-gonzalez/>. Acesso em: 10 fev. 2023.

⁴¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjsE1exjZEo>. Acesso em: 11 fev. 2023.

⁴¹⁴ Disponível em: <https://seguinte.inf.br/qual-minha-trama-inscricoes-estao-abertas-para-o-festival-fibra-de-artista/>. Acesso em: 12 fev. 2023.

olhar sobre as suas diversas possibilidades”, que reuniu artistas⁴¹⁵ de diferentes regiões do Brasil, selecionados por edital, totalizando aproximadamente 100 obras com diferentes propostas no universo da arte têxtil. As exposições ocorreram em locais públicos e privados da cidade – Galeria de Arte do DMAE, Jardim do DMAE, Chico Lisboa Espaço Cultural, Plano B Espaço Cultural e Sesc Centro; paralelamente, aconteceram oficinas, conversas públicas entre artistas selecionados, convidados e público. A FIBRA propôs narrativas da arte contemporânea desdobradas na esfera da arte têxtil, estimulando o hibridismo de materiais e linguagens voltados para questões de preservação e desenvolvimento sustentável. A segunda edição, que estava prevista para acontecer no primeiro semestre de 2021, propondo a temática “Consumo consciente: sensibilização para transformar o comportamento coletivo”, e abriria espaço para a participação de artistas internacionais, ainda não foi realizada⁴¹⁶.

A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS recebeu a exposição “A memória que se tece: o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (1980-2000)” em 2019, a qual apresentou obras de 17 artistas realizadas no período de existência do CGTC, além de documentação e um vídeo com relatos de associadas. O ponto de partida foi uma pesquisa acadêmica⁴¹⁷ integrada ao Projeto de Extensão Memória Têxtil do Rio Grande do Sul⁴¹⁸, sob a coordenação da professora Joana Bosak, do curso de História da Arte do IA/UFRGS (BOSAK *et al.*, 2019).

Imagem 93 – Vista da exposição “A memória que se tece: o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (1980-2000)”, com tear de pente liço no primeiro plano – 2019, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS (Porto Alegre)

⁴¹⁵ Artistas, grupos e coletivos que integraram a FIBRA 2019: Affonso Malagutti, Amanda Geórgia, Ana Luiza T. de Miranda, Annie Ruaro, Ariberto Filho, Bruna Antunes, Camila Hein, Caren Czerwinski e Miriam Gomes, Carmen Lucia Denti, Clara Figueira, Clarissa Silveira, Cláu Paranhos, Coletivo BAD, Coletivo CRIA, Coletivo Justa Trama, Coletivo Panos da Vida, Cristina Lisot, Daisy Viola, David Ceccon, Denise Giacomoni, Elke Hulse, Eneida Stroher, Fernando da Luz, Grupo Galha Azul, Guilherme Robaski, Inês Cavalcanti, Aline Brant e Bet Olival, Julia Antunes, Kauê Nery, Leandro Machado, Leandro Selister, Leila Alberti e Giovana Casagrande, Lia Braga, Lisiane Rabello, Lívia Costa Monteiro, Louise Gusmão, Luci Sgorla, Lúcia Géa, Lúcia Guaspari, Luciana Monteiro, Luciane Sell, Márcia Braga, Marcia de Mello, Márcia Miotti, Marília D. Herter, Marisa Grahl, Marize Vargas, Matheus Couto, Ana Paula de Oliveira e Christiane C. Martins, Miriam Gomes, Miriam Tolpolar, Mônica Sofia, Nara Coló Rosetto, Nara Guichon, Nilza Dezordi, Pablo Sotomayor, Paola Zordan, Patrícia Tavares, Pedroluiss, Priscila Martinelli, Raquel Fontoura, Rochele Beatriz e Rafael D. Adaime, Rosana Almendares, Rosane Moraes, Rosane Vargas e Lala Gheller, Selir Stralio, Taila Idzi, Tânia Capra, Tereza Albano, Tetê Barachini, Valdevez Englert, Valeria Cavalcanti, Vanessa Freitag, Wà Coletivo, Yris Tanaka, Zoravia Bettiol.

⁴¹⁶ Disponível em: <https://www.fibrabienal.com/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

⁴¹⁷ Alunas participantes: Andressa Borba, Carolina Bouvie Grippa e Luiza Villamil de Castro. A pesquisa também gerou o Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em História da Arte de Carolina Bouvie Grippa, orientado pela Profa. Dra. Joana Bosak, defendido em 2017 e intitulado: “A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, bem como outras publicações posteriores feitas pela mesma autora e utilizadas também nesse trabalho.

⁴¹⁸ Resumo disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/185617>. Acesso em: 26 ago. 2021.



Fonte: Bosak *et al.* (2019).

Entre 2020 e 2021, a Fundação Iberê Camargo (POA) também entrou no circuito de espaços que acolheram eventos têxteis, começando pela mostra “O fio de Ariadne”, que reuniu gravuras, 37 cerâmicas, 7 tapeçarias de grandes dimensões e seus cartões pintados pelo artista sul-rio-grandense Iberê Camargo, produzidos entre as décadas de 1960 e 1980. As tapeçarias que eram objetos artísticos muito presentes na arquitetura da época, também chamadas pelo arquiteto suíço Le Corbusier de “murais nômades”, foram tecidas na década de 1970 por Maria Angela Magalhães⁴¹⁹, fundadora do Artesanato Guanabara na cidade do Rio de Janeiro⁴²⁰. A mostra foi apresentada paralelamente à realização da 12ª. Bienal do Mercosul de 2020, que abordou o tema “Feminino(s): visualidades, ações e afetos”, afinando-se com o projeto da curadora Denise Mattar que revelou, através do mito de Ariadne⁴²¹, toda uma

⁴¹⁹ [Belo Horizonte, MG, 1925 – Rio de Janeiro, RJ, 2009] “Em 1964, com Gilda Carneiro, fundou o Artesanato Guanabara, que, na década de 1970, chegou a contar com 70 artesãs. Maria Angela trabalhava com tapeçaria bordada em lã, mas, para interpretar da melhor forma possível as características de cada artista, começou a utilizar diferentes tipos de fios: seda, lã, cetim, sisal, criando áreas luminosas e texturas, incorporando, em alguns casos, até o tricô e o crochê. Essa qualidade de transcrição atraiu Iberê Camargo que, em 1975, encomendou uma tapeçaria, estabelecendo com Maria Angela uma parceria que durou até 1982. A artista também desenvolveu tapetes de tear com desenhos autorais, usando lãs tingidas manualmente, refletindo sua maestria em lidar com as cores” (IBERÊ [...], 2020, p. 66).

⁴²⁰ Andrade (1978, p. XLI) informa que, “[...] em 1976, em exposição realizada na galeria Bonino (RJ), o pintor Iberê Camargo apresentou duas tapeçarias, junto às pinturas e aquarelas. [...] executadas no Artesanato Guanabara, as tapeçarias de Iberê resultaram em trabalho de excelente qualidade [...]”.

⁴²¹ “Na conhecida lenda grega, o Minotauro vivia encerrado no Labirinto de Creta, que fora edificado pelo arquiteto Dédalo, com o duplo objetivo de impedir a sua fuga e o acesso a ele. Fechado, escuro e intrincado,

urdidura feminina a apoiar o trabalho de Iberê Camargo ao longo da sua história. Como o evento realizou-se no período pandêmico, foi complementado por uma série de vídeos com depoimentos, entrevistas e discussões referentes ao tema.

[...] uma cronologia ilustrada reunindo fotos e depoimentos de algumas das mulheres que marcaram presença na vida de Iberê. Entre elas: sua esposa Maria Coussirat Camargo, a artista Djanira, as ceramistas Luiza Prado e Marianita Linck, as artistas Maria Tomaselli e Regina Silveira, a tapeceira Maria Angela Magalhães, a gravadora Anna Letycia, a escritora Clarice Lispector, as gravadoras Anico Herskovits e Marta Loguercio, a galerista Tina Zappoli, a produtora cultural Evelyn Ioschpe, a cantora Adriana Calcanhotto e a atriz Fernanda Montenegro.⁴²²

Em 2021, a mostra foi levada ao Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e incluiu o filme *Dédale*, do diretor francês Pierre Coulibeuf, uma obra produzida em 2009 inspirada no universo criativo de Iberê Camargo⁴²³.

Também na Fundação Iberê Camargo, a exposição “Trama: arte têxtil no Rio Grande do Sul”, com curadoria de Carolina Grippa, apresentada entre dezembro de 2022 e fevereiro de 2023, trouxe obras de 17⁴²⁴ artistas relevantes para a constituição da história dessa linguagem no Estado, tendo cada um desenvolvido um poética própria em relação a técnica, materiais e ocupação espacial (TRAMA [...], 2022).

Caberá, ainda, uma investigação futura pelas 13 edições das Bienais do Mercosul⁴²⁵ em Porto Alegre, para verificar de que forma a linguagem têxtil foi apresentada ao público sul-rio-grandense, a exemplo da ocorrida em 2018, que trouxe uma obra do artista Faig Ahmed [Baku, 1982], do Azerbaijão.

repleto de passagens recorrentemente similares, que prometiam a saída, mas se voltavam sobre si mesmas, em infinitas idas e vindas, o labirinto era inexpugnável. Quando Teseu se oferece para matar o monstro, a quem todo ano eram sacrificados jovens atenienses, ele sabia que a entrada naquele local significaria a sua morte. Ariadne, filha do Rei Minos, resolve ajudar o herói e lhe entrega um novelo de lã instruindo-o a desenrolá-lo à medida que adentrasse o labirinto. Assim, depois de matar o Minotauro, Teseu, guiado pelo fio de Ariadne, consegue escapar. O mito foi reescrito em diversas versões, gregas e latinas, e, até hoje, recebe inúmeras interpretações filosóficas e psicológicas” (MATTAR, 2020, p. 12).

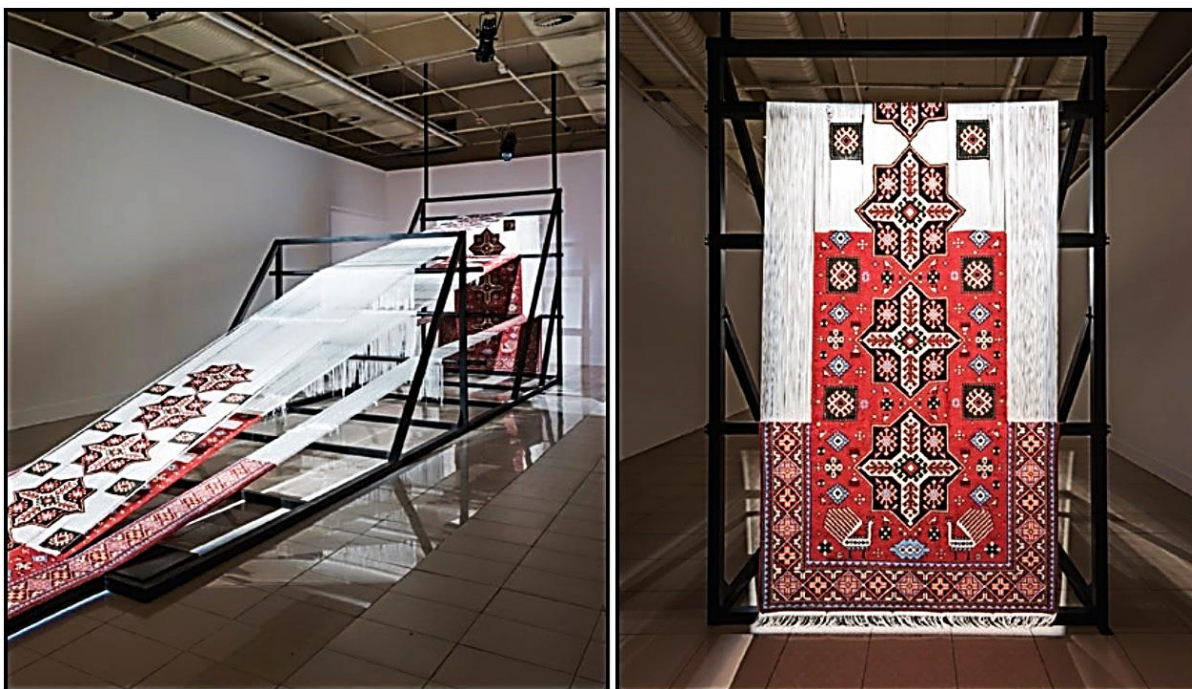
⁴²² Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/ibere-camargo-o-fio-de-ariadne/>. Acesso em: 13 fev. 2023. O catálogo completo pode ser acessado através do link http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2021/09/catalogo_iberecc82-camargo-o-fio-de-ariadne.pdf.

⁴²³ Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/itinerancia-ibere-camargo-o-fio-de-ariadne/>. Acesso em: 13 fev. 2023.

⁴²⁴ Artistas: Ana Norogrande, Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Erica Turk, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Joana Azevedo de Moura, Jussara Cirne de Souza, Liciê Hunsche, Luiz Gonzaga, Nelson Ellwanger, Salomé Steinmetz, Sonia Moeller, Wilhelm Hovarth, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol.

⁴²⁵ “Criada em 1996, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul é uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, que tem como missão desenvolver projetos culturais e educacionais na área de artes visuais, adotando as melhores práticas de gestão e favorecendo o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e a comunidade. Reconhecido como o maior conjunto de eventos dedicados à arte contemporânea latino-americana no mundo, oportunizando o acesso à cultura e à arte a milhares de pessoas, de forma gratuita.” Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/historico>. Acesso em: 13 fev. 2023.

Imagem 94 – 10-35, 2017: Instalação com tapete, 3 x 2 x 15 m aprox. Obra comissionada pelo/Work commissioned by: Textile Museum of Sweden, apresentada na XI Bienal do Mercosul, 2018



Fonte: Bienal 11 (2018, p. 111, 113).

É a partir de um ícone da herança cultural muito antiga de seu país que Ahmed trabalha a sua obra, o Tapete do Azerbaijão, declarado pela Unesco como Patrimônio Cultural Oral e Intangível da Humanidade [...] outro interesse do artista são os padrões e os ornamentos dos tapetes, que são similares e ao mesmo tempo diferentes em outras culturas. São para Ahmed como “palavras e frases que podem ser lidas e traduzidas para um idioma que entendemos (BIENAL 11, 2018, p. 110).

Aliás, a realização desse evento desencadeou transformações significativas no cenário artístico do Rio Grande do Sul em vários aspectos. Primeiramente, houve um aumento substancial da visibilidade internacional, atraindo artistas, curadores, estudantes e público de diversas partes do mundo. Esses acontecimentos promovem intercâmbios culturais e colaborações entre criadores de diferentes origens, enriquecendo a diversidade da produção artística local, influenciada pelas propostas e temas de cada edição da bienal. Além disso, a criação de espaços expositivos, debates, workshops e outras atividades educativas impulsiona o desenvolvimento do circuito cultural no estado. Isso não apenas expandiu a compreensão de tendências estéticas e conceituais relacionadas à arte contemporânea, mas também as tornou acessíveis a um público mais amplo.

Todavia, ao mesmo tempo que se busca dar voz através da pesquisa a tantos artistas silenciados na história da arte do Rio Grande do Sul e do Brasil, constata-se o surgimento de uma nova geração que utiliza os têxteis em suas criações numa espécie de “redescoberta”, ressignificando-os e, com isso, sinalizando para que a sua posição no sistema da arte seja

reavaliada. Destaque especial para as artistas sul-rio-grandenses Mônica Lóss⁴²⁶ e Vanessa Freitag⁴²⁷, que se utilizam abundantemente de materiais e linguagens têxteis em suas criações.

Imagem 95 – Detalhe da obra Era El Cielo, série Lacuna, de Mônica Lóss, 2018, construção têxtil tecida em tear de prego e bordada com algodão, fios acrílicos, lã de alpaca e botões, 160 x 100 cm



Fonte: Coletivo Amarelo (2018)⁴²⁸.

⁴²⁶ [Soledade, 1978] É Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, tendo realizado mestrado, especialização e graduação pela UFSM. Atualmente, vive e trabalha como artista visual e designer em Michigan, Estados Unidos, e vem participando de exposições em diferentes cidades no Brasil, México, Estados Unidos e Europa. Disponível em: <https://www.monicaloss.com>. Acesso em: 16 fev. 2023.

⁴²⁷ [Santa Rosa, 1982] Artista escultora têxtil que utiliza diversas técnicas têxteis – costura, crochê, bordado e tecelagem – e materiais reciclados para construir formas orgânicas imaginárias. Fez boa parte de sua formação na UFSM (mestrado, especialização e graduação) e atualmente vive e trabalha no México, onde doutorou-se em Ciências Sociais na linha de pesquisa em Antropologia Cultural e Identidades Contemporâneas. Disponível em: <https://www.freitagvanessa.com/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

⁴²⁸ Disponível em: <https://coletivoamarelo.com/pt-br/collections/monica-loss/products/era-el-cielo-2018>. Acesso em: 19 fev. 2023.

Imagem 96 – Série Simbiose, de Vanessa Freitag, 2019, crochê, costura e alfinetes. 20 x 35 x 40 cm



Fonte: Freitag (2020, p. 7)⁴²⁹.

Sobre a visibilidade dada pelos jornais a arte têxtil, outra instância importante da circulação e difusão, o MARGS disponibilizou desde o início de 2023 como parte do seu acervo documental online, a clipagem de muitos eventos têxteis da época, onde aparecem notas e comentários no Jornal da AAMARGS, Correio do Povo, Jornal do Comércio, Gazeta Mercantil e Zero Hora. Essa também se constitui em outra possibilidade de ampliação dos estudos sobre o assunto!

Nos últimos anos o têxtil também foi tema de pesquisas em universidades do RS, como no projeto de extensão Memória Têxtil desenvolvido pela UFRGS em meados de 2017, que resultou em publicações e cujo propósito foi abordar,

[...] questões referentes à documentação, preservação e pesquisa da produção de artistas e designers têxteis locais. Tem por objetivo a formação de um acervo a partir de revistas, catálogos, livros e diversos outros materiais doados ao Instituto de Artes através de figuras importantes no âmbito da arte têxtil gaúcha. Entre essas figuras

⁴²⁹ FREITAG, Vanessa. Jardim de fora, jardim de dentro. *Visualidades*, 2020. (Ensaio Visual).

destacamos: Heloísa Conceição Annes, encarregada do acervo relativo aos vinte anos de atividade do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea; Celina Cabrales, coordenadora da Papeloteca Otávio Roth; e Maria Rita Webster, que encabeça a iniciativa Memória Têxtil, centro de referência e preservação da arte têxtil gaúcha, que conta com parte de seu material disponível online⁴³⁰.

Em Santa Maria as pesquisas iniciaram em 2014 por estudantes do curso de Artes Visuais da UFSM, sob a coordenação da então professora, Vani Foletto, com o projeto A Tapeçaria em Santa Maria, partindo da elaboração de,

[...] um resgate histórico sobre a tapeçaria artística em Santa Maria tendo como ponto de início a criação do Curso de Belas Artes pela Universidade Federal de Santa Maria, nos anos sessenta do século XX e sobre a influência deixada na tradição artística local, nomeando artistas e especificando sobre suas obras. Como ponto culminante, ao final do trabalho, planejado para acontecer em 2016, pretende-se divulgar os resultados do resgate histórico e organizar uma exposição de Artes Visuais com obras e artistas ressaltados na pesquisa⁴³¹.

Os objetivos foram atingidos, culminando com a exposição coletiva A Tapeçaria Artística em Santa Maria, na Sala Cláudio Carriconde, CAL/UFSM, em 2016.

Por fim, essa é apenas uma parte da movimentação em torno dos têxteis no RS, priorizando o recorte entre 1970 e 1990, pois cabe lembrar que muitos artistas só mencionados aqui em eventos coletivos, também circularam por trajetórias individuais no Brasil e no exterior, contribuindo de maneira significativa para que a tapeçaria fosse reconhecida e legitimada como uma forma de expressão artística na região

5.1 As tapeçarias e a história da arte sul-rio-grandense: aportes para um entendimento

“Não custa acrescentar também que em todos os momentos do fazer humano ficou constatado que aquilo que excede à função é expressão; é forma simbólica, é obra, é Arte”
(PIETA, 1993, p. 5).

A investigação desenvolvida até aqui permite sinalizar alguns aspectos relacionados à produção das tapeçarias em paralelo ao sistema da arte vigente no Rio Grande do Sul de 1970 a 1990. Esses subsídios viabilizaram uma compreensão mais ampla sobre o papel dessas obras inseridas no campo artístico e sujeitas a hierarquias de poder ali estabelecidas. De acordo com

⁴³⁰ Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/185617/Resumo_34828.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 26 ago. 2021.

⁴³¹ Disponível em: <https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/cal/2002/04/01/projeto-de-pesquisa-a-tapeçaria-em-santa-maria>. Acesso em: 26 ago. 2021.

Bourdieu (1996), o campo cultural refere-se ao espaço no qual as práticas culturais ocorrem e no qual os agentes sociais buscam reconhecimento e legitimidade. O campo artístico é parte da cultura e engloba artistas, instituições, críticos, galeristas, colecionadores, dentre outros agentes, além de práticas específicas à arte.

A produção de um artista nesse campo se correlaciona com seu capital cultural, ou seja, ao conjunto de conhecimentos, habilidades, valores e referências adquiridas por ele tanto através da educação formal quanto pelas experiências vivenciadas ao longo da vida (BOURDIEU, 2007). Já a posição que esse sujeito ocupa traz referências também do seu capital social (rede de contatos, por exemplo) e do econômico, ambos externos ao campo artístico, mas pertencentes ao da cultura. Nesse sentido, Bisognin, Silva e Santos (1995, p. 109) acrescentam:

Embora os aspectos novos e únicos de uma obra de arte possam tornar indispensável a noção de individualidade, não podemos esquecer que um indivíduo é sempre produto do meio social em que surge. O indivíduo e o grupo social, a espontaneidade e a convenção, a constituição psíquica e as influências externas, a natureza e a educação, são pares correlativos mutuamente inseparáveis e irredutíveis.

Esses critérios desempenham papéis cruciais na sociedade, definindo fronteiras entre diferentes grupos de artistas, bem como relações de poder e prestígio no sistema da arte. Por exemplo, a produção e a circulação das obras têxteis foram permeadas por várias dinâmicas de poder dentro do sistema, uma delas caracterizando-se pela visibilidade (ou não) que obtiveram. As executadas por artistas que ocupavam posições de maior reconhecimento tornaram-se mais conhecidas e valorizadas, em detrimento de outras feitas por sujeitos em situação menos privilegiada – caso de grande parte da produção das associadas ao CGTC. Isso porque qualquer pessoa que tivesse interesse pelo têxtil podia associar-se ao Centro, independentemente do seu capital cultural, o que, em conjunto, gerou uma produção bastante desigual de trabalhos: desde os mais simples, sem grande apuramento estético, até outros bastante complexos, criados por sujeitos já inseridos no campo artístico.

Pode ser constatado esse fator comparando-se o anexo A, que apresenta os nomes das associadas ao CGTC, e o apêndice A, no qual foram relacionados artistas que circularam com as suas obras por eventos e instituições legitimadas no sistema. São poucos os nomes que coincidem em ambas as listas, atestando, dentre outros aspectos, o poder legitimador e, ao mesmo tempo, seletivo atribuído à formação universitária. Lau (2020) assinala esse como um dos caminhos por onde passa a consagração ou o esquecimento de um artista, numa dualidade: benéfica por um lado, considerando que as academias de ensino são espaços onde

se promovem a pesquisa e a reflexão, fundamentais na qualificação da produção em arte; porém prejudicial em outro, diante do poder de incluir ou excluir artistas e produções no sistema. “[...] um professor, ou um artista que se forma na universidade e faz carreira acadêmica, naturalmente já tem um espaço de visibilidade e legitimação” (GOMES *apud* LAU, 2020, p. 14); ainda, “não é o artista que se legitima através da universidade, é a universidade que faz o artista. [...] através dos seus professores, pesquisadores e historiadores” (PELLIN *apud* LAU, 2020, p. 15).

Os fragmentos foram retirados pela autora de entrevistas a dois agentes especialistas no campo artístico sul riograndense: Paulo Gomes – artista visual, professor, historiador e crítico – e a produtora cultural Vera Pellin. Com base nessas colocações, pondera-se sobre a situação dos artistas pesquisados: Yeddo e Ivandira atuavam de forma ativa em Santa Maria, paralelamente como professores universitários, pesquisadores e também produtores; Zoravia, para além de sua formação acadêmica, já estava inserida no campo artístico com as gravuras, tendo participado de vários eventos anteriores à sua fase têxtil; Carla Obino era graduada em Música e ministrou diversos cursos no MARGS, bem como a serviço da Secretaria Estadual de Cultura – instituições reconhecidas pelo sistema regional; a respeito de Liciê, não foi encontrada menção sobre alguma graduação, no entanto ela trazia vasto capital cultural oriundo de viagens e pesquisas autônomas, além de gozar de significativa posição social e econômica⁴³². Em suma, os cinco artistas pesquisados ocupavam posições reconhecidas, mesmo que “além de sua vontade”.

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando numa definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados. Para além de sua vontade e da consciência que possam ter a este respeito, tal definição se lhes impõe como um fato [...] (BOURDIEU, 2007, p. 154).

Esses apontamentos remetem a outras duas noções apresentadas por Bourdieu (1996): a de “habitus”, que se refere às disposições incorporadas por um sujeito através das experiências culturais individuais e coletivas, e que moldam as suas percepções de mundo; e a de distinção: os agentes sociais buscam diferenciar-se de outros grupos, muitas vezes adotando práticas culturais exclusivas, como modo de afirmação de identidade e de busca por

⁴³² Na época, Liciê era casada com o empresário Werner Hunsche, proprietário da extinta Imcosul, uma rede de lojas de departamento.

capital simbólico. Aliadas à uma grande capacidade criativa, essas nuances podem ser notadas nesses artistas têxteis em relação ao pertencimento a um grupo: enredados por fios e fibras, compartilharam objetivos comuns na busca por reconhecimento e autonomia dentro do campo da arte.

Continuando sob essa perspectiva, observou-se que as tapeçarias produzidas por eles nesse período foram influenciadas por condições culturais específicas, isto é, inicialmente por duas correntes europeias: tanto pelos conhecimentos buscados na França por Yeddo Titze quanto por aqueles trazidos da Polônia por Zoravia Bettiol. Essas maneiras de criar e tecer foram repassadas por eles a toda uma geração de artistas têxteis no Rio Grande do Sul que as difundiram, produzindo obras, participando de eventos e, em alguns casos, como o de Ivandira Dotto e Carla Obino, também ensinando posteriormente.

Todavia, ao buscarem mão de obra especializada para a materialização de suas criações nas regiões, esses artistas também trouxeram para as suas tapeçarias influências que estão refletidas na história e na diversidade cultural como tradições têxteis introduzidas pelos jesuítas, pelos colonizadores e imigrantes europeus que aqui se estabeleceram ainda no século XVII, a exemplo das técnicas de tecelagem e de bordado. Conforme Pieta (1993, p. 4),

Nos parece também essencial para as considerações que nos remetem as formas têxteis e as estimulam, assinalar nossa situação concreta, situada e datada: História, Geografia, Cultura, Sociedade, aquilo que nos constitui. Não é por acaso observarmos hoje a força do TÊXTIL em nosso estado. Vivemos a posição privilegiada de celeiro de grãos e fibras do país, assim como uma forte tradição artesanal, em especial na urdidura de lã que no RS ganha forma superlativa [...]. De posse desse concreto domínio de materiais e técnicas, acrescentamos sua história de possibilidades estéticas, também a disposição de uma visualidade [...]

Evidentemente, essas novas produções foram atualizadas de acordo com tendências contemporâneas daquela década de 1970, refletindo o momento então vivenciado por esses artistas. Com isso, a arte têxtil desenvolvida no estado obteve uma valorização crescente como meio de expressão artística legítimo, sendo um dos fatores que contribuíram para tal a disponibilidade de materiais têxteis de qualidade, aliada ao uso de técnicas tradicionais de tecelagem em novos contextos, como a incorporação das pedras e madeiras por Zoravia e dos retalhos por Yeddo. Contudo, a utilização da lã destaca-se como fio comum a todos os cinco artistas – em especial, recurso de Liciê, que a priorizou durante toda a sua trajetória, incluindo até mesmo a criação das próprias ovelhas a partir da década de 1980. Aliás, esse material foi um dos mais apreciados nas tapeçarias pelo mundo afora através dos séculos, destacando-se também no Rio Grande do Sul como um elemento tradicional que vinculou o passado e o presente.

A propósito das orientações artísticas contemporâneas, mesmo que muitas reflexões sejam difíceis de ser formuladas ou necessitem de revisões por ainda estarem se processando, em termos gerais, são as presenciadas até os dias atuais. Originaram-se de questionamentos formais e estéticos na Europa, ainda em meados do século XX, e se intensificaram após a Segunda Guerra Mundial, em fins da década de 1940. No Brasil, estudos sobre o tema, exposições e produções fixaram-se no decorrer da década de 1950, principalmente a partir da I Bienal de São Paulo, em 1951, que

[...] representou um divisor de águas no cenário das artes plásticas no Brasil: até então a comunidade artística – e o público – vivia isolada dos grandes centros produtores de arte. O modernismo, cujos dois principais representantes eram Portinari e Di Cavalcanti, se por um lado ainda disputava o espaço com o academismo, de outro mostrava sua face conservadora reagindo contra a entrada do abstracionismo, que no Brasil ocorreu no final dos anos 40 (FARIAS, 2001, p. 72).

Esse embate entre correntes artísticas acadêmicas, modernistas e contemporâneas também se configurou em terras sul-rio-grandenses a partir da década de 1960, desafiando as narrativas anteriores e influenciando a produção e a recepção das tapeçarias. Conforme exposto no capítulo IV, o cenário sul-rio-grandense encontrava-se caracterizado por certo conservadorismo de preferências estéticas figurativas e avesso às tendências internacionais, fato que perpassava todas as instâncias do sistema artístico local.

Dentre as características da denominada “arte contemporânea”, estão a subjetividade e a liberdade estética como uma espécie de ideais compartilhados, sendo que cada sujeito artista se expressa ao seu modo, sem seguir normas preestabelecidas (o que ocorria nos movimentos anteriores). Isso ocasionou um abandono gradual dos suportes tradicionais e as obras passaram a articular diferentes linguagens em suas composições – como dança, fotografia, música, pintura, vídeo, teatro, escultura, literatura –, promovendo um hibridismo até então nunca visto, que desafiou as classificações conhecidas e a própria definição de Arte. De acordo com Zielinsky (1985), houve uma ampliação sobre os critérios de entendimento: “ser arte, ou não ser, tornou-se o tema mais polêmico dos intelectuais”.

A ideia de hibridismos apresentada por Burke (2003) possibilita a análise de fenômenos culturais sob diversas perspectivas; nesse caso, pode ser percebida nas influências culturais, nas linguagens, nos experimentos e usos diversificados de materiais e técnicas, aspecto verificado também na arte têxtil.

[...] a fronteira entre os diversos meios tornou-se tênue. O desenho ganhou presença no espaço; a escultura ganhou qualidades pictóricas; a pintura, caráter fotográfico; a fotografia documental ganhou aura de obra única. Cada vez é mais difícil e menos importante enquadrar a produção artística dentro dessas categorias. Muitos artistas deixaram de desenvolver seus trabalhos dentro de uma mesma técnica, usando um e

outro meio, de acordo com as necessidades e demandas de cada projeto (COSTA, 2004, p. 49).

Ou seja, depois da década de 1960, não foi mais possível conformar as obras de arte como pertencentes a determinadas categorias e, concordando com Archer (2001, p. 1), “houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação”. Muito sucintamente, pode-se argumentar que passaram a ser construídas relações entre ideias e objetos, desencadeando-se processos criadores e reflexivos em meio a um campo ilimitado de possibilidades de representação. Para Cauquelin (2005, p. 127),

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação.

A experimentação tornou-se a tônica do momento, somada a todos os materiais passíveis de utilização como matéria-prima da obra de arte, que passou a gozar desse atributo a depender do contexto em que se encontra inserida. Trata-se de um deslocamento de caráter transitório, que instigou Goodman (1984, p. 1-7) a propor a substituição da pergunta “o que é arte” para “quando é arte”:

Se a tentativa de responder à questão “O que é arte?” caracteristicamente termina em frustração e confusão, talvez [...] a questão esteja errada. Uma re colocação do problema pode ajudar a esclarecer matérias tão debatidas como o papel do simbolismo na arte e o status de arte dos “objetos encontrados” e da assim chamada “arte conceitual”. [...] As coisas funcionam como obra de arte apenas quando seu funcionamento simbólico tem certas características. A resposta à questão “Quando é arte?” me parece assim encontrar-se em termos de função simbólica [...]. Um objeto pode simbolizar coisas diferentes em épocas diferentes, e nada em outras épocas. Um objeto inerte ou puramente utilitário pode vir a funcionar como arte, e uma obra de arte pode vir a funcionar como um objeto inerte ou puramente utilitário. Talvez, mais do que ter a arte vida longa e curta, ambas sejam transitórias [...]

Assim, passaram a merecer o designativo “obra de arte” propostas veiculadas socialmente nos contextos que incluem agentes detentores de prerrogativa para legitimá-la como tal, envolvidos portanto com produção, difusão, crítica e consumo desses bens culturais simbólicos.

Deflagrado esse quadro, muitos artistas passaram a questionar a hierarquização da arte de várias maneiras nas décadas seguintes, sendo uma delas por meio da valorização de materiais artesanais – dentre eles, os têxteis. Esse fator contribuiu para a retomada da tapeçaria no ocidente, no Brasil e no Rio Grande do Sul, apesar da sua complexa trajetória anterior. Recordar-se, com isso, que a arte têxtil vinha buscando legitimação frente a outras linguagens da arte desde o período renascentista europeu, quando teve início a segregação

entre “belas artes” e “artes aplicadas”, na qual a tapeçaria foi relegada a “arte menor”. Aliás, um preconceito que excluiu também a gravura, a ourivesaria, a marcenaria e a cerâmica, as quais, devido ao saber manual e artesanal dos seus produtores, foram consideradas com intelectualidade inferior à dos artistas, ditos seres de excepcional talento, a quem coube o domínio das artes maiores e “belas”, centradas na pintura, escultura e arquitetura. O implante dessa hierarquização após longas disputas entre as corporações de artesãos e as novas academias de arte representava os valores da elite dominante do século XV, alterando substancialmente o sistema artístico daquele tempo (CARVALHO, 2007b; GRADIM, 2016; ZIELINSKY, 1985).

Nessa estruturação, os tapeceiros que até então possuíam autonomia e trabalhavam em parceria com os cartunistas – aqueles que confeccionavam o modelo para a criação –, podendo alterar detalhes e sugerir cores, tornaram-se meros reprodutores técnicos subordinados aos pintores. As tapeçarias, por sua vez, foram situadas como arte aplicada para fins práticos e decorativos (tapetes de chão, decoração mural ou de mobília), subjugada à pintura. Relativo a esse ponto, Gullar (1985, p. 7) registra:

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. E o ofício de tecer se tornaria subsidiário da linguagem pictórica – imitação da pintura. Foi necessário que a própria linguagem da pintura entrasse em crise para que se redescobrisse a autonomia da expressão têxtil. A grande ruptura da linguagem figurativa, que se dá com o cubismo no princípio do século XX, reaviva a sensibilidade do homem moderno para a expressividade dos materiais independentemente do que eles representem: papel, prego, areia, madeira, barbante, arame, estopa...o que for. E essa redescoberta da matéria sem rosto traz implícita a redescoberta do espaço, que deixa de ser “o lado de fora” das formas para ser agora constituinte delas e constituído por elas. Isso tem para a arte têxtil uma importância fundamental já que, nela, a forma e o espaço se criam materialmente a partir dos mais simples elementos: os fios e as fibras.

A predominância da funcionalidade da tapeçaria permaneceu até o advento da arte moderna, quando, principalmente, o pintor francês Jean Lurçat iniciou o movimento de renovação com base em duas estratégias: mudança na concepção dos cartões, aproximando-os novamente das propriedades originais das fibras e alteração no circuito de circulação das obras, direcionando-as para galerias, museus, eventos e colecionadores de arte. Este último ponto entra em concordância com as observações de Chartier (1995) quando, ao revisar a conceituação sobre “arte popular”, afirmou que seria inútil tentar identificar certas manifestações pela sua origem nas práticas sociais, nos objetos ou materiais; ter-se-ia de fazê-lo pela sua apropriação, distribuição e circulação:

O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos [...]. Em toda sociedade, as

formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social. [...] antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras (CHARTIER, 1995, p. 184).

Isto é, ao perceber que a distinção como obra de arte ocorria nos espaços por onde circulavam as tapeçarias, considerando que a base material de origem eram os mesmos fios do artesanato e da decoração, Lurçat passou a produzir e a estimular outros interessados para uma perspectiva diferente de consumo e apropriação. Logo em seguida, essas intenções se fortaleceram ao encontrar as propostas artísticas contemporâneas, abertas à ampliação de repertórios criativos. Em relação ao Brasil, Bulhões (2020, p. 37-41) refere:

No início do século XX, nas disputas com o modelo clássico/acadêmico, artistas modernos, apoiados nos movimentos de vanguarda europeus, buscaram recuperar muitas dessas categorias relegadas a um segundo nível, para explorar outras possibilidades estéticas. Eles construíram um novo olhar e um novo conceito, no qual foram incluídos a cerâmica, a tecelagem, a gravura, o desenho, a fotografia, a ourivesaria etc., ampliando o repertório visual da arte. [...] Com o desenvolvimento da arte contemporânea, que dilacerou os limites do sistema da arte e reformulou o próprio conceito de arte, englobando inúmeras práticas cotidianas e valorizando os processos acima dos objetos artísticos e da noção de obra, uma nova condição se instalou no campo artístico.

Tudo isso demonstra a participação da arte têxtil no debate contemporâneo de revisão da hierarquia das linguagens artísticas, lado a lado com outras categorias. Não se tratou, portanto, de algo casual, mas do acompanhamento de um fluxo maior de discussões estéticas travadas no interior do próprio campo artístico. De acordo com Giunta (2020, p. 28), “[...] as séries têxteis contribuíram para a transformação das hierarquias entre as linguagens da arte. Essa abertura foi central para o processo que hoje permite usos inesperados e deslumbrantes do tecido.” E, sim, o resultado para a tapeçaria foi a ressignificação da forma, do conteúdo e, inclusive, da nomenclatura, haja vista que, nas décadas seguintes, distinguem-se pelo menos “três categorias de arte têxtil – a mural, herdeira da tapeçaria tradicional que se expõe verticalmente nas paredes, a espacial, frequentemente tridimensional, que se pode circundar, e a ambiental, mais próxima da instalação e que permite a penetração do observador” (RITA, 2016, p. 147). Outros autores nomeiam o objeto bidimensional como “tapeçaria”; e o tridimensional, de “forma tecida”.

Outro aspecto a ser enfatizado nesse panorama remete à tendência abstracionista adotada pela maioria dos artistas têxteis em suas obras, um passo a mais para a abolição das reproduções de cartões pintados, bem como da “obrigação” de abordar somente temas que agradavam o público espectador e consumidor. Kandinsky (1996, p. 220-221) afirma que uma composição abstrata “não passa de uma consequência lógica da evolução”, isto é,

Qualquer forma abstrata faz ouvir uma nota particular na estrutura do quadro, e as relações mútuas das formas criam tensões internas que são a origem do efeito estético [...] Ela não cuida de fixar acontecimentos passageiros (quadros históricos), nem de representar materialmente realidades sobrenaturais, nem – ainda menos – levar a cabo programas didáticos, ou mesmo moralizantes. [...] A finalidade da arte abstrata, situa-se na direção oposta; seu conteúdo é a manifestação das relações internas, da harmonia que existe no seio do ser inteiro.

A precursora da tapeçaria artística no Brasil, Regina Graz, se destacou pelo uso primeiro do abstrato-geométrico, interessando-se pelas expressões das artes indígenas ainda na década de 1920, quando realizou sua primeira exposição. Mesmo com certa demora, a linguagem abstrata chegou às pinturas no Rio Grande do Sul na década de 1960, sendo Yeddo Titze um dos primeiros a experienciá-la em seu próprio processo criativo, bem como aplicando-a posteriormente ao ensino de tapeçarias e estampanaria no curso de Artes da UFSM (BERCLAZ, 2015; DANTAS, 2014). Àquela época, a produção de arte têxtil foi bastante diversificada no estado, com obras que iam desde as mais tradicionais com temas regionais e figurativos até as mais abstratas e experimentais. Essas últimas foram legitimadas no sistema da arte regional por critérios como a inovação e a originalidade e; sobre isso, Bourdieu (1996, p. 264; p. 285-286) explica:

O princípio da mudança das obras reside no campo de produção cultural e, mais precisamente, nas lutas entre agentes e instituições cujas estratégias dependem do interesse que têm, em função da posição que ocupam na distribuição do capital específico (institucionalizado ou não), em conservar ou em transformar a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou em subvertê-las; [...] as lutas que se desenvolvem no interior do campo literário (etc.) dependem sempre, *em seu desfecho*, feliz ou infeliz, da correspondência que possam manter com as lutas externas (as que se desenvolvem no seio do campo do poder ou do campo social em seu conjunto) e dos apoios que uns ou outros possam encontrar aí. É assim que mudanças tão decisivas quanto a subversão da hierarquia interna dos diferentes gêneros, ou as transformações da própria hierarquia dos gêneros, que afetam a estrutura do campo em seu conjunto, são tornadas possíveis pela *correspondência entre mudanças internas* [...] e mudanças externas que oferecem às novas categorias de produtores [...] e aos seus produtos, consumidores que ocupam no espaço social posições homólogas à sua posição no campo, portanto, dotados de disposições e de gostos ajustados aos produtos que eles lhes oferecem.

Assim, mesmo inserido num movimento internacional ou, talvez, justamente por conta disso, houve resistência em aceitar o têxtil como obra artística no Rio Grande do Sul, havendo várias tensões envolvidas. Como já se pontuou, existia a forte associação ao artesanal, manual, doméstico, funcional, decorativo, à simples reprodução de pinturas, ao abstracionismo e, ainda, ao fazer feminino, reforçando a marginalização e a desigualdade da arte têxtil sul-rio-grandense perante outras linguagens.

Outro estigma que pairava sobre as artes aplicadas era o de serem dominadas pelo trabalho feminino. Novamente, o fato de terem sido as mulheres excluídas das academias – e, portanto, do acesso ao modelo vivo – foi determinante, pois em sua maioria elas só estavam aptas a realizar os chamados gêneros “menores”: os retratos,

as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. Tais modalidades foram sendo, aos poucos, *feminilizadas*, isto é, as obras consideradas inferiores tornaram-se imediatamente vinculadas às práticas artísticas de mulheres (SIMIONI, 2007a, p. 94, grifos da autora).

Interessante observar a afirmação de Simioni (2007a) de que “aos poucos” tais modalidades foram “feminilizadas”, remetendo ao fato de que isso nem sempre ocorreu assim e que muitos homens também participaram da construção da história têxtil mundial. Basta recordar que entre os pioneiros da tapeçaria contemporânea estavam Jean Lurçat na França, Norberto Nicola e Jacques Douchez no Brasil – assim como Yeddo Titze no Rio Grande do Sul⁴³³. Voltando ainda mais no tempo, encontram-se os tecelões medievais e renascentistas, os monges europeus de diversas ordens e épocas, os jesuítas que trouxeram teares para as reduções sul-rio-grandenses, além do que, em muitas culturas, a tecelagem é um fazer exclusivamente masculino. Para citar um exemplo, os tradicionais panos de pinte tecidos por homens na Guiné-Bissau, ainda nos dias atuais; segundo Guida e Bidemy (2020, p. 4),

Tecer é o que homens guineenses fazem ao traçar os panos de pinte que são usados nas mandjuandades (roda de música e dança onde se une a cabaça e os panos di pinte), nos funerais, nos matrimônios, para carregar as crianças nas costas e em muitas outras ocasiões. São práticas que são passadas de uma geração para outra. Os mais velhos ensinam os filhos e netos a tecerem panos, para manter os costumes ancestrais e também como forma de garantir o sustento da família.

Imagem 97 – Pano de pinte tecido por homens na Guiné-Bissau



Fonte: Guida e Bidemy (2020, p. 3).

⁴³³ Pessoalmente, ensinou vários homens a tecer durante cursos e workshops.

Não foi prioridade deste estudo investigar as relações de gênero, justamente por tratar-se de um tema bastante complexo e para o qual essa tese seria insuficiente. Entretanto, fez-se necessário mencionar algo a respeito, diante da verificação de que algumas pesquisas repetem e reforçam o vínculo entre o têxtil e o feminino, talvez com certo desconhecimento contextual do passado, ou mesmo restringindo-se à observação das mesmas culturas ocidentais. Não há como negar que os embates entre gêneros perpassam toda a história da arte ocidental, não sendo exclusividade do Rio Grande do Sul, tampouco da arte têxtil. A própria citação anterior de Simioni (2007a) ressalta a interdição feitas às mulheres em aulas de pintura, por exemplo, por conta de o modelo vivo geralmente ser algum homem despido. Em outro estudo da mesma autora, sobre o ensino artístico nas academias do século XIX, ela aborda “a questão do estudo do modelo vivo, prática central no sistema acadêmico, considerada ‘inapropriada’ para o sexo feminino”, situação que só mudaria em meados da década de 1900 (SIMIONI, 2007b, p. 84). Com isso, as mulheres foram direcionadas para pinturas decorativas, aquarelas; naquelas a óleo, os temas eram restritos, não sendo permitido a elas realizar obras históricas que gozavam de especial notabilidade no academismo.

Historicamente, houve muitas dificuldades para as mulheres se firmarem profissionalmente no campo artístico, e esse também foi mais um dos entraves para a legitimação de suas obras têxteis no estado – basta atentar para a predominância de artistas mulheres atuando nas décadas estudadas. Ao associarem-se os têxteis ao fazer feminino, de certa maneira, afirmava-se que eles se adequavam a elas porque ambos eram inferiores. Em sua pesquisa sobre o CGTC, Grippa (2017) aponta que as associadas relatavam preconceitos advindos inclusive da área artística, numa dupla marginalização: tanto por serem mulheres quanto por produzirem obras têxteis.

De acordo com Gradim (2016), na década de 1970, essa relação entre gênero e história da arte começou a ser questionada por artistas feministas, que materializaram essa problemática em suas próprias obras, explicitando que a ausência de mulheres nesse campo distanciava-se da falta de capacidade artística ou intelectual; antes, devia-se a um preconceito estrutural construído no bojo de sociedades patriarcais. Nesse sentido, Andrea Giunta, curadora da 12ª. Bienal do Mercosul de 2020, intitulada “Feminino(s): visualidades, ações e afetos”, percebeu uma dualidade em toda essa abordagem, afirmando que, se, por um lado, a ligação do têxtil ao feminino de maneira pejorativa foi um obstáculo, por outro, apresentou-se como um caminho para as mulheres buscarem seus espaços no sistema da arte:

Nos anos 1970, foram mulheres artistas as que adotaram o bordado, o têxtil e a porcelana como linguagens artísticas legítimas para a realização de suas obras e as

envolveram com as agendas do feminismo: tanto Judy Chicago quanto Miriam Schapiro desenvolveram seus trabalhos nesse sentido. O têxtil alcançou um notável grau de autonomia. Com mulheres artistas, como Magdalena Abakanowicz, Marta Palau, Gracia Cutuli, entre muitas outras, o têxtil deixará de ser uma técnica de transcrição da obra dos mestres para se tornar uma expressão autônoma, na qual as artistas têxteis criarão formas extraordinariamente experimentais. Com elas, desaparece o anonimato ou as escassas referências que existem sobre quem teceu as obras de artistas masculinos famosos. Elas assinam e o fazem na primeira pessoa. Nesta história, que explica a transformação do lugar das mulheres artistas no sistema das artes [...] (GIUNTA, 2020, p. 28).

Muitas das artistas sul-rio-grandenses encontradas durante este estudo também adotaram o têxtil como “linguagem artística legítima para a realização de suas obras”, voltando-se para os mais variados temas e ocupando seus lugares no sistema da arte regional. Para concretizar esse feito, além de criar e produzir, necessitaram apresentar-se ao público, à crítica e aos demais agentes do campo artístico, circulando por eventos, instituições e espaços de exibição importantes e atuantes na época, em Porto Alegre, em Santa Maria, em outros estados brasileiros e, algumas, até internacionalmente.

A visibilidade nos circuitos culturais, conforme Lau (2020, p. 56), “acontece incessantemente através de oito instâncias legitimadoras: autolegitimação, legitimação pelos pares, pelos especialistas, pelas instituições, pelo mercado, pela mídia, pelo público e pelo ensino”. Assim, a participação dos artistas têxteis – em especial os cinco abordados – em exposições e eventos têxteis (detalhados nos apêndices dedicados a cada um, como também na parte inicial deste capítulo V, em “Os têxteis circulam pelo público”) foi fundamental para a divulgação dessa linguagem no Rio Grande do Sul e no Brasil, além de promover um diálogo com outros agentes sociais, contribuindo para a formação de uma cultura de apreciação e crítica da tapeçaria e de outras formas de arte têxtil. Como já colocado antes, a circulação foi um dos pontos estratégicos observados por Lurçat tanto para o reconhecimento da tapeçaria como obra de arte quanto para que seus produtores fossem legitimados no sistema.

A partir de 1962, as Bienais de Lausanne se constituíram no principal evento mundial da época, abrindo caminho para a realização de outros tantos; a exemplo do Brasil, onde também ocorreram importantes exposições, como a I Mostra de Tapeçaria Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (SP) em 1974. Os principais eventos brasileiros desse segmento ocorreram em São Paulo, ao lado do Rio de Janeiro: ambos representavam os dois centros artísticos hegemônicos entre 1970 e 1990. Então, considerando que a produção sul-rio-grandense estava fora desse eixo, tornava-se bastante significativo passar por ali para a obtenção de reconhecimento. Essa situação configura outro embate envolvendo relações de poder do sistema e as noções de centro e de periferia, nesse caso, em escala nacional: o Rio

Grande do Sul situa-se como periférico em relação a São Paulo; de forma semelhante a Santa Maria se colocada em paralelo com Porto Alegre – e assim por diante. De acordo com Lau (2020, p. 122-123), “[...] as tendências de ponta passam do Primeiro para o Terceiro Mundo, de Nova York para São Paulo, de São Paulo para Porto Alegre e assim por diante, sendo que as referências circulam sempre pelas urbes, das maiores às menores.”

No caso das três edições das trienais ocorridas em São Paulo (1976, 1979 e 1982), o Rio Grande do Sul ocupou o segundo lugar em participação: Zoravia Bettiol, Carla Obino e Liciê Hunsche⁴³⁴ estiveram presentes em todas; Ivandira Dotto, nas duas primeiras; Yeddo Titze, apenas em 1976. Em escala mundial, esses artistas mostraram suas obras em diversos países, incluindo as Bienais de Lausanne, com Zoravia selecionada na IV edição, de 1969, e Carla, na XII, de 1985, em caráter especial. Somente Ivandira se manteve nos limites do Brasil.

Todavia, as noções de centro e periferia são relativas e não se restringem à geografia. Referem-se, antes, a diferentes posições socioculturais e seus efeitos de dominação em variadas escalas, mantendo, com isso, certas hierarquias que colocam algumas práticas culturais no “centro” da aceitação social, marginalizando outras à “periferia” (BOURDIEU, 1996). Reflete-se a esse respeito sobre como as tapeçarias se situaram no campo artístico em correlação a outras linguagens durante o processo de circulação, vínculo “fundamental, no sentido de o vermos como uma via de luta conjunta contra esse caráter excludente que distingue a arte da não arte”, bem como de legitimação pelos pares (ZIELINSKY, 1985).

Estendendo a análise desenvolvida por Bourdieu (1996) com foco na literatura para o campo da arte: ele sinaliza que esse campo não é homogêneo, havendo diferenciação de gêneros em seu interior através da atribuição de valores e critérios específicos para cada um. Entretanto, os gêneros se influenciam mutuamente, gerando a ideia de uma unificação do campo, que ainda assim cria diferentes relações de poder; e “[...] estes se chocam com as barreiras na entrada que são características do gênero, isto é, com as medidas discretas de exclusão que o clube fechado dos diretores [...] e dos críticos opõem as pretensões dos recém-chegados” (BOURDIEU, 1996, p. 139). Talvez a adesão momentânea à produção de tapeçarias de artistas sul-rio-grandenses reconhecidos em outros gêneros, a exemplo de Iberê Camargo e Glênio Bianchetti, tenha influenciado positivamente a arte têxtil em termos de reconhecimento e visibilidade.

⁴³⁴ Liciê recebeu o 1º. Prêmio em 1979, por 3 obras expostas.

Constata-se, porém, que, apesar de toda a movimentação pelo CGTC e mesmo individualmente pelos artistas pesquisados, ela girou predominantemente em torno de eventos especificamente dedicados aos têxteis. Por esse ângulo, Bulhões (2014, p. 21) destaca que “[...] para o funcionamento do sistema da arte é necessário que seus integrantes obtenham da sociedade o poder de rotular como arte determinadas produções e como artistas determinadas pessoas. Um processo complexo em que a aceitação dos pares é fundamental.” Ao ser entrevistada por Grippa (2017, p. 228) sobre o CGTC, Maria Amélia Bulhões respondeu que houve ações ativas “buscando formas de inserção no sistema da arte local e algumas conexões internacionais, principalmente com a região platina”. Já no tocante a como eram recebidas as produções têxteis por artistas de outras áreas, ela revelou que “não eram muito valorizadas, eram vistos mais como diletantes e não como profissionais”. Mônica Zielinsky, em depoimento à mesma pesquisadora, reitera sobre a pouca relação criada com outras áreas da arte, além de perceber “[...] a carência de maiores conhecimentos sobre a arte contemporânea e em especial sobre suas articulações teóricas, práticas, artísticas e institucionais, suas relações mais intensas com a arte que circulava a nível internacional” (ZIELINSKY *apud* GRIPPA, 2017, p. 230).

Os pareceres foram dados por duas especialistas que presenciaram todo o contexto envolvido e a atuação do CGTC mediante tantos entraves impostos ao têxtil. Relativamente ao Centro, Grippa (2017) detalha várias estratégias de luta para modificar essa posição: a inserção da tapeçaria em editais e premiações, a participação de associadas em diretorias de instituições artísticas de Porto Alegre e, principalmente, o planejamento e a organização de eventos: “em 20 anos, foram cerca de 50 exposições, em mais de 40 cidades no Brasil e no exterior” (GRIPPA, 2017, p. 47).

Boa parte desses eventos foi realizada em Porto Alegre, em espaços consagrados pelo sistema, ou seja, no Centro Municipal de Cultura e no MARGS. Segundo Bulhões (2014), o poder rotulador das instituições é adquirido mediante a consolidação de sua história, pelas atividades que desenvolve e pelas articulações com outros agentes. Logo, cabe assinalar especialmente o papel desempenhado pelo MARGS em sua importante posição cultural no Rio Grande do Sul, quando ainda em 1959 promoveu primeira exposição de tapeçaria com Genaro de Carvalho, continuando durante as décadas de 1970 e 1980 com a promoção de mostras, adquirindo obras⁴³⁵, desenvolvendo atividades de formação e cedendo uma sala para

⁴³⁵ Conforme Grippa (2021), atualmente há 39 obras têxteis no acervo do MARGS.

tapeçarias em 1979. Em muitas dessas ações, houve participação de artistas e têxteis oriundos de Santa Maria, que localmente expunham na UFSM – Galeria Iberê Camargo (DCE) e CAL – e, depois de 1992, também no MASM.

Conforme Grippa (2021), atualmente há 39 obras têxteis no acervo do MARGS, sendo 11 delas de autoria dos artistas estudados: Carla Obino (Girassóis, 1976); Ivandira Dotto (Pássaro da Primavera, 1974); Liciê Hunsche (Tiras Douradas, 1973; Tiras e Cordas Douradas 1b, 1979); Yeddo Titze (Alvorada, 1976; 4 tapeçarias bordadas sem título, duas de 1973, uma de 1974 e outra de 1977; além de 10 pinturas); Zoravia Bettiol (Rapsódia, 1977; Tapeçaria no. 58, 1983; mais 9 xilogravuras e 5 fotografias com intervenção pictórica) (ACERVO DOCUMENTAL MARGS, 2023). Todavia, há que se mencionar que essas obras permaneceram na reserva técnica do museu por longo tempo, desde a década de 1990, sendo novamente mostradas ao grande público somente nos últimos anos, como é possível observar nos apêndices destinados a cada um dos artistas e à exposição das suas obras.

Outra nuance a se pontuar seriam as condições advindas de uma distinção social nas práticas de apreciação dessas tapeçarias pelo público nelas interessado. Ao examinarem grupos apreciadores de museus de arte na Europa, Bourdieu e Darbel (2007) constataram, no livro *O amor pela arte*, que as condições sociais influenciam a prática de apreciação artística definindo formas e buscas a instituições, como museus e galerias, que, por sua vez, desempenham um papel importante na promoção e na manutenção das hierarquias culturais. A ideia central é a de que as preferências culturais não são mero resultado do gosto pessoal, mas moldadas pelas posições e relações de poder existentes na sociedade. Isto é, as pessoas usam a cultura como uma forma de se distinguirem socialmente, criando diferenças simbólicas que reforçam as hierarquias sociais.

Nisso, o capital cultural seria particularmente relevante para a prática de apreciação artística, já que certos grupos têm acesso privilegiado a formas específicas de cultura, a exemplo das tapeçarias inseridas como objetos artísticos num espaço legitimado de arte institucionalizada. Mesmo estabelecendo diferentes variáveis para realizar a análise, os autores perceberam que “[...] a frequência dos museus – que aumenta consideravelmente à medida que o nível de instrução é mais elevado – corresponde a um modo de ser, quase exclusivo, das classes cultas” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 37). A ação do sistema escolar foi o indicador que mais reforçou essa estatística; no entanto, também obtiveram destaque a educação familiar e a “boa vontade cultural, dos sujeitos que completaram sua formação como autodidatas” em relação ao conhecimento da arte – menos por interesse

legítimo, mais por considerá-lo uma das maneiras de pertencimento a um ambiente culto à medida que se avança na hierarquia social.

A explanação feita até aqui viabilizou reflexões acerca do silenciamento da arte têxtil na história da arte no Rio Grande do Sul e, no caso da tapeçaria feita entre as décadas de 1970 e 1990, pode-se verificar que diversos embates quanto aos valores que predominavam no sistema regional da época contribuíram para isso. Bourdieu (1996, p. 179, grifos do autor) sintetiza tal quadro como a dialética da distinção:

[...] esta destina as instituições, as escolas, as obras e os artistas que “marcaram época” a cair no passado, a tornar-se *clássicos* ou *desclassificados*, a ver-se lançados *fora da história* ou a “passar para a história”, no eterno presente da *cultura* consagrada em que as tendências e as escolas mais incompatíveis “durante sua vida” podem coexistir pacificamente, porque canonizadas, academizadas, neutralizadas.

Em outras palavras, a legitimação das obras, dos artistas ou mesmo de toda a linguagem têxtil dependeu do grau de adesão aos critérios que prevaleciam no campo artístico do estado durante determinado recorte de tempo. E foram vários os conflitos, as dificuldades e os obstáculos a justificar tal silenciamento, bem como a desmotivar muitos artistas quanto à continuação de novas experimentações artísticas na área têxtil. Dentre tantos mencionados: o preconceito e a desvalorização dessas formas de arte, que, durante muito tempo, foram consideradas somente artesanais, utilitárias e decorativas, vinculadas a uma prática feminina, portanto sem o mesmo direito de reconhecimento que outras linguagens ditas consagradas; o desinteresse por parte de críticos e historiadores de arte em publicar e registrar oficialmente a produção realizada no Rio Grande do Sul, salvo o caso de Vera Stédile Zattera, que escreveu o único livro exclusivo sobre o assunto em 1988 – *A arte têxtil no Rio Grande do Sul*; ainda, a falta de uma sistematização adequada da documentação encontrada, a exemplo dos materiais do CGTC que permaneceram durante quase duas décadas guardados por Heloísa Annes, sua última presidente – posteriormente foram doados à UFRGS, o que desencadeou o projeto Memória Têxtil do Rio Grande do Sul, derivando daí vários outros desdobramentos.

É importante ressaltar que, nos últimos anos, tem havido um movimento crescente de resgate da produção de arte têxtil, não apenas no Rio Grande do Sul, mas também no Brasil e, mais amplamente, no Ocidente. Rita (2016, p. 148) listou em sua pesquisa organizações⁴³⁶

⁴³⁶ Conforme Rita (2016, p. 359): European Tapestry Forum (ETF) – 2001, European Textile Network (ETN) ou Rede Têxtil Europeia – 1991, American Tapestry Alliance (ATA) – década de 1980, Archaeological Textiles Newsletter (ATN), Centre International de Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) – 2000, Danish National Research Foundation’s Centre for Textile Research – 2008, Early Textiles Studies Group – 1981, MCLGlobal – 2004, Medieval Dress and Textile Society (MEDATS) – 1991, Studio Art Quilt Associates (SAQA), Surface Design Association (SDA), TEXTILE ART – 1976, Textile Education And Research In

voltadas para o entendimento da arte têxtil no mundo globalizado, mencionando que “[...] o grande contributo destas associações para o reaparecimento do têxtil como uma vertente criativa significativa da arte contemporânea, dilatada e atual, foi, sem dúvida, a organização de exposições e os debates e investigações pluridisciplinares”.

Até porque, ao contrário do que o senso comum acreditava, o têxtil não desapareceu do campo artístico: somente incorporou-se de forma híbrida a outras linguagens, acompanhando as produções contemporâneas, isto é, em procedimentos, materiais, tendências e propostas. O que se alterou foi a maneira singularizada de apresentação anterior. Zielinsky (1985) já defendia a ideia de que a tapeçaria realizada naquelas décadas acompanhava as mudanças trazidas pela arte contemporânea, com qualidades intrínsecas ao seu desenvolvimento como processo e experimentação. Enfatizou também que o fator essencial para o têxtil continuar afirmando-se como linguagem autônoma seria o estreitamento do vínculo entre o desenvolvimento técnico das produções, a pesquisa e o exercício do significado dessas práticas. Valendo-se de uma perspectiva semiótica, Zielinsky (1985) esclareceu: “Entendemos a produção têxtil como uma linguagem têxtil. Nesse sentido constitui-se de significantes (a parte material daquilo que representa algo) e de significados (o conteúdo veiculado por essa parte material, a imagem mental por ela fornecida).”

Alguns anos adiante, Pieta (1993, p. 4), na tentativa de encontrar uma definição sobre a arte têxtil diante das mesclas contemporâneas, evidenciaria a importância de manter a fibra como elemento específico que lhe confere “um *status* próprio e original”, independentemente de estar tramada, trançada, bordada, texturizada ou colorida. Também alertou para a compreensão equilibrada tanto das possibilidades quanto dos limites dessa expressão, que seria o divisor “[...] capaz de anular o têxtil ou conduzi-lo a seus melhores momentos. Seu uso inadequado tende, por vezes, a produções incoerentes e não raro próximas ao kitsch com formas absolutamente perversas.” Foi nessa direção que Zoravia Bettiol igualmente se posicionou ao declarar que a tapeçaria “[...] pode estar mais ligada à escultura, pintura, desenho, mil coisas, mas tem de ser ligada à fibra. E eu acho que extrapolaram tanto que ela se extinguiu. Isso também tem de ter cuidado, com os limites. Que sejam flexíveis, sejam amplas, mas há fronteiras” (BETTIOL *apud* GRIPPA, 2017, p. 188).

Outro ponto a ser evidenciado refere-se à percepção contemporânea de transcender a hierarquização das linguagens da arte, considerando que todas se encontram, interpenetram-se

e se influenciam no mesmo campo cultural; e, nessa junção híbrida, o têxtil perpassa os processos de muitos artistas, trazendo novas alternativas para a área. Mais recentemente, Mattar (2020, p. 15) acrescentou:

A partir dos anos 1990, e, “apesar das condições adversas”, a arte têxtil não deixa de existir e se abre às novas possibilidades que vão surgindo com a progressiva extinção das categorias artísticas. Hoje, na esteira das revisões feitas pelo sistema de arte contemporâneo, muitas práticas estão voltando, aos poucos, a ter visibilidade e reconhecimento, incluindo as artes têxteis [...]. Agora, com caminhos mais abertos pela hibridação e pela mestiçagem de processos, técnicas e tecnologias, certamente veremos a produção têxtil ser integrada ao contexto maior ao qual ela pertence: a Arte.

A despeito de apresentar-se de forma singular ou plural, advinda da arte popular ou institucionalizada, toda a produção têxtil dos artistas sul-rio-grandenses merece visibilidade, reconhecimento, reflexão, documentação e registro como resgate e possibilidade de acrescentar esse significativo capítulo construído através da perspectiva dos fios e das fibras à história da arte e da cultura do Rio Grande do Sul.

5.2 Ponderações sobre as práticas do tecer

Num certo momento, o comentário encontrado em Cáurio (1985, p. 174) de que “alguns pintores são questionáveis como tapeceiros, já que suas produções têxteis carecem de uma linguagem própria, específica, ou, quando esta existe, nasceu pela iniciativa e talento de terceiros”, suscitou questionamentos sobre o *modus operandi* relativo aos procedimentos técnicos adotados pelos artistas pesquisados. O termo em si envolve várias dimensões do processo criativo que se procurou observar: elementos visuais, poéticas, conteúdos, experimentações, pesquisas, materiais; entretanto, havia restado dúvida sobre esse aspecto. Afinal, cada artista executou seus próprios projetos ou foram pessoas anônimas que materializaram tais ideias? E, se isso ocorreu, atribuíram-se os devidos créditos ou coautorias? Foi mesmo um período caracterizado pelo interesse autêntico dos criadores no aprofundamento do seu diálogo com os fios e as fibras?

Delegar a terceiros certas etapas do processo de execução de uma obra não é novidade na história da arte. Muitos artistas renomados, em vários tempos, locais e linguagens, adotaram essa prática⁴³⁷, existindo até a expressão *les petites mains*⁴³⁸, “usada quando queríamos nos referir àqueles que não aparecem, como o trabalhador de coxia, invisível,

⁴³⁷ No que se refere a artesanato, tal prática foi vivenciada pessoalmente por essa autora, durante os primeiros anos de tecelagem (2000 a 2004), em Florianópolis (SC).

⁴³⁸ “As pequenas mãos” (tradução nossa).

quando na cena só temos o protagonista principal” (KALIL, 2020, p. 7). Dentre tantos na arte têxtil brasileira, foi apresentado no item 3.2 o exemplo da tapeçaria *Vegetação do Planalto Central*, medindo 25 metros de comprimento, executada no Ateliê Nicola-Douchez na década de 1960, mas originada de cartões produzidos por Roberto Burle Marx, a quem foi atribuída também a autoria. Além desse, justamente durante o período de construção desta tese, realizou-se em 2020 a exposição “Iberê Camargo: o fio de Ariadne”, que apresentou ao público um conjunto de sete tapeçarias do artista, porém feitas pelo ateliê de tecelagem de Maria Angela Magalhães⁴³⁹, no Rio de Janeiro, entre 1975 e 1981. No catálogo da exposição, publicaram-se depoimentos da artista “executora” sobre o trabalho desenvolvido para Iberê que colaboram para compreender outras tantas situações semelhantes ocorridas ao longo da história da tapeçaria:

[O] rigor e exigência que fazem de Iberê um pintor especial, vivi ao fazer as suas tapeçarias. Tirar do concretíssimo da lã a cor impossível, inventada no exercício da liberdade do artista – da certeza de que aquela, e nenhuma outra mais, seria a necessária para aquele espaço. O buraco de uma agulha é o símbolo da dificuldade, do limite, que separa o que pode, do que, o que nunca poderá. E, por ele, deveríamos passar mil fios, tantos quantos necessários à ideia da cor. Eram fios divididos de lã pura, misturados à seda, ao algodão, às texturas rústicas, às mais delicadas e finas linhas de bordar. [...] A tarefa determinada para uma semana da bordadeira, me custava três ou quatro horas de trabalho – nas quais aafiava a percepção e conseguia marcar uma área de um palmo ou pouco mais. E, aquele pouco, demorara toda a semana a ser tecido – após separar e distinguir os fios, acertar o ponto pedido, obedecer ao limite sutil das cores. Cada tapeçaria gastou, em média, seis meses de trabalho. Sou muito grata às mulheres que bordavam [...]. A tapeçaria pronta ia para a parede. O primeiro momento era de humilhação – como me atrevera a traduzir um Iberê? As transparências, os traços vigorosos – aquele grafismo nervoso – criando relação essencial entre um elemento e outro, como um diálogo, busca de equilíbrio e autenticidade. A depressão só passava quando ele, com o seu cartão na mão, examinava atentamente os resultados. Às vezes pedia mais um pouco de luz neste ponto – às vezes queria um tom mais alto ou mais baixo nesta cor – outras vezes me perguntava, curioso: “Tiveste de usar este fio?” E eu explicava a dificuldade, a insatisfação que me possuía, e como, dentro de mim, chegara à conclusão de que aquilo era necessário. E ele: “Está bem, acabe!” A atitude de Iberê conosco sempre me surpreendeu – pela entrega, confiança e respeito, fazendo com que ele, dono absoluto de suas coisas, fizesse parte de nossa equipe – numa cumplicidade, sem discriminação pelo papel de cada um (MAGALHÃES *apud* MATTAR, 2020, p. 18).⁴⁴⁰

⁴³⁹ A referida artista já trazia uma vasta bagagem nesse segmento, tendo criado ainda em 1964 o Artesanato Guanabara, um coletivo que chegou a ter 70 pessoas trabalhando e obteve grande destaque participando de exposições em diversas capitais brasileiras, até mesmo em Londres e Lausanne (CÁURIO, 1985). Com a diminuição do ritmo de produção, algumas integrantes passaram a dirigir suas próprias equipes de trabalho; a partir de 1968, Maria Angela começou a transpor para a tapeçaria cartões de outros artistas plásticos. Ela dominava técnicas de bordado, crochê, tricô e tecelagem, inclusive tendo sido aluna de Carla Obino por ocasião de um curso ministrado no Rio de Janeiro em 1976. “A partir de 1985, Maria Angela Magalhães deixou de realizar interpretações de obras de artistas passando a se dedicar à tapeçaria autoral em tear, com finalidade utilitária” (MATTAR, 2020, p. 19).

⁴⁴⁰ Mesmo extrapolando os limites estabelecidos pela ABNT para citações diretas, manteve-se como publicado no catálogo da exposição.

O detalhamento apresentado elucidava quão rigorosa é a tarefa de transpor uma ideia apresentada numa linguagem pictórica para outra têxtil, exigindo a elaboração de soluções exclusivas para tal feito, além de um profundo conhecimento da técnica. Assim, o processo inteiro de criação de uma tapeçaria geralmente necessita do envolvimento de um encadeamento de pessoas; e não foi diferente com os artistas pesquisados: também buscaram terceiros para a execução prática dos seus projetos. Sobre isso, Ramos (2007, p. 19) escreve:

Zoravia sempre fazia o projeto da peça, decidindo cores, pontos e texturas, mas a sequência, o que ela chama de processos transferíveis, ficava por conta dos auxiliares, que ela pacientemente instruía. Em seus ensinamentos, além das questões relacionadas à técnica, chamava a atenção para a importância da composição, do arranjo harmônico entre cores e formas, que considera o elemento vital em qualquer trabalho artístico.

Uma das assistentes de Zoravia foi Maria Elizabeth Blacher, que a auxiliou no ateliê e em alguns dos cursos durante a primeira metade da década de 1970. Em entrevista telefônica concedida a Grippa (2021)⁴⁴¹, comentou que tecia com base no desenho e nas instruções passadas pela artista, que à época precisava dar conta de uma extensa agenda de atividades. Por ocasião do curso de Zoravia em 1971, Blacher conheceu Liciê Hunsche e, a convite desta, revezou-se como auxiliar entre as duas por algum tempo. Devido a demandas familiares, Blacher permaneceu por mais quatro anos somente no ateliê de Liciê, revelando que a artista participava ativamente do processo de tecelagem por ser uma tarefa que lhe proporcionava grande satisfação, não tendo aspiração em tornar-se uma artista “consagrada”. Em 1975, Hunsche presenteou-a com uma viagem pela América do Sul; juntas, conheceram têxteis na Colômbia, depois no Equador, no Peru e na Bolívia, indo ao encontro de artistas e visitando locais com tapeçarias mais antigas.

Depois que se envolveu com todas as etapas da produção de suas obras na década de 1980, desde a criação das ovelhas até a execução no tear, passando pelo tingimento e pela elaboração dos fios, Liciê trouxe a Porto Alegre pessoas oriundas de Bagé que conheciam esses processos. Dentre elas, a tecelã Leila Taborda, que trabalhou com Liciê durante 20 anos⁴⁴², herdando os saberes da mãe, Maria Antônia Taborda, que fez parte do Projeto Cáritas entre 1970 e 1972, em parceria com o alemão Hans Kaufohld. Ele e sua família já

⁴⁴¹ Entrevista telefônica em 4 de setembro de 2020 (GRIPPA, 2021, p. 286-299).

⁴⁴² Em 2017, a Casa de Cultura Pedro Wayne de Bagé apresentou a exposição “Mãos que tecem” com peças autorais de Leila Taborda. Disponível em: <https://www.jornalminuano.com.br/noticia/2017/07/21/casa-de-cultura-recebe-exposicao-de-pecas-feitas-a-partir-de-la>. Acesso em: 11 abr. 2023.

desenvolviam ações sociais na cidade de Waltrop, na Alemanha, tendo por base a tecelagem e a lã.

Desta forma a família Kaufohld veio para o Brasil trazendo além do material e dos teares de pedal que até então eram desconhecidos no Brasil, também, a técnica de tecelagem desenvolvida pelo Sr. Hans Kaufohld. A partir daí o projeto foi desenvolvido sob a supervisão de Irmã Evódia no Centro Social da Menina, que funcionava anexo ao Colégio Franciscano Espírito Santo, onde a família alemã morou por alguns anos. O projeto da freira deu muitos resultados [...] foi responsável por introduzir técnicas e conhecimentos capazes de tornar mulheres em situação de vulnerabilidade social e pouca escolaridade em artesãs. Apesar das dificuldades, a tecelagem sobreviveu por muitos anos na informalidade sendo desenvolvida principalmente por mulheres rurais cujo trabalho e produto tiveram pouca valorização e falta de reconhecimento. Na atualidade a ação organizada das associações juntamente com artesãs provoca mudanças a essa realidade, valorizam a produção artesanal e preservaram um Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul (SANTIAGO; ARAÚJO, 2022, p. 34, 39).

Não foi apurado até que ponto Liciê se engajou no projeto; entretanto, trazer pessoas capacitadas de Bagé para trabalhar em seu ateliê em Porto Alegre pode ter funcionado como ação colaborativa. O artista Wilhelm Horvath, que morava em Bagé, foi beneficiado diretamente pela ação, tanto na forma de aprendizado pessoal quanto no aproveitamento de mão de obra, pois eram participantes do projeto que faziam os seus trabalhos têxteis⁴⁴³.

Carla Obino, por sua vez, detinha amplo conhecimento dos têxteis e ministrou muitos cursos como contratada da Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul. Já sobre as práticas de seus projetos, consta em Cáurio (1985, p. 215, grifos da autora) apenas a colaboração de uma equipe na realização da Série Sonho Amazônico:

Equipe de trabalho: CELITA GUERREIRO JUCHEN, CLARICE MAGDALENA DE LIMA, FANNY MEIMES, IVA Ma. SCHMITZ, SONIA OTIZ DIP. Curso regular: Alzira Chaves Barcellos, Carla Obino Job, Getúlio Haag, Izar Loforte, Maria Anita F. Corrêa da Silva, Scilla Jeckel, Sinaia Bosque Duarte, Walderes Martins de Aguiar, Glacy S. Bordin. Assistente: Profa. Lelita Rosa Araújo Santos. Laboratório: Clayton Bassani Senger e Iara Valesca Balbot.

Acerca dos artistas estudados pertencentes ao núcleo de Santa Maria, Yeddo Titze e Ivandira Dotto, conforme foi colocado, otimizavam o seu tempo entre a carreira artística e as atividades docentes no Curso de Artes na UFSM; então, também terceirizavam a parte manual: criavam o desenho do projeto, preparavam os materiais necessários, encaminhavam para outros profissionais executarem; eles devolviam o produto para o artista; este, por sua vez, fazia os acabamentos e assinava o trabalho – consequentemente, assumia a autoria.

⁴⁴³ *Jornal Patrimônio da Comunidade*, Bagé, n. 8, 30 jun. 2012. Disponível em: <https://issuu.com/damaya/docs/jornal-patrimonio-comunidade-2012julho>. Acesso em: 22 jul. 2023.

Durante os processos, os autores supervisionavam o andamento do trabalho, numa dinâmica semelhante à relatada por Maria Angela Guimarães anteriormente.

Todos nós, sem exceção, mandávamos alguém bordar. Eventualmente, algum de nós bordava, por lazer, um. Mas um tapete inteiro, nunca! Porque sempre tinha gente que ganhava a vida assim. Santa Maria tinha tradição em bordados. Isso é bem importante tu frisar no teu trabalho. Porque o Yeddo descobriu em Santa Maria uma grande tradição de bordadeiras. Existe isso imbuído naquele “mulheril” em Santa Maria, por causa do frio, talvez. Essas mulheres ficam muito em casa. Existe uma tradição de se fazer altos enxovais, altos bordados. É uma tradição de Santa Maria. E Yeddo se apropriou disso, que é uma mão de obra farta na cidade. Ele percebeu esse artesanato anônimo, que todo mundo fazia e com olhar do artista, captou isso e usou para seu trabalho artístico (GORINI, 2019, p. 266).

Esse fator desenvolveu uma mão de obra especializada que funcionava em via dupla: o saber prático têxtil dessas mulheres era fundamental para os artistas, ao mesmo tempo que eles geravam renda e trabalho a muitas delas. Com base em entrevistas feitas por Grippa (2021)⁴⁴⁴, averiguou-se que Yeddo Titze, em especial, sabia muito bem sobre a teoria e as técnicas do bordado, da costura e da tecelagem, mas não possuía a prática. Assim, necessitava de auxiliares para executar seus projetos, inclusive durante as aulas na universidade, em orientações mais pontuais.

Isso posto, verificou-se que, mesmo havendo um real interesse e a constante busca por aprimoramento na linguagem têxtil, todos, em maior ou menor proporção, transferiram partes do processo de produção de suas obras a terceiros, predominantemente mulheres, que não receberam os créditos como coautoras. Indiscutivelmente, seria digno e merecido que os seus nomes fossem mencionados e relacionados de algum modo ao criador do projeto; porém, concordando com Giunta (2020, p. 25), “é necessário analisar as mutações, as mudanças na avaliação da técnica, como um processo no qual estão envolvidas as transformações culturais”. Dessa forma, esses artistas inseriram-se nas condições da sua época, que, salvas raras exceções⁴⁴⁵, não adotava tal prática.

No Rio Grande do Sul, era um tempo no qual a posição ocupada pela linguagem têxtil começava a ser reavaliada dadas as novas orientações trazidas pela contemporaneidade que

⁴⁴⁴ Os entrevistados foram Luiz Gonzaga Berenice Gorini, artistas colegas de Titze; além da aluna e monitora Luiza Tomazetti Isidoro.

⁴⁴⁵ Giunta (2020) cita o exemplo da instalação de Judy Chicago feita entre 1974 e 1979 *The dinner party*, tida como a primeira obra monumental de arte feminista, homenageando mais de mil mulheres entendidas pela artista como subestimadas ou pouco notadas na história. Além de outros, a obra se utiliza de bordados e tapeçarias, bem como apresenta “painéis de reconhecimento” mostrando a imagem e identificando as pessoas que colaboraram para que fosse realizada. Encontra-se permanentemente exposta no Brooklyn Museum, em Nova Iorque (EUA). Disponível em: <https://judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>. Acesso em: 22 jul. 2023.

também questionavam a hierarquia renascentista das artes. Buscava-se legitimidade para o têxtil como expressão autônoma, assim como o fortalecimento das mulheres no campo artístico, que, no caso de Carla Obino, Liciê Hunsche e Ivandira Dotto, se deu através de expressões antes ligadas ao feminino, à arte popular e ao artesanato tradicional.

Yeddo e Zoravia, embora já legitimados pelas pinturas e gravuras, ao assumirem o têxtil como uma expressão legítima para a materialização de suas obras, contribuíram para a transformação das hierarquias entre as linguagens da arte. E, ao buscarem o auxílio de especialistas para as transposições, as atividades antes vistas como femininas, invisíveis e sem valor estético passaram a ser introduzidas aos poucos no sistema da arte sul-rio-grandense, que naquelas décadas ainda se identificava com critérios mais tradicionais, como o figurativo, por exemplo.

Além disso, os cartões elaborados por esses artistas e chamados simplesmente de “projetos”, “esquemas” ou “desenhos” já traziam a compreensão das possibilidades têxteis e a adequação das composições, explicitando o que foi aprendido nos ateliês da França por Yeddo e da Polônia por Zoravia. Também havia uma aproximação maior do artista criador com as artesãs bordadeiras, costureiras ou tecelãs, que, no caso de Zoravia e Liciê, trabalhavam nos ateliês das artistas junto às suas próprias residências. Yeddo e Ivandira contavam com a presença dessas pessoas no ambiente em que trabalhavam como professores, o que permitia constante troca de experiências. E, como o quesito experimental permeou a rota têxtil de cada um deles, supõe-se terem sido essenciais a proximidade, o diálogo, as trocas, bem como as adequações em muitos dos projetos iniciais, e até mesmo a aceitação de “acazos” na obra final. Ambos sabiam, pela experiência europeia, que o projeto funcionava como ponto de partida para outras interpretações, cujos resultados poderiam trazer efeitos inéditos e inesperados.

A grande maioria dos tapeceiros ainda usa o cartão como ponto de partida para a execução de uma obra, embora atualmente, além da pintura, utilizem-se de outros tipos de manifestações visuais como a fotografia, colagens, aquarelas, desenho digital, ou seja, cada qual procura a maneira que melhor lhe convém. De acordo com Hülse e Makowiecky (2008), mesmo que muitas decisões ocorram na prática do tecer, o cartão ou projeto representa o planejamento antecipado. O que diferencia o artista tapeceiro atual é a liberdade que o mesmo possui em usar técnicas e materiais aliados ao seu processo criativo, cabendo somente ao sujeito em busca de sua identidade expressiva, tramar tal e qual o projeto inicial ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste momento, resta a impressão de que tão complexo quanto iniciar uma pesquisa é tentar finalizá-la! A busca por respostas satisfatórias aos objetivos estabelecidos apontou outras tantas perspectivas de que as certezas do começo se enfraqueceram, cedendo lugar a considerações apenas parciais e a novas pistas metodológicas à espera de aprofundamentos futuros, à semelhança de “fios soltos” num tecido. Ao longo do estudo, perpassaram-se emaranhados desses fios entendidos como fenômenos multiculturais e considerados importantes para o entendimento de convergências ou peculiaridades que contribuíram ao traçado da arte têxtil do Rio Grande do Sul. Haja vista que sempre se parte de uma narrativa particular, desde o princípio sabia-se estar construindo uma dentre as tantas histórias possíveis. Além do interesse pessoal, prosseguir com a investigação desse assunto na instância acadêmica foi o modo encontrado de preencher um vazio informativo existente. Também procurou-se evidenciar socialmente parte da trajetória da tapeçaria artística como uma das mais antigas linguagens desenvolvidas pelo ser humano, protagonizando numerosas narrativas condensadas tanto em fios visíveis quanto naqueles ocultos à superficialidade do olhar, em distintas regiões do Planeta, ao longo de séculos.

Observando a perspectiva de onde se escreve, estabeleceu-se assim, como tema central, a tapeçaria artística tramada no Rio Grande do Sul, incorporando a problemática “Qual panorama histórico-artístico pode ser traçado a partir da compreensão de trajetórias e obras têxteis criadas por cinco artistas sul-rio-grandenses entre as décadas de 1970 e 1990?” Esse também se tornou o objetivo principal voltado a construir uma narrativa histórica e artística através da utilização de fontes diversas, bem como da compreensão de imagens de obras têxteis elaboradas por criadores que estiveram imersos nesse recorte de tempo e espaço.

Priorizando os polos precursores formados em Porto Alegre e Santa Maria, a tese que se configurou foi a de que se poderia traçar um panorama, ainda que parcial, da arte têxtil em diálogo com o sistema cultural vigente. Por sua vez, a produção de tapeçarias, segmento específico dessa linguagem, teria contribuído para a legitimação de um movimento artístico ocorrido no Rio Grande do Sul nesse período. A síntese foi sendo construída ao longo dos capítulos, principalmente do IV e do V, logo ao perceber-se que existiram esses dois locais difusores de conhecimento têxtil, formadores de grupos restritos de artistas que conseguiram dar à tapeçaria o *status* de obra de arte ao vincularem-se a instituições e eventos reconhecidos pelo sistema da arte regional.

A dinâmica girou em torno das argumentações anteriores, desdobradas metodologicamente em quatro objetivos específicos, sendo que o primeiro propunha uma aproximação à problemática com o delineamento de um percurso histórico da arte têxtil perpassada no eixo Europa-Brasil-Rio Grande do Sul, o mesmo seguido pelos artistas pioneiros. Em cada um desses contextos, buscou-se pela origem do têxtil enraizada em suas histórias específicas, que constituíram fenômenos humanos e, por consequência, culturais.

Antes de tudo, foi necessário montar a teia historiográfica, situando a arte têxtil no domínio historiográfico da grande área da História da Arte, e esta, inserida na dimensão multicultural da Nova História Cultural (NHC), que, no geral, indica a ideia da construção de sentidos manifestados por inúmeros instrumentos culturais de intervenção no mundo, incluindo as linguagens artísticas e seus produtos, as obras. Assim, os têxteis são enquadrados como uma das tantas linguagens pertencentes às Artes Visuais e subdivididos em outras formas, cada qual com suas características, englobando trançados, bordados, rendados e tramados, isto é, agregando tudo o que envolva o entrelaçar de fios e fibras, naturais ou sintéticas. Especificamente, a produção de tramados ainda pode ser direcionada tanto para os tecidos como para as tapeçarias, ambos oriundos de tramas feitas em tear, manual ou mecânico, conseguidas pelo cruzamento de duas estruturas de fiação.

O processo de tecer e as técnicas que lhe são intrínsecas foram submetidas a constantes renovações tecnológicas e estéticas ao longo do tempo, desde a sua tradicional apresentação bidimensional, retangular e figurativa, chegando a formas tecidas, tridimensionais, abstratas e, por vezes, monumentais e espaciais. Iniciando por sua funcionalidade, foi possível distinguir cinco diferentes aplicações: uma primeira, utilitária; uma segunda, narrativa – evidenciando o simbolismo dos tapetes tecidos em mitos, lendas e contos; a terceira, didática – voltada para a religiosidade; uma quarta, decorativa; a quinta, assumindo pretensões artísticas. Entretanto, uma função não excluiu a outra; pelo contrário, na maioria das vezes, elas se apresentaram em conjunto.

Aprofundando um pouco mais a questão, seguiu-se por uma perspectiva histórica da arte têxtil ocidental, abordando pontos relevantes sobre a origem da tapeçaria artística em três períodos distintos: o primeiro, composto pelas chamadas Tapeçarias Góticas feitas entre os séculos XII e XVI, cuja confecção surgiu como atividade manual com o objetivo de prover o consumo familiar ou comunitário, incorporando logo a seguir um emprego também didático narrativo. A partir da Idade Média, decorreu a instalação gradual de oficinas têxteis e, principalmente na Europa, painéis tecidos adquiriram grande importância, sendo utilizados em castelos, palácios, mosteiros e igrejas para melhorar o conforto térmico, decorar grandes

áreas de paredes vazias, apresentar temas históricos e bíblicos, ou mesmo valorizados como sinal de riqueza e poder.

O segundo foi denominado como o das Tapeçarias Clássicas e passou-se entre os séculos XVI e XX, coincidindo inicialmente com o movimento renascentista europeu. Nesse tempo, importantes reformulações estéticas decorreram, sobretudo uma hierarquização das linguagens artísticas que separou as belas artes (pintura, escultura e arquitetura), associadas à natureza intelectual, das artes aplicadas (cerâmica, ourivesaria, mobiliário, tecelagem, dentre outras), que passaram a ocupar uma posição inferior, sendo vistas somente como manuais e utilitárias. Essa implicação, em maior ou menor intensidade, reverbera até hoje sobre os têxteis e, em específico, na tapeçaria; remonta daí a profunda alteração na base de elaboração do cartão, do qual derivaram por muitos séculos os demais recursos técnicos, como a escolha do tear, a quantidade de liços por centímetro, as cores e os fios. Aos poucos, os pintores assumiram o lugar do cartunista e, sob a exigência de copiar fielmente suas obras, as manufaturas e os tecelões se viram obrigados a adaptar os recursos têxteis para atender tal demanda. Diante disso, as tapeçarias foram confeccionadas nos séculos seguintes como cópias fidedignas de pinturas. Derivado desse aspecto, verificou-se que as mudanças estéticas ocorridas ao longo da história da tapeçaria, em parte, se relacionaram com as maneiras de gerar o cartão, e a sua inclusão como obra de arte legítima somente ocorreu quando reformulou-se essa base criativa, em paralelo aos questionamentos sobre o modelo canônico que hierarquizava o campo artístico.

Outro impacto sofrido pelas tapeçarias manuais nessa fase foi a progressiva mecanização trazida pela Revolução Industrial a partir do século XIX, quando caiu a demanda devido ao alto preço agregado pela mão de obra especializada que exigia esse tipo de produção. Apesar disso, houve tentativas de revalorização, a exemplo do movimento *Arts and Crafts*, na segunda metade da década de 1800, que tinha por objetivo superar a barreira entre as belas artes e as artes aplicadas através da produção de objetos funcionais associada a princípios estéticos. O impulso seguinte ocorreu em fins da década de 1920 por influência da escola alemã *Bauhaus*, que propunha conjugar o ensino artesanal e o industrial, ofertando oficinas de tecelagem, responsáveis pela formação de futuros grandes nomes da tapeçaria artística mundial.

Esses fatores contribuíram para a gestação do terceiro período, que se refere às Tapeçarias Contemporâneas ou à “Nova Tapeçaria”, iniciado por volta de 1940 e seguindo até os dias atuais. Atribuíram-se as ações mais significativas do início dessa fase ao artista francês *Jean Lurçat*, que, após estudos, pesquisas e análises de obras medievais, dedicou-se a

recuperar a essência das tapeçarias, defendendo a reformulação de características técnicas, com a utilização de uma paleta mais limitada de cores, fios grossos, pontos largos e textura encorpada. Além disso, propôs revisões no modo de criação dos cartões-modelos com desenhos que fossem destituídos de perspectiva e adaptados às possibilidades da tecelagem. Mostrando também um amplo entendimento sobre o circuito artístico então vigente na Europa, *Lurçat* atentou para elementos externos à produção, redirecionando o objetivo de criação das tapeçarias para a posterior circulação em galerias e museus de arte, ou mesmo à venda para colecionadores e demais interessados. Mais adiante, em 1961, a participação ativa do artista contribuiu para a formação do Centro de Tapeçaria Antiga e Moderna (Citam) em Lausanne, na Suíça, partindo dali também a organização de dezesseis edições das Bienais Internacionais de Tapeçaria entre os anos de 1962 e 1995. A relevância desse evento é incontestável entre os estudiosos, pois foi naquele palco que, gradualmente, definiram-se os contornos e as especificidades da arte têxtil, bem como a sua afirmação formal na contemporaneidade. O Brasil teve cinco trabalhos exibidos: obras de Genaro de Carvalho (1965), Zoravia Bettiol (1969), Jacques Douchez (1975), Heloisa Braun (1981) e Shirley Paes Lemes (1992).

Em paralelo, na década de 1960, despontou na Polônia uma geração de artistas têxteis cujos experimentos resultaram em criações inéditas, dando origem à “Escola Polonesa de Tapeçaria”, com raízes na tecelagem utilitária tradicional e na arte popular daquele país. Coletivamente, eles trouxeram como inovação fundamental o envolvimento do próprio autor diretamente no tear durante todo o processo da tecelagem da tapeçaria, o que propiciou descobertas de meios técnicos e matérias-primas exclusivas, além de mescla de materiais, uso de fibras com diferentes espessuras e aplicação de várias linguagens têxteis num mesmo projeto. Essa escola exerceu influência na atividade de artistas brasileiros que mantiveram contato com obras expostas nas Bienais de São Paulo ou que, nas décadas de 1970 e 1980, fizeram estágios na Polônia, a exemplo de Zoravia Bettiol e Carla Obino.

Durante e depois desses acontecimentos, houve um incremento da arte têxtil em outras partes do Ocidente com a criação de escolas, ateliês, associações, galerias e eventos específicos, a exemplo do próprio Brasil, onde verificou-se um considerável crescimento a partir de 1970. Antes, porém, contextualizados ainda no Modernismo brasileiro, Genaro de Carvalho, Madeleine Colaço e Regina Gomide Graz despontaram como pioneiros e contribuíram para a formação de uma base favorável ao desenvolvimento posterior da tapeçaria.

Já na contemporaneidade, pertenceram à primeira geração de artistas têxteis Jacques Douchez e Norberto Nicola, que, entre 1959 e 1978, estabeleceram uma parceria e fundaram o Ateliê de Tapeçaria Douchez-Nicola, associando ao tecer também a pesquisa de materiais, técnicas, processos de tingimentos, a formação de uma equipe de tecelãs para auxiliar na execução das obras e viagens para os centros europeus de referência com fins de coletar mais informações sobre o assunto. Durante esse tempo, os dois participaram de eventos nacionais e internacionais, bem como fortaleceram o espaço da tapeçaria artística brasileira junto ao circuito institucionalizado, expondo em várias edições das Bienais de Arte de São Paulo. As suas obras distanciaram-se cada vez mais da representação plana da tapeçaria tradicional, mostrando que a fibra e o tecido possuíam volume, ocupavam um lugar no espaço e assemelhavam-se a esculturas.

A movimentação iniciada em São Paulo, unida ao cenário favorável consolidado na Europa, trouxe consigo novas maneiras de perceber as expressões têxteis no discurso da arte, influenciando centenas de artistas brasileiros de variadas tendências a dedicarem-se à tapeçaria naquelas décadas. Consequentemente, com o incremento da produção, também se realizaram eventos exclusivos para promover, reunir, expor e intercambiar tudo o que estivesse relacionado ao tema, a exemplo das Trienais de São Paulo em 1976, 1979 e 1982, que serviram como referência nacional.

No Rio Grande do Sul, já havia interesse pelo têxtil, no entanto, o direcionamento foi ampliado. Nesse ponto, passou-se a construir o segundo objetivo específico: verificar o contexto que envolveu a produção dessas obras e as interfaces estabelecidas pelos cinco artistas selecionados em suas dimensões culturais: Carla Obino, Ivandira Dotto, Liciê Hunsche, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol. Confirmou-se que, originalmente, a arte têxtil regional foi utilitária, absorvendo elementos das culturas indígenas que já viviam aqui e das europeias (colonizadores e imigrantes), tendo cada uma contribuído com diferentes saberes e fazeres relacionados à utilização das fibras. Porém, o início da produção de tapeçarias artísticas teve início de forma quase simultânea somente na década de 1960, quando surgiram cursos voltados ao ensino dessa prática: em 1964, junto à recém-criada Faculdade de Belas Artes na Universidade Federal de Santa Maria, Yeddo Titze passou a conduzir uma disciplina acadêmica de tecelagem; na mesma década, a Escola de Belas Artes de Caxias do Sul, sob orientação da professora Philomena Maníro Ramos, começou a oferecer aulas de bordados e tecelagem; em Porto Alegre, Zoravia Bettiol ministrou cursos esporádicos em seu ateliê e em outros espaços da capital logo após o seu retorno da Polônia em 1969; em Gramado, Elizabeth Rosenfeld ensinou técnicas de tecelagem em seu estabelecimento comercial, o Artesanato

Gramadense, onde expunha e vendia, além de tapeçarias, também móveis e objetos de decoração; em Bagé, Wilhelm Horvath ensinou sobre fiação, tingimento e tecelagem em lã, com a qual confeccionava tecidos e tapetes, fabricava fios, rocas e teares manuais, pesquisava texturas e tingimentos naturais. Dessa forma, na década seguinte já, constituiu-se uma geração de artistas com significativa produção, também responsável pelas primeiras participações em eventos artísticos no Rio Grande do Sul, como os salões de arte, que então funcionavam como instâncias legitimadoras do sistema, abarcando seleção, exposição, premiação e divulgação de obras.

Os novos artistas têxteis que atuaram na década de 1970 buscaram criar novas formas de expressão artística, muitas vezes em diálogo com as tendências internacionais, como a do abstracionismo. De início, tal postura defrontou-se com o conservadorismo vigente no Rio Grande do Sul bastante ligado ao figurativismo e resistente a inovações técnicas e formais. Porém, aos poucos, em paralelo à abertura para as tendências contemporâneas, a tapeçaria também foi alcançando maior espaço no sistema da arte, fenômeno observado com base na circulação dessas obras em exposições individuais e coletivas no MARGS, nos salões realizados nas principais cidades do estado, em galerias recém-abertas, bem como na divulgação feita pelos jornais da época.

Para compreender melhor como havia se desenvolvido o percurso da arte têxtil, nessa altura da pesquisa, além de investigar as trajetórias dos artistas, foi preciso aplicar as leituras feitas de Maria Amélia Bulhões e Pierre Bourdieu⁴⁴⁶ sobre o conceito de “campo” e “sistema da arte”, com seus agentes sociais atuantes na produção, na distribuição e no consumo de bens culturais, criando *espaços* nos quais se estabelecem relações de força, disputa e dominação simbólica. Entender, portanto, que não é somente o artista que legisla em prol da sua criação, mas que há uma rede dinâmica de relações entre os muitos agentes do campo artístico que participam da constituição do valor distintivo da obra com o poder de nomear certas produções específicas como “arte” legítima e como “artistas” determinadas pessoas – incluindo-se a aceitação (ou não) pelos pares como parte fundamental em todo esse processo. Assim, a validação (ou não) das proposições artísticas ocorre através da circulação quando todos esses elementos se interligam na apresentação da obra pelo autor e no encontro com agentes – curadores, pesquisadores, museólogos, críticos e pesquisadores de arte – e o grande

⁴⁴⁶ Nas referências finais constam as informações completas das obras lidas e utilizadas.

público, em espaços como instituições, galerias, museus e centros culturais, através de exposições, bienais, feiras, salões de arte e publicações.

À medida que se transitava, então, pelos eventos, mais aumentava o número de nomes de artistas encontrados; atentando-se ao limitado *corpus* proposto, de apenas cinco, em determinado momento, surgiram incertezas sobre os resultados que seriam obtidos. Uma das soluções foi elaborar o apêndice A, que ultrapassou a centena de nomes, para ao menos indicar futuras possibilidades de estudos, bem como esboçar a potência da linguagem têxtil durante o recorte temporal verificado. Devido ao volume de informações, fez-se necessário desenvolver também apêndices individuais para cada um dos artistas pesquisados, registrando minimamente as obras encontradas e a participação de seus autores em eventos que lhes conferiram visibilidade e valorização.

Começou-se por Yeddo Titze, graduado pelo Instituto de Belas Artes da UFRGS em 1958; retornando de um período de estudos na França (1960-1962), conforme já mencionado, passou a atuar como docente na UFSM, ministrando a disciplina de Arte Decorativa em 1964, que contemplava a tapeçaria. O artista trouxe consigo a influência artística das vanguardas europeias ao ensino da arte, em especial a francesa, que também foi aplicada em sua produção pessoal, a princípio nas pinturas, depois nas tapeçarias. Poucos anos depois, ele retornou à França (1968/1969) para continuar com estudos na Manufatura de Aubusson, onde aprimorou o domínio técnico da tecelagem e as suas possibilidades criativas, aplicando-as posteriormente, em suas próprias criações, bem como multiplicando-as a inúmeros outros estudantes do curso de Arte da UFSM, onde ensinou até 1975. Juntamente com Berenice Gorini, Ivandira Doto e Luiz Gonzaga Gomes, formou um grupo que divulgou a tapeçaria da UFSM no estado e em algumas partes do Brasil, em exposições coletivas, merecendo destaque na imprensa da época. Esse núcleo também expandiu o batique como forma de estamparia artística e com fins utilitários em suporte de tecidos, chamando a atenção de interessados na área, o que contribuiu para que a estamparia fosse ainda mais desenvolvida como oportunidade de trabalho futuro aos estudantes, numa relação estreita entre a arte e a indústria. Dali resultou o curso de Estampagem Têxtil em 1975, que se transformou na Especialização em Design para Estamparia na década de 1980. Em consequência desse trabalho diversificado, o artista apresenta uma extensa cronologia de participações em exposições, salões e palestras, recebendo premiações em eventos nacionais e sul-americanos. Obras suas são encontradas em acervos particulares, de colecionadores, de instituições brasileiras públicas e privadas, em diferentes linguagens, técnicas e suportes, entre desenhos, pinturas, tapeçarias e batique. No âmbito estadual, constam têxteis nos acervos do MARGS,

do MASM e do Centro de Artes e Letras (CAL) da UFSM. Após essa breve e intensa movimentação envolvendo a arte têxtil, Yeddo se afastou da linguagem, retornando à pintura. Durante décadas, o seu nome e suas obras têxteis permaneceram ausentes, sendo resgatadas, através de pesquisas e exposições, após seu falecimento, em 2016. Do ponto de vista temático e formal, o conjunto das tapeçarias de Yeddo é bastante variado (apêndice B) caracterizado, antes de tudo, por pesquisa e experimentos. Predominam os motivos florais nas bordadas, e a abstração pode ser notada nas de recorte e nas tecidas. Associados à lã, o artista usava também o algodão, os barbantes e retalhos de tecido. As suas tapeçarias tecidas mantiveram a tradição no que se refere ao formato retangular e ao uso da lã, mas buscaram certa descontinuidade através da abordagem abstrata na temática e na inserção dos retalhos como material ressignificado da arte popular. Tal proposta também serviu para avolumá-las, ocupando o espaço, e assim distanciá-las do plano bidimensional. Por ter-se envolvido na movimentação da cena artística de Santa Maria na esfera de ensino, produção, circulação e divulgação, Titze figura entre os pioneiros na arte têxtil sul-rio-grandense, e a sua influência se estendeu por gerações de novos artistas que estudaram na UFSM, a exemplo de Ivandira Dotto.

Aluna de Yeddo na primeira turma do Curso de Belas Artes da UFSM, Ivandira seguiu-o pela arte têxtil tanto na produção quanto na docência. Especializou-se em estamparia industrial e, quando passou a integrar o corpo docente da instituição, substituiu-o como professora de Arte Decorativa entre 1969 e 1980 – ocasião em que se aposentou. Integrou o Núcleo de Tapeçaria de Santa Maria e, nesse grupo, fortaleceu a sua própria trajetória como artista têxtil. Mesmo conseguidas poucas imagens de obras suas, pôde-se perceber uma primeira fase durante a década de 1970 com tapeçarias em batique e bordado, seguida por outra na qual priorizou o uso do tear e a experimentação a partir de uma forma tecida muito simples (tiras e faixas), que lhe permitiu trabalhar ideias de espacialidade, flexibilidade, nuances cromáticas e abstracionismos. Assim como Yeddo, Ivandira Dotto permitiu-se pesquisar e experimentar possibilidades têxteis que incluíram formas, conteúdos, técnicas e materiais. Entretanto, formalmente, ela foi além, alcançando o espaço tridimensional e incorporando características mais contemporâneas. Consta no MARGS apenas uma tapeçaria sua, feita em 1974, mas há que se considerar que Ivandira exerceu a docência como atividade principal, o que talvez tenha limitado a sua produção artística. Em relação à sua participação em eventos (apêndice C), observou-se que a artista permaneceu restrita ao Brasil, mais atuante nas esferas estadual e local, tendo se feito presente nos momentos mais significativos. Há uma

lacuna de tempo entre 1985 e 2011 nas mostras de seus trabalhos, quando ocorreu uma retomada tanto em Santa Maria quanto em Porto Alegre.

No polo da Capital, a investigação iniciou por Zoravia Bettiol, outra artista em constante experimentação, que se dedicou mais intensamente aos têxteis entre 1968 e 1995. Ainda produzindo, a artista confirma, através do seu extenso acervo construído em mais de seis décadas, seus processos criativos simultâneos, experimentais e caracterizados pela articulação em séries. Formada pelo Instituto de Belas Artes da UFRGS, com ênfase na pintura, teve o interesse pelos têxteis aguçado bem antes, por influência familiar, reaproximando-se depois numa busca por ampliação nas suas possibilidades artísticas de trabalho. Conforme pode-se observar no apêndice D, o início ocorreu pela produção de tapeçarias bordadas, que logo cederam lugar às tecidas planas e figurativas. Viajou à Polônia em 1968 em busca de aprimoramento, fato que transformou o seu processo criativo, direcionado então para a arte contemporânea, a exemplo da abertura para a interação do espectador com a obra. Também explicitava influências trazidas da Escola Polonesa de Tapeçaria na mescla de materiais, técnicas e formas, além de um olhar voltado para temas da arte popular brasileira. Vários elementos foram gradativamente explorados por ela nas criações que se seguiram, na maioria das vezes encadeadas em séries, ora pelo tema, ora pela forma, ora pelo material utilizado, ou por todos juntos num mesmo projeto. No que concerne ao têxtil, Zoravia realizou treze séries entre 1968 e 1998. Houve prioridade pelo uso de determinados materiais, começando pela lã na década de 1960, incorporando depois o rami, o sisal, o algodão, a madeira, as pedras e, nas criações mais recentes, a viscose industrializada. Manteve-se fiel à essência da arte têxtil, apresentando a fibra como elemento comum a todas as criações, tramada em tear, em estruturas de ferro, metal ou madeira. A pluralidade da forma aparece tanto de maneira plana quanto tridimensional, e mesmo espacial, em esculturas têxteis, instalações e objetos, com portes igualmente diversos: desde grandes dimensões até pequenas peças. Sob a perspectiva estilística e temática, surgiram figurações geometrizadas, imaginárias e abstrações traduzidas por arabescos, transparências e relevos, representando movimentos, muitas vezes, simetria, além de ter estabelecido relações com partes do seu imaginário construído ainda na infância. Zoravia Bettiol também estimulou o movimento têxtil nacional e regional, tendo participado, juntamente com outros, da fundação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC) em 1976, e do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) em 1980. O caráter colaborativo da artista manifestou-se igualmente na divulgação do têxtil através de palestras, debates, cursos e organização de eventos. Realizou dezenas de exposições individuais e participou de muitas outras coletivas, tanto no

Brasil quanto no exterior, sendo de grande importância a seleção da tapeçaria Estandarte de Carnaval para a IV Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne, na Suíça, em 1969, logo no início de sua carreira têxtil. Por fim, há que se mencionar as atividades de ensino da tecelagem e criação de tapeçarias promovidas logo após o seu retorno, da Polônia ao Brasil, em quatro cursos em Porto Alegre (1969, 1971, 1972, 1975), que se consolidaram como fundamentais para iniciar toda uma geração voltada ao têxtil. Algumas participantes dessas aulas seguiram pelas tramas, a exemplo de Carla Obino e Liciê Hunsche.

Com formação inicial em música, Carla Obino já havia se dedicado a outras linguagens das artes visuais e, sobre os têxteis, publicado o livro *Tricô prático: do berço à escola*, em 1967. Após o curso de tapeçaria com Zoravia em 1969, envolveu-se intensamente com produção, pesquisas e ensino, bem como atuou junto ao CGTC, na participação e organização de eventos relacionados. Constatou-se que especialmente dois episódios influenciaram a obra de Obino: um estágio em 1977, como bolsista do governo polonês, estendido depois para estudos em outros países da Europa; e outra viagem, também na década de 1980, à Floresta Amazônica, aproveitando uma oportunidade oferecida pelo Projeto Rondon. Com isso, o seu interesse se voltou para a flora amazônica (troncos, raízes, sementes, folhas e flores), transformada depois em formas tecidas. A tecelagem manual com inspiração vegetal, incorporando principalmente lã, sisal e juta, esteve presente desde o início na poética da artista; com o tempo, a isso, foram acrescentados os tingimentos naturais. O conjunto desses procedimentos e temas acentuou a característica ecológica do seu trabalho. Além da pesquisa e produção, a partir de 1976, a artista voltou-se para aspectos didáticos da tapeçaria, utilizando uma metodologia com influência da escola polonesa. Ministrou dezenas de cursos em cidades gaúchas e do País como contratada pela Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul; haja vista ter-se tratado de iniciativa de um órgão público estadual, pode-se refletir sobre a importância que a arte têxtil havia adquirido naquela época, despertando o interesse em divulgá-la e ensiná-la a um número maior de pessoas. Muitas de suas alunas deram continuidade à arte têxtil sul-rio-grandense! Ainda na década de 1970, ela começou a mostrar seu trabalho em coletivas e individuais (apêndice E) pelo Brasil e no exterior, com destaque para uma participação especial na XII Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne em 1985. Encontrou-se registro de sua atuação até 1990; depois disso, somente em outras duas ocasiões, 2011 e 2019. Dos cinco pesquisados, somente obras de Carla Obino não foram vistas presencialmente.

Outra aluna de Zoravia que seguiu pelos têxteis até o final da vida foi Liciê Hunsche, cujo aprendizado de tecelagem iniciou no curso de 1971. Além de produzir, Liciê atuou em

outras frentes como associada ao Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC) e também como uma das fundadoras do CGTC. A sua relação com o têxtil foi tamanha que a artista desenvolveu uma criação própria de ovinos com lã naturalmente colorida a partir de 1981, experienciando todas as etapas do processo têxtil, desde o beneficiamento da lã até a confecção da peça final. Dessa forma, a artista liberou-se da dependência de terceiros, ao mesmo tempo que se tornou fornecedora de lã para outros artistas. Tal iniciativa também trouxe diversificação ao seu trabalho, direcionado para três eixos integrados entre si, a partir da obtenção da matéria-prima: a elaboração de fios de lã exclusivos; a tecelagem de peças artesanais (xales, gorros, cachecóis, cortinas, mantas, tapetes de chão) e de tapeçarias artísticas; e o interesse na salvaguarda do saber têxtil regional através do trabalho de pessoas que sabiam sobre esse ofício havia gerações, deixando um legado na história da lã, do artesanato e da tecelagem no Rio Grande do Sul. Quando se analisa o conjunto da obra da artista (apêndice F), verifica-se que alguns aspectos permaneceram constantes nas tapeçarias, a exemplo do formato retangular, bidimensional (apesar de muitas obras apresentarem volumes e texturas), do predomínio do uso da lã, ainda que fossem inseridos esporadicamente outros materiais (sisal e seda). Desenvolveu expressões têxteis cada vez mais complexas, caracterizadas por tonalidades orgânicas, pela geometrização das formas e texturas conseguidas através da modelagem de “bicos”, dobras de tiras tecidas ou mesmo meadas de fios enroladas. Liciê viajava muito e participou de dezenas de mostras coletivas e individuais expondo tapeçarias. Assim como os outros artistas estudados, também na sua trajetória, percebeu-se uma quase ausência em eventos entre 1990 e 2010, sendo que só recentemente as suas obras voltaram a público com a exposição “Liciê Hunsche: Fios da Memória”, ocorrida no MARGS em 2023.

Nesse momento, surgiram questionamentos sobre o *modus operandi* relativo aos procedimentos técnicos adotados pelos artistas pesquisados, pois o processo inteiro de criação de uma tapeçaria geralmente necessita do envolvimento de outras pessoas. Não foi diferente com estes cinco: mesmo demonstrando um real interesse e a constante busca por aprimoramento na linguagem têxtil, em maior ou menor proporção, transferiram partes do processo de produção de suas obras a terceiros, predominantemente mulheres. Esse fator desenvolveu uma mão de obra especializada que funcionava em via dupla: o saber prático têxtil era fundamental para esses artistas, que, ao mesmo tempo, por sua vez, geravam renda e trabalho a muitas pessoas. Inseridos nas condições da sua época, na qual não era costume atribuir créditos a coautorias, também não o fizeram, mesmo sendo merecido que tais nomes de terceiros constassem de algum modo nas obras.

A respeito dos cartões elaborados pelos artistas, eram chamados simplesmente de “projetos”, “esquemas” ou “desenhos”; já traziam a compreensão das possibilidades têxteis e a adequação das composições, explicitando a influência dos ateliês europeus. Todavia, como o quesito experimental permeou a rota têxtil de cada um deles, supõe-se terem sido essenciais a proximidade, o diálogo, as trocas, as alterações em muitos dos projetos iniciais, e até mesmo a aceitação de “acazos” na obra final. Os criadores sabiam que o projeto funcionava como ponto de partida para outras interpretações e o resultado poderia ser diferente do planejado. Na realidade, a grande maioria dos tapeceiros ainda usa o cartão como ponto de partida para a execução de uma obra, embora atualmente, além da pintura, utilizem-se de outros tipos de manifestações visuais: fotografia, colagens, aquarelas, desenho digital – ou seja, cada qual procura a maneira que melhor lhe convém. O que diferencia o artista tapeceiro de hoje é a liberdade que possui em usar técnicas e materiais aliados ao seu processo criativo.

Simultaneamente à investigação desses cinco percursos, buscou-se resgatar parte da movimentação têxtil através da circulação em eventos que foram cruciais para a divulgação dessa linguagem no Rio Grande do Sul e no Brasil, além de promover um diálogo com outros agentes sociais, contribuindo para a formação de uma cultura de apreciação e de crítica da tapeçaria e de outras formas dessa arte. Devido à respectiva importância, grande parte do capítulo V foi dedicado a essa instância que passou a ocorrer a partir da década de 1970, por meio dos Salões de Artes Visuais criados pela UFRGS, como estratégia de atualização da arte contemporânea no Rio Grande do Sul. Entretanto, a circulação foi além dos eventos coletivos destacados: muitos artistas também desenvolveram significativas trajetórias individuais no Brasil e no exterior. Aqui deixa-se outro “fio solto” aguardando novas pesquisas!

Por esse viés, destaca-se a iniciativa do MARGS, a mais importante instituição do estado, com vistas ao fortalecimento do têxtil artístico: tem servido de palco para exposições desde 1959 até os dias atuais. O fato mais relevante foi a realização de exposição em 1979 que também marcou a inauguração de um espaço dedicado à exibição de obras: a Sala de Tapeçaria. Entre 1980 e 2000, o destaque coube à atuação do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (CGTC) em Porto Alegre, tanto na promoção quanto na participação de expressiva quantidade de mostras ocorridas, quase sempre em locais legitimados pelo cenário do sistema da arte. O encerramento das atividades do CGTC se deu em paralelo ao enfraquecimento da arte têxtil no Rio Grande do Sul, no final do século XX, como consequência de uma retração mais abrangente na área, envolvendo produção, circulação e recepção. O cenário culminou na quase ausência da promoção de eventos relacionados, considerando que a última edição da Bienal de Lausanne ocorreu em 1995; tal ausência

permaneceu até as duas primeiras décadas do século XXI. Antes, porém, em 1985, coube a Porto Alegre sediar a Exposição Nacional de Arte Têxtil, gestada e promovida pelo CGTC e pela Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, talvez o maior evento de arte têxtil já organizado no Brasil. Ali, conseguiu-se agrupar artistas e produções desde o nível considerado popular até o institucionalizado, bem como mobilizar agentes representativos de vários segmentos da sociedade em geral, extrapolando as fronteiras do sistema da arte.

Outra instância importante da circulação é a difusão que revelou o tema dos têxteis como objeto de pesquisas na UFSM, na UFRGS e na UPF. Na introdução desta tese, já se havia verificado um acréscimo no número de publicações acadêmicas sobre o tema no Brasil, em especial nos cinco anos mais recentes. A respeito da visibilidade dada pelos meios de comunicação da época, desde o início de 2023, como parte do seu acervo documental, o MARGS disponibiliza *on-line* a clipagem de jornais noticiando vários acontecimentos relacionados a esse assunto, como notas e comentários no *Jornal da AAMARGS*, *Correio do Povo*, *Jornal do Comércio*, *Gazeta Mercantil* e *Zero Hora*. A ampliação desse aspecto do estudo, bem como sobre o cenário de Santa Maria, se constitui noutro “fio solto”!

Por fim, essas observações foram trazidas para um diálogo na História da Arte, permitindo sinalizar alguns aspectos relacionados à produção das tapeçarias em paralelo ao sistema da arte vigente no Rio Grande do Sul de 1970 a 1990. Esses subsídios viabilizaram uma compreensão mais ampla sobre o papel dessas obras inseridas no campo artístico permeado por várias dinâmicas de poder dentro do sistema, uma delas caracterizando-se pela visibilidade (ou não) que obtiveram. Por exemplo, as executadas por artistas que ocupavam posições de maior reconhecimento tornaram-se mais conhecidas e valorizadas, em detrimento de outras feitas por sujeitos em situação menos privilegiada – caso de grande parte da produção das associadas ao CGTC. São poucos os nomes que coincidem em ambas as listagens feitas, atestando, dentre outros aspectos, o poder legitimador e, ao mesmo tempo, seletivo atribuído à formação universitária. Os cinco artistas pesquisados ocupavam posições reconhecidas, mesmo que “além de sua vontade”, sendo que as tapeçarias produzidas por eles foram influenciadas por condições culturais específicas, isto é, inicialmente por duas correntes europeias: a francesa e a polonesa. Todavia, ao buscarem mão de obra especializada para a materialização de suas criações nas regiões, esses artistas também trouxeram para as suas tapeçarias influências que estão refletidas na história e na diversidade cultural como tradições têxteis introduzidas pelos jesuítas, pelos colonizadores e pelos imigrantes europeus que aqui se estabeleceram ainda no século XVII, a exemplo das técnicas de tecelagem e de bordado.

Essas maneiras de criar e tecer foram repassadas a outras gerações de artistas têxteis no Rio Grande do Sul, que as difundiram produzindo obras, participando de eventos e, em alguns casos, dando continuidade ao ensino.

As novas produções foram atualizadas de acordo com tendências contemporâneas daquela década de 1970, refletindo, então, o momento vivenciado. Com isso, a arte têxtil desenvolvida no estado obteve uma valorização crescente como meio de expressão artística legítimo, sendo um dos fatores que contribuíram para isso a disponibilidade de materiais de qualidade, aliada ao uso de técnicas tradicionais de tecelagem em novos contextos. Contudo, a utilização da lã destaca-se como fio comum a todos os cinco artistas, elemento tradicional que vinculou o passado e o presente, aliás, um material dos mais apreciados nas tapeçarias mundo afora através dos séculos.

O embate entre correntes artísticas acadêmicas, modernistas e contemporâneas também se configurou em terras sul-rio-grandenses a partir da década de 1960, desafiando as narrativas anteriores e influenciando a produção e a recepção das tapeçarias. Conforme exposto, o cenário regional encontrava-se caracterizado por certo conservadorismo de preferências estéticas figurativas e avesso às tendências internacionais, fato que perpassava todas as instâncias do sistema artístico local. A adoção da tendência abstracionista pela maioria dos artistas têxteis contribuiu para tal conflito, entretanto, foi um passo a mais para a abolição das reproduções de cartões pintados, bem como da “obrigação” de abordar somente temas que agradassem ao público receptor.

Mesmo inserido num movimento internacional, ou, talvez, justamente por conta disso, o têxtil enfrentou resistência em ser aceito como obra artística no Rio Grande do Sul, também devido à forte associação ao artesanal, manual, doméstico, funcional, decorativo, à simples reprodução de pinturas e, ainda, ao fazer feminino, reforçando a marginalização e a desigualdade da arte têxtil sul-rio-grandense perante outras linguagens. No entanto, o debate contemporâneo de revisão da hierarquia das linguagens artísticas naquelas décadas contribuiu para a retomada da tapeçaria no Ocidente, no Brasil e no Rio Grande do Sul também, apesar da sua complexa trajetória. Assim, não se tratou de algo casual, mas do acompanhamento de um fluxo maior de discussões estéticas travadas no interior do próprio campo artístico. Essa abertura foi central para o processo que hoje permite o uso do tecido sem discriminação em obras contemporâneas.

Não foi prioridade deste estudo investigar as relações de gênero, justamente por tratar-se de um tema bastante complexo e para o qual esta tese seria insuficiente. Entretanto, fez-se necessário mencionar algo a respeito, diante da verificação de que algumas pesquisas repetem

e reforçam o vínculo entre o têxtil e o feminino, talvez com certo desconhecimento contextual do passado, ou mesmo restringindo-se à observação das mesmas culturas ocidentais. Não há como negar que os embates entre gêneros perpassam toda a história da arte ocidental, não sendo exclusividade do Rio Grande do Sul, tampouco da arte têxtil. Historicamente, houve muitas dificuldades para as mulheres se firmarem profissionalmente no campo artístico, e esse também foi mais um dos entraves para a legitimação de suas obras têxteis no estado – basta atentar para a predominância de artistas mulheres atuando nas décadas estudadas. Ao associarem-se os têxteis ao fazer feminino, de certa maneira, afirmava-se que eles se adequavam a elas porque ambos eram inferiores. Porém, muitas das artistas mulheres encontradas durante este estudo adotaram o têxtil como linguagem legítima para a realização de suas obras e, além de criarem e produzirem, necessitaram apresentar-se ao público, à crítica e aos demais agentes do campo artístico, circulando por eventos, instituições e espaços de exibição importantes e atuantes na época, em Porto Alegre, em Santa Maria, em outros estados brasileiros e, algumas, até internacionalmente.

Outra situação deflagrada envolveu conflitos de poder do sistema e as noções de centro e de periferia: em escala nacional, o Rio Grande do Sul situa-se como periférico em relação a São Paulo; de forma semelhante a Santa Maria se colocada em paralelo com Porto Alegre – e assim por diante. Então, a produção sul-rio-grandense estava fora desse eixo, tornando-se bastante significativo passar por ali para a obtenção de reconhecimento. Todavia, as noções de centro e periferia são relativas e não se restringem à geografia; referem-se, antes, a diferentes posições socioculturais e seus efeitos de dominação em variadas escalas, mantendo, com isso, certas hierarquias que colocam algumas práticas culturais no “centro” da aceitação social, marginalizando outras à “periferia”. A esse respeito, as tapeçarias se situaram no campo artístico em correlação a outras linguagens durante o processo de circulação, de forma excludente. Ou seja, apesar de toda a movimentação pelo CGTC e mesmo individualmente pelos artistas pesquisados, ela girou em torno de eventos específicos dedicados aos têxteis. Já no tocante a como eram recebidas as produções têxteis por artistas de outras áreas, verificou-se não serem muito valorizadas, e seus criadores, vistos mais como amadores, não como profissionais.

Em suma, a legitimação das obras, dos artistas ou mesmo de toda a linguagem têxtil dependeu do grau de adesão aos critérios que prevaleciam no campo artístico do estado durante determinado recorte de tempo. E foram vários os conflitos, as dificuldades e os obstáculos que acompanharam tal percurso, bem como desmotivaram muitos artistas na continuação de novas experimentações artísticas na área. Esse conjunto de fatores determinou

um direito desigual de reconhecimento que outras linguagens, então consagradas, tiveram associado ao silenciamento posterior, fruto do desinteresse por parte de críticos e historiadores de arte em publicar e registrar oficialmente a produção realizada no Rio Grande do Sul.

De qualquer modo, a fundamentação apresentada confirmou a ocorrência de um movimento artístico legítimo ligado aos têxteis no Rio Grande do Sul, em especial à tapeçaria, com uma duração limitada, iniciando por volta de 1960, alcançando o seu apogeu na década de 1980 e a decadência na de 1990. Os movimentos são cíclicos e, após esse período, processou-se novamente um período de inércia, com a tapeçaria, seus criadores, suas buscas e conquistas por autonomia como linguagem sendo aos poucos esquecidos. No entanto, nesse recorte de tempo e espaço próprios, um grupo de artistas compartilhou tendências comuns, adotando práticas culturais exclusivas como modo de afirmação de identidade e de busca por capital simbólico no campo da arte. Enredados por fios e fibras, influenciaram-se mutuamente criando obras têxteis e trabalhando em prol da promoção de suas ideias artísticas, ocupando espaços até então nunca alcançados. Um legado que contribuiu para a história da arte no estado e reverbera até hoje.

Até porque, ao contrário do que o senso comum acreditava, o têxtil não desapareceu do campo artístico: somente incorporou-se de forma híbrida a outras linguagens, acompanhando as produções contemporâneas. Essa percepção transcende a hierarquização anterior da arte, considerando que todas as linguagens se encontram, interpenetram-se e se influenciam no mesmo campo cultural; e, nessa junção híbrida, o têxtil perpassa os processos de muitos artistas, trazendo novas alternativas para a área, propondo temas atualizados e entrelaçamentos com novas mídias. Por exemplo, o têxtil em Santa Maria: em momento algum foi deixado de lado no ensino do curso de Artes da UFSM, seguindo por desdobramentos e ressignificações a fim de acompanhar os momentos culturais que se apresentaram. Foi uma ideia que nasceu institucionalizada, mas ultrapassou os limites acadêmicos, envolvendo outras pessoas da comunidade que já traziam a tradição dos fios, confirmada pela atuação, desde 2002, do Núcleo de Arte Têxtil, com a finalidade de divulgar e promover essa linguagem. Além disso, o têxtil segue existindo no Rio Grande do Sul como fenômeno cultural na arte popular através do artesanato tradicional com fibras, como a palha de trigo e o milho, dos bordados, crochês e tricôs confeccionados por tantos grupos espalhados pelo estado; e na tecelagem com lã de peças utilitárias, principalmente na região da Campanha.

Algumas iniciativas ainda podem ser pontuadas para contribuir com a valorização e o resgate da produção de arte têxtil no Rio Grande do Sul: a criação de espaços permanentes

que permitam preservação e exposição de obras importantes, servindo como fonte de pesquisa e inspiração para outros artistas e estudiosos da área – além de ampliação dos já existentes; a maior inclusão da arte têxtil no ensino da Arte-Educação, propiciando aos estudantes compreender esse domínio, além de conhecer a história e a cultura regional por essa perspectiva; o estreitamento de redes entre artistas e estudiosos da área, possibilitando o compartilhamento de informações e ideias; a utilização da abordagem historiográfica da Micro-História em futuras investigações de tantos nomes de artistas ainda anônimos, sem qualquer menção de obras e trajetórias.

Mediante tais apontamentos, considera-se ter alcançado o objetivo proposto (estudos na construção da tese), indicando, porém, a continuação de aprofundamento futuro em aspectos pontuais que emergiram durante esta trajetória (fios soltos). No que se refere às contribuições deste estudo, os resultados ora apresentados podem suscitar outras explorações sobre a perspectiva teórica do tema, fortalecendo novos saberes acadêmicos e metodologias pedagógicas. O importante é que a arte têxtil seja reconhecida como uma forma de expressão artística legítima, capaz de dialogar com outras linguagens e de enriquecer a compreensão do mundo e da cultura. O têxtil possui uma capacidade narrativa universal, com tamanha flexibilidade material e peculiaridades estéticas que lhe permitem protagonismos em qualquer escala da criação artística contemporânea. Oxalá esta investigação contribua para a construção de uma consciência maior sobre o alcance desses fios, capazes de tramar, ao mesmo tempo, universos subjetivos e coletivos, utilitários e estéticos, ancestrais e vanguardistas.

REFERÊNCIAS

- A TAPEÇARIA de Norberto Nicola. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo: Rede Sesc/Senac de Televisão, 2000. Série: O mundo da arte, Documentário (21 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yuC4CYOI1bE>. Acesso em: 14 ago. 2016.
- ABREU, Cláudia. *Lã colorida direto do pasto*. ANBA, 2006. Disponível em: <https://anba.com.br/la-colorida-direto-do-pasto/>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- ACERVO DOCUMENTAL MARGS. Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/>. Diversos acessos.
- ALMEIDA, Cristóvão D.; GUINDANI, Joel F.; SÁ-SILVA, Jackson R. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Rio Grande, ano I, n. 1, jul. 2009. Disponível em: https://siposg.furg.br/selecao/download/1123/pesquisa_documental.pdf. Acesso em: 15 jan. 2022.
- ALÔ BAGÉ. *Parte da nossa história: as comemorações do bicentenário*. Bagé, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/73245068-As-comemoracoes-do-bicentenario.html>. Acesso em: 18 dez. 2022.
- AMARAL, José Luiz. Artes Plásticas: Geração de 30, urbanismo e humanismo no Sul. *In: MASINA, Léa; APPEL, Myrna Bier (org.). A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- AMARAL, Serafina Borges. Tapeçaria artística e histórica. *Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo*, São Paulo, n. 6, 1988.
- ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da tapeçaria brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARQUIVO HISTÓRICO REGIONAL DE PASSO FUNDO (AHR). Passo Fundo, 2022.
- ART Déco. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo352/art-deco>. Acesso em: 17 jan. 2021.
- ARTISTAS da tapeçaria brasileira. [S.l.]: Volkswagen do Brasil S.A., Raízes Artes Gráficas, 1987.
- ATELIÊ EDITORIAL. *William Morris*. Disponível em: <https://www.atelie.com.br/publicacoes/autor/william-morris/>. Acesso em: 22 ago. 2022.
- BANKS, Marcus. *Dados visuais para pesquisa qualitativa*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARBE, Françoise. A tapeçaria ao longo dos séculos. *In:* BARBE, Françoise; LEMASSON, Patrick. *A arte da tapeçaria*: Coleção do Petit Palais – Paris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 21-29.

BARROS, José Maria D'Assunção. História, região e espacialidade. *Revista de História Regional*, Ponta Grossa, v. 10, n. 1, p. 95-120, 2005.

BARROS, José Maria D'Assunção. História, imaginário e mentalidades: delineamentos possíveis. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 6, n. 11, 2007.

BARROS, José Maria D'Assunção. A elaboração textual de hipóteses – uma contribuição ao seu esclarecimento no ensino de metodologia. *Educação em Questão*, Natal, v. 33, n. 19, p. 305-328, set./dez. 2008.

BARROS, José Maria D'Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. 9. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

BASE DE DONNÉES DU CITAM. Disponível em:

<http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/?bc=assistedquery&uid=citam&pwd=archives&pid=931&&archive=Citam>. Acessos diversos: entre 2021 e 2022.

BECKER, Ítala I. B. O que sobrou dos índios pré-históricos do Rio Grande do Sul. *In:* KERN, Arno *et al.* *Arqueologia pré-histórica do Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

BERCLAZ, Ana Paula. Arte abstrata no Rio Grande do Sul: anos 1960-1970.

Compartilhamentos na arte: redes e conexões. Santa Maria, 2015. p. 25-35. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/ana_paula_soares_berclaz.pdf. Acesso em: 18 jan. 2019.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. 2019. Disponível em:

https://mega.nz/file/9aZBmK6S#zB3KkBZpf0xsj_ho10-7Vm50nmV82aNTvzY3qm9lb2s. Acesso em: 17 jan. 2022.

BIENAL 11 – *O triângulo atlântico*: catálogo da 11ª Bienal do Mercosul. Organização de José Francisco. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018.

BIOGRAFIA – Yeddo Nogueira Titze. *Memória Têxtil*. ago. 2001. Disponível em:

http://www.memoriatextil.com.br/site/perfil.php?artista=yeddo_nogueira_titze&c=2&id=23. Acesso em: 16 fev. 2019.

BISOGNIN, Edir Lúcia; SILVA, Mari Lucie L.; SANTOS, Nara Cristina. O desenho e a pintura em Santa Maria: um enfoque sociológico. *In:* BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995. p. 103-111.

BLASS, Tatiana. *Penélope*. Disponível em: <http://www.tatianablauss.com.br/obras/66>. Acesso em: 20 set. 2021.

- BOATE, Rachel. *Índice de colecionadores e negociantes históricos do Cubismo*. ago. 2017. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/cuttoli>. Acesso em: 1 jan. 2021.
- BOHNS, Neiva M. F. *Continente improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- BOSAK, Joana *et al.* (org.). *A memória que se tece: o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea (1980-2000)*. Porto Alegre, 2019. Catálogo de exposição. Disponível em: https://issuu.com/carolinabouviiegrippa/docs/a_mem_ria_que_se_tece_cat_logo. Acesso em: 18 abr. 2022.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder Simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. 2. ed. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *Tapeçaria “Vegetação do Planalto Central”*. Disponível em: <http://antigo.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21650-tapeçaria-burle-marx>. Acesso em: 21 jan. 2021.
- BRITES, Blanca Luz. A década de 80 nas artes visuais no Rio Grande do Sul. *In:* BRITES, B.; CATTANI, I.; KERN, M. L. (org.). *Modernidade: anais do Congresso Brasileiro de História da Arte/CBHA*. Porto Alegre: UFRGS, 1991.
- BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos oitenta. *In:* GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- BRITES, Blanca. Apontamentos sobre construções visuais. *In:* BRITES, Blanca *et al.* *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- BRITES, Blanca. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em sintonia com seu tempo. *In:* GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo Geral – 1910-2014*. v. II. Porto Alegre: UFRGS, 2015.
- BULHÕES, Maria Amélia. A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. *In:* GOMES, Paulo (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema da arte mais além de sua simples prática. *In: BULHÕES, Maria Amélia et al. As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 15-43.

BULHÕES, Maria Amélia. Sobre velhas hierarquias e novos olhares. *In: POSSAMAI, Gustavo (org.). Iberê Camargo: o fio de Ariadne*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. p. 37-41. Catálogo de exposição.

BULHÕES, Maria Amélia; CATTANI, Iceia B. Experiências de Ruptura nas Artes Visuais. *In: BRITES, Blanca et al. 100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução Leila S. Mendes, São Leopoldo: Unisinos, 2003.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução: Sérgio G. de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Título original: What is cultural history?

BURKE, Peter. *Varietades de história cultural*. Tradução: Alda Porto. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. Título original: “Varieties of cultural history”.

CARBONARI, Maria Rosa. De como explicar la región sin perderse en el intento. Repasando y repensando la Historia Regional. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 13, n. 1, p. 19-34, 2009.

CARVALHO, Ana Albani. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. *In: GOMES, Paulo (org.). Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007a.

CARVALHO, Ana Albani. Complexa trama: arte têxtil por Zoravia Bettiol. *In: RAMOS, Paula et al. Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade*. Porto Alegre: Território das Artes, 2007b. p. 80-97.

CATAFESTA, Simone S. *O povo kaingang: arte e cultura*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2013.

CATÁLOGO VII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4396>. Acesso em: 23 jan. 2021.

CATÁLOGO VIII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name6dc084>. Acesso em: 7 set. 2022. p. 339-347.

CATÁLOGO IX BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/namee68384>. Acesso em: 7 set. 2022. p. 305-311.

CATÁLOGO XIII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2138>. Acesso em: 23 jan. 2021.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: viagem ao mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

CHIZZOTTI, Antonio. A pesquisa em ciências humanas e sociais. In: CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 19-32.

COLASANTI, Marina. *A moça tecelã*. Projeto Releituras, 2020. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/n5sn1n1>. Acesso em: 3 fev. 2017.

COORDENAÇÃO de Divulgação (DIVULG) do Ministério das Relações Exteriores. *Palácio Itamaraty* (Livro Cinza). Brasília: Gráfica Brasil, 2009.

CORPO do artista Yeddo Titze, morto em 8 de junho, permanece no IML enquanto amigos tentam liberação. *UFSM na Mídia*, 16 jun. 2016. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/midia/?p=34904>. Acesso em: 17 jan. 2019.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2004.

COTTON, Giselle Eberhard. *L'histoire des Biennales*. Texte publié dans les Actes du colloque. Lausanne: [S.n.], 2011. Disponível em: <https://www.lausanne.ch/de/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>. Acesso em: 9 jan. 2021

CRÍTICAS – Yeddo Nogueira Titze. *Memória Têxtil*. dez. 1976. Disponível em: http://www.memoriatextil.com.br/site/perfil.php?artista=yeddo_nogueira_titze&c=6&id=23. Acesso em: 16 fev. 2019.

CRUZ, Thaís M. *Miragens da existência: o tecelão, a tecelagem e a sua simbologia*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1998.

DALCOL, Francisco. *Em memória do artista e professor Yeddo Titze*. 21 out. 2021. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2021/10/em-memoria-do-artista-e-professor-yeddo-titze-ckv0xqql8002a017fo9ay58im.html>. Acesso em: 20 dez. 2021.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900) (Contribuições para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DANTAS, Bruno Carneiro de Campos. *A tapeçaria artística na Bahia nas décadas de 1960-1970*. 2014. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

DE FIO A FIO – a herança têxtil brasileira de 22 a 22. Disponível em: <https://www.faap.br/museu/exposicoes/2022/de-fio-a-fio/>. Acesso em: 14 nov. 2022.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. v. I. São Paulo: Martins, 1965.

DESLANDES, Suely F. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual. In: MINAYO, Cecília S. (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 31-59.

DICIONÁRIO de Mitologia Greco-Romana. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DOSSIÊ YEDDO TITZE Pessoal_01. Acervo Documental do MARGS. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

DOSSIÊ YEDDO TITZE Histórico Profissional_02. Acervo Documental do MARGS. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/>. Acesso em: 8 mar. 2023.

DOSSIÊ YEDDO TITZE Catálogos_04. Acervo Documental do MARGS. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/>. Acesso em: 9 mar. 2023.

ECHEVERRIA, Sandra. *Canal de divulgação*. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ClzCi8WuwWF/?hl=pt>. Acesso em: 18 dez. 2022

EFLAND, Arthur. *Cultura, sociedade, arte e educação em um mundo pós-moderno*. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/cultura-sociedade-arte-e-educacao-em-um-mundo-pos-moderno-pdf-free.html>. Acesso em: 4 abr. 2022. Palestra.

EGGERT, Edla *et al.* A produção da tecelagem num atelier de Alvorada, RS: A trama de pesquisar um tema invisível. In: EGGERT, Edla (org.). *Processos educativos no fazer artesanal de mulheres do Rio Grande do Sul*. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2011. p. 75-94.

EMUSEUM. Biografien Elsi Giauque. *Archiv Zürcher Hochschule der Künste*, Museum für Gestaltung Zürich. Disponível em: www.emuseum.ch/people/50855/elsigiauque?ctx=a6f21603d1a4743b39786e6903cae263a4f1bf6c&idx=8. Acesso em: 8 set. 2022.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Diversos acessos.

ESTÉS, Clarissa P. *Contos dos Irmãos Grimm*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

EVENTO TÊXTEL 89. Porto Alegre: 1989. (Catálogo). Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/evento-textil-89-3/?perpage=48&order=ASC&orderby=date&search=evento%20t%C3%AAxtil%2089&pos=2&source_list=collection&ref=%2Fmateriais-graficos%2F. Acesso em: 22 jan. 2023.

EXPOSIÇÃO com obras de Yeddo Titze. *Diário de Santa Maria*, 5 jul. 2011. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/itapemafmrs/81,430,581,27718,exposicao-com-obras-de-yeddo-titze.html>. Acesso em: 6 out. 2019.

EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE TÊXTIL. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1985. Catálogo.

FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de SP, 2001.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FERRAZ, Marcos G. *Instalação de Edith Derdyk cria tramas, conexões e tessituras no Sesc Ipiranga*. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/instalacao-de-edith-derdyk-cria-tramas-conexoes-e-tessituras-no-sesc-ipuranga/>. Acesso em: 20 set. 2021.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, set. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>. Acesso em: 19 jun. 2022.

FIBER ARTS – PARTNERCHIP INTERNATIONAL. Indianopolis Art League: DesignOgden, 1987. Catálogo.

FIBRA. Disponível em: <https://www.urdume.com.br/post/fibra-i-bienal-de-arte-t%C3%AAxtil-acontece-em-porto-alegre>. Acesso em: 10 jul. 2019.

FIDELIS, Gaudêncio. *O museu sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014.

FIDELIS, Gaudêncio. A história da arte contada através de ausências: uma visão crítica do colecionismo da obra de artistas mulheres no acervo do MARGS. In: FIDELIS, Gaudêncio. *O museu sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na coleção do MARGS*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2014. p. 127-156.

FOLETTTO, Vani T.; BISOGNIN, Edir L. *As artes visuais em Santa Maria: contextos e artistas*. Santa Maria: Pallotti, 2001.

FOLETTTO, Vani. A tapeçaria artística de Santa Maria: do plano ao espaço. Seminário de arte têxtil do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, abril de 2019. (Transcrição de fala). In: GRIPPA, Caroline B. *O início da trama: a tapeçaria de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021. p. 301-305.

FONDATION JEAN AT SIMONE LURÇAT. *Repères biographiques*. Disponível em: <https://www.fondation-lurcat.fr/jean-lurcat>. Acesso em: 2 jan. 2021.

FÓRUM TÊXTIL. Porto Alegre: Edições Renascença, 1993. Catálogo.

FOWLE, Diana. Tapices. In: GINSBURG, Madeleine (coord.). *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.

GALVÃO, Regina. Relevante dos anos 1950 aos 1980, a arte têxtil renasce no Brasil com obras de jovens artistas contemporâneos. *Editorial Formas Tecidas*, 2019. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/formas-tecidas/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

GARCEZ, Luciane R. N.; MAKOWIECKY, Sandra. Elke Otte Hülse: narrativas ancestrais e técnicas expandidas na tapeçaria. *Palíndromo*, Florianópolis, v. 12, n. 26, p. 138-158, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/15141>. Acesso em: 22 jan. 2020.

GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GEGO. Disponível em: <https://gegoartista.com/inicio/slider/#5>. Acesso em: 10 set. 2022.

GEOGRAFIAS DA CRIAÇÃO: arte, design e moda. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 2014. Catálogo.

GINSBURG, Madeleine (coord.). *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.

GIUNTA, Andrea. Da trama e da lama: Iberê Camargo e a transformação das hierarquias das linguagens da arte. In: POSSAMAI, Gustavo (org.). *Iberê Camargo: o fio de Ariadne*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. p. 25-28 Catálogo de exposição.

GOMES, Paulo C. Academismo e Modernismo: possíveis diálogos. In: BRITES, Blanca *et al.* *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

GOMES, Paulo César R.; GRIPPA, Carolina B. Tapeçaria enrolada: um caso no acervo do Margs. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 25, n. 43, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/105144>. Acesso em: 8 jan. 2021.

GOODMAN, Nelson. Quando é arte? Tradução: Daniela Kern. Referência do original: GOODMAN, Nelson. *When is art?* In: GOODMAN, Nelson. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1984. p. 57-70.

GORINI, Berenice. Entrevista a Carolina Bouvie Grippa. Florianópolis, 9 nov. 2019. In: GRIPPA, Caroline B. *O início da trama: a tapeçaria de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

GOUVEIA, Viviane. Vida artística no período Joanino. *O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira*, 4 jun. 2018. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5224&Itemid=278. Acesso em: 15 jan. 2021.

GRADIM, Maria Isabel S. Mulheres e a oficina de tecelagem da Bauhaus. *XXVIII Simpósio Nacional de História*, Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434398001_ARQUIVO_MulhereseaOficinadeTecelagemdaBauhaus2.pdf. Acesso em: 28 ago. 2022.

GRADIM, Maria Isabel S. As Trienais de Tapeçaria do MAM SP – de 1976 a 1982. In: SIMIONI, Ana Paula C. *et al.* (org.). *Culturas e identidades brasileiras: I Encontro de Pós-Graduandos do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2016. p. 125-138.

GRADIM, Maria Isabel S. *A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980*. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GRIPPA, Carolina Bouvie *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria*. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

GRIPPA, Caroline B. *O início da trama: a tapeçaria de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

GRIPPA, Caroline. Exposição Liciê Hunsche: fios da memória. *Texto biográfico*. Porto Alegre: MARGS, 2023. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/licie-hunsche-fios-de-memoria/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

GRIPPA, Carolina B.; BOSAK, Joana. A urdidura da trama: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. *Seminário de História da Arte*, Pelotas, v. 1, n. 7, p. 1-24, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13487>. Acesso em: 18 jan. 2019.

GUEDES, Pedro. Tratado de Methuen. *Politize!*, 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/tratado-de-methuen/>. Acesso em: 4 abr. 2022.

GUIDA, Angela Maria; BIDEAMY, Betinha Yadira A. Os fios da epistemologia de Guiné-Bissau: panos e cabaças. *Latinidades - Fórum Latino-Americano de Estudos Fronteiriços*, set. 2020, *on-line*. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/latinidades/latinidades2020/paper/viewFile/2460/1100>. Acesso em: 3 set. 2021.

GULLAR, Ferreira. Redescoberta de uma linguagem. In: CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

HARRES, Hilda H. *História da arte brasileira: da pré-história a 1ª. Bienal – Arte de vanguarda*. 2. ed. Sagra: Porto Alegre, 1979.

HCLUS. Carla Obino – Tapeçarias. *Youtube*, 2011. Duração 6:21 min. [Entrevista em vídeo]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mziN-2UASoI>. Acesso em: 8 jun. 2023.

HOMERO. *A odisseia* (em forma de narrativa). Tradução e adaptação: Fernando C. Gomes. Ilustrações: Edmundo Rodrigues. São Paulo: Ediouro, [199-].

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Prefácio. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HÜLSE, Elke O.; MAKOWIECKY, Sandra. A tapeçaria contemporânea e o simulacro: conhecimento técnico e processo criativo na tapeçaria. *DAPesquisa*, v. 3, n. 5, Florianópolis: 2008. p. 93-103. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br>. Acesso em: 22 jan. 2020

HÜLSE, Elke Otte. *As tramas dos tapeceiros narradores: técnica e criação*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

IBERÊ CAMARGO: o fio de Ariadne. Organização de Gustavo Possamai; textos de Denise Mattar, Andrea Giunta, Blanca Brites, Maria Amélia Bulhões, Paula Ramos. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. Catálogo.

ISBAES, Gabriela; FEITOSA, Lourdes Madalena G. C. A dimensão social da visualidade no fazer do historiador. *Revista TEL* (Tempo, Espaço e Linguagem), Ponta Grossa, v. 11, n. 2, p. 10-28. jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/view/17303>. Acesso em: 4 abr. 2022.

JACHUŁA, Michał. *Maria Łaszkiwicz*. Disponível em: <https://culture.pl/pl/tworca/maria-laszkiwicz>. Acesso em: 7 set. 2022.

JORNAL DO MARGS, n. 36, ano IV, junho, 1996. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/jornal-do-margs-no-36/>. Acesso em: 1 fev. 2023.

KALIL, Emilio. Apresentação. In: POSSAMAI, Gustavo (org.). *Iberê Camargo: o fio de Ariadne*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. Catálogo de exposição.

KAMPFNER, John. A esquecida tapeçaria francesa com lições para nossos tempos apocalípticos. *The Guardian*, International Edition, 17 abr. 2020, 08:00. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/17/the-forgotten-french-tapestry-with-lessons-for-our-apocalyptic-times>. Acesso em: 12 ago. 2020.

KANDINSKY. *Curso da Bauhaus*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LA BIENNALE DI VENEZIA. 2022. Disponível em: <https://www.labiennale.org/en/art/2022>. Acesso em: 26 set. 2022.

LANCASTRE, Andreia Franca. *Estúdio Zoravia Bettiol: currículo*. 2017. Disponível em: <https://silo.tips/download/1-zoravia-bettiol-gravadora-pintora-artista-textil-designer-e-arte-educadora-nas#>. Acesso em: 19 jan. 2023.

LAU, Letícia. *A inscrição de um artista a partir da curadoria - Estudo de caso: Vera Wildner*. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Práticas Curatoriais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/221595>. Acesso em: 18 jun. 2022.

LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Tradução Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEAL, Milene. A fada das lãs. *Revista Estilo Zaffari*, ano 5, n. 22, 2003. p. 58-59. Disponível em: https://issuu.com/entrelinhasconteudoforma/docs/revista_estilo_zaffari_22. Acesso em: 7 fev. 2021.

LEGROS, Patrick *et al.* *Sociologia do imaginário*. Tradução: Eduardo Portanova Barros. Porto Alegre: Sulina, 2007. Título original: “Sociologie de L’imaginaire”.

LEMASSON, Patrick. As técnicas da tapeçaria. In: BARBE, Françoise; LEMASSON, Patrick. *A arte da tapeçaria*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 31-39.

LES BIENNALES DE TAPISSERIE À LAUSANNE. Disponível em: <https://www.lausanne.ch/de/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/archives/histoire-lausannoise/focus-thematiques/les-biennales-tapisserie.html>. Acesso em: 4 jan. 2021.

LESSA, Fábio de Souza. Expressões do feminino e a arte de tecer tramas na Atenas clássica. *Humanitas*, São José dos Campos, n. 63, p. 143-156, 2011. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/07_Lessa.pdf. Acesso em: 2 fev. 2017.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Mão Gaúcha*. 2. ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

LUKE, Mary. *Lives Well Lived: Jolanta Owidzka (1927 -2020)*. 2020. Disponível em: <http://arttextstyle.com/2020/08/04/lives-well-lived-jolanta-owidzka-1927-2020/>. Acesso em: 5 set. 2022.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia – sobre textos e têxteis. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 173-196, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9951>. Acesso em: 26 jun. 2016.

MATIZES DUMONT. *Tecendo a vida bordadeira*. 2004. Disponível em: https://www.matizesdumont.com/products/colecao-mulheres-quadro-tecendo-a-vida-bordadeira?_pos=1&_sid=4c06ad038&_ss=r. Acesso em: 16 jan. 2022.

MATTAR, Denise (org.). *Arte Brasileira: 50 exposições do MAB-FAAP, 1960-2010*. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2011. Disponível em: https://issuu.com/kaminaricom/docs/mab_faap/59. Acesso em: 6 nov. 2022.

MATTAR, Denise (Curadoria). *Norberto Nicola Trama Ativa*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2013. Catálogo de Arte.

MATTAR, Denise. In: POSSAMAI, Gustavo (org.). *Iberê Camargo: o fio de Ariadne*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2020. p. 11-23. Catálogo de exposição.

MCDOWALL, Carolyn. Raphael – weaving tapestry magic for the Sistine Chapel. *The Culture Concept Circle*, 3 dez. 2011. Disponível em: <https://www.thecultureconcept.com/raphael-weaving-tapestry-magic-for-the-sistine-chapel>. Acesso em: 13 set. 2020.

MEDEIROS, Mara. *Exposição em arte têxtil narra 245 anos da história de Porto Alegre*. Porto Alegre: CEEE, 26 mar. 2017. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/exposicao-em-arte-textil-narra-245-anos-da-historia-de-porto-alegre>. Acesso em: 10 fev. 2023.

MINUZZI, Reinilda F. B. *A formação do designer de superfície na UFSM x a atuação do designer em empresa cerâmica de SC no contexto da gestão do Design*. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/81791>. Acesso em: 7 abr. 2023.

MINUZZI, Reinilda F. B. *Informações para a tese*. Destinatário: lorleisecco@upf.br. 28 dez. 2023. meio eletrônico.

MORAES, Neide Helena. *Norberto Nicola, volume e trama aparente, 1968*. Disponível em: <http://mam.org.br/2015/11/26/novas-criticas/>. Acesso em: 2 ago. 2016.

MOSTRA COLETIVA do Núcleo de Criações Têxteis. 1993. Material informativo. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/162388/RT00576.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2023.

MOSTRA DE PROJETOS de Conclusão Design para Estamparia. Porto Alegre, 1991. Catálogo. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/153838/RT00502.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023.

MOURA, Joana de Azevedo; MOELLER, Sonia. Pequeno vocabulário das artes têxteis. In: CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: viagem ao mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p. 280-287.

MUÑOZ, Alejandra. *Artistas da tapeçaria moderna: Genaro de Carvalho, Jacques Douchez, Jean Gillon*. São Paulo: Passado Composto Século XX, 2012.

MUSÉE DE CLUNY (Paris, França). Disponível em: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>. Acesso em: 16 ago. 2020.

MUSEU DO PRADO (Madrid, Espanha). Disponível em: <https://www.museodelprado.es/>. Acesso em: 4 out. 2020.

NEIRA, Luz García. Têxteis como patrimônio cultural. *Cultura Histórica & Patrimônio*, Belo Horizonte, v. 3, n. 1, 2015. Disponível em: <https://publicacoes.unifalmg.edu.br/revistas/index.php/cultura...patrimonio/.../262>. Acesso em: 10 jun. 2019.

O ARQUIVO NACIONAL E A HISTÓRIA LUSO-BRASILEIRA. *Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil*, 21 jun. 2018. Disponível em: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286. Acesso em: 15 jan. 2021.

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

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução: David Gomes Junior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

OUTEIRO, Marina Pereira. A técnica de trabalhos bem belos: a tecelagem e seu vocabulário correlato na épica grega. *Philologus*, Rio de Janeiro, ano 24, n. 70, 2018.

OWIDZKA, Jolanta. *Tapeçaria na Polônia*. 2007. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/historia_arte/zze/. Acesso em: 5 set. 2022.

PESAVENTO, Sandra J. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESAVENTO, Sandra J. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nádia M.; ROSSINI, Miriam S. (org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008. p. 11-18.

PESQUISA FAPESP. *Incas cobravam imposto agrícola*, São Paulo, ed. 281, jul. 2019. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/incas-cobravam-imposto-agricola/>. Acesso em: 16 abr. 2020.

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

PHILIPPINI, Angela. *Linguagens, materiais expressivos em arteterapia: uso, indicações e propriedades*. Rio de Janeiro: Wak, 2009.

PHILLIPS, Clare. La antigüedad hasta 1550. In: GINSBURG, Madeleine (coord.). *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.

PIETA, Marilene B. *O Têxtil no Fórum: referências para discussão*. In: FORUM TÊXTIL, dez. 1993. Porto Alegre: MARGS, p. 4-5. Catálogo.

PINACOTECA Barão de Santo Ângelo. *Catálogo Geral – 1910–2014*. In: GOMES, Paulo (org.). Porto Alegre: UFRGS, 2015.

POHL, Angelo I.; MILDER, Saul E. S. *Representações visuais da cestaria Kaingang na Terra Indígena Carreteiro: o grafismo e seus significados*. IX Encontro Estadual de História, ANPUH, Porto Alegre, 2008. Disponível em: http://eeh2008.anpuh-rs.org.br/resources/content/anais/1212093583_ARQUIVO_textoanphuFINAL.pdf. Acesso em: 27 out. 2019.

POVOS INDÍGENAS NO BRASIL. *Ashaninka*. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Ashaninka>. Acesso em: 15 jan. 2021.

PRESSER, Décio. Texto para Exposição Douchez-Liciê. *Catálogo da Exposição*, MARGS, Porto Alegre, 1981. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/164817/RT00177.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2023.

PRIMEIRO ENCONTRO LATINO AMERICANO DE MINI-TÊXTEIS. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1988. Catálogo. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/primeiro-encontro-latino-americano-de-mini-texteis/>. Acesso em: 19 jan. 2023.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 16 ed. São Paulo: Ática, 2004.

RAMOS, Paula. O caleidoscópio Zoravia: breves anotações de uma artista *sui generis*. In: Paula [Viviane] Ramos *et al.* *Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade*. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.

RAMOS, Paula. *Zoravia Bettiol, o lírico e o onírico*. Porto Alegre: Imagens da Terra, 2017.

RAMOS, Paula [Viviane] *et al.* *Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade*. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.

RAMINELLI, Ronald. Compor e decompor: ensaio sobre a história em Ginzburg. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 13, n. 25/26, p. 81-96, set. 1992/ago. 1993.

RAVANELLO, Letícia *et al.* *A tapeçaria em Santa Maria*. Disponível em: http://www.sbpcnet.org.br/livro/67ra/resumos/resumos/2661_1256f0a0b480959ea33582991be6b355c.pdf. Acesso em: 18 jan. 2019.

GRAZ, Regina. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24287/regina-graz>. Acesso em: 16 jan. 2021.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 48-86. v. 1.

RIO DE JANEIRO (Estado). Poder Legislativo. Projeto de Lei nº 3635/2017 [Declara patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro a confecção de tapeçarias do Espreado de Maricá]. *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro*, Poder Legislativo, Rio de Janeiro, p. 11, 22 nov. 2017. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/169199923/doerj-poder-legislativo-22-11-2017-pg-11>. Acesso em: 19 jan. 2021.

RITA, Dora Iva O. F. *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade*. 2016. Tese (Doutorado em Belas-Artes na Especialidade de Pintura) – Universidade de Lisboa, Portugal, 2016.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

SANTIAGO, Carla J. T.; ARAÚJO, Cláudio G. S. Artesanato em lã: resgate da história e da luta das mulheres artesãs têxteis de Bagé no Rio Grande do Sul. In: GEOGRAFIA: contextualizando a educação e a prática pedagógica. v. 1. São Paulo: Científica Digital, 2022. Disponível em: <https://downloads.editoracientifica.com.br/articles/220709337.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2023.

SANTOS, Carolina. Futuro brilhante da Casa dos Leões. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 dez. 2021. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artefenda/futuro-brilhante-da-casa-dos-le%C3%B5es-1.742656>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SARMENTO, Marcelo B. *Diagnóstico da cadeia da vitivinicultura na campanha gaúcha: potencialidades para o desenvolvimento regional*. Bagé: Ediurcamp, 2017.

SCHOLZ, René. Henrique Schucman e seu rico universo de tramas e texturas. *Jornal Nó Cego*, 2011. Disponível em: <http://jornalnocego.blogspot.com/2011/05/henrique-schucman-e-seu-rico-universo.html>. Acesso em: 17 jul. 2022.

SEGUNDO ENCUESTRO Latino Americano de Mini Textiles. 1991. Catálogo. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/158647/RT00508.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2023.

SECCO, Lorilei. *Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2017.

SECCO, Lorilei. Yeddo Titze, a micro-história e a tapeçaria artística. *Confluências Culturais*, Joinville, v. 8, n. 3, 2019. Disponível em: <http://periodicos.univille.br/index.php/RCC/article/view/193>. Acesso em: 1 jan. 2022.

SECCO, Lorilei. Dos primórdios aos anos 1970: uma breve história sobre a tapeçaria artística no Brasil. *Cartema*, Recife, n. 10, p. 170-194, abr. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.51359/2763-8693.2022.251288>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SERRANO, Eduardo. Alvaro Gómez Campuzano: de vuelta al hilo. *Artishock*, 2021. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2021/06/21/alvaro-gomez-campuzano-de-vuelta-al-hilo/>. Acesso em: 8 set. 2022.

SILVA, Simone Trindade. Genaro de Carvalho: o artista tapeceiro. *Revista de Arte Ohun*, Salvador, 2021. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/genaro_de_carvalho_o_artista_tapeceiro_simonetrindade.pdf. Acesso em: 18 jan. 2021.

SILVA, Eliane C.; FELIPE, Delton A. Tapeçarias de Madalena dos Santos Reinbolt: identificação de arte e artista popular. *Conhecer: Debate entre o Público e o Privado*, v. 9, n. 23, 2019, p. 94-123. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistaconhecer/article/view/1060>. Acesso em: 22 jan. 2020.

SIMIONI, Ana Paula C. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 45, p. 87-106, 2007a. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>. Acesso em: 16 jan. 2021.

SIMIONI, Ana Paula C. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, 2007b. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SMITH, Charles Saumarez. Prólogo. In: GINSBURG, Madeleine (coord.). *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.

SOUZA, Tálisson Melo de. Arte plumária do Brasil: trajetórias de plumas e pessoas emaranhadas. *kaypunkul: Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, v. 4, n. 1, p. 365-418, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/39509552/Arte_Plum%C3%A1ria_do_Brasil_trajet%C3%B3rias_de_plumas_e_pessoas_emaranhadas. Acesso em: 30 out. 2022.

STÖLZ, Gunta. *Gunta Stölz Weaver*. Disponível em: <https://www.guntastolzl.org/>. Acesso em: 26 dez. 2020.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TEJO, Cristina (org.). *Guia do artista visual: inserção e internacionalização*. Brasília: Ministério da Cultura, 2018.

TIGRE, Laís A.; ARAÚJO, Maurício C. Artes têxteis na história. In: CONGRESSO CIENTÍFICO TÊXTIL E DE MODA, 2., 2014, São Paulo. *Anais eletrônicos [...]*. Campinas, Galoá, 2014. Disponível em: <https://proceedings.science/contextmod/contextmod-2014/papers/artes-texteis-na-historia?lang=en>. Acesso em: 2 jul. 2019.

TINOCO, Eliane de Fátima. *A tapeçaria de Norberto Nicola*. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005. (DVDteca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor, 16). Disponível em: http://artenaescola.org.br/uploads/dvdteca/pdf/arq_pdf_80.pdf. Acesso em: 29 mar. 2015.

TOMMASINO, Kimiye; FERNANDES, Ricardo. *Kaingang*. 2001. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang>. Acesso em: 27 out. 2019.

TRAMA: arte têxtil no Rio Grande do Sul. Curadoria Carolina Grippa; textos Carolina Grippa e Denise Mattar. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2022.

TRENTIN, Ary Nicodemos. Tecendo energia e beleza. In: ZATTERA, Véra B. Stedile. *Arte têxtil no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1988. p. 09-11.

TROMBETTA, Gerson L. Entre a lágrima e a transgressão: a ambiguidade do kitsch no projeto moderno da arte e da arquitetura. *História: Debates e Tendências*, Passo Fundo, v. 15, n. 2, p. 441-450, jul./dez. 2015.

UMA VISÃO SOBRE a arte têxtil brasileira hoje: A view of today's brazilian textile art. Secretaria de Cultura. Instituto Estadual de Artes Visuais. Porto Alegre: Imprensa da Secretaria de Estado e Cultura, 1995. Catálogo.

VAN DEURSEN, Felipe. Como uma crise de refugiados destruiu o Império Romano. *Super Interessante*, 2017. Disponível em: <https://super.abril.com.br/blog/contaoutra/como-uma-crise-de-refugiados-destruiu-o-imperio-romano/>. Acesso em: 20 set. 2021.

VAN YOUNG, Eric. Haciendo historia regional: consideraciones metodológicas y teóricas. *Anuário IEHS*, Buenos Aires, n. 2, p. 255-281, 1987.

VARGAS, Daiane L.; FIALHO, Marco Antônio V. Artesanato, identidade cultural e mercado simbólico: dinâmica da Vila Progresso em Caçapava do Sul – RS. *Desenvolvimento em questão*, Ijuí, ano 17, n. 49, 2019.

VASCO, Prado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7486/vasco-prado>. Acesso em: 17 jul. 2023.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Paulo pregando em Atenas (Atos 17: 16-34), Rafael*. Londres: Victoria and Albert Museum, 2020. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O1069356/paul-preaching-at-athens-acts-cartoon-for-a-raphael/>. Acesso em: 13 set. 2020.

VON MURALT, Matou; RYSEVAS, Tatiana; MATTAR, Denise. Cronologia. In: MATTAR, Denise (Curadoria). *Norberto Nicola Trama Ativa*. Rio de Janeiro: Centro Cultural dos Correios, 2013. Catálogo de Arte.

WIERZCHOWSKI, Letícia. *A casa das sete mulheres*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

WILLIAMS, Rhiannon. La revolución industrial. In: GINSBURG, Madeleine (coord.). *La historia de los textiles*. Madrid: Libsa, 1993.

WILLIAN MORRIS GALLERY. Disponível em: <https://www.wmgallery.org.uk/collection/search-the-collection-65/woodpecker-tapestry-f139-1885/search/tapestry-10724/page/1>. Acesso em: 11 out. 2020.

WORLD TEXTILE ART, 2022. Disponível em: <https://wta-online.org/blog/x-biennial-of-contemporary-textile-art-wta-25-years/>. Acesso em: 7 out. 2022.

YEDDO TITZE *in memoriam*, 2017. *Facebook*. Disponível em: <https://www.facebook.com/yeddotitze>. Acesso em: 13 mar. 2023.

YEDDO TITZE: meu jardim imaginário. Porto Alegre: MARGS, 2021. Catálogo.

ZATTERA, Véra B. Stedile. *Arte têxtil no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1988.

ZIELINSKY, Mônica. Evento têxtil: Novos Caminhos? In: *EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE TÊXTIL*. Porto Alegre, 1985. Catálogo.

ZORAVIA BETTIOL. Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/>. Acesso em: 10 jul. 2019.

**Anexo A – Lista de associadas(os) ao Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea:
1980 a 2000**

Tomando por base dados retirados das inscrições constantes no arquivo documental do CGTC, Bosak *et al.* (2019) constataram que aproximadamente duzentas pessoas se vincularam à instituição durante os vinte anos de atuação. Entretanto, muitos dos nomes relacionados a seguir não coincidem com a lista do apêndice A isso porque

[...] o CGTC era um grupo a que qualquer pessoa interessada em técnicas têxteis poderia ser associada, independentemente de sua produção pessoal e inserção no campo artístico, pois há associadas com trabalhos mais complexos e participação ativa em exposições importantes do Brasil e do exterior. (GRIPPA, 2017, p. 26).

Assim, a diferenciação entre os critérios estabelecidos neste trabalho⁴⁴⁷ e os utilizados para admissão no CGTC⁴⁴⁸ justifica a divergência ocorrida entre as duas listagens. Os nomes que aparecem em ambas foram destacados com negrito.

⁴⁴⁷ Dentre eles, o trânsito por instâncias artísticas institucionalizadas.

⁴⁴⁸ Consideram-se associadas-fundadoras as participantes da primeira reunião do Centro ocorrida em janeiro de 1980: Ali Chaves Silveira, Carla Obino, Eleonora Fabre, Helena Dorfmann, Heloísa Crocco, Inge Spieker, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Renata Rubim, Sonia Moeller e Zoravia Bettiol (BOSAK *et al.*, 2019).

Adelaide Andrade Simões
 Adivite de Novais Latorre
 Alcina Surreaux
Ali Chaves Silveira
 Aline Silva Sperb
 Alzira Chaves Barcellos
Amarilli Boni Licht
 Ana Luiza Zambrano Wageck
 Ana Maria Dahne Pitta Pinheiro
 Ani Maria Garske Frey
 Ana Maria Lerina Dutra
Ana Norogrande
 Annajara Queiroz de Carvalho
 Anna Maria Thormann Bez Batti
Annemarie Ritter
 Antonieta Teresinha Dametto
Arlinda Volpato
Astréa Guimarães do Amaral
 Beatriz Azevedo Kiesling
Beatriz Ryba
 Brandali Cardoso de Oliveira
 Carla Maria de Mello Moreira
Carla Obino
 Carlos Augusto de Camargo
Carmen Lucia Denti
 Carmen Nóra Lima Lunardi
 Celeste Maria Chitão Coll
 Celina Arndt Bolze
Celita Maria Guerreiro Juchem
 Ceres Niero Maranhão
 Claudia Lima
Clarice Magdalena de Lima
Clayton Bassani Senger
 Clessi Maria Dalmolin
 Cristina Minghelli
Darlene Lins
 Deise Viola de Souza
 Delba Tavares Marcolini
 Dilma de Barros Goés Batalha
 Diva Elisabeth Rockenbach Bicudo
 Dora Beatriz Meneghetti Giron
Doris Martínez Kanan

Dulce Maria Camejo Xavier Rossato
Ecila Corrêa Lobo D'Avila
Eleonora Fabre
Elisabete Salvador Vanzelotti
 Elisabeth Nichele
 Eloá Maria Schilling Ribeiro
Elza Brum Catharino
 Eluiza de Bem Vidal
 Emilia Brasil Lemos
 Erica Figueiredo Ceutsch
 Erica Sônia Kenner Helbling
Erica Weber Turk
 Ester Berenice Leistner
 Eunice B. Henke
Evelise Anicet Rüttschilling
 Ezy Lourdes Salerno Henn
Fanny Meimes
 Flavia Fagundes Arnt
Genoveva Finkler
 Giceli Maria Ribeiro Saraiva
 Gilca da Silva Perez
 Gisele Penz
 Glaci Stadolny Bordin
Helena Dorfmann
 Helena Marques de Azambuja
Heloisa da Conceição Annes
Heloisa Crocco
 Henrique Schucman
 Honoria Kurylo
 Iara Maria de Borda Treméa
Iara Valesca Babot
 Ida Donato de Souza Castro
 Ignez Machado Mottin
Inge Spieker
 Ingrid Koch
 Irene Magrinelli Coimbra
Irma Marita Burger
Isolde Clarisse Martin Hagemann
Iva Maria Schmitz
Ivandira Dotto Saldanha
Ivone Rivero Gick
Izar Marques Loforte Gonçalves
 Izaura Silva Mattevi
 Jacy Pizzá Teireira

Janete Fernandes de Siqueira
 Joana Constantino Kramm
Joana de Azevedo Moura
José Carlos Teixeira Ribeiro
 Julia Abdala Bandeira
 Julio César da Rosa Machado
 Julio Cesar Morim de Abreu
 Juçara Nunes da Silva
 Jussara Beatriz Franzoi
Jussara Cirne de Souza
Laura Cecilia Bohn Lautert
Ledy Anna de Oliveira Schmitt
 Ledy Ignez Kroeff Plá
 Leila Coelho Ayub
 Leisa Gomes Serpa
Lelita Rosa Araujo Santos
 Leotildes Alves Sutelo
Lia Achutti
 Lia Sartori Bertoglio
 Liane de Lourdes Nogueira da Costa
Liane Moya
Liciê Hunsche
 Luciá Consalter
 Lúcia Helena Menezes Rotta
 Lúcia Iara Sieburger
Lucia Isaia
 Lucilia Kichalowski Noms
 Luiza Mosjerkowski Ehlers
Lurdi Blauth
 Magali Teresinha Machado
 Mara Moraes Doratiotto
 Marco Antonio S. Mallet
 Maria Alice Prates Macedo
 Maria Anita Franco Corrêa da Silva
Maria Assunta Forster Ferrugem
 Maria Berenice Corrêa Porto
 Maria Conceição Menegassi
 Maria Cristina Antunes Casagrande
 Maria da Graça Keil Gomes
 Maria da Graça Prates Martinez
Maria da Graça Py Gomes
Maria da Graça Schmitt
 Maria da Graça Silva Piás
 Maria de Lourdes Berwanger

Maria de Lourdes D'Avila Pfeifer
 Maria de Lourdes Pereira
Maria Elena Bervian
Maria Helena Cunha Cavalcante
 Maria Helena Fialho Cattani
 Maria Helena Fialho Ruschel
Maria Iara Soares Mascarello
Maria José C. Martins
Maria Leda Martins de Macedo
Maria Madalena Tedesco Polonia
 Maria Margarita Salvático de Martínez
 Maria Marilú Santos Saldanha
 Maria Nakey Canhada Petersen
Maria Rita Webster
 Maria Teresa Gomes dos Santos
Marília Diefenthaler Herter
 Marina Overmeer
 Marisa Ignêz Jochims
Mariza Carpes
Marlene Julieta Noskoski Bianchini
Marlene Lipp Leão
 Marli Lacerda Benevenga
 Marly Mercedes dos Santos
 Nacilia Emir Garcia Veiga
 Nadi Parmegiani
 Naira Von Reisswitz Kokot
 Neura Tomazzoni
 Nice Stringhini Prezotto
 Noeli Viana Abs da Cruz
 Noely dos Santos Cramer
 Norma del Carmem Tosolini Rodrigues
 Odete Gema C. Felice
 Olenka Maria Sobcsak
 Olivia Edith Breustedt Wagner
 Palma Irma Franciosi
Paulina Veronimo Lameira
 Pola Wachsmann Schanser
Rachela Gleiser
 Raul Vicente Fernandes
Renata Rubim
 Renato Garcia dos Santos
 Reny Renata Langer
Rojane Lamego
Ronete Langer Magrisso

Rosa Maria Marcant da Silva
Roseli Deon Corrêa
Scila Jeckel
Sibylla Manuela Sternberg – Schalscha
Silvia Maria da Silva Martins
Silvia Maria Salis Voejeli
Sinaia Duarte
Sirley Zanella Sonia Moeller
Sônia Moeller
Sônia Ortiz Dip
Sonia Ribeiro Gomes Paul
Stela Gazzaneo
Stella Katz Cután de Goulart
Sylvia Schwartz Gobbato
Telma Amaral Cademartori
Thecla Mascarello da Costa
Therezinha Jagmin
Vera Aparecida Becker
Vera Beatriz Arteiro
Vera Beatriz Prativiera Martini
Vera Beatriz Stedile Zattera
Vera Dexheimer
Vera Elizabeth Suertegaray Fontana
Vera Maria Belloc di Primio
Vera Müller Hoch
Victoria Lopez Martinez
Vivian Pinto Portela da Silva
Viviane Leda Domhs Vargas
Walderes Martins de Aguiar
Wera Ilse Rohenkohl
Wera Renner
Wilma da Silva Messerschmidt
Zacir Alves Machado
Zelia Gomes Fries
Zilah Cardoso Hiltl
Zilda Maria dos Santos Leal
Zoravia Bettiol
Zuleika Beltrami Felix
Zulma Rolim Costa

Fonte: Bosak *et al.* (2019).

Anexo B – Transcrição integral do texto de Mônica Zielinsky: “Evento têxtil: Novos Caminhos?”, publicado no Catálogo da Exposição Nacional de Arte Têxtil (Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1985).

Evento têxtil: Novos Caminhos?

O sistema de artes e as práticas têxteis

Por contingência específica do sistema das artes estamos diante de uma mostra de produções têxteis que reúne perto de uma centena de trabalhos brasileiros.

Este sistema, nascido nos primórdios do capitalismo, na época do Renascimento, ocupou uma função relevante na determinação do conceito de arte, surgido historicamente no momento da distinção entre as práticas dos artesãos, das dos produtores “intelectuais”, os artistas. Eram artistas aqueles eleitos pelos setores sociais dominantes no século XV; representavam os valores da classe hegemônica e pertenciam à elite intelectual de seu tempo. Determinavam regras e critérios máximos para definir o fenômeno artístico; estudavam recursos para expressar com excelência o prazer, o refinamento e a habilidade. Eram indivíduos considerados de incomum talento, verdadeiros gênios e, portanto, seres de exceção. A eles coube o domínio da produção plástica, centrada em pesquisas especialmente nas artes maiores, consideradas assim a pintura a óleo e a escultura. Neste sistema, o artesanato foi tido como uma “arte menor”, onde se situava a tapeçaria, descrita neste caso por René Berger como “um ofício com funcionalidade e desenvolvimento técnico”⁴⁴⁹ para fins práticos e decorativos (tapetes de chão, decoração mural ou de mobília).

A Arte era algo superior, destinada à contemplação prazerosa, sem fins práticos, para os momentos de ócio, e presa às normas da “intelectualidade”. Seu público definiu-se pelos que pudessem apreciá-la.

É sabido que apesar da durabilidade destes conceitos no tempo, no século XX foram visceralmente questionados. A crise do sistema das artes correspondeu à crise do sistema capitalista. O caráter excludente para conceituar arte, no entanto, ainda se manteve. Sempre permaneceu um grupo de intelectuais, artistas e especialistas que, segundo seu consenso, e sempre vinculados às aspirações de grupos sociais dominantes, determinavam o que era, ou não, arte. Parece-nos importante destacar o fato de que os critérios para seleção do que era arte não estavam mais tão nítidos, devido, entre outras causas, à ampliação do conceito a outras práticas, como por exemplo o caso da tapeçaria. Esta passou no século XX a ocupar a posição de arte maior, junto às outras artes. Chamamos a atenção para o fato de que nessa prática, como em qualquer outra de “Arte”, os critérios para sua definição, viram-se confusos. Foram, porém, ampliados, sem serem examinados. Ser arte, ou não ser, tornou-se o tema mais polêmico dos intelectuais. E o público, perplexo, aguardava sempre esclarecimentos.

Vive-se até os nossos dias a crítica radical ao conceito de arte, tanto por seu elitismo (dominação por regras confusas e critérios de hierarquização e exclusão), como por seu idealismo (situação a-histórica e universal).

⁴⁴⁹ De René Berger, conceito encontrado na apresentação do catálogo da VIII Bienal Internacional da Tapeçaria em Lausanne, na Suíça, 1977.

Qual é, pois, a situação da arte têxtil neste quadro?

Pode-se afirmar com certeza de que ela não consegue fugir de toda essa polêmica conceitual. Encontra-se junto às outras categorias de arte, participa do movimento artístico contemporâneo. Cabe mesmo afirmar que as bienais e trienais ocuparam um papel importante na ampliação da participação da área da tapeçaria em eventos mundiais. Possibilitaram inovações técnicas e incentivaram a originalidade de manifestações. Mesmo assim, inúmeras vezes ela apenas ainda segue os caminhos da pintura, substituindo a tinta pelo material têxtil. Neste caso, percebe-se uma certa carência de reflexão sobre sua própria especificidade. Com isto não deixamos de ressaltar a vital importância de sua inter-relação com as demais práticas plásticas. Este vínculo é fundamental, no sentido de o vemos como uma via de luta conjunta contra esse caráter excludente que distingue, sem critérios claros, a arte da não arte, tão presente ainda no mundo da produção plástica de nosso tempo.

Sobre o Evento Têxtil-85

Como vemos nesse contexto conceitualmente tão problemático a ocorrência de uma mostra brasileira com a denominação de EVENTO TÊXTIL?

Verifiquemos a etimologia dos termos EVENTO e TÊXTIL. Ambos provêm de vocábulos latinos: “eventos” significa acontecimento; têxtil por sua vez, origina-se de “textilis”, traduzido pelo que é constituído por fibras entrelaçadas. Vinculando-se assim primariamente os dois termos, temos como Evento Têxtil um acontecimento que se constitui fundamentalmente de trabalhos com fibras entrelaçadas.

Já pela própria etimologia das palavras que nomeiam a mostra, trata-se de uma proposta de cunho ampliador. É um acontecimento que abarca produções de trabalho tecido, sem especificar pelo termo “tapeçaria” (entendida como produto tecido, ambiental, mural, em miniaturas no caso do mini-têxtil, ou objetos trançados). Têxtil concerne toda e qualquer proposta que possua em algum momento entrelaçamento de fios. Consideramos valioso estar diante de uma atividade abrangente, que não restringe a coexistência de caminhos tão diferenciados.

Muitos trabalhos compõem esta mostra brasileira, de produtores convidados e selecionados. Não nos cabe neste momento avaliar seleções e exclusões, mas desejaríamos manifestar algumas considerações sobre o que está sendo apresentado. Destacamos e reforçamos positivamente a ideia de diversidade e abrangência de soluções e tendências, naturais de um país tão rico em contrastes e culturas.

Um grande número de práticas prende-se a composições assimétricas, sem figurações, com ênfase na trama de fios mais largos e finos, presas ainda à parede. A cor, na maior parte desses casos, ocupa um lugar relevante, acompanhando os desenhos das fibras. Verificamos igualmente, com presença marcante, produções de tendências abstratizantes, preferencialmente geométricas. São trabalhos quase sempre elaborados com grande esmero técnico e compositivo, atendendo a uma postura “comportada” da tapeçaria brasileira. Sua busca centra-se mais na configuração formal e o têxtil cede bastante a essa estrutura.

Atentos ainda aos fios condutores de nossa observação, e procurando precavermo-nos para não cairmos no rótulo e no sectarismo, distinguimos mais duas tendências marcantes. Uma se refere ao trabalho têxtil vinculado a outras práticas plásticas, como por exemplo o desenho, a pintura e a fotografia. Há os que revelam o desenho com a linha sobre o tecido,

criando verdadeiros grafismos com o têxtil, às vezes intercalando objetos ou até pedras com estes desenhos. Há igualmente os que tratam na fibra justaposta a presença de silhuetas fotográficas. Neste caso, mesmo um batik figurou no próprio batik uma máquina de costura, contrapondo e fazendo existir o “objeto que costura” como suporte do trabalho (batik).

Refletindo sobre esses caminhos citados, poder-se-á mesmo questionar por que razões o trabalho mais geométrico e de tendência abstratizante busca maior pesquisa técnica em relação ao que parodia, por exemplo, a pintura? Este tenderia a valorizar mais a figuração em detrimento da investigação do material?

Encontramos ainda entre as presenças deste evento curiosos objetos. Práticas que, em nosso entender, interrogam mais: rabos de cavalo trançados, torneiras gigantes, corpos ou roupagens de vime em cabides sem cabeça, montagens gestuais de cordas e fibras naturais ou de retalhos multicoloridos, garrafas sobre pano, mangueiras de plásticos com anéis trançados, palavras em tecido, abóbadas em véus, compõem uma constelação de questões. Questões que estão se fazendo necessárias, ainda que talvez desordenadas em termos de uma reflexão conjunta e grupal. Por que alguns trabalhos questionam o próprio material têxtil? Por que outros desenvolvem com objetivo em si mesmo? Por que há exemplos de propostas formais conservadoras? Por que há os que apresentam objetos retirados de seu contexto habitual? As questões são muitas. A multiplicidade de manifestações igualmente revela um quadro de expressões bastante distintas em nosso país.

Em relação ao que foi constatado nas produções, e refletindo o termo evento como acontecimento, vale salientar ainda aspectos significativos do mesmo, como a possibilidade que oferece de reflexões conjuntas, debates e trocas. Produtores, comunidade e público, críticos, museólogos, marchands, professores, estudiosos poderão tirar proveito deste momento para levantarem e esclarecerem dúvidas, discutirem posições, buscando, mesmo na controvérsia, encontrar caminhos. A prática têxtil, assim como as outras práticas plásticas, está carecendo de oportunidades como a que ora se apresenta. Por que não tirar partido dela? Por que somente julgar? Não valeria mais refleti-la e discuti-la?

Com o convite a outros países latino-americanos além do Brasil nas ocasiões de debates, por que não se questionar a problemática do conceito de arte nas sociedades desses países? Não poderia um evento possibilitar a criação de um Centro Latino-Americano de Produção Têxtil, até hoje inexistente, para a reflexão sobre essa prática plástica, com tantos problemas e questões comuns?

Apesar da importância que atribuímos à montagem deste evento, caberia manifestar aqui uma certa inquietude. Inquietude em relação ao futuro dessa área específica de prática plástica. Observamos que nela o desenvolvimento técnico ocorre muitas vezes acompanhando as produções de países desenvolvidos. No entanto não se pode deixar de comentar, conforme a mostra constata, a pesquisa de muitos produtores têxteis brasileiros em materiais da própria terra, tais como vimes, palha, elementos plumários e indígenas, porongos e sementes. Inovações e experimentação que revelam, em nosso entender, uma busca de crescimento. Entretanto, parece-nos frequentemente ausente uma reflexão maior ao nível do significado dessas produções.


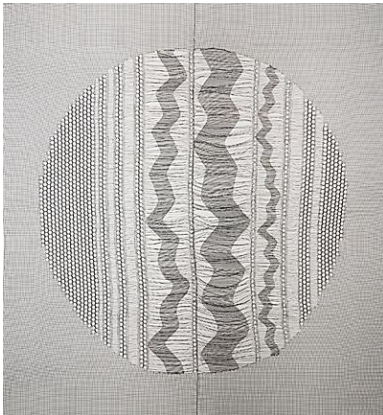
Entendemos a produção têxtil como uma linguagem têxtil. Nesse sentido constitui-se de significantes (a parte material daquilo que representa algo) e de significados (o conteúdo veiculado por essa parte material, a imagem mental por ela fornecida)⁴⁵⁰. Parece-nos que a parte material está em constante estudo. A reflexão, o aprofundamento e o debate, por sua vez, a nível de significado, tem-se nos afigurado menos presente. cremos fundamental hoje reinventar a linguagem têxtil, somente possível num vínculo mais estreito entre o desenvolvimento técnico de produção e a pesquisa e o exercício do significado desta linguagem. Caminho pelo qual questionamos as práticas plásticas em nosso país. Caminho pelo qual o próprio significado de um evento poderá ser definido.

Mônica Zielinsky⁴⁵¹

⁴⁵⁰ COELHO NETTO, Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 20.

⁴⁵¹ Possui graduação em Artes Plásticas, Pintura, UFRGS (1971), mestrado em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação – Ensino da UFRGS (1983) e doutorado em Arte e Ciências da Arte, Terminalidade Estética, na Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne (1998). Atualmente é professora titular no Instituto de Artes da UFRGS, integrando o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na área de História, Teoria e Crítica da Arte. (Disponível em: https://www.ufrgs.br/ppgav/pt_br/monica-zielinsky/. Acesso em: 17 jan. 2023.)




Apêndice A – Cento e dezoito nomes de artistas sul rio-grandenses⁴⁵² encontrados durante a pesquisa e que, em algum momento, criaram produções têxteis

NOME	OBRA	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
<p>Aly Silveira Chaves [Caçapava do Sul, ?]</p>	<p>-----</p>	<p>Integrou o CGTC; participou da 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria em 1975, com as obras Sepé Tiarajú e Boitatá; “Ateliê gaúcho de produção diversificada que inclui tapeçarias, almofadas, luminárias etc.” (CÁURIO, 1985, p. 205).</p>
<p>Amarilli Boni Licht [Porto Alegre, 1923 – 2017]</p>	<p>A última árvore, s.d., minitêxtil, 25 x 36,5 x 8</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGs, 2023⁴⁵³.</p>	<p>Estudou na Instituto de Artes da UFRGS, no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, além de ter realizado cursos com vários artistas. Com obras têxteis, participou de exposições nas décadas de 1980 e 1990.</p>
<p>Ana Norogrande [Cachoeira do Sul, 1951]</p>	<p>Sem título, 1986, fibra metálica trançada, 130 x 120 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGs, 2023⁴⁵⁴.</p>	<p>Formou-se em Desenho, foi professora na UFSM e atua como escultora. A fibra metálica é um material bastante presente em suas obras, inclusive nas tapeçarias.</p>
<p>Angela Maria Paulovieira [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Participou da 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria em 1975 expondo Smirna Tapete.</p>



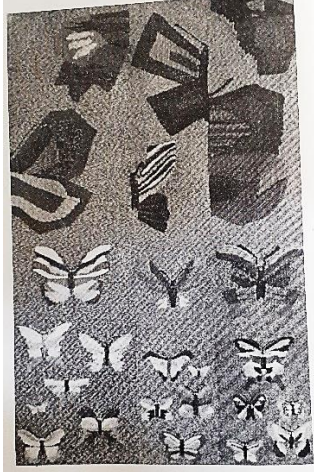
⁴⁵² Incluiu-se também alguns nomes de artistas nascidos em outros lugares, mas residentes no RS durante o período estudado; na construção do apêndice foram utilizadas as fontes já citadas no texto e nas referências finais.

⁴⁵³ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/A/40540/>. Acesso em: 23 jan. 2023.





⁴⁵⁴ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/A/41766/>. Acesso em: 22 jan. 2023.

<p>Angela Regina Berto [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Participou da 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria em 1975 com a obra <i>Sonho Azul</i>.</p>
<p>Angélica Neumaier [Santa Maria, ?]</p>	<p>Texturas sobre tecido, exposição <i>Memórias do Gesto</i>, Unesc, 2013</p>  <p>Fonte: CARDOSO, 2013⁴⁵⁵.</p>	<p>Artista, especialista em Design para Estamparia e professora no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense (Unesc); na década de 1990 desenvolveu pesquisa têxtil sobre a arte indígena brasileira, tendo participado de exposições individuais e coletivas (FÓRUM TÊXTIL, 1993).</p>
<p>Ani Maria Garske Frey [Cachoeira do Sul, ?]</p>	<p>Alvéolos Rosa, tecidos e fios, 150 x 200 cm</p>  <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL..., 1985, s.p.</p>	<p>Exposição Nacional de Arte Têxtil de 1985 em Porto Alegre com a obra <i>Alvéolos Rosa</i>; II Encontro Latino-Americano de Minitêxteis em 1991, MARGS; Associada do CGTC.</p>
<p>Annemarie Ritter [Porto Alegre, 1945]</p>	<p>Detalhe da obra <i>Cotidiano</i>, 1985, 240 x 115 cm</p>  <p>Fonte: CÁURIO, 1985, p. 260.</p>	<p>Estudou com Heloisa Crocco, Ernesto Aroztegui e Carla Obino; associada do CGTC; participou da I Mostra do CGTC, 1981 e mostras de minitêxteis na mesma década; trabalhos caracterizados por “figurações fantasiosas com trapos, plásticos e outros materiais, numa reavaliação do cotidiano” (CÁURIO, 1985, p. 261).</p>
<p>Antonio Carlos Dorneles</p>	<p>Medéia, técnica mista, 145 x 106 cm</p>	<p>Conhecido também por <i>Chô</i></p>


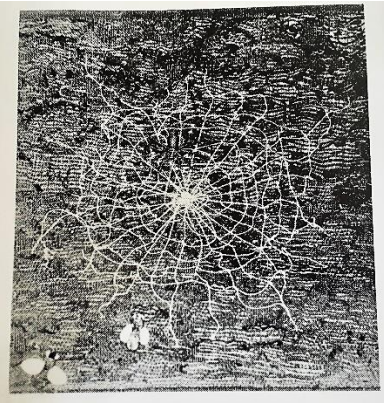
⁴⁵⁵ CARDOSO, Ana Paula. *Memórias do Gesto em exposição na Unesc, aguarda sua visita*. 2013. Disponível em: <https://www.engenplus.com.br/noticia/variedades/2013/memorias-do-gesto-em-exposicao-na-unesc-aguarda-sua-visita>. Acesso em: 29 jan. 2023.



<p>da Silva [Porto Alegre, 1948]</p>	 <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL..., 1985, s.p.</p>	<p>Dorneles; obras construídas pelo tricô e crochê a partir do reaproveitamento de materiais; participou da Exposição Nacional de Arte Têxtil de 1985 em Porto Alegre com a obra Medéia, feita em parceria com Sérgio Luiz Sartori.</p>
<p>Arlinda Nunes Volpato [Tubarão (SC), 1946]</p>	<p>Pássaro Morto, c. 1976, tecelagem manual em cânhamo, 157 x 111 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2022⁴⁵⁶.</p>	<p>É formada pela Escola de Artes da UFRGS (1972) e apresenta uma vasta produção têxtil, tendo representado o Rio Grande do Sul nos principais eventos da categoria (CÁURIO, 1985, p. 138-139). Atualmente possui um estúdio artístico em Florianópolis (SC).</p>
<p>Astréa Guimarães do Amaral [Barra do Ribeiro, 1914 – Porto Alegre, 1987]</p>	<p>Detalhe de Joias Aladas, 1982, tecelagem, 117 x 156 cm</p>  <p>Fonte: CÁURIO, 1985, p. 186</p>	<p>“Representação de borboletas em diferentes escalas e originais jogos de interseção; tecelagens com mistura de materiais de texturas variadas” (CÁURIO, 1985, p. 187); participação na III Trienal de SP, 1982, com uma obra; Integrante do Trama Atelier de Arte, Porto Alegre; associada do CGTC.</p>

⁴⁵⁶ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/A/43913/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

<p>Ateliê Novo Hamburgo Fundado em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, e atuante nas décadas de 1970-1980</p>  <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE TÊXTIL, 1985, s.p.</p>	<p>Lembranças, c. 1985, tecelagem, bordado e fotografia, 50 x 100 cm</p>  <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE TÊXTIL, 1985, s.p.</p>	<p>Composto por Celita M. G. Juchem, Clarice Magdalena da Silva e Iva Maria Schmitz; participação no Evento Têxtil, 1985; conforme Cáurio (1985, p. 200), apresentava “tecelagens mistas de estilo ‘ingênuo e saudosista’”.</p>
<p>Beatriz Ryba [Porto Alegre, 1948]</p>	<p>Fios da Esperança, 1995, técnica mista, 30 x 50 cm, em coautoria com Maria da Graça Py</p>  <p>Fonte: UMA VISÃO SOBRE..., 1995, s.p.</p>	<p>Foi aluna de Carla Obino; associada do CGTC; participação na Mostra Uma visão sobre a Arte Têxtil Brasileira, Copenhagen, Dinamarca, 1995.</p>
<p>Berenice Valéria Gorini [Nova Veneza (SC), 1941]</p>	<p>Orunko: Axó Iemanjá, 1977, fibra natural, 420 x 125 x 115 cm</p>  <p>Fonte: MARGS, 2022⁴⁵⁷.</p>	<p>Desenvolveu boa parte de suas formações (UFRGS, PUC e UFSM) e trabalhos têxteis no Rio Grande do Sul. “Por sua atuação, pode ser considerada artista-símbolo da arte de Santa Maria nos anos sessenta e setenta. Trabalhando na cidade, alcançou reconhecimento nacional com o batique e com a tapeçaria tridimensional” (FOLETTO; BISOGNIN, 2001, p. 102).</p>
<p>Carmen Lucia Denti</p>	<p>Sem título, 1985, rede tingida, 240 x 120</p>	<p>“Teclagens abstrato-</p>

⁴⁵⁷ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/B/39889/>. Acesso em: 5 dez. 2022.



[Veranópolis, 1946]	cm, Coleção da artista  Fonte: BOSAK <i>et al.</i> , 2019, p. 24.	geométricas em juta natural, vazados, relevos e movimentos lembrando arrastão” (CÁURIO, 1985, p. 132); aluna de Carla Obino na década de 1980; associada do CGTC; participação em vários eventos têxteis.
Celia Pippi [?]	-----	Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 com as obras Ele e Ela e Arara.
Celita Maria Guerreiro Juchem [Novo Hamburgo, ?]	A Armadilha, técnica mista  Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 16.	Associada ao CGTC e aluna de Carla Obino na década de 1980, inclusive integrando a sua equipe de trabalho; fez parte do Ateliê Novo Hamburgo e participou de vários eventos têxteis regionais.
Clarice Magdalena da Silva [?]	-----	Associada ao CGTC e aluna de Carla Obino na década de 1980, integrando a sua equipe de trabalho; fez parte do Ateliê Novo Hamburgo.
Claudete Grzybowski [?]	-----	Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 com a obra Xim.
Clayton Bassani Senger [Carazinho, 1930 - ?]	-----	Associado ao CGTC e aluno de Carla Obino na década de 1980; participação na 2ª. Mostra CGTC 1983/84 e premiado no XIII Salão do Jovem Artista de 1984 em Porto Alegre; realizava “metáforas de algas marinhas em tecelagens com relevo” (CÁURIO, 1985, p. 217).
Darlene Lins		Aprendeu tecelagem manual com Joana de Azevedo

[Bagé, 1961]	-----	Moura, foi integrante do CGTC e do Atelier 65 Arte (Porto Alegre); participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis em 1993.
<p>Demétrio Mena Barreto [Bagé, ?]</p>	<p>Composição II, s.d.</p>  <p>Fonte: SISTEMA ESTADUAL DE MUSEUS/ RIO GRANDE DO SUL, 2022.⁴⁵⁸</p>	<p>Desenhista, pintor, cenógrafo e tapeceiro; atuou em Santa Maria na década de 1970 e, “posteriormente, se estabeleceu no Rio de Janeiro como artista plástico, com tapeçaria, onde inseria retalhos de espelhos em formas geométricas” (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001, p. 48).</p>
<p>Dinorá Bohrer Silva [Novo Hamburgo, 1947]</p>	<p>Trilhos em Divinópolis, 2003, tapeçaria de recorte inspirada na poesia de Adélia Prado "Direitos humanos", 70 x 110 cm</p>  <p>Fonte: MEMÓRIA TÊXTIL, 2023.⁴⁵⁹</p>	<p>Em 2009 participou da 7ª Semana de Arte Têxtil em Porto Alegre; bibliotecária por formação, seu trabalho como artista foi influenciado pela literatura. Iniciou “seu aprendizado na área têxtil junto ao ateliê Maria Rita Caminhos Culturais, onde foi aluna de Francisca Duarte Dallabona na técnica de Tapeçaria de Recorte e, posteriormente, também professora. Coursou a Oficina Fibras e Têxtil no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre [...]”.⁴⁶⁰</p>
<p>Dolores Gottlieb Gronço [?]</p>	-----	Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria, 1975, com as obras Floresta Real e Híbrido.
<p>Ecila Correa Lobo D’Avila [São Sepé, 1928 - ?]</p>	-----	Formou-se em artes plásticas, pintura e desenho pelo Instituto de Belas Artes da UFRGS em 1950, foi

⁴⁵⁸ Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/upload/arquivos/202205/06162930-divulgacao-das-atividades-dos-museus-da-6-rm-6-de-maio.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2023.



⁴⁵⁹ Disponível em: <https://memoriatextil.com.br/antigo/site/creditos.php>. Acesso em: 11 fev. 2023.

⁴⁶⁰ Disponível em: <https://www.obrasdarte.com/exposicao-de-recortes-dinora-bohrer-silva-encontra-adelia-prado/>. Acesso em: 11 fev. 2023.



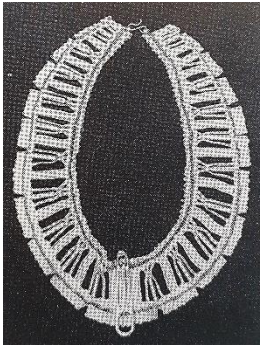
		associada ao CGTC e participou da 2ª. Mostra do CGTC, 1983.
<p>Eleonora Fabre Miranda ou Leonora Maria Lampert Fabre [Sobradinho, 1951]</p>	<p>Sem título, 1992, madeira e cabo de aço, 220 x 30 x 7</p>  <p>Fonte: ACERVO MACRS, 2023⁴⁶¹.</p>	<p>Consta em Rosa e Presser (2000, p. 182) como escultora e professora formada pelo Instituto de Artes da UFRGS, participante de coletivas e salões desde 1977. “Seu trabalho têxtil evoluiu para o escultórico, utilizando materiais variados com conotações ecológicas”.</p>
<p>Elisabete Bina Monteiro [Porto Alegre, 1952]</p>	<p>Waiurá Tukano com pintura Urucum, 2014, folha de flandres e latas recicladas, 120 x 150 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023.⁴⁶²</p>	<p>Retratos tramados com latas recicladas, folhas de flandres sobre bastidor de madeira; participação na exposição Tecendo T Cinco, Passo Fundo, 2000.</p>
<p>Elisabete Salvador Vanzelotti [Porto Alegre, 1940]</p>	<p>-----</p>	<p>Foi associada ao CGTC e aluna de Carla Obino na década de 1980, no entanto, iniciou-se em tapeçaria com Telma Cademartori; participou da 2ª. Mostra do CGTC em 1983 e da Tapisserien aux Brasilien no Textilmuseum Max Berk,</p>

⁴⁶¹ Disponível em: <https://acervomacrs.com/eleonora-fabre-mac1932/>. Acesso em: 23 jan. 2023.

⁴⁶² Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/B/41329/>. Acesso em: 2 out. 2023.


		Heidelberg, Alemanha.
Elza Brum Catharino [Uruguaiana, 1933]	<p>Fantasma de Penélope, 1985, fios de nylon e lã, gobelin, 161 x 75 x 8 cm, Coleção de Heloísa Annes</p>  <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, p. 21.</p>	<p>Radicou-se em Porto Alegre na década de 1960 e “frequentou aulas de têxtil com Telma Cademartori e Henrique Schucman. [...] Em sua obra desenvolve uma temática rural, recriando paisagens da infância” (ROSA; PRESSER, 2000, p. 187).</p> <p>Foi associada ao CGTC e participou da exposição Tecendo Tcinco – 1998 – 2000.</p> <p>A obra “Fantasma de Penélope” foi executada em conjunto com Heloísa Annes e Marília Herter.</p>
Erica Edith Weber Turk [Rio Grande, 1915 – 2011]	<p>Igreja das Dores, 1985, tear de alto liço com lã, 236 x 147.50 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023⁴⁶³.</p>	<p>Estudou várias linguagens e técnicas (aquarela, óleo sobre tela, cerâmica, serigrafia, gravura) até chegar aos têxteis por meio de cursos com Zoravia Bettiol (1972) e Ernesto Aroztegui (1979), sendo depois também professora de tecelagem e tear de alto liço. Participou ativamente do CGTC desde a sua fundação, bem como das mais importantes mostras têxteis do País. Em suas obras teceu imagens numa “configuração própria, introduzindo mudanças cromáticas inusitadas, ângulos, listras e outros detalhes e recursos”.</p>
Evelise Anicet Ruthschilling [Porto Alegre, 1956]	<p>Human Beans – Feijões Humanos, 1994, escultura têxtil, 93 x 105 cm</p>	<p>Bacharel e professora do curso de Artes e Design da UFRGS; MBA em Moda e Estilismo e em Design de Moda; em relação à arte seu trabalho se direciona para o objeto-têxtil (ROSA; PRESSER, 2000, p. 197-198).</p>

⁴⁶³ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/E/44627/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

	 <p>Fonte: ACERVO PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO, 2023⁴⁶⁴.</p>	
<p>Fanny Meimes [Porto Alegre, 1922 – 2000]</p>	<p>Tramas, 1976, lã, sisal e juta em tear manual, 140 x 90 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGs, 2023⁴⁶⁵.</p>	<p>Foi aluna de Zoravia Bettiol em 1969, estudando mais tarde também com Carla Obino e participando da sua equipe de trabalho; dentre outras, participou da I Mostra de 1974 (FAAP), das trienais de 1976 e 1979 (SP) e do Evento Têxtil de 1985 (Porto Alegre).</p>
<p>Francisca Duarte Dallabona [Porto Alegre, 1932 - ?]</p>	<p>Collar I, tecelagem, metal e viscose, 28 x 21 cm</p>  <p>Fonte: FIBER ARTS..., 1987, s.p.</p>	<p>Tapeceira, desenhista e professora, dedicou-se à Arte-Educação entre 1952-87; de 1970 em diante participou de coletivas com desenhos, tapeçarias, pinturas e joias.</p>



⁴⁶⁴ Disponível em: https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/?view_mode=gallery&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail&fetch_only_meta=18%2C11%2C3671%2C339%2C15%2C3646&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_17&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=449&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN. Acesso em: 29 jan. 2023.

⁴⁶⁵ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/F/41227/>. Acesso em: 1 jan. 2023.

<p>Francisca Veronese [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 com a obra Sereia.</p>
<p>Genoveva Therezinha Parmeggiani Finkler [Caxias do Sul, 1941]</p>	<p>-----</p>	<p>É licenciada em desenho pela Escola Superior de Belas Artes de Caxias do Sul e pós-graduada em folclore; sócia fundadora do NAVI – Instituto de Artes Visuais de Caxias do Sul e integrante do CGTC, é mais conhecida por seus trabalhos com pintura e gravura, mas na década de 1990 realizou pesquisas e experimentos com formas tridimensionais, objetos tramados com vime e estamparia (ROSA; PRESSER). Foi publicado um TCC sobre a sua trajetória em aquarelas por Ana Eliza Felisberto intitulado “A aquarela na obra da artista caxiense Genoveva Parmeggiani Finkler.”⁴⁶⁶.</p>
<p>Glênio Bianchetti [Bagé, 1928 - Brasília, 2014]</p>	<p>Tapeçaria bordada, 1965, 1,82 x 79 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO GLÊNIO BIANCHETTI, 2023.⁴⁶⁷</p>	<p>Pintor, gravurista e professor, também pesquisou e produziu tapeçarias entre 1960 e 1970, caracterizadas pelo predomínio de “cores puras em assimetrias estilizando formas humanas e animais” (CÁURIO, 1985, p. 187).</p>
<p>Heloisa Angela Crocco [Porto Alegre, 1949]</p>	<p>Eco II, 1978, tecelagem manual, madeira e fibras, 251,5 x 97 x 26 cm</p>	<p>Diplomou-se em Desenho pelo Instituto da UFRGS e realizou a sua formação em tapeçaria com Elizabeth Rosenfeld e Zoravia Bettiol na década de 1970. Muito atuante no movimento têxtil, integrou o CGTC e</p>



⁴⁶⁶ Disponível em: <https://repositorio.ucs.br/xmlui/handle/11338/4256?show=full>. Acesso em: 5 dez. 2022.

⁴⁶⁷ Disponível em: <https://www.acervoglieniobianchetti.com.br/>. Acesso em: 5 nov. 2023.

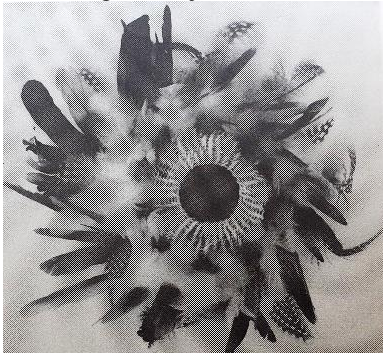
	 <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2022⁴⁶⁸.</p>	<p>participou das três edições das Trienais do MAM/SP, além de outros eventos nacionais e internacionais. Há várias décadas atua como designer em segmentos diversos.</p>
<p>Heloísa da Conceição Annes [Erechim, 1927]</p>	<p>Kharahy Reike (Pôr do sol), 1983, lã, gobelin, 95 x 108 cm, Coleção da artista</p>  <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, s.p.</p>	<p>Possuidora de uma extensa biografia ligada à produção artística e artesanal, envolveu-se em diversas atividades ligadas aos têxteis. Foi associada ao CGTC e durante sua permanência participou das movimentações artísticas e contribuiu na área administrativa do Centro integrando 11 diretorias, 4 vezes como Presidente. O Museu Moda e Têxtil UFRGS mantém a Coleção Heloísa Annes, cuja parte do acervo é considerada como didática para o ensino de práticas têxteis, como amostras e cadernos de pontos⁴⁶⁹.</p>
<p>Iara Roedel [Cachoeira do Sul, ?]</p>	<p>Paz, tapeçaria, 1º. Lugar na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 ** Imagem não encontrada</p>	<p>Não foram conseguidas muitas informações sobre a artista, somente que atuou como professora em Cachoeira do Sul e que no ano de 2018, por meio de lei municipal, foi criado em sua homenagem o “Recanto Iara Roedel”, um espaço destinado a atividades de cultura e lazer.</p>
<p>Iara Valesca Babot [Bagé, 1935 - ?]</p>	<p>-----</p>	<p>“Formas irregulares em arabescos exuberantes reportando-se ao carnaval;</p>


⁴⁶⁸ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/H/38394/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

⁴⁶⁹ O acervo pode ser acessado através do link: <https://www.ufrgs.br/mmt/acervo/7/Cole%C3%A7%C3%A3o-Heloisa-Annes>.


		cores e relevos” (CÁURIO, 1985, p. 132). Aluna de Carla Obino na década de 1980; associada do CGTC; participou da I Mostra do CGTC, 1981; Mostra Itinerante de Tapeçaria, 1983/1984.
Iberê Camargo [Restinga Seca, 1914 – Porto Alegre, 1994]	Sem título, 1977, produzida com a colaboração de Maria Ângela Magalhães, tecelagem com fios de lã, seda e algodão tingidos sobre tela de algodão, 165 x 119 cm  Fonte: IBERÊ CAMARGO, 2020, p. 17.	Pintor, desenhista e gravador, também produziu cerca de dez cartões entre 1975 e 1981 com o objetivo de serem transpostos para a linguagem têxtil. A execução foi realizada por Maria Ângela Almeida Magalhães e parte dessas obras mostradas na exposição Iberê Camargo: o fio de Ariadne em 2021. ⁴⁷⁰
Ignez Missel Machado [Passo Fundo, ?]	-----	Frequentou o Atelier Livre da Prefeitura (Porto Alegre); recebeu premiação no Salão Portinari (SP) em 1984 por pintura sobre tela e a partir de 1988 passou a pintar em tecido; participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis no MARGS em 1993.
Inge Spieker de Souza [Porto Alegre, 1938]	Tapeçaria em arraiolo, década 1970  Fonte: ROSA e PRESSER, 2000, p. 261.	Foi aluna de Zoravia Bettiol, associada ao CGTC, tendo participado de vários eventos promovidos pela entidade. “A partir de pesquisa sobre azulejos portugueses, executou série de tapetes em arraiolos mostrados em 1978, na Casa de Portugal, Porto Alegre, onde vive e trabalha” (ROSA; PRESSER, 2000, p. 261).

⁴⁷⁰ Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/itinerancia-ibere-camargo-o-fio-de-ariadne/>. Acesso em: 5 nov. 2023.


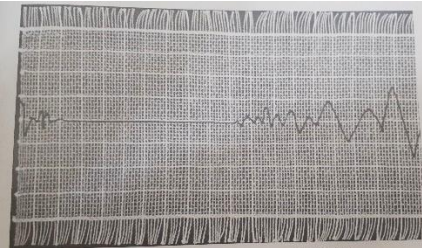

<p>Irene Marques Fernandes [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 com três obras: Células Cósmicas, Passarela Real e O adolescente perante a Vida.</p>
<p>Irma Marita Burger [Ijuí, 1937 - ?]</p>	<p>Melopiteco, s.d., coiling, penas, plumas, fios de algodão e juta, 22 x 22 x 12 cm</p>  <p>Fonte: UMA VISÃO SOBRE..., 1995, s.p.</p>	<p>Curso de técnica do gobelin com Silvia Voegeli e experimentação e criatividade com Ernesto Aroztegui; como integrante do CGTC, participou das principais exposições coletivas organizadas pela instituição.</p>
<p>Isolde Clarisse Martin Hageman [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Associada ao CGTC; participou da IV Mostra CGTC em 1987 com tecelagem e da Coletiva de Arte Têxtil de 1990 (Pelotas).</p>
<p>Iva Maria Schmitz [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Associada ao CGTC e integrante do Ateliê Novo Hamburgo; foi aluna de Carla Obino na década de 1980 e também fez parte da sua equipe de trabalho; consta participação na Mostra Experimental de Minitêxteis de 1982/83; coletiva de Arte Têxtil de 1990 (Pelotas) e Tecendo Tcinco 1998/2000.</p>
<p>Ivone Rivero Gick [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Associada ao CGTC; participou da III Mostra CGTC de 1985.</p>
<p>Izar Marques Lisboa Loforte Gonçalves [Jaguarão, 1921 - ?]</p>	<p>-----</p>	<p>Aluna de Carla Obino na década de 1980; como associada ao CGTC, participou de várias mostras, dentre elas a Tapisserien aus Brasilien – Künstlergruppe, Heidelberg, Alemanha, em 1984.</p>
<p>Joana Maria Berner de Azevedo Moura [Porto Alegre, 1941]</p>	<p>Estudo I, 1978, lã crua, juta, rami e sisal em tear manual, 115 x 74 cm</p>	<p>Foi uma das associadas-fundadoras do CGTC e teve uma ativa atuação nas décadas do auge têxtil no Rio Grande do Sul como</p>

	 <p>Fonte: ACERVO MARGS⁴⁷¹, 2023.</p>	<p>produtora, pesquisadora e participante dos principais eventos do período.</p>
<p>Jose Carlos Teixeira Ribeiro [Porto Alegre, 1933]</p>	<p>-----</p>	<p>De acordo com Cáurio (1985, p. 192), o artista produzia tapeçarias em arraiolos e gobelins com “geometrias bordadas” e “contrastes cromáticos vistosos”, expondo-as em galerias particulares no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Alguns de seus trabalhos estão em coleções particulares na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Como associado ao CGTC, participou da Mostra Itinerante de Tapeçaria – Interior do Estado em 1983/84, do Ciclo de Exposições Itinerantes pelo litoral em 1984, Exposição Têxtil e Semana de Porto Alegre em 1986.</p>
<p>Joyce Schleiniger [Santa Maria, 1943]</p>	<p>Tapeçaria I, II e III, expostas no Salão de Artes Visuais de 1975 (Porto Alegre) *Imagens não encontradas.</p>	<p>Continua em atividade e trabalha sobretudo com a escultura na Califórnia, Estados Unidos, para onde mudou-se há décadas.</p>
<p>Jussara Cirne de Souza [Porto Alegre, 1925 - ?]</p>	<p>Movimento em verde, 1974, lã e algodão em tear manual, 150 x 100 cm</p>	<p>Expôs suas tapeçarias em diversas capitais brasileiras, incluindo Rio de Janeiro, Porto Alegre, Brasília e São Paulo (I Mostra/74, I Trienal/76) e no exterior (Barcelona, 1974, Hannover e Buenos Aires, 1980).</p>



⁴⁷¹ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/J/41476/>. Acesso em: 2 jan. 2023. Além dessa, também é possível acessar através do mesmo link outra obra têxtil da artista: “Natura II” de 1990, confeccionada com algodão, rami e seda.

	 <p>Fonte: ACERVO MARGs, 2022⁴⁷².</p>	
<p>Laura Cecília Bohn Lautert [Montenegro, 1925]</p>	<p>-----</p>	<p>Aluna de Carla Obino na década de 1980; como associada ao CGTC, participou da 1ª Mostra Tapeçaria em 1981 e da Mostra Experimental de Mini Têxteis do Rio Grande do Sul entre 1982/83. Segundo Caurio (1985, p. 217), suas produções apresentavam “relevos e vazados numa apologia ao verde”.</p>
<p>Ledy Anna de Oliveira Schmitt [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Associada ao CGTC e integrante do Trama Atelier de Arte de Porto Alegre; participação individual e/ou coletiva nas Mostras promovidas pelo CGTC, na Mostra Experimental de Mini Têxteis em 1982 e no Evento Têxtil de 1985.</p>
<p>Leila (Lelita) Rosa Araújo Santos [Canoas, 1928]</p>	<p>-----</p>	<p>Iniciou-se na tapeçaria em 1972 com Zélia Araújo Santos e mais tarde foi aluna de Carla Obino; como integrante do Trama Atelier de Arte e associada ao CGTC, participou de vários eventos coletivos; individualmente, consta a apresentação de duas obras na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 (Sol e Chuva; Lendas do Sul), e uma na II Trienal de SP em</p>

⁴⁷² Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/J/40254/>. Acesso em: 18 dez. 2022.

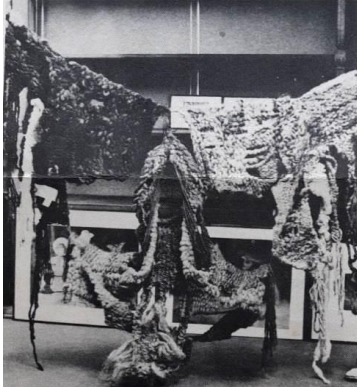
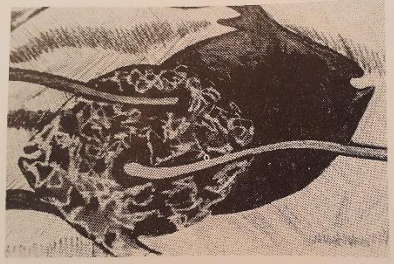
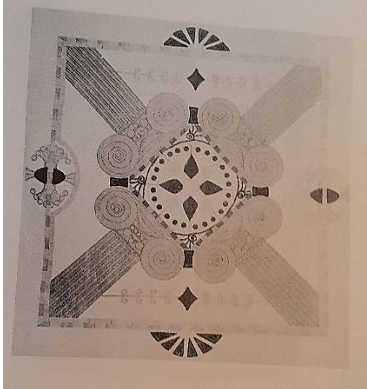
		1979.
Lia Maria Cechella Achutti [Santa Maria, 1928 – 2019]	Desabrochar, 2004, tapeçaria bordada com linha, Coleção da artista 	Foi professora na UFSM, especialista em Arte-Educação e criadora da Escolinha de Artes de Santa Maria. Trabalhou com tapeçaria bordada na década de 1970 e, na de 1990, iniciou trabalho com minitapeçarias com recortes de tecido formando pequenas paisagens (FOLETTTO; BISOGNIN, 2001).
	Fonte: BOSAK <i>et al.</i> , 2019, p. 18.	
Liane Beatriz Bruhn de Moya [Cachoeira do Sul, 1944]	Entrelinhas entre nós, 1983 	Coerente com sua formação inicial em Ciências Sociais, construiu produções têxteis vinculadas a um sentido humano e social, “como as desigualdades insultuosas, os agressivos imprevistos da vida, a solidão do ser humano e a sua perene busca por afeto” (CÁURIO, 1985, p. 249). Como associada ao CGTC, participou de exposições e na organização de eventos.
	Fonte: CÁURIO, 1985, p. 249.	
Lúcia Isaia [Santa Maria, 1952]	Via Sacra, o caminho percorrido por quatorze artistas plásticos, 1996, colagem com papel e tecido, 90 x 120 cm 	Formou-se na UFSM onde também foi professora no Centro de Artes e Letras; realizou Doutorado em Artes Plásticas pela Université de Paris VIII, França e desde de 1973 participa de exposições nacionais e internacionais; possui uma vasta pesquisa e produção relacionada aos têxteis e conforme Foletto e Bisognin (2001, p. 128), “seus trabalhos são roupas-arte, com tecidos estampados a mão, associando formas, cores e texturas que reforçam as origens do referencial e servem como homenagem a quem decora o corpo como se
	Fonte: ACERVO CAL/UFSM, 2023 ⁴⁷³ .	

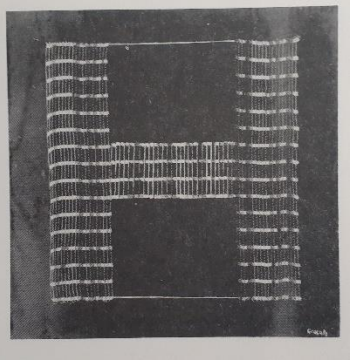


⁴⁷³ Disponível em: <http://galeria.ufsm.br/artista/lucia-isaia/94>. Acesso em: 29 jan. 2023.

		fosse uma vestimenta, e traduzem riquezas que a cultura indígena brasileira encerra. Ressaltamos a arte de Lúcia pela valorização do popular na arte erudita e pela influência dessa perspectiva em seus alunos na UFSM”.
Luiz Antônio (Nico) Carvalho da Rocha [Passo Fundo, 1954]	Sem título, 2000, escultura com tela metálica, 75 x 65 x 130  Fonte: ACERVO PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO, 2023. ⁴⁷⁴	Artista, curador, arquiteto e museógrafo, nos anos 1980 trabalhou com expressões têxteis realizando exposições em Porto Alegre, dentre as quais uma em 1985 na Galeria Tina Presser. Suas obras traziam em soluções têxteis, reflexões “sobre aspectos da condição humana, sua integração consigo mesmo e com o outro” (CÁURIO, 1985, p. 226). Atualmente ele é professor na UFRGS e possui obras nos acervos do MARGS e Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.
Luiz Gonzaga Mello Gomes [Júlio de Castilhos, 1940]	Tapeçaria sem título, 1977  Fonte: REVISTA ARCO, 2021 ⁴⁷⁵ .	Professor (UFRGS e UFSM), pintor, escultor e tapeceiro. Fez parte do Núcleo de Tapeçaria de Santa Maria utilizando o bordado e o batique.
Lurdi Blauth [Montenegro, 1950]	Catapuã, s.d., tapeçaria premiada no Salão Jovem Artista de 1976	Artista plástica, pesquisadora e professora na área das Artes Visuais com uma longa trajetória de atuação. Constituiu-se atualmente como referência na linguagem da gravura, tendo realizado

⁴⁷⁴ Disponível em: https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/sem-titulo-369/?order=ASC&orderby=date&perpage=12&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_17&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=425&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=2&source_list=term&ref=%2Facervopbsa%2Fautor_%2Fcarvalho-da-rocha-luiz-antonio%2F. Acesso em: 9 nov 2022.

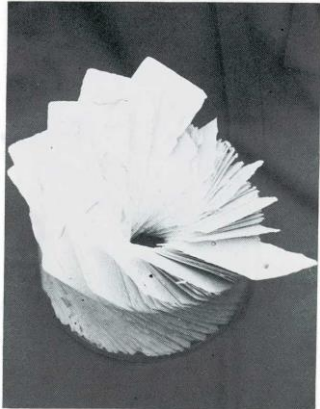
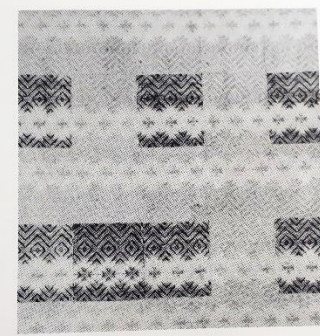
⁴⁷⁵ Disponível em: <https://www.ufsm.br/midias/arco/lista-obras-acervo-artistico-ufsm/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

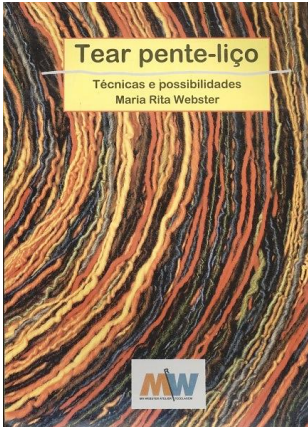

	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 177.</p>	<p>experiências têxteis, principalmente durante a década de 1970.</p>
<p>Lusa Rosângela Lopes Aquistapasse [Santa Maria, ?]</p>	<p>Design para estamparia – tendência verão 93/94, 1993</p>  <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 12.</p>	<p>Formou-se pela UFSM com Aperfeiçoamento em Design Têxtil, sendo também professora nas Artes Visuais da mesma instituição; realizou cursos e exposições coletivas em design com foco voltado para a estamparia, escultura em fibras e padronagens; participou em 1993 da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis e do Fórum Têxtil no MARGS.</p>
<p>Maria Assunta Forster Ferrugem [Santa Cruz do Sul, 1950]</p>	<p>Uma homenagem ao MARGS, 1993, técnica mista</p>  <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 20.</p>	<p>Fez curso de tecelagem, tecidos e confecções, tapeçaria – chão e parede, design têxtil e feltro; foi integrante do CGTC e participou de algumas mostras coletivas locais, a exemplo do Fórum Têxtil de 1993 no MARGS.</p>
<p>Maria Celi das Rezes Stelmach [Santa Maria, 1944]</p>	<p>-----</p>	<p>Conforme Cáurio (1985, p. 192), suas produções traziam “bordados em exuberantes movimentos geometrizados”. Participou da 1ª. Mostra Brasileira de Tapeçaria (MAB-FAAP/SP) em 1974.</p>
<p>Maria da Graça Py Pinto Gomes [Porto Alegre, 1943]</p>	<p>Meus caminhos...coloridos são, década 1990, técnica mista</p>	<p>Professora de arte têxtil, foi aluna de Carla Obino na década de 1980, integrante e presidente do CGTC entre 1994/95; participou de dezenas de exposições pelo</p>

	 <p>Fonte: FORUM TÊXTIL, 1993, p. 21.</p>	Rio Grande do Sul, dentre elas o Evento Têxtil 89 e o Fórum Têxtil 1993.
<p>Maria da Graça Schmitt [?]</p>	<p>-----</p>	Aluna de Carla Obino na década de 1980, associada ao CGTC e integrante do Trama Atelier de Arte de Porto Alegre; participação coletiva em exposições.
<p>Maria Elena Bervian [Tapera, 1942]</p>	<p>Duras tentações: o encaixe, a costura, s.d., minitêxtil</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023⁴⁷⁶.</p>	Desenhista e artista têxtil licenciada pelo Instituto de Artes da UFRGS (1972); seus trabalhos, muitos deles minitêxteis, utilizam madeira, ferro, alumínio, bambu e vime.
<p>Maria Helena Cunha Cavalcante [Pelotas, 1939 - ?]</p>	<p>Textura em claro-escuro, 1979, lã, juta e sisal em tear manual, 103 x 143</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023⁴⁷⁷.</p>	Participou da exposição de 1979 no MARGS e da I Mostra do CGTC de 1981. Aluna de Carla Obino na década de 1980.



⁴⁷⁶ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/M/37491/>. Acesso em: 23 jan. 2023.

⁴⁷⁷ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/M/40026/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

<p>Maria Iara Soares Mascarello [Porto Alegre, ?]</p>	<p>-----</p>	<p>Aluna de Carla Obino na década de 1980; como associada ao CGTC, participou da II Mostra de 1983.</p>
<p>Maria José C. Martins [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Associada ao CGTC e integrante do Trama Atelier de Arte de Porto Alegre; participação coletiva em exposições. Em Rosa e Presser (2000, p. 344) consta apenas “tapeceira”.</p>
<p>Maria Leda Martins de Macedo [Santa Maria, 1929]</p>	<p>Sem título, 1991, algodão e fibras naturais, 17 x 17 x 12 cm</p>  <p>Fonte: SEGUNDO ENCUESTRO..., 1991, p. 27.</p>	<p>Artista e arte-educadora formada pela UFRGS, desenvolveu pesquisas e produções com papéis feitos à mão; foi uma associada atuante no CGTC; participou com obras da coletiva promovida pela Funarte, Os papéis do papel, Rio de Janeiro, 1984; dos I e II Encuentros Latino-Americanos de Minitextiles (1988 e 1991); como jurada do II Intercambio Internacional de Obras de Arte – Fiber Art em 1987.</p>
<p>Maria Madalena Tedesco Polonia [Porto Alegre, ?]</p>	<p>Ilusão I, década de 1990, bordado em vagonite, xérox e colagem</p>  <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 23.</p>	<p>Iniciou-se na tecelagem com Telma Cademartori; foi associada ao CGTC e participou do Fórum Têxtil em 1993 e Tecendo Tcinco, 1998-2000.</p>
<p>Maria Marly Pinto [Santa Maria, 1937]</p>	<p>-----</p>	<p>“Decoradora e tapeceira particularmente atuante nos anos 70; abstrações bordadas; vazados e franjas” (CÁURIO, 1985, p. 192); participou com uma obra da I Mostra Brasileira de Tapeçaria (MAB/FAAP-SP) em 1974; com Estandarte III e IV da 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria em 1975.</p>




<p>Maria Ofélia Klein Nitsche (<i>Marian</i>) [Taquara, 1915 - ?]</p>	<p>-----</p>	<p>Participação da I Trienal (MAM/SP) de 1976 com 5 obras; conforme Cáurio (1985, p. 187), representava “paisagens entrecortadas com “grades”, bordados e franjas”.</p>
<p>Maria Rita Webster [Porto Alegre, ?]</p>	<p>Capa do livro escrito por Maria Rita Webster em 1997</p>  <p>Fonte: LIVRARIA TRAÇA, 2023⁴⁷⁸.</p>	<p>Atuou na produção, ensino e pesquisa sobre arte têxtil; foi associada do CGTC; organizou eventos na área, a exemplo da Semana de Arte Têxtil entre 1996-2009 e publicou o livro <i>Tear de pente liço: técnicas e possibilidades</i>, em 1997.</p>
<p>Marília Diefenthaler Herter [Porto Alegre, 1944]</p>	<p>Mestre de muitos discípulos (Ernesto Aroztegui), 1994, plástico e fio de seda, 186 x 76 cm, Coleção da artista</p>  <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, s.p.</p>	<p>Fez a sua formação através de cursos com vários artistas têxteis, integrou o CGTC e participou de diversas exposições organizadas pela instituição desde 1980.</p>
<p>Marinelsa Geyer de Oliveira [Porto Alegre, 1947]</p>	<p>Resiliência, 2021, tapeçaria de recorte, 110 x 55 cm</p>	<p>Participação em vários eventos têxteis durante as primeiras décadas dos anos 2000: Bagagens, Atelier Maria Rita Oficina Têxtil; Olhai os lírios do Erico; Centro Cultural CEEE Erico Verissimo, Porto Alegre,</p>

⁴⁷⁸ Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/497235/#>. Acesso em 11 fev. 2023.



	 <p>Fonte: GALERIA ESPAÇO CULTURAL DUQUE, 2023.⁴⁷⁹</p>	<p>2005; I Festival de Arte Têxtil Fibra de Artista, Casa de Cultura Demósthenez Gonzalez, Cachoeirinha.</p>
<p>Mariza Carpes [Santa Maria, 1948]</p>	<p>Exposição Diga de onde venho, MARGS, 2019-2020</p>  <p>Fonte: MARGS, 2023⁴⁸⁰</p>	<p>Fez a sua formação na UFSM, onde trabalhou com têxteis no início da década de 1970, quando ainda era estudante. Participou do CGTC e atualmente, explora o desenho, “em trânsito com a pintura, assim como pela apropriação de fotografias, desenhos, impressos, objetos e fragmentos antigos, plenos de histórias e tempos”.</p>
<p>Marlene Julieta Noskoski Bianchini [Santa Maria, ?]</p>	<p>-----</p>	<p>Associada ao CGTC; trabalha o tridimensional e em suas produções “a sucata se transfigura em formas e estas se cristalizam em expressões” (ROSA; PRESSER, 2000, p. 357). Dentre os eventos que participou estão: Tecendo Tcinco, anos 2000; Exposição 50 anos CAL, MASM, Santa Maria, 2013; Exposição O legado artístico de ex-professores da UFSM, 2017.</p>
<p>Marlene Lipp Leão [Novo Hamburgo, 1935]</p>	<p>Floresta, 1983, lã, sisal e algodão, 80 x 110 cm, Coleção da artista</p>	<p>Aluna de Carla Obino na década de 1980; associada ao CGTC, tendo participado da II Mostra em 1983.</p>

⁴⁷⁹ Disponível em: <http://www.galeriaespacoculturalduque.com.br>. Acesso em: 11 nov. 2023.

⁴⁸⁰ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/mariza-carpes-apresenta-exposicao-individual-no-margs/>. Acesso em: 21 mar. 2023.


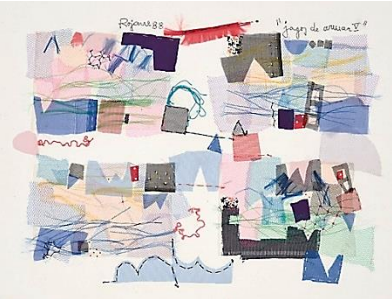

	 <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, p. 19</p>	
<p>Miriam Hipp Germano [?]</p>	-----	Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria em 1975 com a obra O Confronto.
<p>Mônica Lóss [Soledade, 1978]</p>	<p>Detalhe da obra Era El Cielo, série Lacuna, Mônica Lóss, 2018, construção têxtil tecida (tear de prego) e bordada com algodão, fios acrílicos, lã de alpaca e botões, 160 x 100 cm</p>  <p>Fonte: COLETIVO AMARELO, 2018⁴⁸¹.</p>	Doutora em Artes pela Universidade de Barcelona, tendo realizado mestrado, especialização e graduação pela UFSM. Atualmente vive e trabalha como artista visual e designer em Michigan, Estados Unidos, e vem participando de exposições em diferentes cidades no Brasil, México, Estados Unidos e Europa.
<p>Nelson Fritz Ellwanger [Santa Maria, 1946 - 2002]</p>	<p>Sem título, 2001, tapeçaria de recorte, Coleção de Marco Aurélio B. Pinto, Santa Maria</p>  <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2023.</p>	Formado pela UFSM e depois também docente, o artista trabalhou mais intensamente com a gravura, no entanto, produziu obras têxteis esporadicamente; participação na Exposição Trama: Arte têxtil no Rio Grande do Sul, 2022/23, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, com duas tapeçarias.
<p>Paulina Verônimo Lameira [?]</p>	-----	Associada ao CGTC; participou da exposição Tecendo Tcinco, 1998/2000.

⁴⁸¹ Disponível em: <https://coletivoamarelo.com/pt-br/collections/monica-loss/products/era-el-cielo-2018>. Acesso em: 19 fev. 2023.

<p>Rachela Gleiser [Porto Alegre, 1932 - ?]</p>	<p>Fases da lua, 1979, lã, sisal e juta, tecelagem manual, 120 x 150 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS⁴⁸².</p>	<p>Formada pelo Instituto de Artes da UFRGS (1952), estudou tapeçaria com Zoravia Bettiol e Carla Obino e desenvolveu uma poética criativa na qual associou o desenho à tecelagem manual. Suas obras mesclam áreas tecidas com outras que deixam a mostra os fios da urdidura, enfatizando o desenho.</p>
<p>Reinilda De Fátima Berguenmayer Minuzzi [Santa Maria, ?]</p>	<p>Design para estamparia – tendência verão 93/94</p>  <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 13.</p>	<p>Artista visual, pesquisadora e docente na UFSM, atuando na área das Artes Visuais e do Design, com foco em fibras, padronagens, superfícies e estamparia; em 1993 participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis e do Fórum Têxtil no MARGS (MOSTRA COLETIVA..., 1993). Atualmente suas pesquisas se voltam para a Arte e Tecnologia, bem como, aos Processos Híbridos na Arte Contemporânea conforme se pode constatar no catálogo da exposição do Grupo de Pesquisa Arte e Design “PluralSingular”, onde a mesma expôs o trabalho “geneRalogias” propondo “ cromática e formalmente - distintos entrelaçamentos imagéticos, que buscam alvitrar as falas emudecidas do ser, apenas eclodidas em aparências”⁴⁸³.</p>
<p>Renata Rubim [Rio de Janeiro, 1948]</p>	<p>Sem título, s.d., tecelagem em lã e algodão, 146 x 186 cm</p>	<p>Realizou várias tapeçarias, mas destacou-se pelos projetos de tapetes de piso com composições geométrico-abstratas em combinações cromáticas de poucas cores. Aprendeu Tecelagem com Elizabeth Rosenfeld em Gramado e</p>

⁴⁸² Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/R/39700/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

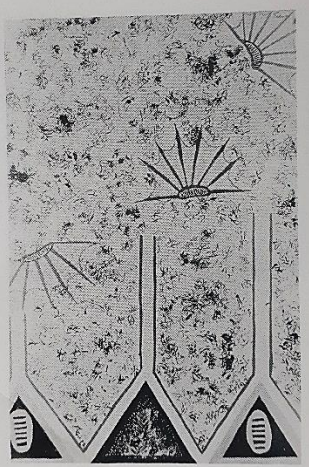

⁴⁸³ Disponível em: https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2018/08/Catalogo_GAD.pdf. Acesso em: 29 jan. 2023.

	 <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2022⁴⁸⁴.</p>	participou de exposições individuais e coletivas no Brasil (I Mostra/74 e I Trienal/76 em SP; II Mostra CGTC/83 e Evento Têxtil/85 no Rio Grande do Sul, dentre outras), bem como internacionais (Estados Unidos e Alemanha).
<p>Rojane Saraiva Lamego [Porto Alegre, 1940]</p>	<p>Jogos de armar V, 1988, tecidos diversos em linhas sobre tecido de algodão, 37 x 47.40 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023⁴⁸⁵.</p>	Graduada em Artes Plásticas (UFRGS), especializou-se em Arte-Educação, Tapeçaria, Criatividade, Desenho, Pintura e Litografia; produção de têxteis com feições humanas numa linha expressionista; participou com 2 obras da III Trienal-SP em 1982.
<p>Ronete Langer Magrisso [Porto Alegre, 1948]</p>	<p>X Negro, 1978, lã, juta, ferro e plástico em tecelagem manual, 187 x 81 x 13 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS⁴⁸⁶.</p>	Integrou o Trama Ateliê de Arte tendo participado de várias mostras coletivas com o grupo; II Trienal-SP, 1979, com 2 obras.
<p>Rosa Maria Veck Carlson [Três de Maio, ?]</p>	<p>Nascimento da Cascata, obra exposta na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria em 1975</p> <p>* Imagem não encontrada</p>	O nome de Rosa Maria aparece somente nesse evento.
<p>Rosane Zolin</p>	<p>Design para estamparia – tendência verão 93/94</p>	Bacharel em Desenho e Plástica pela UFSM e

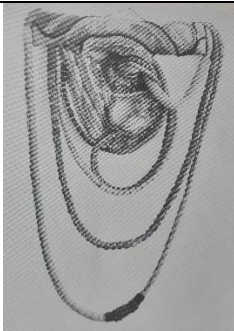


⁴⁸⁴ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/R/45906/>. Acesso em: 18 dez. 2022.




⁴⁸⁵ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/R/40458/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

⁴⁸⁶ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/R/45920/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

[Santa Maria, ?]	 <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 14.</p>	especialista em Design para Estamparia; realizou cursos e exposições coletivas em design, estamparia e padronagens (MOSTRA COLETIVA..., 1993).
Salomé Steinmetz Berryman [Maquiné, 1936 - ?]	Brasiliensis: O imperador acredita na generosidade dos estranhos, 1976, tapeçaria bordada com lã, talagarça e fibra sintética, 140 x 180 cm  <p>Fonte: ACERVO MARGS⁴⁸⁷.</p>	Viajou e expôs suas obras em várias partes do mundo. Com a criação “Fênix” recebeu o 1º. lugar na III Trienal de Tapeçaria de SP em 1982. O acervo documental do MARGS disponibiliza um dossiê sobre a artista através do link https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/dossie-salome-berryman/ .
Scilla Jeckel [Porto Alegre, 1911]	-----	Aluna de Carla Obino na década de 1980; como associada ao CGTC participou da I Mostra de 1981, Mostra Experimental de Minitêxteis em 1982 e The Children’s Museum (Indianápolis, EUA), 1986. Conforme Cáurio (1985, p. 217), produzia “relevos tecidos e pendentes exaltando formas naturais”.
Sergio Luiz Sartori [Porto Alegre, 1959]	Medéia, técnica mista, 145 x 106 cm	Participou da Exposição Nacional de Arte Têxtil de 1985 em Porto Alegre com a obra Medéia, feita em parceria com Chô Dorneles [Porto Alegre, 1948], nessa época também tapeceiro.

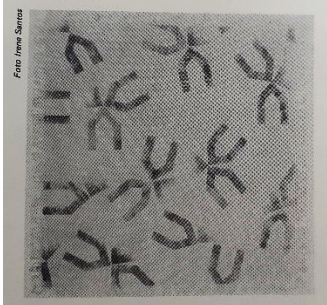

⁴⁸⁷ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/S/45961/>. Acesso em: 2 jan. 2023.

	 <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL..., 1985, s.p.</p>	
<p>Silvia Maria Salis Voegeli [?]</p>	<p>-----</p>	<p>Aluna de Carla Obino na década de 1980 e associada ao CGTC; integrante do Trama Ateliê de Arte.</p>
<p>Sônia Moeller [Porto Alegre, 1942]</p>	<p>Série Mini têxteis II, 1982, alumínio, fio de nylon e linha, 15.5 x 11 x 9 cm</p>  <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, p. 12.</p>	<p>Formou-se pelo Instituto de Artes da UFRGS em 1964, iniciando estudos posteriores em tapeçaria com Zoravia Bettiol (1969). Segundo Cáurio (1985, p. 162), as obras de Sônia Moeller recriaram “o espaço através da sua permanente liberação das formas quadriláteras externas, traduzida em expressões abstrato-geométricas transbordantes de sutilezas cromáticas e de texturas”.</p>
<p>Sônia Montagner [São Gabriel, ?]</p>	<p>-----</p>	<p>Na Enciclopédia Itaú Cultural constam as seguintes exposições de tapeçarias da artista: 1985 – duas sem informação do local; 1987 – AB Galeria em Santa Maria; 1987, 1989 e 1990 – em Brasília (DF).</p>
<p>Sônia Ortiz Dip [Porto Alegre, 1960]</p>	<p>Linhas, técnica mista, 0,83 x 1,64 cm</p>  <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL..., 1985, s.p.</p>	<p>Estudou tecelagem com Telma Cademartori e Carla Obino, integrando um grupo de trabalho da última. Participou de várias exposições coletivas, dentre elas a realizada no Textilmuseum, Heidelberg, Alemanha em 1984 e do Evento Têxtil/85.</p>
<p>Stela Beatriz Gazzaneo [Cachoeira do Sul, 1940]</p>	<p>Lírios para Vincent, Série Enfeixados, s.d., fios de algodão, fio acrílico e tubo de plástico, 53 x 17.5 cm</p>	<p>Realizou estudos têxteis com Sônia Moeller e Joana de Azevedo, integrou o Atelier 65 Arte (Porto Alegre) e o CGTC e participou de</p>

	 <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, s.p.</p>	coletivas no Brasil, Uruguai, Argentina e México.
<p>Susane Kochhann [Boa Vista do Buricá, 1974]</p>	<p>Tara, exposição "Deusas do Mundo", MASM, 2021</p>  <p>Fonte: JÁ ONLINE, 2021⁴⁸⁸.</p>	Com formação acadêmica em Ciências Contábeis e Artes Visuais, realizou inúmeras exposições individuais e coletivas nacionais e internacionais. Atua profissionalmente como artista, gestora cultural e curadora.
<p>Suzana Terezinha Gruber Vaz [Cruz Alta, 1951]</p>	<p>Design para estamparia – tendência verão 93/94</p>  <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 15.</p>	Graduada em Educação Artística pela Universidade de Brasília (1987), Especialização em Estamparia Têxtil e Mestrado em Educação pela UFSM; é docente na mesma instituição com experiência artística em Desenho, Fotografia, Estamparia Têxtil, Objeto e Vídeo ⁴⁸⁹ .
<p>Sylvia Schwartz Gobbato [Porto Alegre, ?]</p>	<p>Pintura em tecido, década de 1990</p>	Formou-se em Artes pela UFRGS (1982) e fez vários cursos relacionados ao desenho, design e têxtil; foi associada ao CGTC e participou do Fórum Têxtil

⁴⁸⁸ Disponível em: <https://www.jornalja.com.br/cultura/as-deusas-do-mundo-da-artista-visual-susane-kochhann-em-santa-maria/>. Acesso em: 26 mar. 2023.



⁴⁸⁹ Disponível em: <https://ufsmpublica.ufsm.br/docente/11061>. Acesso em: 30 jan. 2023.

	 <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 27.</p>	em 1993.
<p>Telma Amaral Cademartori [Santana do Livramento, 1932]</p>	-----	<p>Professora de Artes, “fez curso de tapeçaria com Zoravia Bettiol em 1975, e passou a dedicar-se a essa técnica, participando de coletivas e salões” (ROSA; PRESSER, 2000, p. 466). Como associada ao CGTC, integrou a I Mostra de 1981. Em Cáurio (1985, p. 205), encontra-se a seguinte informação: “tapeçarias abstratas em movimentadas formas e texturas; ateliê de ensino e produção de tecidos, luminárias, almofadões e outros itens decorativos”.</p>
<p>Teresa Dorotea Waldraff (Teti) [Santa Cruz do Sul, 1959]</p>	<p>Inventariado, 2003, Tecidos, blusas, voil, flores de seda, linhas coloridas, objetos e vestidos</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023.⁴⁹⁰</p>	<p>Formada em Artes pela UFRGS, a artista utiliza tecidos em instalações variadas; participa de coletivas e salões desde 1979; quatro obras suas integram o acervo do MARGS.</p>
<p>Trama Atelier de Arte Fundado em Porto Alegre e atuante nas décadas de 1970-1980</p>	<p>Brasil primitivo, 1983, lã, Kilim, 200 x 150 cm, Coleção de Ronete Magrisso</p>	<p>Grupo constituído por: Astréa Guimarães do Amaral, Ledy Anna Oliveira Schmitt, Maria da Graça Schmitt, Ronete Langer Magrisso, Silvia Maria Salis Voegeli, Maria José Martins e Vera Dexheimer; Participação na II Mostra do CGTC, 1983; Exposição <i>Tapissieren aus Brasilien</i> –</p>

⁴⁹⁰ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/T/46119/>. Acesso em: 11 nov. 2023.

 <p>Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL..., 1985, s.p.</p>	 <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, p. 18.</p>	<p><i>Künstlergruppe</i>, 1984, Heidelberg; Evento Têxtil, 1985, Porto Alegre.</p>
<p>Vanessa Freitag [Santa Rosa, 1982]</p>	<p>Série Simbiose, Vanessa Freitag, 2019, crochê, costura e alfinetes. 20 x 35 x 40 cm</p>  <p>Fonte: FREITAG, 2020, p. 7⁴⁹¹.</p>	<p>Artista escultora têxtil que utiliza diversas técnicas têxteis – costura, crochê, bordado e tecelagem – e materiais reciclados para construir formas orgânicas imaginárias. Fez boa parte de sua formação na UFSM (mestrado, especialização e graduação) e atualmente vive e trabalha no México, onde doutorou-se em Ciências Sociais na linha de pesquisa em Antropologia Cultural e Identidades Contemporâneas.</p>
<p>Vani Terezinha Foletto [Santa Maria, 1953]</p>	<p>Série “Natureza Incorporada”, c. 2020, tecido, fio de linha, plástico, tinta acrílica e grãos comestíveis, 70 x 110 x 1</p>	<p>Como professora de História da Arte na UFSM, desenvolveu um projeto de pesquisa entre 2014-2017 sobre a tapeçaria em Santa Maria que culminou com a exposição em 2016: “A Tapeçaria em Santa Maria: A História e a Atualidade”, realizada na Sala Cláudio Carriconde no CAL, com obras dos artistas precursores até os mais recentes; além disso, ela também cria obras têxteis cujo “gosto pela costura e pelo têxtil” foi trazido “de casa”.</p>

⁴⁹¹ FREITAG, Vanessa. Jardim de fora, jardim de dentro. *Visualidades*, 2020. (Ensaio Visual).

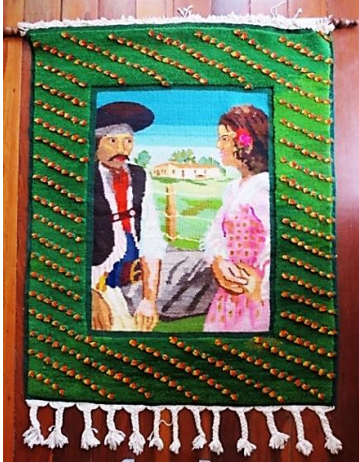

	 <p>Fonte: EXPOSIÇÃO CONVIVER, 2023⁴⁹²</p>	
<p>Vera Aparecida Becker [Porto Alegre, ?]</p>	<p>Aplicação com bordado</p>  <p>Fonte: FÓRUM TÊXTIL, 1993, p. 28.</p>	<p>Fez cursos livres de tecelagem, tapeçaria, técnica de gobelin, desenho, história da arte, aplicação, colagem e criatividade; integrou o CGTC, a exposição Trama e o Fórum Têxtil em 1993, Tecendo Cinco (1998-2000).</p>
<p>Vera Beatriz Prativiera Martini [Caxias do Sul, 1941]</p>	<p>-----</p>	<p>Com formação no Atelier Livre de Vacaria e Atelier Livre da Universidade de Caxias do Sul, foi uma das fundadoras do Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul, integrou o CGTC e participou da Mostra Coletiva do Núcleo de Criações Têxteis em 1993.</p>
<p>Vera Beatriz Stedile Zattera [Caxias do Sul, 1945]</p>	<p>Encontro – Desencontro, tapeçaria em grampada, 70 x 52,5 x 19,5</p>	<p>Foi docente na Universidade de Caxias do Sul, é especialista em arte têxtil e indumentária, autora de textos e livros nessa área, a exemplo do utilizado aqui – <i>Arte Têxtil no Rio Grande do Sul</i> – e do lançado em 2021 – <i>10.000 Anos de Arte Têxtil</i>. Para maiores informações</p>

⁴⁹² Disponível em: <https://coletivostudiojardim.com/exposicao-conviver-vani-foletto/>. Acesso em: 10 abr. 2023.

		sobre ela acessar https://verazattera.com/ .
	Fonte: ACERVO MARGS, 2022 ⁴⁹³ .	
Vera Dexheimer [?]	-----	Associada ao CGTC e integrante do Trama Ateliê de Arte; participação coletiva em vários eventos têxteis.
Vera Elizabeth Suertegaray Fontana [?]	-----	Como associada ao CGTC participou da III Mostra de 1985.
Vilma Geni Arnutti Rambo [?]	-----	Participação na 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria de 1975 com as obras Borboleta Arcemamittrei e Borboleta Monarca.
Walderes Martins de Aguiar [São Gabriel, 1938 - ?]	A luta/ Sinal de alerta/ Homenagem póstuma à Henfil, 1988-1990, eletrografia, jornais, fios de plástico e algodão, 24x17,5x2,9/ 19x15x4,3/ 20x15,5x4,1 	Fez parte da equipe de trabalho de Carla Obino, integrando o núcleo de artistas têxteis do Rio Grande do Sul. Expôs em coletivas estaduais (III Mostra CGTC) e como escultora, consta uma obra sua no MACRS.
	Fonte: ACERVO MACRS, 2023 ⁴⁹⁴ .	
Wilhelm Horvath [Áustria, 1920 – Bagé, 1992]	Tapeçaria retratando casal com traje típico do Rio Grande do Sul, tecelagem em lã, 1,20 x 1,50 cm	Nascido na Áustria e formado em Artes Plásticas pela Academia de Viena, Horvath estabeleceu-se em Bagé, onde aderiu à tecelagem em lã a partir de

⁴⁹³ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/V/46155/>. Acesso em: 1 jan. 2023.

⁴⁹⁴ Disponível em: <https://acervomacrs.com/walderes-martins-de-aguiar-mac049/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

	 <p>Fonte: CASA DE LEILÕES..., 2022⁴⁹⁵.</p>	<p>1962. Confeccionava tecidos e tapetes, fabricava fios, rocas e teares manuais, pesquisava texturas e tingimentos naturais, além de ministrar aulas.</p>
<p>Zélia Araújo Santos [Rio de Janeiro, 1935 – Porto Alegre, 1975]</p>	<p>A artista com uma das suas tapeçarias</p>  <p>Fonte: ECHEVERRIA, 2022.</p>	<p>Dedicou-se poucos anos aos têxteis devido ao falecimento precoce, aos 41 anos de idade. Formada em Belas Artes pela UFRGS em 1956, iniciou na área têxtil como aluna de Zoravia Bettiol. Em 2018 foi publicada uma obra contando a trajetória da artista: WASKOW, Denise. <i>Memórias tecidas – Relatos sobre Zélia França de Araújo Santos</i>. Porto Alegre: Palavra Bordada, 2018.</p>

⁴⁹⁵ CASA DE LEILÕES MIRIAN NETO. Disponível em:
<https://www.leilaomirianneto.com.br/peca.asp?ID=8890938>. Acesso em: 18 dez. 2022.


Apêndice B – Yeddo Titze: Produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias⁴⁹⁶

ANO	OBRA/EVENTO	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
[196-]	<p>Tapeçaria, sem título, sem data</p>  <p>Fonte: MASM, 2023⁴⁹⁷.</p>	
1967	<p>Sem título, tapeçaria bordada, lã</p>  <p>Fonte: YEDDO TITZE [...], 2016⁴⁹⁸.</p>	<p>Acervo de Lia Achutti; integrou a exposição “A tapeçaria artística em Santa Maria” em 2016.</p>
1967	<p>Yeddo Titze, Exposição Individual de Tapeçarias</p>	

⁴⁹⁶ Fontes consultadas: Acervo Documental MARGS (2023), Brites (2012), Cáurio (1985), Foletto e Bisognin (2001), Grippa (2021), Rosa e Presser (2000), Zattera (1988) e Yeddo Titze *in memoriam* (2023).



⁴⁹⁷ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=193961129168867&set=pb.100056649443311.-2207520000.&locale=pt_BR. Acesso em: 18 mar. 2023.


⁴⁹⁸ Página no Facebook criada em homenagem ao artista por colegas do Instituto de Artes da UFRGS. (Disponível em: <https://www.facebook.com/yeddotitze/photos/pb.100067128847501.-2207520000./1841341879471252/?type=3>. Acesso em: 19 nov. 2022.)

	<p style="text-align: center;">PICCOLA GALLERIA DO ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA</p> <p style="text-align: center;">11 DE SETEMBRO DE 1967 — ÀS 21 HORAS RIO DE JANEIRO - AV. N. S. COPACABANA, 919/201</p>	
	<p>Fonte: DOSSIÊ YEDDO TITZE Catálogos_04, 2023, p. 3.</p>	
1967	<p>Yeddo Titze, Exposição Individual Tapeçaria, Divisão de Cultura Municipal – POA – RS</p> <p style="text-align: center;"><i>Agora, na arte da tapeçaria surge Yeddo Titze que, além de sólidas qualidades artesanais, revela um bom gosto extraordinário no que diz respeito a desenho e cor. Seus tapetes farão excelente figura ao lado das de Genaro.</i></p> <p style="text-align: center;">ÉRICO VERISSIMO</p>	
	<p>Fonte: DOSSIÊ YEDDO TITZE Catálogos_04, 2023, p. 7.</p>	
1967	<p>Exposição Individual de Tapeçarias, Aliança Francesa, POA, RS</p> <p style="text-align: center;">ALIANÇA FRANCESA 5 de dezembro - 19 horas</p>	<p>Obras:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) O azul de Florença era o vento 2) A primavera da antiga árvore 3) O amanhecer das passageiras flores 4) O campo azul da borboleta amarela 5) Em setembro surgem as flores 6) O grande espaço da floresta amarela 7) A esperada flor, surgiu 8-9-10-11) Cartões para novas tapeçarias
	<p>Fonte: DOSSIÊ YEDDO TITZE Histórico Profissional_02, 2023, p. 33.</p>	
1968	<p>Sortilège, tear de baixo liço, lã e algodão, 120 x 193 cm</p> 	<p>Acervo de Aubusson, França</p>
	<p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 239.</p>	
1969	<p>Sem título, tapeçaria de recorte, 155 x 101 cm</p>	<p>Conforme Grippa (2021, p. 240), a obra encontra-se numa coleção particular em Santa Maria; a datação e as medidas também foram retiradas dessa fonte.</p>

	 <p>Fonte: EXPOSIÇÃO [...], 2011⁴⁹⁹; ACERVO DA AUTORA, 2022.</p>	
1969	<p>Sem título, tapeçaria de recorte, 95 x 93 cm</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 239</p>	
1969	<p>- Exposição Coletiva de Tapeçarias, Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Santa Maria, RS - Exposição individual de Tapeçaria, Instituto de Arquitetos do Brasil, Porto Alegre, RS</p>	
[197-]	<p>Tapeçaria tecida, Sem título</p>	




⁴⁹⁹ EXPOSIÇÃO com obras de Yeddo Titze. *Diário de Santa Maria*, 5 jul. 2011. Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/especial/rs/itapemafmrs/81,430,581,27718,exposicao-com-obras-de-yeddo-titze.html>. Acesso em: 6 out. 2019.

	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 113.</p>	
[197-]	<p>Tapeçaria tecida, Sem título</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 113.</p>	
1970	1º. Salão de Artes Plásticas (UFRGS)	Premiado com tapeçaria
1972	Exposição de Projetos de Tapeçarias Galeria de Arte Iberê Camargo, DCE da UFSM	
ca. 1972	Sem título, tapeçaria inacabada, recorte de tecidos e costura, 62 x 86 cm	A obra ainda está com uma agulha presa ao tecido e fez parte da exposição “Das Belas Artes às Artes Visuais 1964-2011”.

		
	<p>Fonte: ACERVO DO CENTRO DE ARTES E LETRAS (UFSM), 2021⁵⁰⁰.</p>	
1973	<p>Exposição Coletiva de Tapeçarias Museu Nacional do Rio de Janeiro, RJ</p>	
1973	<p>Sem título, tapeçaria bordada, lã, 145 x 207 cm</p> 	<p>Integra o acervo do MARGS e fez parte da exposição “Meu jardim imaginário” em 2021.</p>
	<p>Fonte: ACERVO MARGS, 2023⁵⁰¹.</p>	
1973	<p>Sem título, tapeçaria bordada, lã, 142 x 90 cm</p>	<p>Integra o acervo do MARGS e fez parte da exposição “Meu jardim imaginário” em 2021.</p>

⁵⁰⁰ Disponível em: <http://galeria.ufsm.br/artista/yeddo-titze>. Acesso em: 5 fev. 2021.

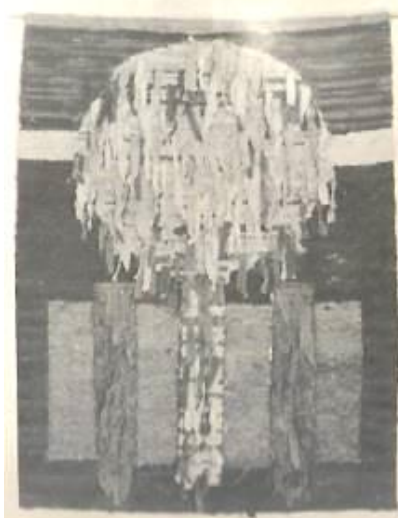

⁵⁰¹ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/Y/46197/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

	 <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2021⁵⁰².</p>	
1974	<p>I Mostra Brasileira de Tapeçaria, FAAP (SP); Expôs 3 obras, dentre elas:</p> <p>Espaço vermelho, sem data, tecida, 200 x 120 cm</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 240</p>	Recebeu <i>Menção Honrosa</i> .
1974	Exposição Coletiva de Tapeçarias Galeria Guignard, Hotel São Rafael de Porto Alegre	Foram expostos os trabalhos resultantes do primeiro Curso de Aperfeiçoamento em Tapeçaria ministrado por Yeddo na UFSM.
1974	<p>Exposição Coletiva de Tapeçaria, Galeria da Escola de Artes da UFRGS</p>  <p>Fonte: DOSSIÊ YEDDO TITZE Histórico Profissional_02, 2023, p. 50.</p>	Além de Yeddo, participaram Ana Maria Moraes Assis Brasil, Lydia Prestes Pereira, Luiz Gonzaga Mello Gomes, Nelson Fritz Ellwanger, Suzana Genro Robinson e Terezinha Tonetti da Fonseca.


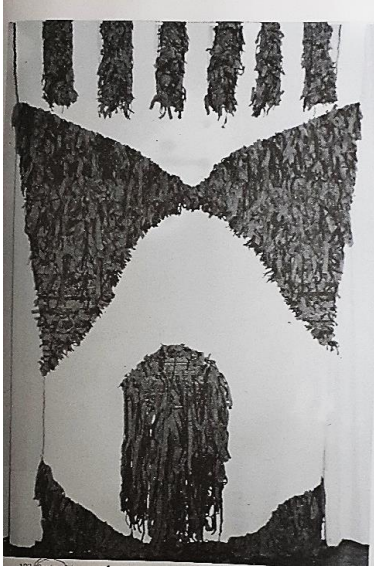
⁵⁰² Fotografias feitas pela autora em visita à exposição.

1974	Exposição de Tapeçarias dos alunos do Curso de Aperfeiçoamento, Centro de Artes, UFSM	
1974	Sem título, tapeçaria bordada, lã, 190 x 146 cm  <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2021⁵⁰³.</p>	Integra o acervo do MARGS e fez parte da exposição “Meu jardim imaginário” em 2021.
1975	3º. Salão de Artes Plásticas (UFRGS) Obras: Espaço I Espaço II Ascensão	
1975	Primer Encuentro Uruguaio-Brasileño (Montevideu – Uruguai) Obras expostas: Espaço branco, Espaço verde e, Espaço azul, 1974, tecida, 200 x 120 cm	



⁵⁰³ Fotografias feitas pela autora em visita à exposição.

	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 240.</p>	
1975	<p>Sempre Flores I, tapeçaria bordada, lã e outros fios, 1 x 1,5 m</p>  <p>Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA⁵⁰⁴, 2019.</p>	<p>Informações técnicas fornecidas por Marcio Flores, Diretor do MASM através de e-mail em 2019. Conforme Minuzzi (2023), a obra que pertence ao CAL-UFSM e está exposta na sede da Coordenação do Curso de Especialização em Design de Superfície.</p>
1976	<p>I Trienal de Tapeçaria, MAM (SP) Expôs 3 obras, dentre elas, a intitulada Pagé</p>	
1976	<p>Alvorada, tapeçaria tecida, lã e tecidos rasgados, 200 x 100 cm</p>	<p>Integra o acervo do MARGS e fez parte da exposição “Meu jardim imaginário” em 2021, com curadoria de Carlos Gomes e Carolina Grippa.</p>


⁵⁰⁴ Disponível em: <http://www.santamaria.rs.gov.br/index.php?secao=noticias&id=795> Acesso em: 18 jan. 2019

	 <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2021⁵⁰⁵ e 2022.</p>	
1977	<p>Pandorga, tecelagem com lãs, barbantes e tiras de tecido, 200 x 140 cm</p>  <p>Fonte: CÁURIO, 1985, p. 133.</p>	<p>Com esta obra Yeddo participou do Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz (Museo de Artes Visuales, Buenos Aires – Argentina) em 1977.</p>
1977	<p>Sem título, tapeçaria bordada, lã, 135 x 196 cm</p>	<p>Integra o acervo do MARGS e fez parte da exposição “Meu jardim imaginário” em 2021.</p>

⁵⁰⁵ Fotografias feitas pela autora em visitas às exposições.

	 <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2021⁵⁰⁶.</p>	
1977	Mostra Acervo do MARGS: Tapeçarias	
1977	Exposição de tapeçarias de montagem do Núcleo Ocupacional do Gama, dirigido pelo Professor Yeddo Titze, Galeria do Hotel Nacional, Brasília, DF	Mostra resultante do curso organizado pelo Departamento de Cultura do Distrito Federal, cujo objetivo principal foi a reprodução de desenhos criados em Brasília por artistas locais para a tapeçaria de retalhos.
1978	Mostra Caminhos da Tapeçaria Brasileira, Galeria da FUNARTE – RJ Sem título, sem data	
	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 241.</p>	
1979	- Exposição Coletiva de Abertura da sala de TAPEÇARIA no MARGS;	

⁵⁰⁶ Fotografias feitas pela autora em visita à exposição.

	- Exposição Permanente I – Acervo do MARGS; apresentou uma tapeçaria Sem Título.	
1993	- Exposição Tapeçarias no Acervo do MARGS.	
2011	Mostra na Sala Angelita Stefani, Universidade Franciscana (UNIFRA), Santa Maria; curadoria de Lia Achutti ⁵⁰⁷ Yeddo Titze em sua última aparição pública, quando homenageado na referida exposição, 2011- Foto: Ronald Mendes (Agência RBS)	
		
	Fonte: CORPO..., 2016.	
2011	- Exposição Coletiva Das Belas Artes às Artes Visuais Museu de Arte de Santa Maria – RS; - Labirintos da Iconografia, MARGS, POA; Apresentação da obra Alvorada, 1976.	
2013	Exposição coletiva – 50 anos CAL – Museu de Arte de Santa Maria – RS	
2016	Exposição A Tapeçaria em Santa Maria: A História e a Atualidade, Sala Cláudio Carriconde, CAL, Campus UFSM	Exposição histórica sobre a tapeçaria artística em Santa Maria, com obras desde artistas precursores como Yeddo Titze, Ivandira Dotto, Lia Achutti, até os mais recentes ⁵⁰⁸ .
2017	Exposição O legado artístico de ex-professores da UFSM – Associação dos professores universitários de Santa Maria (APUSM)	
2021	Mês de Agosto no MASM - Projeto Diversidade Cultural: Legado de Yeddo Titze Através da Memória e do Pertencimento com vídeoaulas e duas exposições: - Sala Iberê Camargo: Vigiai e Orai - o vazio de quem parte; - Sala Jeanine Viero: Yeddo Titze - O Mestre e Seus	

⁵⁰⁷ Disponível em: <http://museudeartedesantamaria.blogspot.com/2011/07/acervo-do-masm-yeddo-titze.html>. Acesso em: 16 fev. 2019.

⁵⁰⁸ Disponível em: <https://www.ufsm.br/pro-reitorias/prpgrp/jai/exposicao-de-artes-a-tapeçaria-em-santa-maria-a-historia-e-a-atualidade>. Acesso em: 26 mar. 2023.

	<p>Alunos;</p>  <p>Fonte: MASM, 2023⁵⁰⁹.</p>	
2021	<p>Exposição Yeddo Titze: meu jardim imaginário, MARGS, POA</p> <p>Fôlder da exposição</p>  <p>Fonte: ACERVO DOCUMENTAL MARGS, 2023⁵¹⁰.</p>	<p>Com curadoria de Carolina Grippa e Paulo Gomes, a exposição integrou o programa expositivo do MARGS – Histórias Ausentes – voltado a projetos de resgate, memória e revisão histórica.</p>
2021	<p>Exposição conjunta Aliança Francesa em Porto Alegre: Sete décadas de arte - Salas do Tesouro - Memorial do Rio Grande do Sul</p>	
2022/ 2023	<p>Exposição Trama: arte têxtil no RS, Fundação Iberê Camargo, POA</p> <p>Imagem de divulgação</p>	<p>Com curadoria de Carolina Grippa, a exposição apresentou obras têxteis de 17 artistas: Ana Norogrande, Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Erica Turk, Fanny Meimes, Heloisa Crocco,</p>



⁵⁰⁹ Disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=294305825801063&set=pb.100056649443311.-2207520000.&locale=pt_BR. Acesso em: 19 mar 2023.

⁵¹⁰ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/yeddo-titze-meu-jardim-imaginario/>. Acesso em: 26 mar 2023.

	 <p>Fonte: FUNDAÇÃO IBERÊ, 2023⁵¹¹.</p>	<p>Ivandira Dotto, Joana Azevedo de Moura, Jussara Cirne de Souza, Liciê Hunsche, Luiz Gonzaga, Nelson Ellwanger, Salomé Steinmetz, Sonia Moeller, Wilhelm Hovarth, Zoravia Bettiol e Yeddo Titze (4 tapeçarias).</p>
--	---	---

⁵¹¹ Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/exposicao/trama-arte-textil-no-rio-grande-do-sul/>. Acesso em: 26 mar. 2023.



Apêndice C – Ivandira Dotto: Produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias⁵¹²

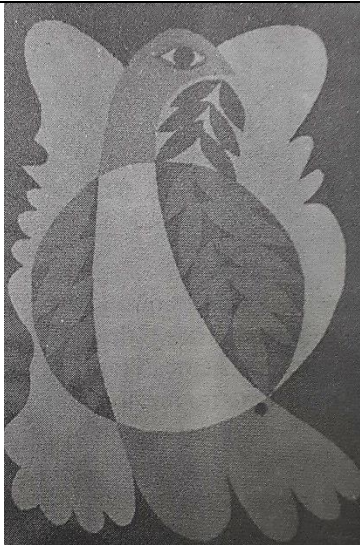
ANO	OBRA/EVENTO	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
1974	- Exposição Tapeçarias de Berenice Gorini e Ivandira Dotto - Galeria Iberê Camargo, Santa Maria - 1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira, FAAP, SP Participou com duas obras, sendo uma “O despertar de um pássaro”	
1974	Pássaro da Primavera, tapeçaria, batik e bordado com lã, 124 x 95.5 cm 	A obra integrou várias exposições coletivas do acervo do MARGS.
1975	1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria, POA Obras: Guardião do cosmos O Pássaro que veio do mar Parte da relação de inscrições; Ivandira n. 69 e 70 	Premiação: 2º. Lugar com Guardião do cosmos
1975	Sem título, tapeçaria bordada e aplicação de batik, 141,5 x 55 cm	Coleção Marco Aurélio Biermann Pinto, Santa Maria Exposição Trama: arte têxtil no RS, Fundação Iberê

⁵¹² Fontes consultadas: Acervo Documental MARGS (2023), Cáurio (1985), Exposição Nacional [...] (1985), Foletto e Bisognin (2001), Grippa (2021) e Yeddo Titze *in memoriam* (2023).

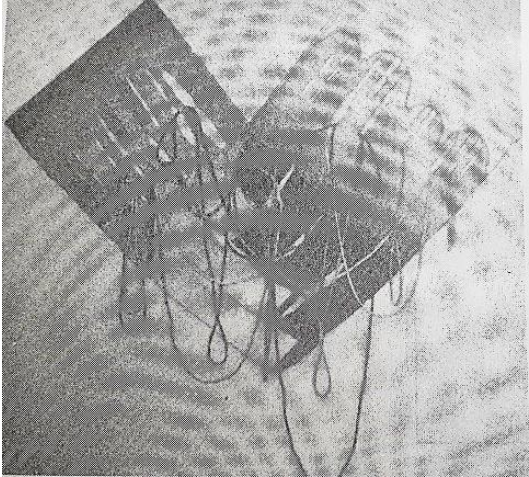
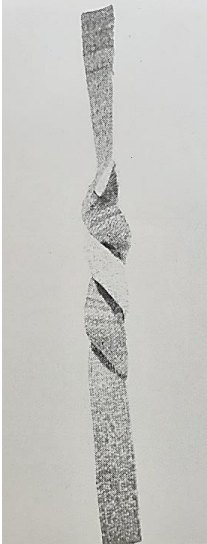
⁵¹³ Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/1/38883/>. Acesso em: 7 fev. 2021.


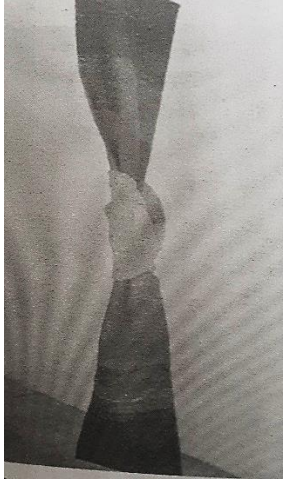
⁵¹⁴ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/12033/ATIV00209.pdf>. Acesso em: 3 abr. 2023.

	 <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2022.</p>	Camargo, 2022/2023
1976	I Trienal de Tapeçaria (SP) Participação com 3 obras	
1977	- Exposição de Tapeçarias Ivandira Dotto - Galeria Iberê Camargo, Santa Maria; - Exposição Coletiva Acervo MARGS: Tapeçarias.	
1977	<p>Série Pássaros, tapeçaria bordada e com batik</p>  <p>Fonte: FOLETTO e BISOGNIN, 2001, p. 107.</p>	
1978	Tapeçaria bordada	

	 <p>Fonte: FOLETTO e BISOGNIN, 2001, p. 107.</p>	
1978	<p>Exposição coletiva do acervo do MARGS no Museu Municipal de Caxias do Sul, inserida na programação cultural da Festa da Uva de 1978</p> <p>Categoria Tapeçaria e Objeto - Pássaro da primavera, 1974⁵¹⁵</p>	<p>Nessa mesma categoria, também participaram Ilsa Monteiro (Ocaso) e Carla Obino (Girassóis)</p>
1979	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição coletiva dos professores da UFSM – Sala de exposições da Sociedade Artística Santamariense – RS - Mostra coletiva de professores da UFSM – Sala de exposições da Universidade – Santa Maria - Exposição de abertura da sala de Tapeçaria – MARGS - Exposição Permanente I – Acervo do MARGS - II Trienal de Tapeçaria (SP); participação com 3 obras 	
1981	<p>Exposição coletiva das obras do acervo – CAL 20 anos – Sala Claudio Carriconde – UFSM</p>	
1982	<p>- Mostra do acervo da Sala de Exposições da UFSM</p>	
1982/1983	<p>Mostra Experimental de Mini-Têxteis do RS, Centro Municipal de Cultura, POA; depois, Cachoeira do Sul e Caxias do Sul; também Galeria Cultura, Prédio Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, SP</p>	
1984	<p>Tapeçaria tecida, 200 x 200 cm</p>	<p>Exposta na Aliança Francesa (POA) em 1984</p>




⁵¹⁵ Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/acervo-margs-no-museu-municipal-de-caxias-do-sul/?order=ASC&orderby=date&perpage=12&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_153&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=1150&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=4&source_list=term&ref=%2Fartistas-participantes%2Fivandira-dotto-saldanha%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-18373&pid=1. Acesso em: 3 abr. 2023.

	 <p data-bbox="440 707 943 734">Fonte: FOLETTO e BISOGNIN, 2001, p. 108.</p>	
ca. 1985	<p data-bbox="440 768 959 831">Estudo da mesma forma em situações diferentes (Exercício I), tecelagem, [198-], 1,80 x 0,18 cm</p>  <p data-bbox="440 1375 932 1402">Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985.</p>	
1985	Exposição Nacional de Arte Têxtil, POA e itinerante pelo Brasil	Artista Convidada
[198-]	Sem título, tapeçaria de recorte e bordado em lã, 162 x 107 cm	<p data-bbox="1086 1559 1385 1621">Coleção Sandra Knackfuss, Santa Maria</p> <p data-bbox="1086 1648 1398 1742">Integrou a exposição Trama: arte têxtil no RS, Fundação Iberê Camargo, 2022/2023</p>

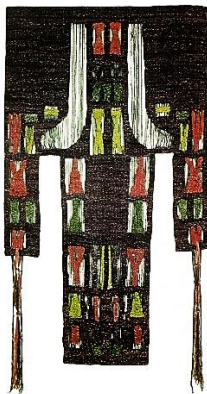


	 <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2022.</p>	
[198-]	<p>Tapeçaria tecida tridimensional, [198-]</p>  <p>Fonte: FOLETTO e BISOGNIN, 2001, p. 108.</p>	
2011	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição Coletiva Das Belas Artes às Artes Visuais Museu de Arte de Santa Maria – RS - Exposição Coletiva O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, POA 	
2013	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição coletiva – 50 anos CAL – Museu de Arte de Santa Maria – RS - Exposição coletiva docente Educação pela Arte: o legado docente para a cultura – Associação dos Professores Universitários de Santa Maria (APUSM) 	
2016	Exposição coletiva A Tapeçaria Artística em Santa Maria – Sala Cláudio Carriconde – CAL/UFSM	
2017	Exposição O legado artístico de ex-professores da UFSM – Associação dos professores universitários de Santa Maria (APUSM)	
2021	Exposição conjunta Aliança Francesa em Porto Alegre: Sete décadas de arte - Salas do Tesouro - Memorial do Rio Grande do Sul	
2022/2023	Exposição Trama: arte têxtil no RS, Fundação Iberê	

	Camargo, POA	
--	--------------	--

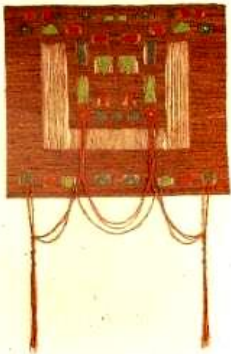
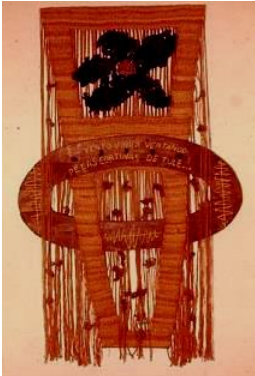
Apêndice D – Zoravia Bettiol: produções e participações em eventos têxteis relacionados a tapeçarias⁵¹⁶




ANO	OBRA/EVENTO	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
1958	<p>A beleza do campo, bordada com lã, 122 x 143</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 243.</p>	Acervo Instituto Zoravia Bettiol
1960	<p>- Zoravia Bettiol. Linoleogravuras, Tapeçaria e Desenhos, Aliança Francesa de Caxias do Sul, RS - VII Salão da Câmara Municipal de POA, RS</p>	
1961	Zoravia Bettiol. Gravuras e Tapeçarias de Recorte, Casa das Molduras, Porto Alegre, RS	
1963	<p>Manhã ensolarada, tecelagem</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 243.</p>	Coleção particular, POA
1968	<p>Noturno de Chopin, sisal e rami, 200 x 100 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 100.</p>	Primeira tapeçaria feita na Polônia; Coleção Jorge Gerdau Johannpeter



⁵¹⁶ Fontes consultadas: Acervo Documental MARGS (2023), Andrade (1978), Artistas [...] (1987), Cáurio (1985), Exposição Nacional [...] (1985), Grippa (2021), Lancastre (2017) e Ramos (2017).

1968	<p>Estandarte das Três Figueiras, Série Estandartes, tapeçaria em lã e rami, 262 x 140 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 84.</p>	Coleção da artista
1968	<p>Estandarte de Oxum, Série Estandartes, lã e rami, 220 x 137</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 104.</p>	Coleção privada
1968	<p>Estandarte de Carnaval, Série Estandartes, tapeçaria feita na técnica alto liço, lã, rami e madeira, 200 x 145 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 85.</p>	Coleção Wolfgang e Eva Sopher; Selecionada para a IV Bienal Internacional de Lausanne de 1969 ⁵¹⁷
1968	Estandarte Marrom, Série Estandartes, lã e rami	

⁵¹⁷ BETTIOL, Zoravia. 2021. Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/2015/10/28/estandarte-de-carnaval/>. Acesso em: 6 fev. 2021.


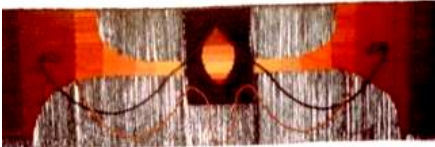
	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 243</p>	
1969	<ul style="list-style-type: none"> - IV Bienal Internacional de Tapeçaria, Lausanne, Suíça - Tapeçarias de Zoravia Bettiol, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS 	
1970	<ul style="list-style-type: none"> - 1º. Salão de Artes Plásticas (UFRGS) - Xilogravuras e Tapeçarias, Rodrigo Carmona Galeria de Arte, Bueno Aires, Argentina - Zoravia Bettiol, Xilogravura e Tapeçaria, Galeria Guignard, Belo horizonte, MG - Gravuras e Tapeçarias, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS - Zoravia Bettiol, Gravuras e Tapeçarias, Galeria Documenta, São Paulo, SP - Zoravia Bettiol, Xilogravuras e Tapeçarias, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ 	
1970	<p>Homenagem a Mario Quintana, Série Homenagem a Poetas, sisal, rami e madeira</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 244.</p>	
1970	<p>Homenagem a Rainer Maria Rilke, Série Homenagem a Poetas, madeira sisal e rami</p>	

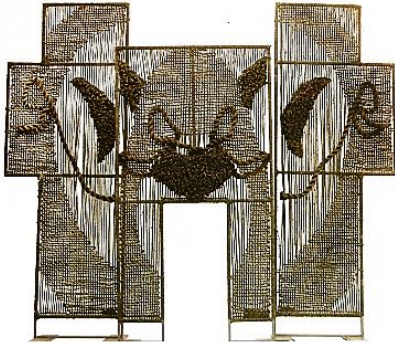
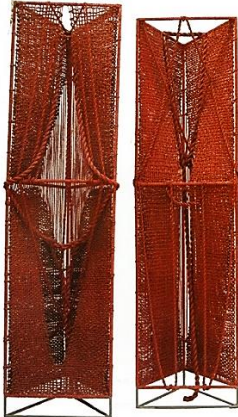

	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 244.</p>	
1971	<p>- Homenagem a Poetas – Tapeçarias, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS - Exposição dos artistas plásticos do RS, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, DF</p>	Zoravia expôs tapeçaria
1971	<p>Homenagem a Jacques Prévert, Série Homenagem a Poetas, sisal, rami e madeira, 200 x 156 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 101.</p>	Coleção Carlos Grossmann
1971	<p>Homenagem a Vinícius de Moraes, Série Homenagem a Poetas, sisal, rami e madeira, 230 x 140 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2022.</p>	Coleção da artista; Exposição Trama, 2022/2023
1972	Iemanjá no Guaíba, tecelagem, sisal, rami e madeira	Coleção Fundacred (antiga APLUB), POA




	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 244.</p>	
1973	<ul style="list-style-type: none"> - Zoravia Bettiol - Grabados e Tapicerias (Xilogravura e Tapeçaria), Salon Municipal La Paz, Bolívia - Zoravia Bettiol - Arte Têxtil e Xilogravura, Biblioteca Luiz Angel Arango, Banco de la Republica, Bogotá, Colômbia - Dos Artistas de Brazil en Lima (Gravura e Tapeçaria), Centro de Estudos Brasileiros, Lima, Peru 	
1974	<ul style="list-style-type: none"> - Tapeçaria Brasileira, Universidade Federal de Minas Gerais, BH, MG - Mostra Brasileira de Tapeçaria, MAM, FAAP, SP; participação com 3 obras - Zoravia Bettiol Transparências Geométricas - Formas tridimensionais tecidas e tapeçarias, Galeria do Pallazo Doria Pamphili, Roma Itália - Zoravia Bettiol – Xilogravuras e Tapeçarias, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, RJ - Transparências Geométricas – Arte Têxtil, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS - A Arte de Zoravia Bettiol – 1954-1974, Arte têxtil e xilogravura, MAM, SP 	
1974	<p>Série Transparências Geométricas</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 150.</p>	<p>Integrou a Mostra de Tapeçaria Brasileira (MG): apresenta forma tridimensional e o uso de materiais mais rústicos, como sisal e cordas</p>
1974	<p>Granada, Série Transparências Geométricas, forma tecida, lã e rami, 360 x 120 cm</p>	<p>Coleção da artista; Exposição Trama, 2022/2023</p>

	 <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2022.</p>	
1974	<p>Safira, Série Transparências Geométricas, formas tecidas, sisal, 300 x 130 x 45 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 86.</p>	
1974	<p>Lápis Lazuli, Série Transparências Geométricas, forma tecida, lã e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 245.</p>	
1975	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição A artista gaúcha no Ano Internacional da Mulher, Assembleia Legislativa do Estado do RS, POA; obra mostrada: Estandarte das Três Figueiras - I Trienal de Tapeçaria, The Central Museum, Lódz, Polônia - Primer Encuentro Uruguaio-Brasileño, Montevideú – Uruguai; participou com as obras: Ambar I, Ambar II e Citrine, Série Transparências Geométricas - 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria, POA; participou com a obra 	

	<p>Granada</p> <p>- Zoravia Bettiol – Tappezzerie Incisioni (Tapeçaria e Gravura, Galleria d'Arte della Casa do Brasil, Palazzo Pamphili, Roma, Itália)</p> <p>- Zoravia Bettiol - Xilogravura e Tapeçaria, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS</p>	
1975	<p>Ambar, forma tecida, sisal, rami e estrutura metálica</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 245.</p>	
1975	<p>Pássaro de fogo, tapeçaria, sisal, 170 x 340 cm</p>  <p>Fonte: ANDRADE, 1978, p. 28; RAMOS, 2007, p. 87.</p>	Coleção IBM
1976	<p>- Zoravia Bettiol – Tapices (Formas tridimensionais tecidas e tapeçaria), Casa del Brasil, Madrid, Espanha</p> <p>- Zoravia Bettiol - Tapeçarias e Xilogravuras, Casa Velha Convívio de Arte, Novo Hamburgo, RS</p> <p>- Zoravia Bettiol Gravures et Tapesseries (Xilogravura, Formas Tecidas e Tapeçarias), Galerie Debret, Paris, França</p> <p>- I Trienal de Tapeçaria, MAM, SP; participou com 5 obras</p>	
1976	<p>Ametista, Série Transparências Geométricas, lã e rami</p>  <p>Fonte: ANDRADE, 1978, p. 107; CÁURIO, 1985, p. 212.</p>	Exposta em Paris, 1976





1976	<p>Modulação no. 2, Série Modulações, tecelagem, sisal e rami</p>  <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2022.</p>	<p>Coleção da artista; Exposição Trama, 2022/2023</p>
1976	<p>Modulação no. 3, Série Modulações, tecelagem, sisal e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 245.</p>	
1976	<p>Modulação no. 4, Série Modulações, tecelagem, sisal e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 245.</p>	
1976	<p>Série Modulações, tecelagem, sisal e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 245.</p>	<p>Produzida para a Secretaria Estadual da Fazenda, POA</p>
1976	<p>Réquiem, Série Metamorfose, forma tecida com sisal. No. 1: 162 x 85 cm; no. 2: 191 x 170 cm</p>	<p>Coleção da artista; a obra integrou a Mostra Ibero-América realizada em Madrid, 1977</p>




	 <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 109.</p>	
1976	<p>Elegia 2, Série Metamorfose, elementos têxteis iguais, formas tecidas com sisal e rami em estrutura metálica, 232 x 60 x 52 cm</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 174; RAMOS, 2007, p. 96</p>	<p>Coleção da artista; nos trabalhos desta série a artista criou movimentos com as urdiduras, o que possibilitou transparências e texturas (RAMOS, 2007, p. 97)</p>
1976	<p>Sinfonia, Série Metamorfose, forma tecida</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 246.</p>	
1977	<ul style="list-style-type: none"> - Arte Actual de Iberoamerica – Espanha - Fiber Works American and Japan, The National Museum of Modern Art, Kyoto e Tóquio, Japão - Encontro Argentino-Brasileiro-Uruguai de Tapeçaria, Buenos Aires, Argentina 	
1977	<p>Minueto, Série Metamorfose, tecelagem, sisal e rami</p>	




	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 246.</p>	
1977	<p>Intermezzo, Série Metamorfose, 3 elementos têxteis, sendo 2 iguais, formas tecidas com sisal e rami, estruturas metálicas; 237 x 50 x 40 cm</p>  <p>Fonte: ANDRADE, 1978, p. 58; RAMOS, 2007, p. 110.</p>	<p>O trabalho foi exposto na Mostra Fiber Works, Americans and Japan, em Kyoto e Tokyo; doado pela artista ao Museu de Arte Contemporânea do RS⁵¹⁸</p>
1977	<p>Rapsódia, Série Metamorfose, sisal, madeira e estrutura de ferro, 237 x 60 x 30 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2022⁵¹⁹.</p>	<p>Exposta no Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo de Tapiz (Buenos Aires – Argentina); Atualmente está no acervo do MARGS</p>
1977	<p>Balada, Série Metamorfose, forma tecida, sisal, rami e suporte de metal, elemento 1: 123 x 60 x 22 cm, elemento 2: 130 x 110 x 22 cm, elemento 3: 67 x 200 cm</p>	<p>Coleção da artista</p>

⁵¹⁸ Disponível em: <https://acervomacs.com/z/>. Acesso em: 18 jun. 2022.





⁵¹⁹ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/Z/37494/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

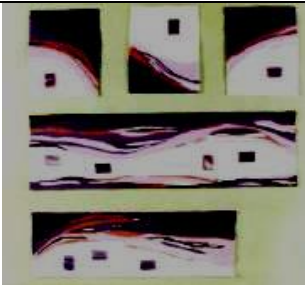



	 <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, p. 23.</p>	
1977	<p>Pastoralle, Série Metamorfose, tecelagem, sisal e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 246.</p>	
1977	<p>Sonata, Série Metamorfose, forma tecida</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 246.</p>	
1978	<p>Romanza, Série Metamorfose, formas tecidas com sisal e rami, 3 elementos têxteis iguais, 197 x 70 x 46 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 92.</p>	<p>Coleção do Museu Kunstindustriemuseet, Oslo, Noruega</p>
1978	<p>- Mostra Caminhos da Tapeçaria Brasileira, Galeria da FUNARTE, RJ; participou com uma obra tridimensional, Série Metamorfose - II Trienal de Tapeçaria, The Central Museum of Textiles, Lodz, Polônia</p>	

	- Zoravia Bettiol – Tapices e Grabados (Tapeçaria e Xilogravura), Galeria Praxis, Buenos Aires, Argentina	
1978	O guarda sol vermelho, Série Primavera  Fonte: GRIPPA, 2021, p. 247.	
1978	O menino com pássaros, Série Primavera  Fonte: GRIPPA, 2021, p. 247.	
	O menino com sol, Série Primavera  Fonte: GRIPPA, 2021, p. 247.	
1979	- II Trienal de Tapeçaria, MAM, SP; participação com 3 obras - Abertura da Sala de Tapeçaria – MARGS - Exposição Permanente I – Acervo do MARGS - Tapeçarias, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, POA, RS	
1979	Ave no. 1, Série Indígena, forma tecida, sisal, rami e estrutura de ferro, 3 elementos têxteis sendo 2 iguais, 164 x 154 x 32 cm; 180 x 80 x 32 cm	Participou da II Trienal de Tapeçaria (SP); Coleção da artista

	 <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 89.</p>	
1979	<p>Ave n. 2, Série Indígena, módulos tecidos, estrutura de ferro, sisal e rami, 150 x 200 cm</p>  <p>Fonte: ZORAVIA BETTIOL, 2021⁵²⁰; CÁURIO, 1985, p. 211.</p>	Apresentada na II Trienal de Tapeçaria de São Paulo de 1979
1979	<p>Anta, Série Indígena, forma tecida em estrutura de ferro, rami e sisal, 83 x 181 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 106.</p>	Coleção da artista
1980	<p>- Exposição de Tapeçarias de Zoravia Bettiol, Tapeçart, Rio de Janeiro, RJ - I Encontro de Tapeceiros Nacionais no Estado de São Paulo, Fundação das Artes de Penápolis, Penápolis, SP</p>	
1981	<p>- 1ª. Mostra do CGTC, Centro Municipal de Cultura, POA, RS - Textilkunst 81, Stadtausstellung, Linz, Áustria - Textilkunst 81, Künstlerhaus, Viena, Áustria</p>	
1982	<p>- III Trienal de Tapeçaria, MAM, SP; apresentou 3 obras - 1ª Mostra Experimental de minitêxteis. Centro Municipal de Cultura, POA, RS</p>	
1982	<p>Homenagem a Chico Buarque, Série Mensagens, forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami</p>	


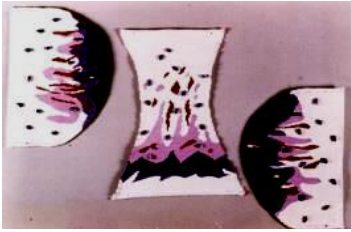


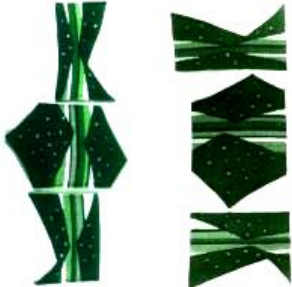
⁵²⁰ BETTIOL, Zoravia. 2021. Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/2015/10/28/ave-no-2/>. Acesso em: 7 fev. 2021.





	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 247.</p>	
1982	<p>Homenagem a Lutzenberger, Série Mensagens, forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 247.</p>	
1982	<p>Homenagem a Picasso, Série Mensagens, forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 247.</p>	
1983	<p>- 2ª. Mostra do CGTC, Centro Municipal de Cultura, POA, RS - Zoravia Bettiol Transfigurações da Pedra I – Formas tridimensionais tecidas e tapeçarias, Atelier Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS</p>	
1983	<p>Tapeçaria no. 36, Série Transfigurações da Pedra I, algodão e jaspe, 85 x 56 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 106.</p>	Coleção da artista
1983	<p>Tapeçaria no. 36, Série Transfigurações da Pedra I, tecelagem, algodão e ágata</p>	

	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 249.</p>	
1983	<p>Tapeçaria no. 41, Série Transfigurações da Pedra I, tecelagem, algodão e pedra, 54 x 99 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 91.</p>	Coleção Museu de Arte Têxtil de Heidelberg, Alemanha
1983	<p>Tapeçaria n° 58, Série Transfigurações da Pedra I, tecelagem manual com algodão e pedra, 71 x 134 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2022⁵²¹.</p>	Acervo do MARGS
1984	<p>Tapeçaria no. 58, Série Transfigurações da Pedra I, tecelagem, algodão e quartzo</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 35, Série Transfigurações da Pedra I, tecelagem, algodão e quartzo rosa</p>	



⁵²¹ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/Z/37494/>. Acesso em: 18 jun. 2022.

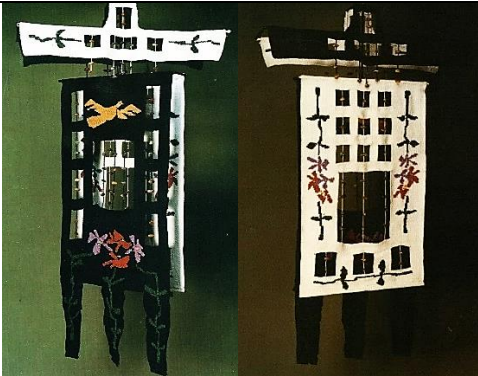


	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 59, Série Transfigurações da Pedra I</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
[198-]	<p>Tapeçaria no. 63</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
[198-]	<p>Tapeçaria sem título</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 170.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 64, Série Transfigurações da Pedra I, tecelagem, algodão e quartzo</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	



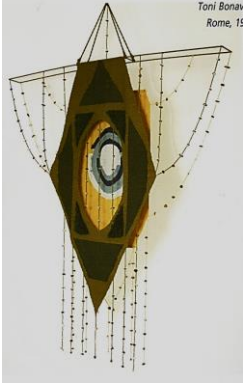
[198-]	<p>Tapeçaria no. 67</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 72, Série Transfigurações da Pedra II, tecelagem, algodão e ágata</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 249.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 73, Série Transfigurações da Pedra II, tecelagem, algodão e ágata</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 249.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 74, Série Transfigurações da Pedra II, tecelagem, algodão e ágata</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 249.</p>	
1984	<p>Tapeçaria no. 75, Série Transfigurações da Pedra II, tecelagem, algodão e quartzo verde</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 249.</p>	

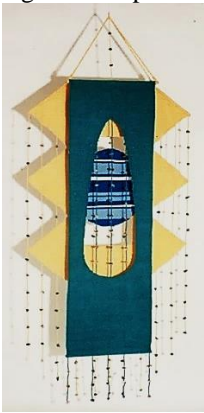

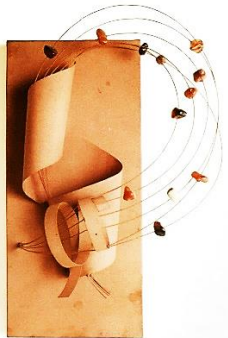
1984	<p>Tapeçaria no. 77, Série Transfigurações da Pedra II, 3 composições com 4 unidades têxteis cada, algodão e topázio, no. 1: 31 x 46 cm; no. 2 43 x 62 cm; no. 3: 62 x 55 cm; no. 4: 40 x 75 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 108.</p>	
1984	<p>Tapeçaria nº 78, Série Transfigurações da Pedra II, formas tecidas com fibra de algodão e ágata</p>  <p>Fonte: ZORAVIA BETTIOL, 2021⁵²²; ARTISTAS [...], 1987, p. 173.</p>	Feita em partes que possibilitam várias combinações; a obra integrou a Exposição Nacional de Arte Têxtil de 1985, no MARGS, RS
1984	<p>Série Transfigurações da Pedra</p>  <p>Fonte: CÁURIO, 1985, p. 210.</p>	
1984	<p>Solaris, forma tecida com sisal e rami, 110 x 230 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 102.</p>	Coleção Varig
1984	<p>- Tapisserien Aux Brasilien, Textilmuseum Max Berk, Heidelberg, Alemanha</p>	* Participação como

⁵²² BETTIOL, Zoravia. 2021. Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/2015/10/28/tapeçaria-no-78/>. Acesso em: 07 fev. 2021.

	<ul style="list-style-type: none"> - Tapices e Grabados de Zoravia Bettiol (Formas tridimensionais tecidas, tapeçaria e xilogravura), Galeria Latina, Montevideú, Uruguai - Zoravia Bettiol Tapeçarias e Gravuras, Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew, Joinville, SC - Zoravia Bettiol Tekstilkunst (Formas tridimensionais tecidas e tapeçaria), Kunstindustriemuseet, Oslo, Noruega - Coletiva de tapeçarias CGTC – Exposições itinerantes pelo litoral, Imbé e Tramandaí, RS - * 2ª. Mostra de Tapeçaria Gaúcha, Aliança Francesa do Rio, Rio de Janeiro 	convidada
1985	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição Nacional de Arte Têxtil, POA - * 3ª. Mostra do CGTC, Casa de Cultura Mário Quintana, POA - Zoravia Bettiol Tapeçaria. Itaú Galeria, Brasília, DF - A arte de Zoravia Bettiol: uma retrospectiva de 1955 a 1985 (Arte têxtil, desenho, instalação, joia e xilogravura), MARGS, Porto Alegre, RS - Transfigurações da Pedra II, Atelier Vasco Prado e Zoravia Bettiol, POA, RS - 1º. Salão de Tapeçaria do Rio Grande do Sul, Unibanco, Porto Alegre, RS 	* Foi homenageada
1985	<p>Tapeçaria no. 82, Série Transfigurações da Pedra II, tecelagem, algodão e ágata</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
1985	<p>Tapeçaria no. 85, Série Transfigurações da Pedra II, tecelagem, algodão e agata</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 174; GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
1985	<p>Versões e Reversões, Série Transfigurações da Pedra III, fibra de algodão e pedras, 150 x 85 x 10 cm</p>	Coleção da artista


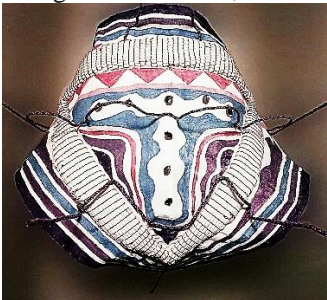
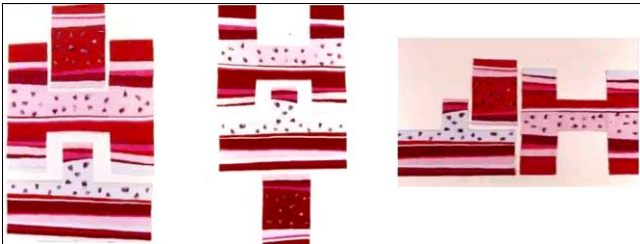
	 <p>Fonte: ZATTERA, 1988, p. 60; RAMOS, 2017, p. 66.</p>	
1985	<p>Oxalá e Iemanjá, Série Transfigurações da pedra III, fibra de algodão, topázio e ágata, 150 x 70 x 10 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2017, p. 67.</p>	Coleção da artista
1985	<p>Pássaro Branco, sisal, rami, algodão e ágata</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 249.</p>	Projeto para Varig
1985-86	<p>Evento Têxtil 85 Itinerante, Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba, PR; Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG; Estação Carioca do Metrô, Rio de Janeiro, RJ; Museu de Arte de Brasileira, FAAP, São Paulo, SP</p>	
1986	<ul style="list-style-type: none"> - IX Salão de Artes Plásticas Sul (FUNARTE – POA) - A Arte de Zoravia Bettiol - Formas tridimensionais tecidas e tapeçaria, Banco de Bilbao, Huelva, Espanha - A arte de Zoravia Bettiol: uma retrospectiva de 1955 a 1985 (Arte têxtil, desenho, instalação, joia e xilogravura), MAM, FAAP, São Paulo, SP - 1ª Mostra do CGTC, Galeria Bafisud, São Paulo, SP - Tear-Tecido, Tapete, Tapeçaria, Saguão Alceu Amoroso Lima, São Paulo, SP 	
1987	<p>Homenagem a Villa Lobos, tecelagem</p>	


	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 248.</p>	
1987	<ul style="list-style-type: none"> - I Salão Nacional de Artes Plásticas, POA e SP - I Intercâmbio Internacional de Obras de Arte – Fiber Art, Indiana, EUA - II Salão de Tapeçaria do RS, POA - 4ª Mostra do CGTC, POA - II Exposição do Centro Paulista de Tapeçaria, SESC Pompéia e Centro de Lazer SESC Fábrica da Pompéia, São Paulo, SP - Primer Encuentro Brasileño-Uruguayo de Tapiceria: la Fibra e el Textil, Galeria Latina, Montevidéo, Uruguai 	
1988	<p>Estandarte de Oxossi, Série Transfigurações da Pedra III, forma tecida em estrutura metálica, algodão, quartzo verde e ametista, 255 x 104 x 15 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 23 e p. 70- 71.</p>	Coleção Paula Ramos
1988	<p>Hino Brasiliense, Série Transfigurações da Pedra III, forma tecida, estrutura metálica, algodão, quartzo verde, topázio e citrino, 256 x 192 x 11 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 103.</p>	Uma das 3 versões produzidas pela artista inspiradas na bandeira brasileira; coleção da artista

1988	<p>Sinfonia brasileira, Série Transfigurações da Pedra III, fibra de algodão e topázio</p>  <p>Fonte: BETTIOL, 2022⁵²³.</p>	
1988	<p>Tragédia e comédia, Série Transfigurações da pedra III, estrutura metálica, fibra de algodão e pedras, 135 x 70 x 12 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2017, p. 67.</p>	Coleção da artista
1988	<p>Alfa, série Transfigurações da Pedra IV, escultura têxtil com cobre metálico, 54 x 36 x 20 cm</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 105.</p>	Coleção da artista
1988	<p>- Arte Têxtil: técnicas contemporâneas, Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ - I Semana de Arte Aplicada Têxtil, FATEC, Americana, SP - Forma Tecida, Galeria de Arte Ana Terra, Vitória, ES</p>	

⁵²³ Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/arte-textil/>. Acesso em: 15 abr. 2022.


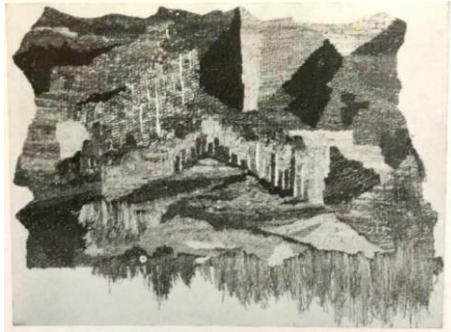
	<ul style="list-style-type: none"> - I Mostra Nacional de Tapeçaria Artística de Ribeirão Preto, Casa da Cultura Alto São Bento, Ribeirão Preto, SP - I Mostra Nacional de Arte Têxtil em Bebedouro, Casa da Cultura Prof. Waldemar Antônio de Mello, Bebedouro, SP - I Mostra de Arte Têxtil de São Lourenço, Casa de Cultura, São Lourenço, RS 	
1989	<ul style="list-style-type: none"> - Mostra Arte Sul 89 e I Encontro Latino Americano de Artes Plásticas, MARGS - Mocidade Independente: a ala dos que têm fibra. Galeria Arte & Fato, POA, RS - A Arte da Fibra Contemporânea, Museu do Tecido, Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil, Rio de Janeiro, RJ - Mês da Arte Têxtil, Sesc Pompéia, São Paulo, SP - Tapeçaria, Galeria de Arte – Centro de Convivência Cultural, Campinas, SP - Coletiva de Arte Têxtil (Formas Tecidas), Centro de Convivência, Campinas, SP - Evento Têxtil 89 (Adornos Têxteis), Design Incomum, Porto Alegre, RS 	Expôs: Sinfonia Brasileira, 1988
1990	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição Conhecendo Nossos Artistas, MARGS - Zoravia Bettiol. Joia e Arte Têxtil, Galeria Marisa Soilbelmann, POA, RS - Coletiva de Arte Têxtil, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS - Zoravia Bettiol (Arte têxtil e joias), Galeria Latina, Montevidéu, Uruguai - XXIII Exposição de Arte Contemporânea (Tapeçaria), Chapel Art Show, São Paulo, SP - Joias e Ornatos Têxteis, Campo Belo, SP 	
1991	<ul style="list-style-type: none"> - Atelier Livre 30 anos (Arte Têxtil) Atelier Livre da Prefeitura, Porto Alegre, RS - Arte e Fibra (Tapeçaria), Centro de Convivência Cultural, Campinas, SP 	
1992	<ul style="list-style-type: none"> - Zoravia Bettiol - Joia e ornato têxtil, MARGS, POA, RS - Zoravia Bettiol - Xilogravuras, Joias e Ornatos Têxteis, Casa de Cultura Percy Vargas de Abreu e Lima, Caxias do Sul, RS - Zoravia Bettiol - Arte têxtil, joia, desenho e xilogravura, Atelier Zoravia Bettiol, São Paulo, SP 	
1993	<ul style="list-style-type: none"> - Zoravia Bettiol - Woodcut, Textil Art and Painting, Prefeitura de Menlo Park, Menlo Park, EUA - The Transformed World of Zoravia Bettiol (Xilogravura, Formas Tecidas e Pintura), John Francis Gallery, São Francisco, EUA 	
1993-1994	FORUM TÊXTIL, Dez/93-Jan/94, MARGS, POA	
1994	- Pathways by Zoravia Bettiol (Xilogravura, Formas Tecidas e Tapeçaria), Augusta Savage Gallery, Amherts, EUA	
1995	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição UMA VISÃO sobre a arte têxtil brasileira hoje, Museu Rundetarn, Copenhague, Dinamarca - * Textile Art and Industrial Textile, II International Symposium on Textile – White Nights, São Petesburgo, Rússia 	* Expôs Ornato têxtil Oxumaré

1995	<p>Pássaro do Deserto, Série Migrações, pintura em viscose, fibra de algodão e ágata</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 250.</p>	
1995	<p>The tropical Bird #1, Série Migrações, pintura em viscose, fibra de algodão e ametista, 162 x 154 cm (plano)</p>  <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 95.</p>	Coleção da artista
1995	<p>Pássaro Tropical II, Série Migrações, tapeçaria tela, pintura, fibra de algodão, viscose e ametista</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 127.</p>	
1996	The Peace Quilt Project, Drban, África do Sul	
1997	15ª. Ars Textrina Exhibition, Oklahoma University, Oklahoma, EUA	Recebeu o 2º. Prêmio
1998	The green butterfly, Série Migrações, tecido industrializado, algodão e topázio, 155 x 194 cm	A obra permite ser montada bi ou tridimensionalmente; coleção da artista



	 <p>Fonte: RAMOS, 2007, p. 94.</p>	
1998	<ul style="list-style-type: none"> - Panche-be – I Bienal Latino-Americana de Pintura e Tapeçaria. Praia de Belas Shopping, POA, RS - Panche-be – I Bienal Latino-Americana de Pintura e Tapeçaria. Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo Fundo, RS 	
1999	<ul style="list-style-type: none"> - Zoravia Bettiol - Textil Art, Painting, Woodcut and jewelry, Studio Zoravia Bettiol, São Francisco, EUA - Coletânea Têxtil: Tapeçaria, Espaço Maurício Rosemblat – Casa de Cultura Mário Quintana, POA, RS 	
2000	* Objeto Brasil – Design nos 500 anos, Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP	Expôs joias e tapeçaria tridimensional
2007	<ul style="list-style-type: none"> - Zoravia Bettiol – O Desdobramento das Formas (Tapeçarias e formas tecidas), Espaço Cultural FARGS, POA, RS - Mostra Retrospectiva: Zoravia Bettiol, A Mais Simples Complexidade (Pintura, desenho, arte têxtil, objeto, instalação e performance), MARGS, POA, RS 	
2009	Bagagem, Instalação Têxtil, Centro Cultural CEEE Érico Verissimo, POA, RS	
2010	Celebração Design Têxtil (Bolsas e Jogos Americanos), Espaço Cultural Galeria Arte Aplicada, POA, RS	
2011	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição Coletiva O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, POA - TENET – Arte Têxtil, Hotel George V, São Paulo, SP - * Aire- 6TM World Textil Art Biennial, Jardins da USBI, Xalapa, México 	* Artista convidada
2012	TENET – Tecendo na Net. Contrastes (forma tecida), A Casa – Museu do Objeto Brasileiro, São Paulo, SP	
2013	III TENET (Forma tecida), A Casa – Museu do Objeto Brasileiro, São Paulo, SP	
2014	<ul style="list-style-type: none"> - Arte Têxtil – um percurso da bi a tridimensionalidade (Tapeçarias e formas tecidas), Galeria Espaço Cultural Duque, POA, RS - * Geografias da Criação – Arte, Moda e Design, MARGS, POA, RS 	* Expôs tapeçaria
2016	Zoravia Bettiol: o lírico e o onírico, MARGS, POA, RS	

2017	I Festival de Arte Têxtil Fibra de Artista, Casa de Cultura Demósthene Gonzalez, Canoas, RS	Recebeu homenagem
2019	Fibra – I Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, diversos espaços em Porto Alegre, RS	
2022	Exposição Coletiva De fio a fio: a herança têxtil brasileira de 22 a 22, Museu de Arte Brasileira, São Paulo	Integrou a programação da 10ª Bienal Internacional de Arte Têxtil Contemporânea – 25 anos do World Textile Art (WTA)
2023	Trama: Arte têxtil no RS, Fundação Iberê Camargo, POA, RS	Curadoria de Carolina Grippa

Apêndice E – Carla Diehl Obino: produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias⁵²⁴

ANO	OBRA	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
1969	Exposição Coletiva Galeria Habitat, POA	
[197-]	<p>Pássaro Azul, tecelagem</p>  <p>Fonte: ANDRADE, 1978, p. 38.</p>	
1970	Mostra individual, saguão do BERGS, POA	
1972	<ul style="list-style-type: none"> - IV Salão de Verão, MAM, RJ - Bienal Nacional: Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência, São Paulo; Obras: Bahia e Evocação - Mostra Individual, Fundação Cultural de Brasília, DF 	
1973	- Exposição Individual, Secretaria de Educação e Cultura do RS, POA	
1974	<p>I Mostra Brasileira de Tapeçaria, MAB/FAAP, SP Participação com 2 obras: Amazônia II e: Retalhos de Verão, tecelagem</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 163.</p>	
1975	- Exposição A artista gaúcha no Ano Internacional da Mulher, Assembleia Legislativa do Estado do RS, POA: participou com Pluição: pesquisa de técnicas, Girassóis ao	



⁵²⁴ Fontes consultadas: Acervo Documental MARGS (2023), Andrade (1978), Artistas [...] (1987), Cúrio (1985), Enciclopédia Itaú Cultural (2023), Exposição Nacional [...] (1985), Fiber Arts [...] (1987), Grippa (2017, 2021), Rosa e Presser (2000), Zattera (1988).

	<p>luar e Equilíbrio</p> <ul style="list-style-type: none"> - Primer Encuentro Uruguaio-Brasileño, Montevideú, Uruguai; Participação com 3 obras: Agreste III, Amazônia II e Girassóis ao amanhecer - Mostra Individual, Secretaria Municipal de Educação e Cultura, Passo Fundo, RS - 1ª. Mostra Gaúcha de Tapeçaria, POA; Participação com 3 obras: Bahia, Evocação e <p>Girassóis, lã e juta em tear manual, 98 x 145 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO MARGS, 2021⁵²⁵.</p>	
1975	<p>Agreste III, tecelagem manual, 207 x 174,5 cm, Foto F. Zago – Studio Z</p>  <p>Fonte: ACERVO PINACOTECA ALDO LOCATELLI, 2023⁵²⁶.</p>	
1976	<ul style="list-style-type: none"> - I Salão de Artes Visuais, Alegrete, RS - Exposição Individual: Tapetes de Carla Obino⁵²⁷ <p>MARGS</p> <ul style="list-style-type: none"> - I Trienal de Tapeçaria, MAM, SP; participação com 4 obras 	Obteve o 2º. Prêmio no evento em Alegrete.
1977	<ul style="list-style-type: none"> - Representante sul-americana na Bienal Folclórica de Cracóvia, Polônia - Coletiva Arte Contemporânea do Acervo do MARGS, 	



⁵²⁵ Disponível em: <http://www.margs.rs.gov.br/catalogo-de-obras/C/41821/>. Acesso em: 7 fev. 2021

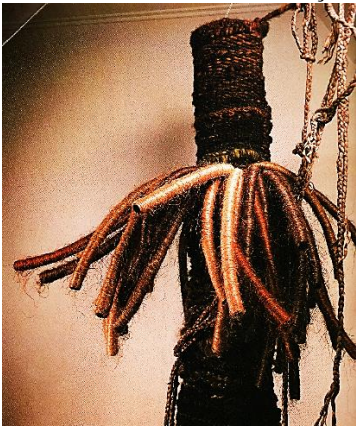

⁵²⁶ Imagem enviada por e-mail pelo Diretor do Acervo Artístico – Flavio Krawczyk - em 12 jun. 2023.

⁵²⁷ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/13261/ATIV00236.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.

	Itinerância em Santa Maria, UFSM	
1978	Mostra Individual de Tapeçarias de Carla Obino, Galeria de Arte do Hotel Alfred Palace, Caxias do Sul	A exposição foi promovida pelo MARGS reunindo 21 tapeçarias da artista ⁵²⁸ .
1979	- Abertura da Sala de Tapeçaria do MARGS, POA - Exposição Permanente I – Acervo do MARGS - II Trienal de Tapeçaria, SP; Participação com 3 obras	
[198-]	<p>Detalhes de obras diversas da artista</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 166-168.</p>	
1980	<p>Movimento III, tranças de sisal tingidas com materiais orgânicos, 230 x 100 cm (aprox.)</p>  <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019, p. 24.</p>	
1981	- I Mostra do CGTC, POA, SP e RJ - Coletiva de Tapeçaria, Casa Velha, Novo Hamburgo	

⁵²⁸ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/31251/ATIV00364.pdf>. Acesso em: 1 jan. 2023.



1982	III Trienal de Tapeçaria, SP; Participação com 3 obras	
1982/1983	Mostra Experimental de Mini-Têxteis do RS, Porto Alegre, Cachoeira do Sul, Caxias do Sul e São Paulo	
1983/1984	- Mostra Itinerante de Tapeçaria pelo interior do estado - Coletiva de tapeçarias, Ciclo de Exposições pelo litoral do RS	Promoção do CGTC
1985	- Exposição Nacional de Arte Têxtil, POA - Exposição Itinerante Evento Têxtil 85, Florianópolis, Curitiba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo - Exposição Volumes e Tramas/Sonho Amazônico, Galeria de Arte do IBEU, RJ - XII Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne, Suíça; participação em caráter especial com a obra "Floresta Amazônica"	
1985	Fantasia I e II, tecelagem, 2,40 x 0,30 cm  Fonte: EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985.	
1985	Série Sonho Amazônico, criação espacial  Fonte: CÁURIO, 1985, p. 214.	

1985	<p>Série Sonho Amazônico, criação espacial</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 169.</p>	
1986	<p>- Exposição têxtil, Torres, RS - Exposição coletiva The Children's Museum, Indianópolis, EUA</p>	
1990	<p>Exposição Individual Brasilianische Kulturwochen⁵²⁹, Köln, Alemanha</p>	
1990	<p>Outono, sisal e malha tingidos, 155 x 0,55, Foto Leopoldo Plentz</p>  <p>Fonte: ACERVO PINACOTECA ALDO LOCATELLI, 2023⁵³⁰.</p>	
2011	<p>Exposição Coletiva O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, POA</p>	
2019	<p>Exposição A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (1980 – 2000), Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, POA</p>	<p>Obra exposta: Movimento III</p>

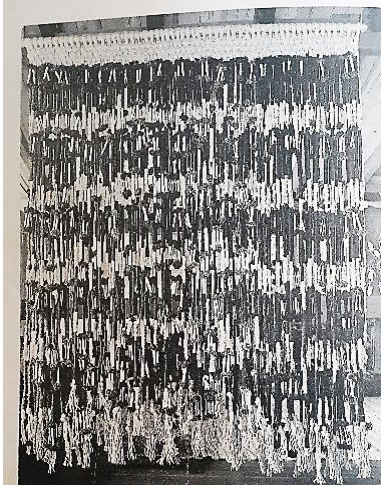

⁵²⁹ Semana da Cultura Brasileira (tradução nossa).

⁵³⁰ Imagem enviada por e-mail pelo Diretor do Acervo Artístico – Flavio Krawczyk – em 12 jun. 2023.


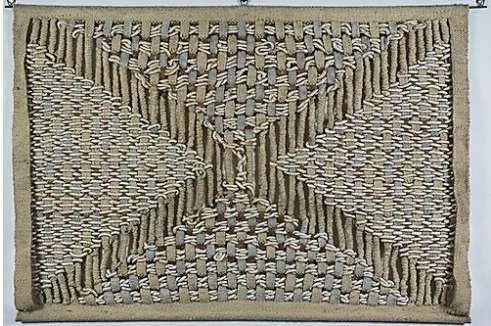
Apêndice F – Liciê Hunsche: produções e participações em eventos têxteis relacionados a Tapeçarias⁵³¹

ANO	OBRA	INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES
[197-]	<p data-bbox="392 416 616 443">Ensaio V, tecelagem</p>  <p data-bbox="392 904 740 931">Fonte: ANDRADE, 1978, p. 88.</p>	
[197-]	<p data-bbox="392 972 628 999">Sem título, tecelagem</p>  <p data-bbox="392 1503 740 1529">Fonte: ANDRADE, 1978, p. 25.</p>	
[197-]	<p data-bbox="392 1565 912 1592">Sem título, tecelagem, tranças e tramas, juta e lã</p>	

⁵³¹ Fontes consultadas: Acervo Documental MARGS (2023), Andrade (1978), Artistas [...] (1987), Cáurio (1985), Enciclopédia Itaú Cultural (2023), Exposição Nacional [...] (1985), Fiber Arts [...] (1987), Grippa (2017, 2021), Rosa e Presser (2000), Zattera (1988).

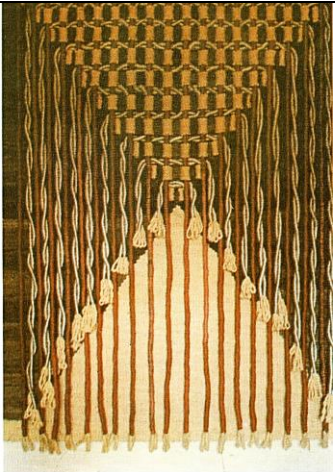

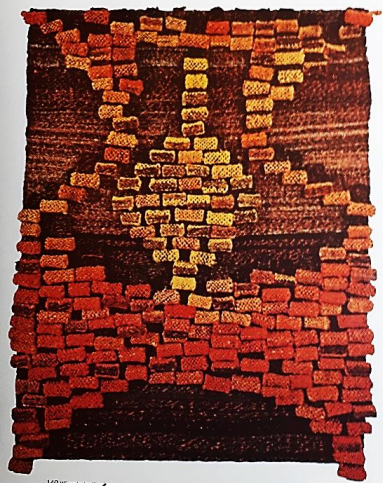
	 <p>Fonte: ZATTERA, 1988, p. 76.</p>	
1972	<ul style="list-style-type: none"> - Mostra Coletiva de Arte da Olimpíada do Exército e Assembleia Legislativa, POA - Mostra Coletiva de Arte do I Congresso de Cibernética, Galeria Oca, POA 	
1973	<ul style="list-style-type: none"> - Mostra individual na Galeria Oca, POA - 2º. Salão de Artes Plásticas, UFRGS, POA - V Salão Nacional de Arte, Prefeitura de Belo Horizonte, MG 	
1973	<p>Tiras douradas, algodão e fibra sintética em tear manual, 130 x 76 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2021⁵³².</p>	A obra se encontra no acervo do MARGS
1973/ 1974	Flores suspensas, tecelagem, 180 x 120 cm	<p>A obra foi apresentada na Mostra Caminhos da Tapeçaria Brasileira - Galeria da FUNARTE, RJ, 1978;</p> <p>No início da carreira, Liciê foi influenciada pelo trabalho de Zoravia Bettiol, então sua professora de tapeçaria, aspecto</p>




⁵³² Fotos feitas por ocasião de visita à exposição Acervo em Movimento, MARGS, 2021.

	 <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 156.</p>	<p>percebido na forma da composição e pelo uso da madeira como suporte (GRIPPA, 2021, p. 156-157).</p>
1974	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição individual na Galeria Vernissage, RJ⁵³³ - IV Salão de Verão, MAM, RJ - VII Salão de Arte Contemporânea de Santo André, SP - Coletiva de Arte, Punta del Este, Uruguai - 1ª. Mostra Brasileira de Tapeçaria, Museu de Arte Moderna, SP; Participação com 3 obras 	
1975	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição A artista gaúcha no Ano Internacional da Mulher, Assembleia Legislativa do Estado do RS, POA - I Mostra de Tapeçaria Gaúcha, POA - 1º Encuentro Argentino/Uruguayo/Brasileño de Tapicería, Buenos Aires, Argentina - 3º. Salão de Artes Plásticas, UFRGS, POA <p>Participação com 3 obras: Formas Geométricas I, Formas Geométricas II e</p> <p>Formas Geométricas III, lã e rafia, 160 x 225 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO PINACOTECA ALDO LOCATELLI, 2022⁵³⁴.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Na exposição ocorrida no hall da Assembleia Legislativa, Liciê participou com as tapeçarias: Tiras douradas e Amarelinhos; - A obra Formas Geométricas III integra o acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli, POA; - Recebeu o Prêmio Aquisição da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
1976	<ul style="list-style-type: none"> - Exposições individuais Galeria Eucatexpo, POA e RJ; - I Trienal de Tapeçaria, SP <p>Participação com 2 obras, sendo uma delas</p> <p>Composição em Rosa II, tecelagem</p>	




⁵³³ Vídeo A tapeçaria de Liciê Hunch (1974). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vosmhxRZF40>. Acesso em: 11 nov. 2023.

⁵³⁴ Disponível em: <https://www.pinacotecaspoa.com/colecao-galeria-aldo-locatelli?pgid=jh6j3wz1-7768db8a-5280-4c72-813d-19db0896dbb7>. Acesso em: 16 maio 2022.


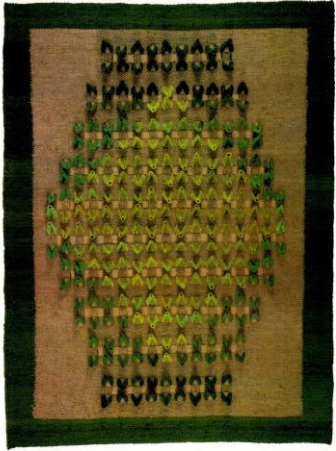
	 <p>Fonte: ANDRADE, 1978, p. 100.</p>	
1976	<p>Vitória Régia, 1976, lã e sisal, 277 x 235 cm</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 175.</p>	A obra foi mostrada no 4º. Salão de Artes Plásticas, UFRGS, POA.
1977	<p>Enrolados, tecelagem, 250 x 190 cm</p>  <p>Fonte: CÁURIO, 1985, p. 167.</p>	
1977	<p>- Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo de Tapiz, Fundación Lorezutti, Buenos Aires, Argentina - 4º. Salão de Artes Plásticas, UFRGS, POA</p>	

	- Exposição Acervo MARGS: Tapeçarias	
1978	- Exposição individual no Centro de Artes da UFSM - Mostra Caminhos da Tapeçaria Brasileira, Galeria da FUNARTE, RJ	
1978	Variações sobre pétala, tecelagem em tear manual, lã, rafia e juta  Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2022.	Coleção da família da artista, POA; Integrou a exposição Trama, POA, 2022/2023.
1978	Ao Werner, sisal e rafia sintética, 1,60 x 1,85  Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.	
1979	- Exposição de abertura da Sala de Tapeçaria, MARGS - Exposição Permanente I – Acervo do MARGS - II Trienal de Tapeçaria, SP Participou com 3 obras: Modulando Tiras I, 210 x 130cm  Fonte: GRIPPA, 2021, p. 168.	Recebeu o 1º. Prêmio pelo conjunto.

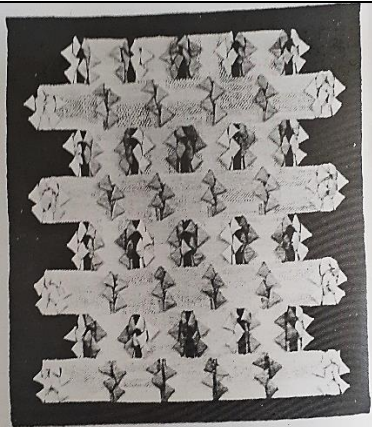

	<p>Modulando Tiras II, 140 x 160cm</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 168.</p> <p>Modulando Tiras III, 140 x 160 cm</p>  <p>Fonte: GRIPPA, 2021, p. 168.</p>	
1979	<p>Tiras e cordas douradas 1b, algodão e fibra sintética em tear manual, 175 x 95 cm</p>  <p>Fonte: ACERVO DA AUTORA, 2021.</p>	Acervo do MARGS; Participou da exposição Acervo em Movimento no mesmo museu em 2021.
[198-]	Bicos dourados sobre azul, tecelagem com lã	

	 <p>Fonte: EBAY, 2023⁵³⁵.</p>	
[198-]	<p>Jogos geométricos I, tecelagem em rama com lã, seda e juta, 1,40 x 1,40 cm</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 161; EXPOSIÇÃO NACIONAL [...], 1985.</p>	
[198-]	<p>Sem título, tecelagem</p>  <p>Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 159.</p>	
1980	<ul style="list-style-type: none"> - Exposição individual, Galeria Cambona, Porto Alegre - Encontro de Tapeceiros Nacionais, SP - IV Salão de Artes Plásticas da Noroeste, Penápolis, SP 	

⁵³⁵ A tapeçaria estava à venda nesse site pelo valor de 5.000 dólares. Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/185795590105>. Acesso em: 11 abr. 2023.

1980	<p>Vienna II, 170 x 135 cm</p>  <p>GRIPPA, 2017, p. 41.</p>	
1981	<p>Bicos verdes, tecelagem, 1,40 x 1,90 cm</p>  <p>Fonte: CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO LICIÊ-DOUCHEZ, 1981, p. 5⁵³⁶.</p>	
1981	<p>Modelando Bicos I, tecelagem, 1,85 x 1,55 cm</p>	

⁵³⁶ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/140177/RT00176.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2023.

	 <p>Fonte: CÁURIO, 1985, p. 166.</p>	
1981	<p>Variações de petróleo, lã e sisal em tear alto liço, 300 x 130 cm</p>  <p>Fonte: BOSAK <i>et al.</i>, 2019.</p>	Coleção Kreative Villa, ateliê da artista, POA, RS.
1981	<ul style="list-style-type: none"> - Textilkunst, Linz e Viena, Áustria - Exposição Liciê Hunsche e Jacques Douchez, MARGS, POA - Exposição individual na Cambona Centro de Arte, POA - Coletiva de Tapeçaria, Casa Velha, Novo Hamburgo, RS 	
1981	<p>1ª. Mostra do CGTC, Centro Municipal de Cultura, POA depois, Galeria Bafisud, Banco Brasileiro Sudamericano, SP; Loja Sombra Móveis, RJ</p>	
1982	<ul style="list-style-type: none"> - III Trienal de Tapeçaria, SP; participou com 2 obras - V Salão de Artes Plásticas da Noroeste, Penápolis, SP 	
1983	<p>2ª. Mostra do CGTC, Centro Municipal de Cultura, POA</p>	
1984	<p>Tapissierien aux Brasilien – Künstlergruppe no Textilmuseum Max Berk, Heidelberg, Alemanha</p>	

1985	Exposição Nacional de Arte Têxtil, vários espaços culturais em POA	
1986	Jogos geométricos III, tecelagem em tear manual, lã, cetim e fio de seda  Fonte: ARTISTAS [...], 1987, p. 160; ACERVO DA AUTORA, 2022.	Coleção da família da artista, POA; Integrou a exposição Trama, Fundação Iberê Camargo, 2022/2023.
1986	5ª. Bienal Ibero Americana de Artes, Cidade do México, México	
1987	Fiber Arts – Partnership International, MARGS e na Downtown Gallery, Indianapolis, EUA	
1988	1º. Encontro Latino Americano de Mini Têxteis, MARGS, POA e Montevideú, Uruguai	Expôs: Amostras II, tecelagem, lã, algodão, seda e plumas, 20 x 20 cm.
1989	Mostra Arte Sul 89 e I Encontro Latino Americano de Artes Plásticas, MARGS	Expôs: Variações de Petróleo;
1989	- Galeria Arte & Fato, POA	
1990	- Coletiva de Arte Têxtil, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS - Exposição 10 anos do CGTC, MARGS, POA - Exposição Conhecendo Nossos Artistas, MARGS	
1991	- Segundo Encuentro Latino Americano de Mini Textiles, Montevideú, Uruguai e MARGS, POA Pacotilitos, fio sintético, lã e arame de cobre, 13 x 15 x 15 cm 	

	Fonte: CATÁLOGO Segundo..., 1991 ⁵³⁷ .	
1992	7ª Trienal Internacional de Tapeçaria, Lodz, Polônia	
1993	- Exposição Trama: Tapeçarias do Acervo Municipal, Sala Berta Locatelli, MARGs - Exposição Tapeçarias no Acervo do MARGs	
2011	- Exposição Labirintos da Iconografia, MARGs - Exposição Coletiva O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGs, POA	
2012	- Exposição Economia da Montagem: Monumentos, Galerias, Objetos, MARGs - Exposição Coletiva Cromomuseu: Pós-Pictorialismo no Contexto Museológico, MARGs	
2022/ 2023	Exposição Trama: Arte têxtil no Rio Grande do Sul, Fundação Iberê Camargo, POA; Obras Variação sobre pétala e Jogos Geométricos III	Curadoria de Carolina Grippa.
2023	<p>* Exposição Liciê Hunsche: Fios da memória, MARGs, POA</p>  <p>Fonte: MARGs, 2023⁵³⁸.</p> <p>** Imagens de algumas obras na referida Exposição:</p> <p>Imagem 1</p>  <p>Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.</p> <p>Imagem 2</p>	<p>* Curadoria de Carolina Grippa.</p> <p>** As fotografias foram feitas e enviadas por Ana Carolina Menna Schreiner e Carolina Tres Azevedo, ambas estudantes do curso de Artes Visuais (B) da UPF, por ocasião de visita ao MARGs no dia 14 de julho de 2023. As fichas técnicas com as informações não foram disponibilizadas por elas.</p>

⁵³⁷ Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/158647/RT00508.pdf>. Acesso em: 8 maio 2023.

⁵³⁸ Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/licie-hunsche-fios-de-memoria/>. Acesso em: 30 abr. 2023.



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

Imagem 3



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

Imagem 4



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

Imagem 5



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

Imagem 6



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

Imagem 7



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

Imagem 8



Fonte: AZEVEDO e SCHREINER, 2023.

...

*Quando eu comecei a pesquisar esse tema,
quase tudo era mistério!
Agora essas tramas fazem sentido para mim!
Aproximei-me da alma de quem as criou!*

Lorilei Secco
Julho de 2023

...