

Licenciatura

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

Artes da Fibra

José Cirillo
Júlia Mello

UFES – Vitória
2019

Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Abraham Weintraub

Diretoria de Educação a Distância**DED/CAPES/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Coordenador do Curso de Graduação**Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Erick Orloski

Revisora de Conteúdo

Maria Regina Rodrigues

Revisora de Linguagem

Andréa Grijó

Designer Educacional

Juliana de Souza Silva Almonfrey

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514

CEP 29075-910, Goiabeiras

Vitória – ES

(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:

Letícia Pedrucci Fonseca

Equipe:

Giulliano Kenzo Costa Pereira

Patrícia Campos Lima

Fabiana Firme

Luiza Avelar

Diagramação

Coordenação:

Geyza Dalmásio Muniz

Thaís André Imbroisi

Equipe:

Ana Clara Balarini

Lucas Reis Pereira

Ilustração

Coordenação:

Priscilla Garone

Equipe (bordados):

Ana Clara Balarini

Fotografia:

Vinicius Caus

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

C578a Cirillo, José, 1964-
Artes da fibra [recurso eletrônico] / José Cirillo e Júlia Mello. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2019.
89 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-405-5

Também publicado em formato impresso.

Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem – Plataforma Moodle>

1. Tecelagem. 2. Tapeçaria. 3. Arte moderna. 4. Arte têxtil. I. Mello, Júlia. II. Título.

CDU: 746.1

Elaborado por Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

Clique nas marcas abaixo para acessar os sites das instituições:

Atenção

ESTE ARQUIVO É UM PDF INTERATIVO: no rodapé de todas as páginas você encontra botões para navegar entre as páginas, voltar ao Sumário ou pular entre capítulos.

Para conseguir utilizar todas essas interatividades, sugerimos que leia esse arquivo no programa *Adobe Acrobat Reader DC*, disponível para *download* no link <https://get.adobe.com/br/reader/>.

Evite ler esse material no seu navegador de Internet. Instale o programa sugerido no seu computador e **boa leitura!**

DEPOIS DA SUA LEITURA, ficaríamos felizes com o seu retorno sobre a qualidade desse material. Reporte algum erro ou dificuldade que teve em sua utilização, ou mesmo nos dê um elogio!

Vá para nosso questionário clicando sobre essa frase.



Laboratório
de Design Instrucional

Sumário

Introdução	p. 7
Capítulo 1	
Do ofício à estética: caminhando para o século XX	p. 11
Capítulo 2	
Arte Têxtil no Brasil	p. 27
Capítulo 3	
A revolução têxtil: a trama como linguagem	p. 46
Capítulo 4	
Para além do têxtil: as Artes da Fibra	p. 53
Capítulo 5	
Arte para vestir	p. 66
Anexos	p. 76
Lista de Imagens	p. 82
Referências	p. 88
Sobre o autor	p. 89

*Para Freda Jardim
e Renato Caseira*

Introdução

More audaciousness than planning

Gunta Stölzl, 1969

A Arte da Fibra é uma linguagem da arte contemporânea que se desenvolveu à esteira das reflexões sobre os fazeres manuais da tecelagem, da qual começa a se afastar, principalmente a partir dos anos de 1990, para misturar-se, de modo indissociável, às manifestações artísticas da atualidade, estabelecendo novas fronteiras estéticas e conceituais. Segundo Dilma Góes (1990), a Arte da Fibra define criações nas quais o fio e a fibra, de qualquer espécie, são utilizados. Essa expressão foi adotada, na metade final do século xx, para substituir o termo “Arte Têxtil” e ampliar, ainda mais, os conceitos de tapeçaria e tecelagem. A liberdade formal e conceitual que o artista contemporâneo imprimiu à tapeçaria clássica (mural e bidimensional) fez com que os artistas e críticos buscassem um termo que refletisse melhor as experiências de artistas, como Magdalena Abakanowicz ou Jagoda Buic, cujas formas espaciais não se moldavam mais à definição tradicional de tapeçaria e tecelagem.

Esses termos não mais conseguiam enquadrar os novos objetos da revolução que se desencadeou a partir das manifestações artísticas em torno da utilização de fios e fibras e uma nova expressão plástica se constituía. Em 1970, os norte-americanos chamaram esse novo procedimento de “Art Fabric”, destacando que apesar de se afastar da tapeçaria tradicional, ainda compartilhava com essa procedimentos e história. Ainda na primeira metade dos anos de 1970, os artistas e

críticos de arte a definiram como Arte Têxtil, termo que foi abraçado no Brasil a partir da publicação do livro “Artêxtil no Brasil”, de Rita Cúrio (1983). Mas, é na metade final dos anos de 1980, em especial a partir de 1986, na região de San Francisco (CA, USA), que o termo *Fiber Arts* (Artes da Fibra) foi utilizado para definir todo e qualquer trabalho plástico que tivesse no fio ou na fibra — em qualquer uma de suas possíveis materialidades natural ou sintética, animal ou mineral —, a matéria-prima básica de seu processo de criação. Foi nos estúdios individuais dos artistas da fibra que essas profundas transformações ocorreram — assunto do qual trataremos em capítulo posterior.

A história das Artes da Fibra como expressão estética compartilha seu percurso com a história da tecelagem e da tapeçaria, tanto em sua dimensão artística, como em sua dimensão utilitária. Por agora, interessa-nos uma breve passagem pelo conceito fundamental de algumas práticas que estão associadas a esse fazer artístico no seu processo de configuração como tal, práticas estas que estão associadas à tecelagem e à tapeçaria.

Aspectos históricos e conceitos fundamentais

A história da utilização de fibras animais ou vegetais é tão antiga quanto a própria civilização humana. Pode-se pensar que o ser humano tenha começado a criar estruturas para o transporte de alimentos

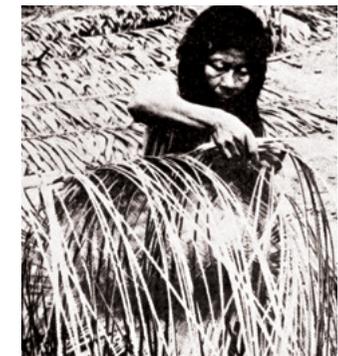


IMAGEM 1:
Cestaria: primórdios do uso das fibras.

e pertences, ainda quando vivia de forma nômade, em busca da sobrevivência. Segundo Bettiol (1985), as manifestações têxteis no mundo parecem ter sido iniciadas no período neolítico. A necessidade de guardar, preservar e proteger seu alimento o estimulou a descoberta de procedimentos como a cerâmica e a cestaria. Acredita-se que as formas entrelaçadas tenham gerado o primeiro utensílio têxtil, ligado à necessidade de transporte de alimentos: carregar algo que não podia ser simplesmente abraçado. Assim, talvez uma folha de coqueiro, ou algo semelhante, tenha sido trançada para formar um cesto rudimentar, tornando-se a primeira manifestação têxtil sobre a Terra. Essas estruturas eram bastante simples e foram construídas a partir do entrelaçamento de folhas e fibras vegetais encontradas no próprio local de coleta dos alimentos.



Essa necessidade gerou o aprimoramento desses processos e garantiu o nascimento, posteriormente, da tecelagem, uma manifestação da cultura milenar; sobre a qual podemos afirmar que acompanha o ser humano desde os primórdios da civilização e está identificada com as próprias necessidades de agasalho e de proteção. O ser humano, pensando em proteger

IMAGEM 2:

A mistura de fibras vegetais e animais serviam também para o adorno e rituais.

o seu corpo contra as intempéries, fez uso, nos primeiros momentos, da pele dos animais — geralmente originados da caça. Supõe-se que, num segundo momento, o ser humano tenha se tornado mais atento e sensível a suas possibilidades de transformar a natureza e, automaticamente, tenha aprimorado um processo de controle de suas necessidades sobre ela. Mais exigente e criativo, aguçou sua sensibilidade e passou a utilizar as fibras animais e vegetais para a produção de “roupas” mais adequadas às suas exigências de vestimenta. Começou a tecer de maneira rudimentar e esse ato foi ficando mais sofisticado, com a experiência e com o passar dos tempos.

As fibras animais, principalmente aquelas semelhantes à lã, e às fibras vegetais como o algodão, cânhamo, juta, sisal, ou linho foram sendo compreendidas e apropriadas e técnicas de fiação começaram a se desenvolver. A partir de então, foram desenvolvidas diversas técnicas rudimentares como o macramé, o entrelaçamento de fios, ou mesmo as técnicas preliminares que originaram o tricô e o crochê. Procedimentos esses que se tornaram a base da tecelagem, que consiste no fabrico de tecidos e utensílios de todo o gênero: roupas, tapetes, redes, dentre outros objetos produzidos no entrelaçamento de fios e fibras. Tradicionalmente, são utilizadas fibras de algodão, de lã e de linho, fiadas e tingidas por processos manuais, que nos teares, por meio das mãos humanas, se unem em cores e formas. Essas formas elementares, associadas ao uso de peles animais, estabeleceram o que poderemos chamar de pré-história do trabalho têxtil (CÁURIO, 1983), uma história compartilhada por toda a humanidade.

É fato que a maior parte dos materiais da produção com fibras vegetais ou animais de séculos tão remotos foram devoradas pela ação do tempo, dada a precariedade e a perecibilidade dos materiais

utilizados. Entretanto, vestígios impressos em chapas de metal corroidas, em pedaços de cerâmica, pinturas e maquetes (como as encontradas em Beni Hassan, Egito) possibilitam a reconstrução desses primeiros instantes da tecelagem. O mais antigo fragmento de tecido propriamente dito data aproximadamente do século xx a.C. Porém,



IMAGEM 3:
Formas tecidas com fibras vegetais para conforto diário.

os exemplares em solo brasileiro são posteriores ao período da descoberta e da colonização pelos portugueses, como poderemos ver em capítulo posterior. Por enquanto, vamos nos ater aos aspectos mais gerais da história do uso de fibra e de fios, como material primordial para o desenvolvimento da sociedade humana, e, em particular, da brasileira.



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. Na verdade, criou o plano que seria mais tarde o suporte da tapeçaria.

FERREIRA GOULART (1983)

Do ofício à estética: caminhando para o século XX

Um objeto novo na natureza

A tecelagem, como visto, manifestou-se muito cedo na história da civilização. Podemos observar que sempre a função prática e a estética foram fatores indispensáveis e indissociáveis na criação de objetos do cotidiano do homem. Esse equilíbrio, decorrente da mediação entre sabedoria, praticidade e estética, parece ser o motivo que incorporou definitivamente o procedimento têxtil no cotidiano prático e estético da humanidade, demonstrando a forte vinculação entre as artes tecidas e a vida humana. A partir dos testemunhos têxteis antigos que perduram até hoje, podemos esboçar uma historiografia dessa manifestação cultural.

Desde a Pré-história, o homem usou a tecelagem não como arte, mas como recurso de que se valia para conseguir alimento. Assim, as primeiras redes de pesca foram tecidas com fibras vegetais que não são muito diferentes daquelas usadas ainda hoje no litoral do Brasil, ou mesmo nos rios e lagoas do interior. Vale destacar, aqui, novamente, que embora estejamos enfatizando o uso de fibras para a tecelagem, ela surge junto com outros usos, como o da cestaria, dos nós e dos trançados em geral, por exemplo.

A religião e as lendas dos povos antigos provam o quanto foi cultivada a prática da tecelagem. Egípcios, persas, assírios e fenícios dedicaram-se, com entusiasmo, a esse trabalho. Na América pré-colombiana são conhecidos os tecidos incas, assim como o papel dos tecidos na identificação das castas. Sabe-se então, o ser humano tece desde

os tempos mais remotos, produzindo tecidos cuja finalidade vai desde a aplicação funcional em vestimentas do dia a dia, como para fins religiosos ou artísticos, até a mais pura manifestação artística, desvinculada de uma relação de funcionalidade prática. Assim, por meio da tecelagem, podem ser produzidos tecidos lisos ou também os com requinte de desenhos e cores, que podem ser conseguidos com a técnica mais antiga para a criação de desenhos: o chamado tecelagem do tipo quilim ou killin. O killin tem seu local de origem atribuído ao Oriente Médio, mas também teve grande desenvolvimento entre os ameríndios, antes do período colombiano, principalmente ligado às culturas inca e asteca.

A tecelagem na América pré-colombiana

As primeiras tecelagens surgidas no Peru datam de mais de oito mil anos, e eram muito primitivas tecnicamente, tecidas sem tear, em forma de redes que constituíam uma malha. Para tal, eram utilizadas fibras naturais muito grossas torcidas ou trituradas. Esses tecidos



IMAGEM 4:
Tecido peruano rústico de algodão estampado à mão.

eram utilizados para o transporte de cargas, porém, não como vestimentas (PAES LEME, 1981). Posteriormente, desenvolveram-se instrumentos que permitiram dominar a fabricação de fios, e conseqüentemente um processo artesanal para a fabricação de tecidos.

A invenção do chamado fuso foi determinante para esse domínio da tecnologia pelos povos pré-colombianos. Fuso consiste em uma peça na qual, de um pequeno plano, suspende-se uma espécie de palito. Assim, o peso dessa estrutura permite que a lã de lhamas ou a de alpacas seja transformadas em fios rudimentares. O próprio peso do fio sendo enrolado na haste faz com que a ferramenta fique mais pesada e penda, esticando o facho de lã e transformando-o em fio. O domínio dessa tecnologia primitiva pelos povos pré-colombianos da América Central foi decisivo para o incremento do tear de cintura.

O tear de cintura consiste em uma ou duas hastes rígidas, dispostas horizontalmente e paralelas uma à outra, às quais são amarrados os fios que comporão a urdidura. A distância entre uma haste e outra depende e define o comprimento do tecido a ser realizado. Para tecer, uma das hastes é fixada em algum lugar: parede, árvore, etc. e a outra extremidade é fixada, por uma espécie de cinta, à cintura da tecelã. Desse modo, o corpo da pessoa que tece funciona como o peso que



IMAGEM 5:
Tecido peruano de algodão estampado.

estica a urdidura permitindo o processo de tecelagem. Esse processo foi se desenvolvendo e chegou-se ao requinte de ter certa quantidade de urdidura enrolada na haste fixada ao corpo, de modo a permitir que tecidos mais longos fossem realizados.

Esse processo permaneceu praticamente inalterado durante todo o período que antecedeu a colonização europeia nas Américas — quando foram instalados aqui procedimentos semelhantes àqueles desenvolvidos pelos países dos colonizadores.

Porém, ainda são encontrados por toda a região andina. Sabe-se que os tecidos eram entendidos, nos Andes pré-coloniais, como patrimônio de quem os possuía, e quanto maior seu requinte de fabricação, bem como suas cores, maior era a posição social do indivíduo que o portava, no contexto social dessas culturas. Pode-se observar que as múmias incas eram enterradas juntamente com seus pertences, dentre esses, seus tecidos. Vale destacar que, mesmo sendo remotas, essas peças datam de depois do ano 1000 d.C.



IMAGEM 6:
Múmia peruana: os tecidos eram entendidos como bem e deveriam acompanhar o dono mesmo depois da morte.

A tecelagem no Extremo e Médio Oriente

Dados arqueológicos em todos os campos encontraram, no Oriente e em países como Egito, Irã e Iraque, um território adequado para a conservação de documentos considerados materialmente perecíveis, dadas as condições do clima seco. Nessas regiões, encontram-se as mais antigas evidências de que a tecelagem se desenvolveu desde a mais remota origem da civilização. A vida nômade e pastoril das sociedades do Oriente e sua constante mobilidade favoreceram a criação de animais de pequeno porte que produziam leite, peles e, conseqüentemente, lã. Acredita-se que não tardou para que esses povos desenvolvessem uma tecnologia rudimentar de transformar essa lã em fios, utilizando-se uma ferramenta: o fuso. Com o domínio da tecnologia

para a produção de fios, a produção têxtil foi questão de tempo. Esses povos influenciaram os egípcios, que deles devem ter herdado a tecnologia e os conhecimentos necessários para a tecelagem.

Como atividade eminentemente humana, a tecelagem se desenvolveu junto com a cultura dessas sociedades. Assim, pode-se pensar que seu maior ou menor desenvolvimento técnico ou social está diretamente ligado aos aspectos culturais dos diferentes povos. Considerando isso, fica mais fácil entender as diferenças que se estabelecem entre o Ocidente cristão e o pagão (os novos continentes) e o Oriente — tanto no extremo Oriente (China e Japão), quanto no Médio (árabes, egípcios, fenícios etc), e que serão fundamentais para se entender o fascínio exercido pelo contato com o mundo oriental promovido pelas chamadas “Guerras Santas”, na Idade Média.

São muitas as teorias que tentam explicar o porquê do desenvolvimento tão cedo de uma tecnologia têxtil elaborada no Oriente em geral. Porém, nenhuma delas é conclusiva sobre o motivo, ou o conjunto deles, que incrementou tal procedimento. Não nos interessa, aqui, também, desvelar as causas, mas apenas apontar como a tecelagem era parte da cultura desses grupos sociais.

China e Japão

Na China, o uso de fios refinados garantiu uma produção por mais de 20 séculos, iniciada, provavelmente na Dinastia Cheu (722 –206 a.C.), com seu apogeu na época Sing (960 a 1279). No Japão, os procedimentos em muito se assemelharam aos dos chineses, porém, com o uso prioritário da seda.

Esses países refinaram seu processo de manuseio das fibras muito cedo. O domínio do papel antecede à Idade Média na Europa que, quando de seu início, já era contemporânea da fabricação de refinados papéis a partir de fibras como o kozo (amoreira). China e Japão são capítulos à parte na história dos tecidos e poucos são os estudos conhecidos, e ou traduzidos, que se dedicam a esse entendimento. Mas, certamente, o desenvolvimento de tão refinado processo de fiar e de tecer com fibras finas teve grande influência em todo o Oriente, principalmente por sua grande e precoce habilidade de transformar o fio de seda em tecidos cobiçados por todo o Mundo Antigo.

Egito

As condições climáticas na região do Oriente Médio em muito favoreceu a preservação de exemplares mais antigos de peças tecidas, uma vez que, dada a natureza orgânica da matéria-prima, esses objetos são altamente perecíveis, principalmente se expostos às intempéries dos climas europeu ou americano. Existem registros de tecelagem entre os egípcios desde 2.200 a.C., nas paredes da tumba de Beni-Hassan que reproduzem duas mulheres trabalhando em um tear. Além do mais, o domínio da tradição da escrita também permitiu que relatos de peças tecidas na antiguidade chegassem até os dias de hoje. Assim, condições favoráveis da natureza e o incremento da cultura escrita garantiram a preservação dessa memória têxtil.

Mesmo assim, as peças mais antigas encontradas com certo grau de integridade datam do período cristão — no Egito, definido como copta cristão — quando teve origem o estilo comumente utilizado em

túnicas, datadas de aproximadamente do século IV d.C. A tecelagem dessa época tem características marcantes: tem-se um tecido liso sobre o qual é aplicada uma faixa de desenho bordado ao longo da frente, região do pescoço e extremo das mangas. As figuras são sempre temas do cristianismo, evidenciado que os tecidos tinham mais que a função de vestir as pessoas. Outro exemplar, já do século X, é de origem bizantina e também foi encontrado em boas condições. Essa peça é mundialmente conhecida como Alegoria de São Germano, em que há o desenho de águias ao longo de sua superfície, o que evidencia um alto grau de domínio da tecnologia têxtil, tanto para a produção de fios quanto para a própria tecelagem.

Aproximadamente do mesmo período é uma das mais exuberantes peças da tecelagem da antiguidade: o Tapete de Passerik. Essa peça impressiona pelo requinte de composição, pelo desenho, pela

coloração pelo procedimento têxtil. Possui um grande campo central em forma de quadrado, inscrito no meio de uma sucessão de molduras. Cada uma dessas molduras apresenta motivos específicos, porém, as mais impressionantes são aquelas em que há formas de animais aparentemente abertos por esquarteramento, permitindo visualizar suas vísceras. Não se sabe exatamente o motivo de tal detalhe, porém impressiona a habilidade técnica de sua produção.

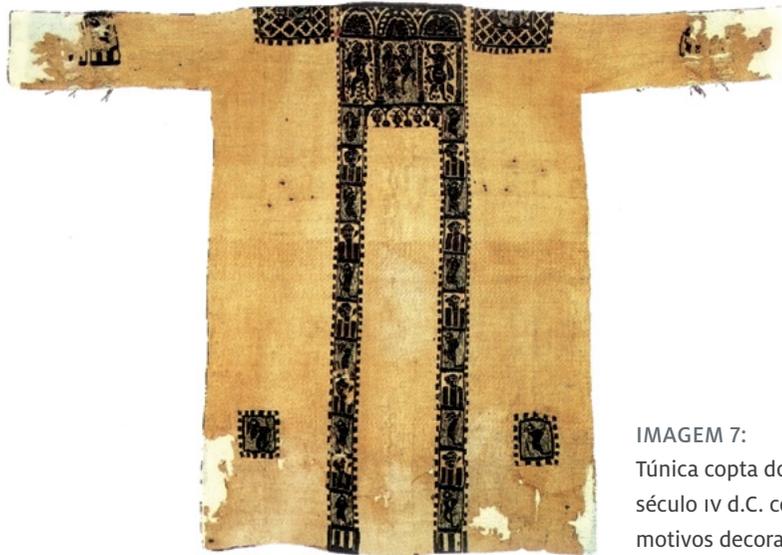


IMAGEM 7:
Túnica copta do
século IV d.C. com
motivos decorados.



IMAGEM 8:
Tapete de Passerik. Peça da antiguidade mais bem conservada.

Não menos impressionante é toda a gama de tapetes orientais que são produzidos pelos mais diferentes povos dessas regiões. São famosos os gabbeh's egípcios, os gabbeh's persas e não menos, os persas com motivos geometricamente tecidos numa precisão garantida por uma infinidade centesimal de pontos por cm². Também é muito conhecida a habilidade da tinturaria oriental com grandes tanques naturais e pigmentos extraídos da natureza.

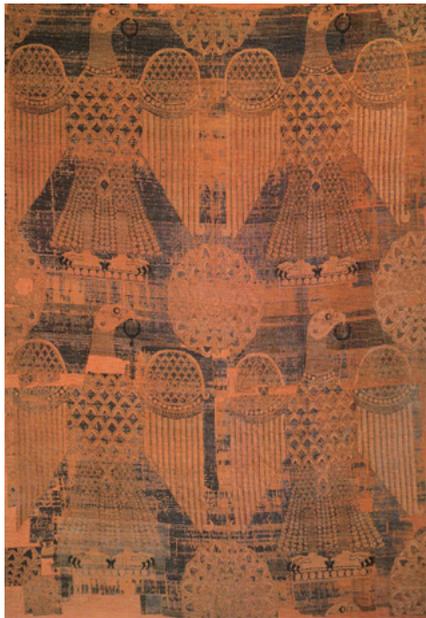


IMAGEM 9:
Alegoria de São Germano. Século x.

Essa exuberância de formas, cores, pontos e tamanhos foi como uma luz para os legionários das Cruzadas que, acostumados com a frieza física e visual da Europa Medieval, foram invadidos pela profusão e riqueza dos tecidos do oriente. Assim, os tapetes orientais influenciaram as primeiras produções no Ocidente, porém, quase nada restou, fisicamente, desse material. Todavia, é sabido que na Europa Ocidental já se produziam ricos objetos tecidos e uma rudimentar manufatura têxtil que persistiu até a Idade Média.

Antiguidade Clássica

Grécia e Roma

A antiga Assíria e a Líbia, provavelmente, foram as portas de acesso para o início de uma produção têxtil em território grego. As condições climáticas do mediterrâneo não favoreceram a conservação de peças tecidas que pudessem ser testemunho material da produção têxtil desse período. Porém, a literatura e a pintura mural, principalmente, são reveladoras das habilidades desses povos, assim como do papel do ofício e do produto da tecelagem.

Desde a mais remota antiguidade, os gregos acreditavam que os seus destinos eram traçados por três velhas: uma que fiava o fio da vida, outra que o enrolava e uma terceira que o interrompia. Esse era o ciclo, traçado no ofício da fabricação de um fio que era capaz de determinar o destino dos homens. Também é conhecida a história de Teseu e o Minotauro do labirinto, do qual o herói somente se libertou por causa de uma artimanha de marcação do caminho por um fio que lhe fora dado por sua amada. Não obstante, a heroína Penélope, da Odisseia, enquanto aguardava seu amado retornar das guerras, tecia durante o dia e desmanchando seu trabalho durante a noite, para não trair a confiança de seu pai, a quem prometera se casar assim que terminasse seu tapete.

Essas histórias da mitologia demonstram o papel da tecelagem na vida social dos povos da Antiguidade Clássica. Também por meio das pinturas murais romanas podemos ver, ou melhor, imaginar, o requinte dos tecidos utilizados pelos cidadãos, soldados e imperadores. A imagem do senado romano, bem como de sua democracia, não se

afasta da imagem de homens com suas túnicas, que parecem ter influenciado as vestimentas ainda utilizadas pelos atuais magistrados, numa analogia à perfeita capacidade de serem justos e éticos.

Idade Média

Dos primórdios à França, Noruega e Alemanha

Além da arte copta-cristã, outras obras confeccionadas no Oriente influenciaram a produção ocidental e, embora nada tenha restado dos primeiros séculos da Idade Média, tem-se uma descrição de um tapete conhecido como Primavera de Khosrow. Media 140 metros de comprimento por 27 metros de largura, representava um jardim e era tecido em ouro, prata e seda. Em 637, foi cortado em pedaços menores, e dividido entre os soldados vencedores, como espólio de guerra. Segundo os historiadores, no Palácio Imperial da dinastia Sassânida em Ctesifone, o famoso Trono Taqdis era também coberto com 30 tapetes Baharestan especiais, representando os 30 dias do mês, e com quatro outros tapetes, representando as quatro estações do ano.

Essa tradição chega à Europa a partir do século x, com os sarracenos, quando se pode afirmar que há o desenvolvimento de um fazer têxtil no Ocidente, que ia além da produção rudimentar de tecidos grosseiros de fibras vegetais, ou da importação de tecidos oriundos do Oriente Médio. Inegavelmente, durante a Idade Média, o poder da Igreja Católica na Europa era determinante de todas as práticas culturais hegemônicas, e não seria diferente com a tapeçaria medieval. Assim, a história têxtil medieval esteve vinculada à Santa Madre

Igreja e a seus dogmas e interesses: temas, execução e mesmo o uso eram restritos ao estabelecimento religioso.

França (Loire e Bayeux)

É no Renascimento Carolíngio, como afirmado anteriormente, que ocorre o desenvolvimento da tapeçaria no continente europeu. A civilização sarracena, inspirada na antiga Pérsia e em Bizâncio, ao invadirem o sul do continente, promoveu o florescimento desse fazer tão caro ao nobre ocidental. Os sarracenos trabalhavam com couro e manufatura de seda e de brocados. Os motivos em seus trabalhos eram padrões de desenho geométrico, plantas, frutas, flores e caracteres árabes e animais fantásticos.

Na França, criaram-se ateliês de tecelagem, cuja fama atravessou até os tempos modernos. Em Loire (séc. x) e Limoges (séc. xii), desenvolveram-se elaboradas e importantes peças, não obstante, ligadas à Igreja, e de grande valor cultural. Um dos mais brilhantes exemplos da tapeçaria do século xi é a conhecida Tapeçaria da Rainha Matilde ou Tapeçaria de Bayeux.

É uma peça bordada, provavelmente realizada pela rainha, dentro de um monastério católico, enquanto seu marido se dedicava às artes da guerra. Foi encomendada pelo Conde de Kent e pelo Bispo de Bayeux para servir de ornamento do coro de uma catedral, a ser construída no ano de 1070. É uma peça de 70 metros de comprimento por meio metro de largura, cujo tema narrativo descreve com precisão histórica o período e os costumes de guerra, alimentação, acampamento e práticas culturais do século xi. Foi a única peça do gênero

que chegou até os dias atuais, sendo importante não só pelo seu valor artístico, mas também pelo caráter histórico-social: é considerado o documento mais preciso e expressivo dos costumes gerais da Idade Média, relatando os 58 anos da Batalha de Hastings.

A tapeçaria firmou-se como arte, especialmente na França e na Itália. Surgiram várias escolas e estilos. Para a arquitetura medieval — impossibilitada de aberturas que permitissem a entrada de luz, dadas as constantes guerras — as grandes tapeçarias se colocaram como uma alternativa para dar mais “acolhimento” em contraposição à frieza física e ao frio natural das grandes construções medievais. Não são raros os relatos de tapeçarias como divisórias em salas imensas dos castelos e espaços religiosos daquele período. Algumas delas, as que não tinham o sistema de forração agregados em seu verso, podiam ser dobradas e levadas aos campos de batalha, juntamente com baixelas, garantindo a nobres, religiosos e reis recriarem, de certa forma, o conforto de suas residências. Esse procedimento

foi responsável pela perda de peças das quais somente sabemos por relatos, pois era comum que essas tapeçarias acabassem sendo cortadas em peças menores para poderem ser carregadas, ou mesmo compartilhadas, ao longo dos séculos de guerra. Os ateliês franceses vão ser determinantes da produção têxtil até a contemporaneidade, assunto do qual trataremos mais à frente.

Sem dúvida, as Cruzadas foram grandes disseminadores da arte oriental no ocidente europeu. Influência que aumentou com a queda de Constantinopla e a migração definitiva do modo de vida ocidental ao oriente, porém contaminada, no bom sentido, de toda a riqueza e exuberância da arte do oriente. Com o florescer do Gótico e de seus vitrais, a tapeçaria passou a ser um elemento secundário, porém, deixou o espaço restrito dos monastérios. Os nobres passaram a se interessar pelo seu potencial ornamental para decoração dos antigos castelos medievais.

IMAGEM 10:

Tapeçaria de Bayeux ou da Rainha Matilda.
Apesar do nome, trata-se de um bordado do século xi.





IMAGEM 11:
Detalhe de um manto bordado da Idade Média.

Algumas considerações sobre a tapeçaria na tradição medieval

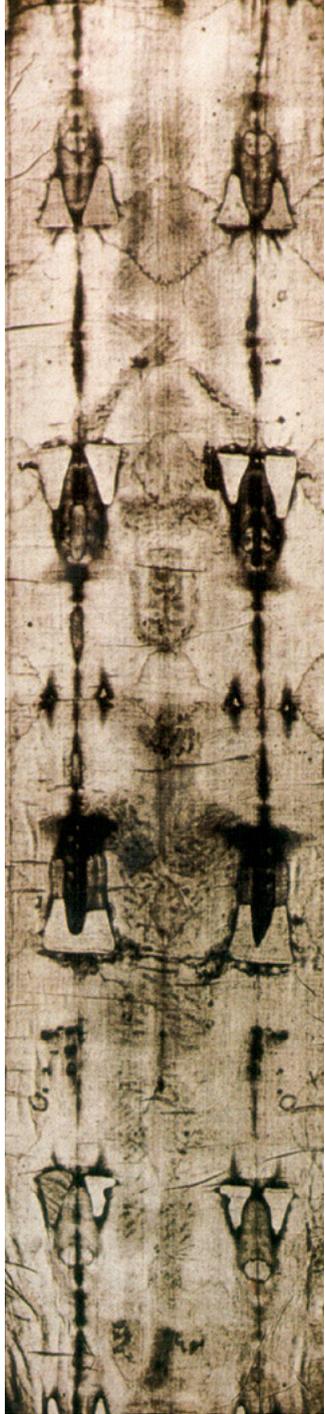
A maioria dos artefatos têxteis produzidos na Europa Medieval era destinada ao uso cotidiano, assegurando comodidade. Não havia preocupação com qualquer tipo de design para a peça tecida, muito embora a cor fosse conseguida já por meio de corantes naturais. Pode-se afirmar, inclusive, que havia certa preocupação com o desenvolvimento da prática de tinturaria. Os tecidos, embora produzidos, por exemplo, na Inglaterra, eram considerados pobres, rústicos e eram utilizados principalmente para serviços gerais como vestimentas para os cavalos, roupas de serviçais etc., sendo esses tecidos



IMAGENS 12:
A Dama do Unicórnio. Século xvi.

de algodão o mais barato item de comercialização (GUINSBURG, 1991). E os tecidos usados por nobres eram originários do Oriente Médio.

Porém, as dificuldades de continuar trazendo tecidos mais nobres do Oriente levaram os europeus, em especial os ingleses, a considerarem na tecelagem manufatureira um possível investimento que poderia gerar muitos lucros. Tal investimento implicou na mudança de alguns hábitos no fim da Idade Média: a produção de matéria-prima (lã) para a tecelagem mais refinada exigia a criação de ovelhas, as



quais, por sua vez, exigiam áreas cercadas para seu pastoreio — diferente da cultura oriental, em que se desenvolveu a tecelagem mais refinada, já que, por serem seus membros nômades, faziam o pastoreio à medida que também se movimentavam pelo território. Não era essa a história de ocupação do território, nem a prática cultural do europeu. A criação de ovelhas levou ao cercamento das propriedades inglesas e ao começo de uma nova territorialidade, que seria determinante da história seguinte do mundo, com o embrião do conceito de propriedade privada. Grandes produtores de matéria-prima se formaram ao longo do século XIII e um grande comércio exportador começou a se consolidar. Além disso, pequenos produtores abasteciam a demanda local e em 1421, o comércio de lã correspondia à maioria dos impostos na Inglaterra. Com Henrique I, as Guildas de lã se estabeleceram em Londres e se organizaram a produção e o comércio, impossíveis de serem vencidos em disputas comerciais.

Esse quadro se desenvolveu entre os séculos XIII e XVI, tornando insuperável a produção

IMAGEM 13:

O Santo Sudário é um dos mais famosos tecidos da história da humanidade. As marcas estampadas do corpo de Cristo são uma espécie de estamparia por carimbo.

inglesa de tecidos. Seus ricos tecidos se tornaram moda e eram utilizados nos mais nobres eventos, como os festivais de combate entre os cavaleiros. Embora a produção têxtil nos Flandres fosse inigualável na qualidade, especialmente na tapeçaria, os grandes centros de tecelagem dos Flandres foram declinando, à medida que os ingleses se estruturavam nas mais importantes manufaturas de roupas na Europa. Porém, antes que isso fosse fato, a tradição medieval das tapeçarias monumentais deixaram legados de extrema complexidade construtiva e estética.

A série *A Dama do Unicórnio* (cerca de 1500) é um conjunto de tapeçarias que celebram os sentidos. São seis peças, cada uma sobre um sentido, mais uma “sobre os meus desejos”. Em cada uma das peças, o símbolo de poder da família, representado pelo leão e pela dama, estão associados ao símbolo da fertilidade e da pureza da família na figura do unicórnio. Ambos os animais seguram o brasão da família, associando poder e pureza, sabedoria e fertilidade. A riqueza da família está expressa nas vestimentas, na imagem do tapete que suporta o instrumento musical, nos animais que povoam toda a tapeçaria. O estilo “mil flores” é o apogeu da tapeçaria neste período, do qual esse conjunto é o mais rico e expressivo representante.

Outra peça tecida medieval de grande importância para a história da humanidade, em especial do Cristianismo, é o Santo Sudário. Nessa peça de linho, supostamente estão impressas as marcas do corpo de Cristo, que fora enrolado nessa peça para seu sepultamento no túmulo.

Com o mistério da ressurreição, atribuiu-se a esta peça o valor indicial da presença do filho do Senhor na Terra. Não há comprovação efetiva de sua contemporaneidade com a vida de Cristo, porém seu

valor simbólico transcende à necessidade de tal verificação e a coloca como uma das mais importantes peças têxteis da humanidade.

Do apogeu ao declínio (1550-1780)

Esse período foi considerado ambíguo para a história têxtil do mundo. Por um lado, representou um período de grandes descobertas e de desenvolvimento dos procedimentos de tecelagem e, por meio do estabelecimento de indústrias de lã, linho e seda expandiram-se os mercados de tecidos em seu uso interno e em novos territórios pelo



IMAGEM 14:

O Milagre da Pesca é uma das mais famosas tapeçarias feitas por cartões. Rafael de Sanzio, 1515/1516.

mundo, além do incremento do intercâmbio com a Índia e com o Oriente no comércio de seda e algodão. Por outro lado, a autonomia da tapeçaria, como arte própria com linguagem particular, foi sendo reduzida e os tecelões, de artistas passaram ao papel de reprodutores da obra de outros artistas, em especial de pintores. Nesse período os tecidos tornaram-se mais acessíveis, porém, restringiu-se essa arte tecida, não em número de ateliês, mas na independência dessas produções. É

fato que quase todas as cidades de renome na Europa dos séculos xv a xviii tiveram seus ateliês de tapeçaria (SOARES, 1988), patrocinados ou não pelas cortes, pelos príncipes e pelos monarcas, caracterizaram estilos de uma época.

Essa rica produção, entretanto, significava a aproximação da tapeçaria com a pintura e o distanciamento de sua posição de arte autônoma, conquistada durante a Idade Média. O marco dessa submissão à pintura está relacionado com as pinturas renascentistas de Rafael. Com a morte do Papa Julio II, subiu ao Vaticano o Papa Sisto IV, cujo pintor oficial foi Rafael.

Encantado com o trabalho de pintura do artista, o Papa pediu-lhe que fizesse estudos para orientar a produção de uma tapeçaria que fosse como suas telas. Rafael foi encarregado da produção de esboços para uma série de dez tapeçarias que ilustravam as passagens bíblicas para ornarem a Capela Sistina, junto aos afrescos do próprio artista. Rafael demorou mais de um ano para produzi-las e, em 1519, as primeiras tapeçarias chegaram a Roma.

As tapeçarias resultantes desse processo mediam cerca de 3,5 por 5 metros, e a grande maioria foi pintada por Rafael. O “projeto” dessas peças ficou conhecido como “cartão”. Assim, o cartão para tapeçaria foi uma invenção do início do século xvi, tornando-se uma tradição a partir de então, persistindo, inclusive, até o século xx no Brasil – haja vista as tapeçarias de Burle Marx, que foram realizadas por tecelões, a partir de cartões feitos pelo pintor e paisagista. Para que fosse possível à tapeçaria “reproduzir” os cartões dos pintores, todo um aparato precisou ser estabelecido, principalmente no que se referiu à produção

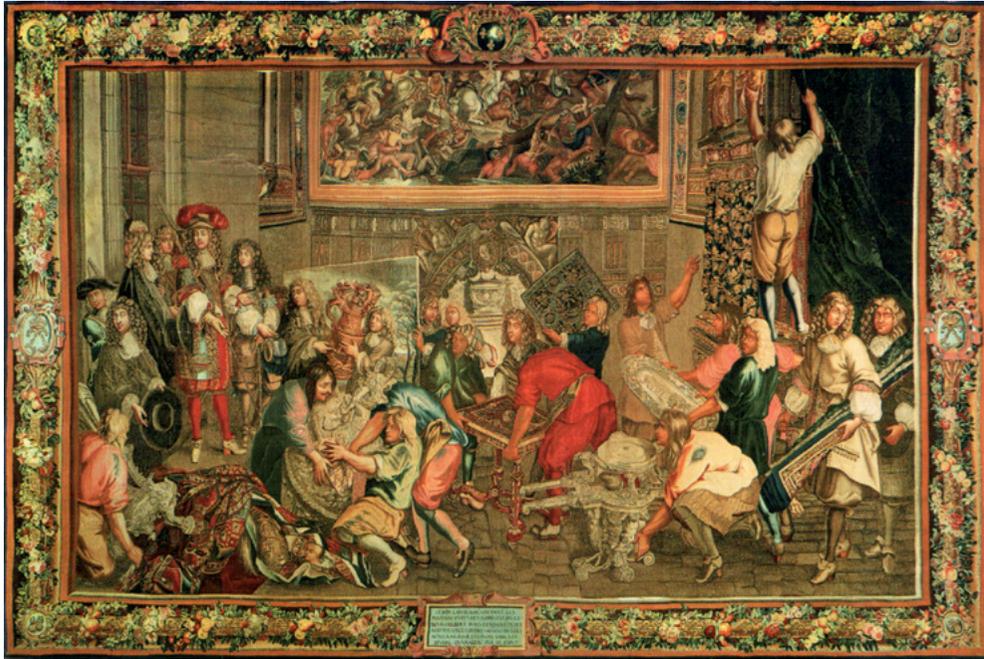


IMAGEM 15:
Luis XIV e Colbert visitando o ateliê dos Gobelinos.

de corantes que permitissem o tingimento de lã e seda em tons que espelhassem a gama de cores das paletas dos pintores.

Até o fim da Idade Média, no processo de coloração dos fios usavam-se apenas pigmentos naturais, o que permitia uma gama reduzida de cores, que pouco ultrapassava uma dezena. Ao longo do Renascimento, a ciência progredia, e com ela a química e a possibilidade de produção de pigmentos artificiais. Não nos ateremos a esses procedimentos neste capítulo, pois esse assunto é tema de um capítulo posterior. Somente para ilustração, chegamos ao fim do século XIX com mais de 14.000 tons de cores que permitiram à tapeçaria imitar

a pintura, o que simultaneamente levou os tecelões ao declínio de sua autonomia artística. A tapeçaria deixou de ser uma linguagem autônoma para ser uma pintura tecida. Numa peça do século XVII, que ilustra a visita do Rei Luis XIV ao ateliê de tecelagem dos Gobelins, pode-se perceber como a tapeçaria passa a ser uma alegoria da pintura. Nessa peça, Louis XIV é acompanhado de Coubert, influente pintor da época e percebe-se que por toda a tapeçaria se vê a reprodução de pinturas e cartões. Definitivamente, os irmãos Gobelins haviam se aprimorado na capacidade de imitar a pintura.

Paralelamente a essa submissão da tapeçaria à pintura, o Renascimento marca definitivamente o avanço da pintura e da escultura sobre as demais artes. Assim como marca, também, o desenvolvimento das bases de uma transformação econômico-social-política que mudou o destino da cultura do Ocidente. O mercantilismo, mais que transpor as barreiras da economia, estruturou a consolidação do conceito de Estado Moderno e das transformações necessárias que culminaram, alguns séculos depois, na Revolução Industrial.

Um Renascimento da Tapeçaria

A Revolução Industrial foi um fenômeno econômico, político, cultural e social que se insere na categoria daqueles momentos históricos que alteram definitivamente o curso da humanidade. Como tal, a Revolução Industrial revela e consolida, de modo hegemônico, a vida urbana, o poder definitivo da burguesia — que trilhava esse caminho desde o final da Idade Média —, a aceleração da noção de tempo, o encurtamento da noção de espaço, dentre outros padrões da vida cotidiana.

Invenções simples como a roda de fiar e os teares de pente liço com pedais, inventados no período da revolução dos modos de produção, alteraram o percurso da tecelagem e da tapeçaria. A roda permitiu que a produção de fios tomasse uma nova velocidade e melhor qualidade, garantindo mais e melhores fios. Os teares de pedal permitiram a produção de grandes tecidos e o incremento de padronagens facilmente tecidas durante o processo de manuseio da máquina, que podem ser repetidos, mecanicamente, a partir de padrões de passagem do conjunto de fios pelo conjunto pente liço. Esse princípio permanece inalterado até os dias de hoje, mudando apenas a velocidade de produção nas grandes máquinas da indústria têxtil — isso revela que as inovações da Revolução Industrial desenvolveram princípios que sustentam os processos de tecelagem.



IMAGEM 16:
Primeiras anilinas sintéticas: Perkins, 1856.

Não só o procedimento de fabricação dos tecidos foi alterado e acelerado, também o foram os procedimentos de estampagem das peças têxteis planas e monocromáticas: a indústria da estampa também encontrou um novo e rápido caminho. Os primitivos motivos impressos por meio de estêncil ou de pequenos blocos de madeira foram substituídos por rolos de impressão, que permitiram a produção de longos tecidos estampados, sem interrupção da forma impressa, garantindo quantidade e qualidade às imagens.

A partir da Revolução Industrial (final do século XVIII) e das reações a essa, começa-se a reencontrar o caminho para a revitalização dos procedimentos têxteis em níveis semelhantes àqueles da Idade Média. Esse período de industrialização crescente foi significativo, especialmente para a indústria têxtil moderna. Um século de inovações (1780-1880), de intensiva produção de têxteis, tecidos e impressos, cuja dinâmica demarcam a popularização do tecido e de novas demandas estabelecidas pela nova burguesia, pelo mercado interno e pela exportação, popularizaram também o gosto por produtos cada vez mais refinados.

A produção de algodão, em larga escala nas Américas, foi decisiva para essa ampliação de uso desses produtos, pois até o século XVIII, esse era importado apenas do Oriente — cenário que se modificou com a produção nas terras do continente americano. No século XVIII, artefatos como os teares de pente liço e instrumentos de fiação são decisivos para a ampliação da escala de produção. O enriquecimento norte-americano com os produtos do algodão é fundamental no processo, após a independência da colônia de seus colonizadores europeus. Com o fim dos embargos ingleses, a indústria têxtil norte-americana se expandiu. A partir dessa expansão, o mundo foi ocupado pelos tecidos lisos e bordados, brocados, rendas, tapeçarias comemorativas, tecidos impressos, tecidos para mobiliário, e toda a gama de produtos inimagináveis um século antes, se tornaram acessíveis e podiam ser encontrados em todos os países e sociedades tidas como “civilizadas”.



IMAGEM 17:
Máquina de costura antiga, século XIX.

O avanço da indústria química para a produção de anilinas (pigmentos artificiais) também teve um impacto definitivo sobre a produção têxtil. A substituição de pigmentos naturais por sintéticos é expressiva e, por volta de 1850, o uso de anilinas industriais era corrente. Na Alemanha, a industrialização desses pigmentos ganhou impulso extra, acompanhado pela Suíça, ao longo do século XIX.

A facilidade para a obtenção dos mais variados tons de cores para as lãs, propiciado por esse pigmento industrial foi, entretanto, um dos grandes motivos para a promoção da crise têxtil no fim daquele século. Um declínio do gosto se instaurou. O barateamento dos produtos e a grande gama de cores levaram a um sem fim de repetições de florais, sentimentos religiosos, arcadismos, cópias de pinturas, trabalhados em cores e formas nem sempre de qualidade. Essa banalização do gosto não se restringiu à produção industrial, também os trabalhos domésticos refletiram essa tendência de um projeto poético banal: tecia-se e imprimia-se qualquer coisa que estivesse em moda nos meados do século XIX e o ser humano se afastava definitivamente de suas qualidades estéticas. Os temas mais comuns incluíam florais, temas religiosos, clássicos e cópias de pinturas trabalhadas com uma infinita gama de lã tingida. William Morris (1834-1896), refletindo sobre a qualidade do pigmento industrial, afirmou, segundo Caúrio (1983), que isto deve ser considerada uma virtude negativa nos novos pigmentos: eles são mais voláteis, quando os tradicionais são estáveis.

Essa crítica de Morris foi fundamental para sua investida pessoal na produção de pigmentos e de procedimentos artesanais para a coloração dos fios e para a definição de procedimentos em sua empresa Morris & Co, assim como, para a fundamentação de sua proposta de renovação da arte no final do século XIX, que ficou mundialmente

conhecida como Movimento *Art Nouveau*. O novo estilo buscava dar um novo incremento ao conceito de artes e ofícios, o que foi determinante de movimentos no início do século XX, que alteraram a relação do ser humano com a arte e a indústria. Morris se posicionava contrário aos rumos que a industrialização vigente tomara. O mundo industrializado não trouxera as promessas de melhorias tão sonhadas. Era a crise da industrialização sendo esboçada.

Aos argumentos do debate entre o industrial e o artesanal, aos excessos da coloração e da produção têxtil, somaram-se os problemas decorrentes da inclusão da máquina de costura (cerca de 1850). Essa substituiu a costura artesanal pelo trabalho rápido das máquinas nos trabalhos domésticos e as máquinas de bordado e de renda seguiram processo semelhante, chegando ao mercado no terceiro quarto do século XIX.

Como apontado, todo esse processo de desenvolvimento, entretanto, levou, no final do século XIX (1880), a um desinteresse pelo desenvolvimento tecnológico e pela produção em larga escala, gerando uma reflexão sobre o artesanal no cotidiano social do mundo industrializado. W. Morris buscou subsídios para fundamentar uma nova história da produção têxtil: a retomada de fazeres, pautado em saberes populares e na tradição.

Tal investida encontrou eco nos escritos de John Ruskin (1819/1900), filósofo e crítico social britânico, cujos textos indicavam a necessidade de se começar a despontar a luta por uma retomada do sentido da vida europeia. Os ensaios de Ruskin sobre arte e arquitetura, vinculados ao idealismo do Romantismo europeu, influenciaram o fim do século XIX. Deram ênfase, ainda, à questão da subjetividade em contraponto à industrialização fria que se interpunha naquele



IMAGEM 18: Tapeçaria medieval, final do século XIV.
O estilo “mil flores” fortemente adotado no século XIX.

momento. Para ele, o homem se distanciava daquilo que o fazia humano: sua natureza e sua sensibilidade, mais que sua razão. Propunha uma retomada dos fazeres humanos que antecederam à era de desenvolvimento racionalista. Como admirador da Idade Média, a partir de 1851, passa a defender um conjunto de princípios que irá fundar a Irmandade Pré-Rafaelita.

Esses princípios foram fundamentais para que Morris alterasse definitivamente o percurso de sua empresa e dos propósitos da arte do fim do século XIX, com a criação do movimento estético de revisão desses valores nas artes. O *Art Nouveau* foi um estilo estético

essencialmente de design e arquitetura, com impacto nas artes em geral. Destacou-se pelo uso e pela exploração de novos materiais (como o ferro e o vidro), e também no campo das artes gráficas, em especial pelo uso da litografia colorida, que teve grande influência nos cartazes e em obras de artistas do Impressionismo. Seu nome surgiu de uma loja em Paris que vendia mobiliário, seguindo o estilo proposto pelo novo movimento estético e suas principais características estilísticas são: as formas orgânicas, escapismo para a natureza, valorização do trabalho artesanal, entre outros. Por responder a uma necessidade do ser humano do século XIX, que buscava um ponto de escape para as mudanças sociais e culturais provocadas pela industrialização, esse movimento estético espalhou-se por outros países como a Inglaterra, Itália e Alemanha.

Todo esse processo proposto por Morris, embora tenha influenciado definitivamente a relação das pessoas com a arte novamente, e ter sido de grande valor para a história da mediação entre os têxteis e a arte, não conseguiu se impor à voracidade da produção industrial, não tendo conseguido redimensionar o gosto geral, pois diante da produção industrial e de seu custo operacional, a produção artesanal se tornava excessivamente cara, apesar de ser de gosto refinado. Os custos dos tecidos e papéis de parede produzidos por Morris eram elevados e não estavam acessíveis à população como ele pretendia. Não obstante, a influência de seu pensamento e ações reintroduziram o lado humano nos fazeres dos objetos, em detrimento da frieza e impessoalidade da produção industrial têxtil.

O novo padrão de design têxtil conduziu à retomada de procedimentos do passado: ao tecelão/artesão foi restituído o papel de

agente ativo, responsável, novamente, tanto pelo projeto quanto pela produção da obra.

A proposta desse novo design, incentivado por Morris, era uma retomada do padrão de gosto e estilos do gótico, envolvendo as figuras em campos de flores. De fato, com Morris e os artistas têxteis que o seguiram a tapeçaria como arte abandonou definitivamente a pintura — deixando de imitá-la —, buscando um novo caminho em direção à Arte Tecida.

Nos capítulos seguintes, trataremos do processo de constituição das Artes da Fibra como uma linguagem contemporânea das artes visuais, porém, antes de avançarmos nessa perspectiva, apresentaremos alguns aspectos da tecelagem e tapeçaria no Brasil. Desse modo, ao retomarmos o percurso da tapeçaria como linguagem, poderemos refletir sobre o papel da arte no Brasil nessa perspectiva.



IMAGEM 19:
Tapeçaria de Willian
Morris, final do século XIX.
O estilo lembra o mil
flores medieval.



Arte têxtil no Brasil

Tecelagem no Brasil — Da colônia ao século XIX

As primeiras manifestações têxteis

No Brasil, como nas demais regiões do mundo, os primeiros objetos relacionados ao fazer têxtil surgiram da capacidade do ser humano de observar a natureza e transportar para sua vida cotidiana os conhecimentos daí adquiridos, transformando-os e adaptando-os às suas necessidades. O material mais antigo da história têxtil brasileira perdeu-se, desgastado pelo tempo. Vestígios que datam do século VI, encontrados em sítios arqueológicos em Santa Catarina e no Rio de Janeiro, figuram como os mais antigos da história têxtil brasileira, produção associada a grupos indígenas.

A produção têxtil brasileira, pensada nos moldes da produção de tecidos propriamente dita, teve sua origem durante a colonização. No Brasil Colônia, as artes e a educação estiveram sob controle da Igreja ou da Coroa, que promoviam cursos para a formação do povo. A história da tecelagem nesse período está dividida em fases que vão desde uma produção rudimentar de tecidos grosseiros para uso doméstico à implementação e estruturação pré-industriais.

Não obstante a essas informações, Rita Cáurio (1985), em seu livro “Artêxtil no Brasil”, afirma que antes do período colonial alguns grupos em solo brasileiro já desenvolviam um processo avançado de tecelagem. O mais expressivo dos primeiros grupos indígenas a se organizar culturalmente no país foi o marajoara, que, já no século

V, tinha conhecimento do trabalho têxtil e cerâmico. A arte têxtil indígena manifesta-se por meio de três técnicas básicas: tecelagem em algodão, trançados em palha e a arte plumária, expressando em cada uma dessas as riquezas naturais do país, que após a colonização foram tema além das fronteiras nacionais.

A exuberância das Terras do Pau Brasil se fez conhecida em toda a Europa do século XVII. Grandes centros de tapeçaria, mundialmente conhecidos, teciam a partir de cartões relacionados às viagens de Maurício de Nassau ao Brasil, baseados nos desenhos de Eckhout e confeccionadas pela *Manufacture de Gobelins*, na França, de 1687 a 1730. Quando os cartões ficaram desgastados pelo uso constante, foram encomendados novos cartões ao artista francês François Desportes. Essa nova série estabeleceu uma relação de distinção com a antiga, passando ambas a ser conhecidas como *Anciennes Indes* e *Nouvelles Indes*. A segunda série foi confeccionada entre 1740 e 1786 e, em seu conjunto, essas peças retratam a diversidade da fauna e flora das antigas Índias, além da imagem de riqueza do Novo Mundo, que prevalecia no imaginário popular europeu. Por isso, a abundância de elementos naturais, como árvores, rios e animais.

Embora tenha promovido e influenciado os grandes centros produtores de tapeçaria, a exuberância brasileira não foi suficiente para que se desenvolvesse aqui uma tradição têxtil ligada às artes, que nem mesmo com a vinda da Missão Francesa (1816) se estruturou. Assim, a produção brasileira continuou restrita à fabricação de panos de algodão.

A fabricação de tecidos no país começa, propriamente, com a vinda dos primeiros teares trazidos, a partir do século XVII, pelos portugueses, com o objetivo de confeccionar panos para vestuário dos escravos

e de utilização grosseira, como cobertura para proteção de arreios. A produção local era, portanto, de tecidos de algodão cru com estrutura simples, sem qualquer refinamento técnico. Os tecidos finos, para uso da nobreza e dos homens brancos e livres, eram importados da corte em Portugal ou, posteriormente, da Inglaterra. No interior do país, longe das facilidades da corte, desenvolveu-se uma rudimentar manufatura têxtil que buscava resolver problemas de peças para uso doméstico como colchas, toalhas etc. Essas peças, tecidas em lã, seguiam a tradição portuguesa para esse tipo de manufatura – os únicos desenhos eram resultantes das combinações elementares em padrões estabelecidos nos chamados “repassos”.¹

Assim, se a estrutura para a importação de tecidos era eficiente nas capitanias mais ricas e próximas dos portos e da corte, no interior do país, por um distanciamento geográfico que impunha dificuldades de acesso, o exercício da arte têxtil foi se desenvolvendo como solução para a obtenção de panos para diversos fins. Isso promoveu o estabelecimento de uma tradição cultural na produção de tecidos, bem como lançou as bases de uma indústria têxtil rudimentar e de caráter doméstico no interior do Brasil. Vale destacar que essa produção começou a se estruturar como um possível parque têxtil, porém, seu desenvolvimento foi abortado, anteriormente à vinda da Família Real Portuguesa, como parte das exigências de acordos comerciais com a Inglaterra. Desse modo, Dona Maria I, Rainha de Portugal mandou emissários ao Brasil, encarregados de quebrarem todos os teares a

¹ Repassos são códigos escritos que servem para indicar como devem ser passados os fios nos liços dos teares de pedal. Sua forma geralmente é uma tira de papel com quatro linhas (correspondentes aos quatro pedais dos teares) que são marcadas com traços na sequência de montagem. Em geral, o repasso é fixado no tear em local visível para orientar o processo de tecelagem.

fim de garantir que os tecidos mais nobres continuassem a ser importados. Somente nas localidades mais distantes da corte é que permaneceram teares e se garantiu a continuidade desse fazer artesanal, ainda presente nos dias de hoje, principalmente no interior de Minas Gerais e nos estados do Centro-oeste e Nordeste do Brasil.

Não é objetivo aqui traçar um panorama histórico da tecelagem artesanal ou industrial no Brasil, mas principalmente apontar diretrizes que permitam entender como essa tradicional prática cultural foi sendo transformada, também, em uma forte expressão da arte como linguagem.

Aspectos históricos da tecelagem no Espírito Santo

O estado do Espírito Santo está localizado na costa leste brasileira, fazendo divisa com os estados de Minas Gerais a oeste, Bahia ao norte e Rio de Janeiro ao sul. Com São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro forma a região sudeste do Brasil: área cultural, econômica e politicamente forte no cenário nacional, o que gera uma população bastante heterogênea, decorrente da movimentação interna, vinda de outros estados, assim como da imigração estrangeira, especialmente portugueses e africanos (colonização), holandeses, italianos e alemães (pomeranos), no caso capixaba. A cultura material e imaterial do estado é um misto dessa constituição étnica, além de padrões e traços culturais decorrentes das tradições indígenas, constituídas desde antes da colonização portuguesa.

O estado possui cerca de 3,93 milhões de habitantes (IBGE, 2015) distribuídos em 78 municípios, em uma área total de 46.077 km². Uma

breve passagem pela história do Espírito Santo mostra-se reveladora de quanto a tecelagem foi parte integrante da estrutura econômica desde a época da capitania, embora a partir do fim do século XIX tenha praticamente desaparecido até mesmo do cenário cultural do estado, não representando hoje mais que uma minoria das manifestações populares, em algumas regiões isoladas.

Estudar a tecelagem praticada no Espírito Santo é uma necessidade decorrente de diversos fatores. Primeiro, pela provocante busca no sentido de entender porque a prática de tecer, que é parte das tradições culturais da maioria das regiões neste país, não encontrou aqui cenário para seu desenvolvimento, resistindo apenas em alguns focos isolados pelo estado. Segundo, para traçar o perfil dos tecelões remanescentes no estado, e quais foram as mudanças que podem ser verificadas a partir da sua catalogação em 1980, pela FUNARTE e pelo Projeto Rondon.

A reflexão proposta neste trabalho visa não apenas ao registro de uma tecnologia tradicional, identificada como parte da cultura local a ser trabalhada como conteúdo para os professores. Ao situá-la em seu contexto específico, propõe-se disponibilizar subsídios para uma análise das condições em que se dá esta atividade, tendo em vista incentivos e possíveis iniciativas no sentido de fomentar o desenvolvimento da tecelagem manual no Espírito Santo.

O Período Colonial

O algodão na economia da capitania

Fibra de origem vegetal, o algodão foi, junto com a lã, a matéria-prima básica para o desenvolvimento das habilidades de transformação de pequenos fios em tecidos resistentes que pudessem dar proteção ao ser humano, ao longo de sua existência.

O algodão foi, desde muito cedo, um dos principais produtos da economia do Espírito Santo. Ainda no século XVI, a capitania já era rica em gado, engenhos de açúcar e algodão, tornando-se esse último o principal gênero de lavoura naquele século.

O aparecimento dos primeiros registros sobre o ofício de tecer no estado deu-se a partir da vinda dos primeiros habitantes. Nos estudos realizados sobre a história social do Espírito Santo, encontra-se o trabalho de Oliveira (1975, p. 100), em que há a transcrição de uma carta datada de 1560:

Alguns pupilos dos jesuítas, vindos da Bahia e aqui casados com índias da terra, emprestaram o concurso da sua habilidade à indústria de uma tecelagem incipiente. As esposas colaboravam fiando e costurando. Eram ofícios mui prezados pois raríssimos sabiam uma arte, mesmo rudimentar.

Este é o registro mais antigo da presença de tecelões no estado. Sabe-se, por meio do estudo de dados econômicos, que se desenvolveu, no Espírito Santo, nos primeiros anos da colonização uma forte produção de gêneros derivados do cultivo do algodão, inclusive a

produção de panos, ofício que não era muito bem visto pela coroa portuguesa, devido a seu baixo preço no mercado.

Apesar de serem citados vários dados sobre a importância dessa produção na economia capixaba colonial, com a transferência de posse da capitania, no final do século XVI, começaram a aparecer os primeiros sinais da precariedade das bases econômicas em que se encontrava a região. Seu novo donatário, Francisco Gil de Araújo (1674-1682) demonstrou muito desagrado pela situação administrativa geral, ocupando-se inclusive dos assuntos ligados ao comércio e à agricultura. Uma evidência disso foi a proibição ao cultivo do algodão nas propriedades onde existissem mais de seis pessoas trabalhando.

Essa proibição determinava uma pena de dois anos de degredo, fora da capitania, e quarenta mil réis em dinheiro para quem a desrespeitasse. Esse dinheiro seria utilizado para o sustento da infantaria e para cobrir perdas na produção de outros gêneros de lavoura. A retaliação se deu porque se considerava que esse gênero de lavoura era responsável pelo enfraquecimento do comércio na capitania, visto que os subprodutos do algodão eram considerados grosseiros, por isso não tinham boa cotação de preço no mercado externo, e, principalmente, provocava a extinção das demais lavouras, vista a facilidade de produção desse primeiro gênero.

Entretanto, apesar das proibições, a economia da capitania, no século XVIII, ainda se encontrava estruturada na produção de algodão e derivados. Um Ofício do Ouvidor Geral da Capitania, dirigido ao soberano e datado de 1750, fornece um bom retrato da situação de como as fontes de rendas de Vitória se encontravam: ligadas aos contratos de subsídio, de aguardente, de enrolamento de pano de

algodão, bem como às pensões públicas pagas pela utilização dos chãos e teares da capitania.

Em outra carta, endereçada ao Conde Governador, em 1767, por José Antônio Caldas, estão presentes informações reveladoras de que os panos de algodão tinham predomínio nas pautas de exportações, o que, segundo ele, era sinal evidente de que a indústria de tecelagem ocupava lugar de destaque nas atividades do povo capixaba². Em 1789, Vitória gabava-se de ser um centro industrial: exportava anualmente 276.800 varas de pano de algodão, 202 arrobas de fio de algodão e 5.100 arrobas de algodão aberto. Em 1802, basicamente, quase toda a população capixaba encontrava-se acomodada, lavrando algodão.

Todos esses dados não são, contudo, suficientes para sustentar essa produção como elemento capaz de equilibrar a balança econômica da província. Na segunda década do século XIX, começaram a surgir rumores de descrédito da economia do Espírito Santo. Em 1818, o comércio de Vitória achava-se limitado à exportação para o Rio de Janeiro e para a Bahia de produtos da terra de tecido de algodão rústico, e a província era considerada uma das mais miseráveis do Império. Numa carta de Saint-Hilaire (1818), pode-se observar o estado de precariedade em que vivia o povo capixaba:

[...] Por certo não havia lojas de artigos de luxo, pois os homens trajavam-se com uma calça de algodão e camisa do mesmo tecido; as mulheres vestiam camisa de algodão e saia indígena...³

2 Oliveira, 1975, p.206 e 207

3 Ibidem, p. 261

O final do século XIX foi marcado pela busca de industrialização da província, desencadeando um processo de afastamento cada vez mais acentuado dos ofícios de caráter artesanal que culminou, para a tecelagem artesanal, em um quase total desaparecimento como parte das tradições populares capixabas. Outro fator que contribuiu de modo marcante para esse desaparecimento foi o implemento das lavouras de café — com seus altos valores no mercado internacional no início do século XX — fator associado à vinda dos colonos alemães e italianos. Foi nesse cenário que praticamente desapareceu o ofício de tecer do estado do Espírito Santo, restando poucos dados sobre a continuidade desse ofício ao longo das últimas décadas.

Como pode ser observado, o século XX foi marcado pelo quase total desaparecimento da tecelagem manual no Espírito Santo. Só para nos lembrarmos, durante o período colonial, oito em cada dez

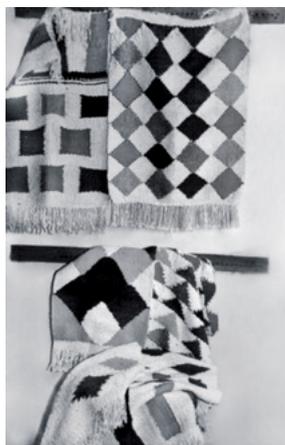


IMAGEM 20:
Tapetes em algodão
– Orfanato Cristo Rei,
Cariacica, ES.

famílias estavam ligadas à lavoura de algodão ou à produção de derivados, o que gerou retaliações e proibições por parte dos governantes da época.

No final do século XIX, esse número era de cerca de 1600 tecelões, entretanto, no decorrer do século XX, houve uma drástica redução, e chegou-se ao final dos anos 70 com apenas seis tecelões distribuídos pelo estado.

As duas últimas décadas do século XX se caracterizaram pela valoração de bens culturais do povo capixaba, como a arquitetura, o folclore e as tradições populares, por meio de estratégias de recuperação de aspectos da

cultura do estado, desenvolvendo-se, assim, uma indústria do artesanato. Na área da cultura têxtil, a tecelagem manual se manifestou em dois polos diferentes de desenvolvimento: um ligado às investigações científicas, que buscam a compreensão deste fenômeno (na forma de programas de recuperação da tecelagem), ou estéticas, vinculado, na maioria dos casos, a professores e ex-alunos do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Podemos afirmar que esses trabalhos estão classificados como pertencentes a uma modalidade das artes chamada, nos anos de 1980, de arte têxtil (posteriormente, em 1990, denominada de Artes da Fibra), assunto que será tratado em um capítulo específico. O outro polo está relacionado à produção de tapetes para decoração, objetos tecidos em algodão ou retalho de tecido, produzidos por tecelões que na sua maioria são originários do estado de Minas Gerais.

Programas de geração de renda para grupos de crianças e de adolescentes, em situação de risco social, trazem e fortalecem iniciativas de pessoas ou grupos cujas atividades estão ligadas à realização de trabalhos artesanais para a manutenção da renda familiar. Esses programas são fundamentais para que se reconstrua o papel desempenhado pela tecelagem manual no estado, ao longo da sua história.

A tecelagem manual no Espírito Santo reencontra significação para sua continuidade, exatamente, nos projetos de iniciação profissional, capacitação e qualificação de serviços junto a pequenos grupos ou famílias que buscam na tecelagem a possibilidade para o desenvolvimento de um negócio próprio.

A formação de crianças e adolescente no ofício de tecer é uma tentativa das diversas instâncias da sociedade capixaba de retomar o valor da tecelagem manual como uma das atividades culturais mais

significativas deste estado. Busca-se assim, o desenvolvimento de uma indústria têxtil, de caráter artesanal, que possa atender não só às necessidades de consumo de tecidos e produtos derivados, mas que, para, além disso, permita a valoração de uma história pessoal tecida, registrada em tapetes que se tornaram a própria história do estado do Espírito Santo.

Artêxtil

Das raízes brasileiras ao diálogo com o mundo

Nesse período, que vai do final dos anos de 1960 a meados da década de 1980, artistas brasileiros desenvolveram trabalhos plásticos relacionados à tapeçaria como linguagem das artes. Rita Cáurio, em seu livro “Artêxtil no Brasil” (1985), apresenta um cenário amplo dessa linguagem no Brasil. Limitar-nos-emos aqui a apresentar um breve resumo visual, identificando alguns dos artistas que constituem o levantamento feito pela autora e as imagens poderão permitir a compreensão das relações estabelecidas entre a produção nacional e as tendências mundiais. Segundo a autora, a busca por uma identidade e uma expressão verdadeiramente brasileiras eram temas dos artistas modernistas, que criaram um contexto intelectual e cultural que se materializou na Semana de Arte Moderna de 1922.

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

artêxtil, com uma solitária mas atuante figura. Regina Go-
mide Graz [...] já casada com o pintor suíço John Graz.
Rita Cáurio (1985, p. 90)

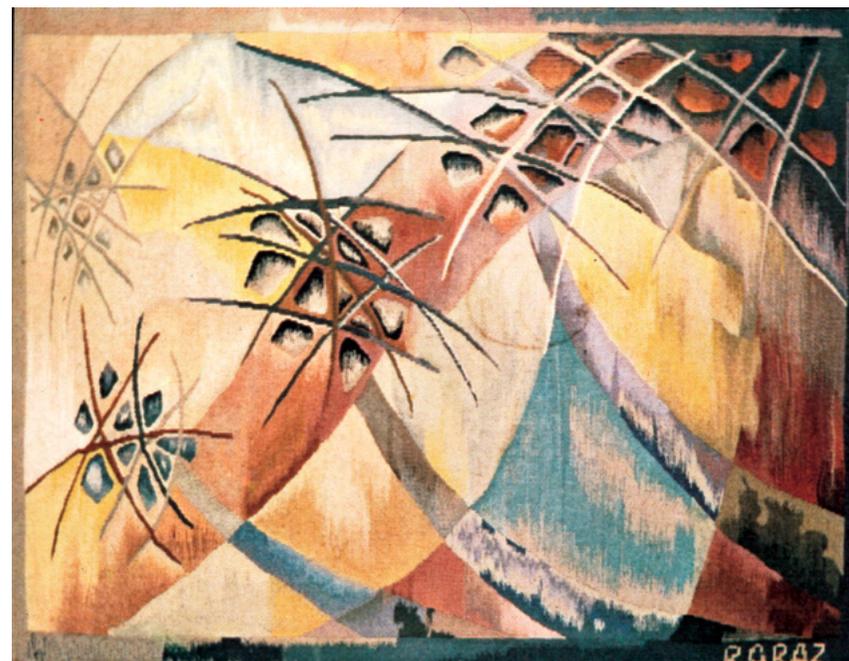


IMAGEM 21:
Tapeçaria de Regina Graz
(100cm x 120cm).

Para Cáurio, a inspiração dos primeiros trabalhos têxteis de Regina Graz no Brasil era uma reelaboração da tecelagem indígena brasileira.

Posteriormente, seu ateliê se tornou o centro de uma linguagem que traduzia tanto a experiência da figuração, quanto os conceitos cubistas, beirando a abstração (**Ibidem**, p. 91). As experiências modernistas de Graz vão encontrar, posteriormente, outros ecos que refletem o estado da arte têxtil no Brasil do século XX.

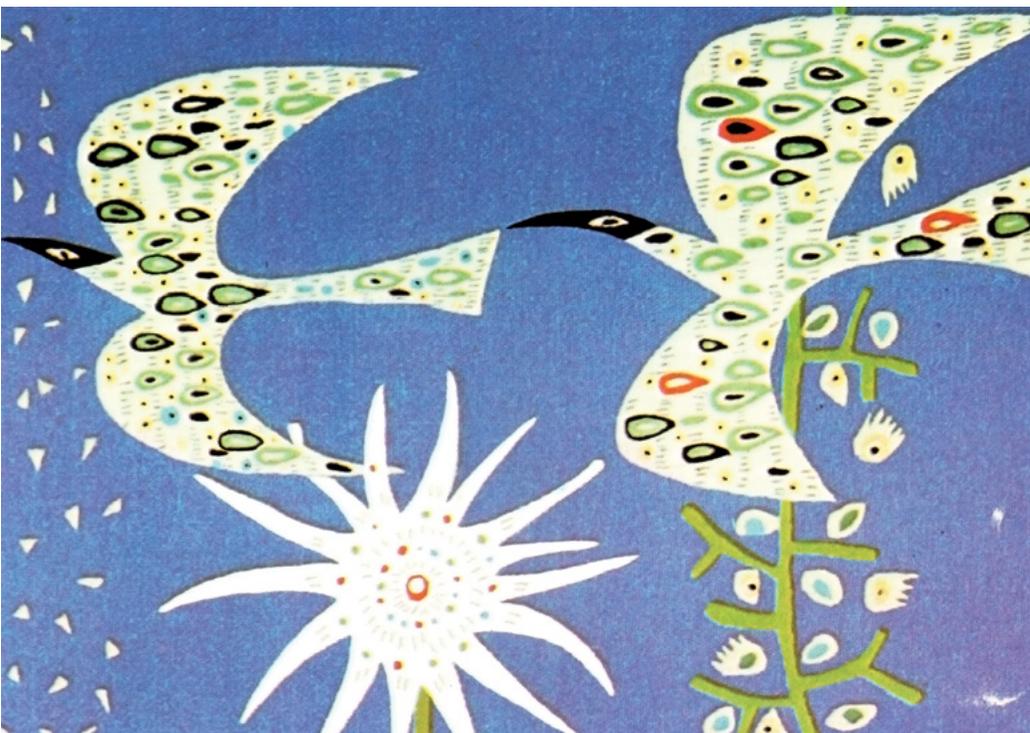


IMAGEM 22
Aves da paz. Tapeçaria de Genaro de Carvalho.

Entre os mais importantes e significativos nomes desse período da tapeçaria brasileira, encontra-se, também, Genaro de Carvalho, que na década de 1950 foi convidado por Jean Lurçat — principal nome da tapeçaria contemporânea francesa — a fazer um estágio em seu ateliê na França. Possuidor de um estilo ligado às questões ecológicas, Carvalho antecipava uma tendência da arte contemporânea, e com tal temática foi integrado à Segunda Edição da Bienal de Lausanne, em 1954, representando o Brasil com sua linguagem ligada às raízes brasileiras.

A partir de 1980 no Brasil

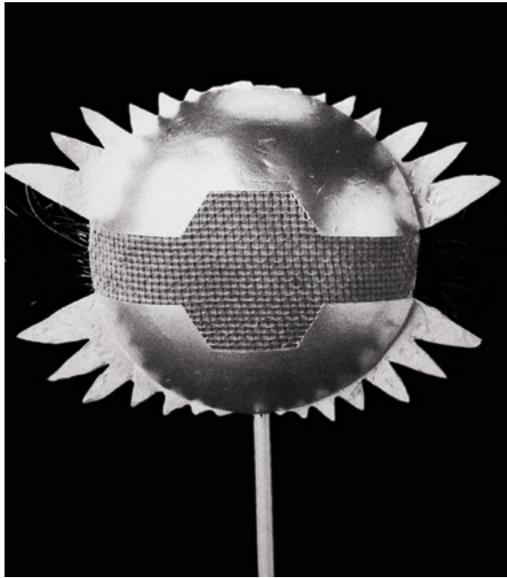
Um cenário de transformações

Se Regina Graz e Genaro de Carvalho contribuíram para o primeiro momento da arte têxtil no Brasil, outros participaram da sua consolidação como linguagem artística no cenário da cultura nacional, principalmente a partir dos anos de 1980. Entre eles, Madaleine Colaço, os parceiros Norberto Nicola e Jacques Douchez, dentre outros, os quais apresentaremos por meio de um ensaio visual, que permitirá ter-se uma noção da atualidade da produção brasileira desse período.

Plasticamente, como linguagem estética, o fazer têxtil no Espírito Santo está centrado em torno da criação do curso de Artes Plásticas na década de 1960, na Universidade Federal do Espírito Santo e já nesse caminho de consolidar novas experiências com formas e materiais. A partir da criação do curso, foi instituído o ensino da tapeçaria e tecelagem, e do papel artesanal, ou seja, é recente a produção capixaba. Os principais representantes da arte têxtil no estado são: Freda Jardim, Dilma Góes e Renato Caseira, nos anos de 1960 a 1990, e mais recentemente, José Cirillo e Hilal Sami Hilal. A produção desses dois últimos artistas poderá ser melhor compreendida no capítulo destinado à linguagem das artes da fibra.

Por agora, vamos nos ater a uma revisão visual da produção que confirmou a linguagem têxtil como arte no Brasil.

Ana Norogrando



IMAGENS 23 E 24:
Ana Norogrando
(1990).



Marlene Trindade
e Myrian Viganó



IMAGEM 25:
Marlene Trindade,
tapeçaria-objeto.

IMAGEM 26:
Myrian Viganó,
objeto têxtil.





IMAGENS 27 E 28:
Suzana Uribarri. Objeto em
tecido e batik sobre tecido.



IMAGENS 29 E 30:
Gean Gillon, projeto
e obra tecida.



Gean Gillon



IMAGENS 31, 32 E 33:
Gean Gillon.

Bárbara Xumaia



IMAGENS 34 E 35:
Bárbara Xumaia. Tapeçarias bordadas.



Madaleine Colaço



IMAGENS 36 E 37:
Madaleine Colaço, tapeçarias bordadas.



Berenice Gorini e Zoravia Bettiol



IMAGENS 38:
Madalaine Colaço, tapeçaria bordadas.

Enrique Schucman



IMAGEM 39:
Henrique Schucman, tapeçaria.

Berenice Gorini e Zoravia Bettiol

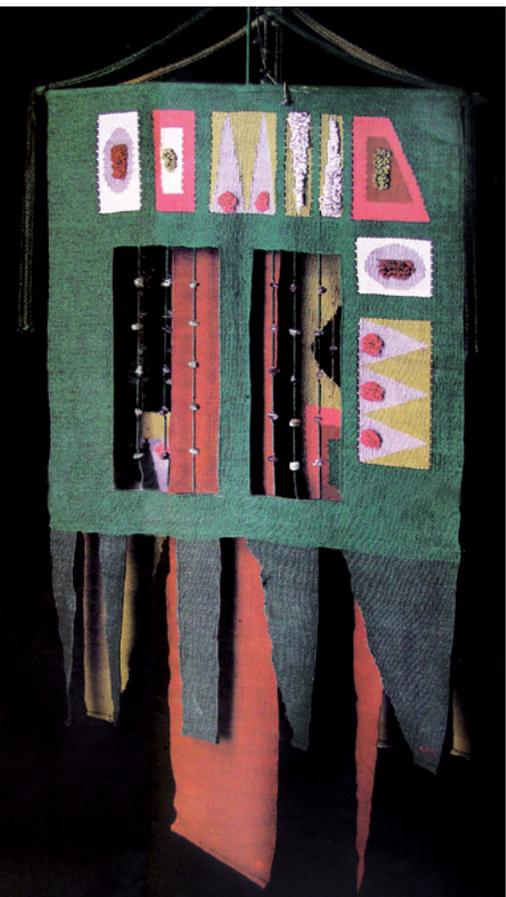


IMAGEM 40:
Zoravia Bettiol,
objetos e joias tecidos.



IMAGEM 41:
Obra de Berenice Gorini.

Freda Jardim e Maria Elena Bervian

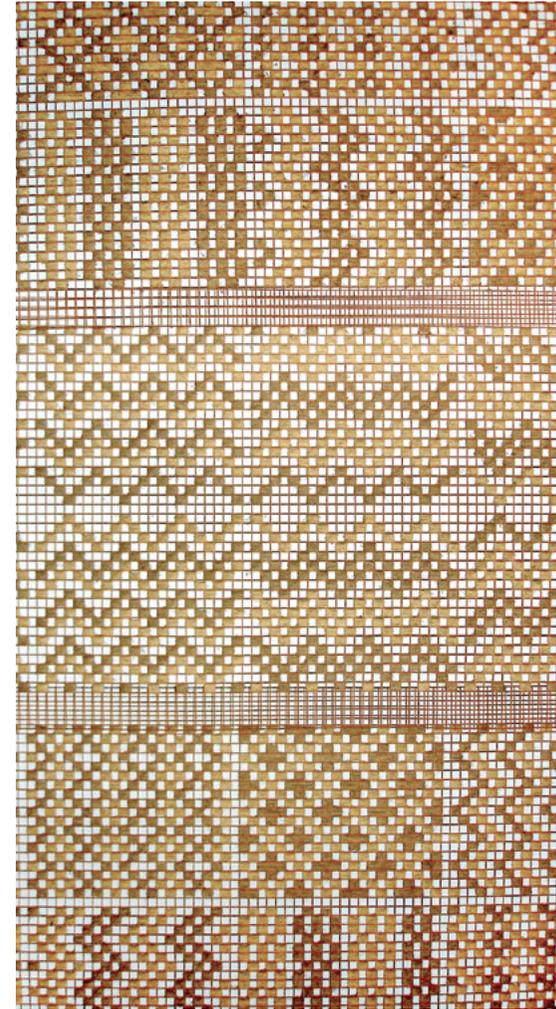


IMAGEM 42:
Freda Jardim,
objeto em cobre e
pedra, crochê.



IMAGEM 43:
Maria Elena Bervian, objetos.

Dilma Goés



IMAGENS 44, 45, 46 E 47:
Dilma Goés, tapeçaria
bordada e objeto trançado.





IMAGEM 48:
Vera Patury, tapeçaria dupla.



IMAGEM 49:
Renato Caseira,
macramé.



IMAGEM 50:
Delba Marcolini,
tapeçaria.



IMAGEM 41:
Penha, tapeçaria de parede.

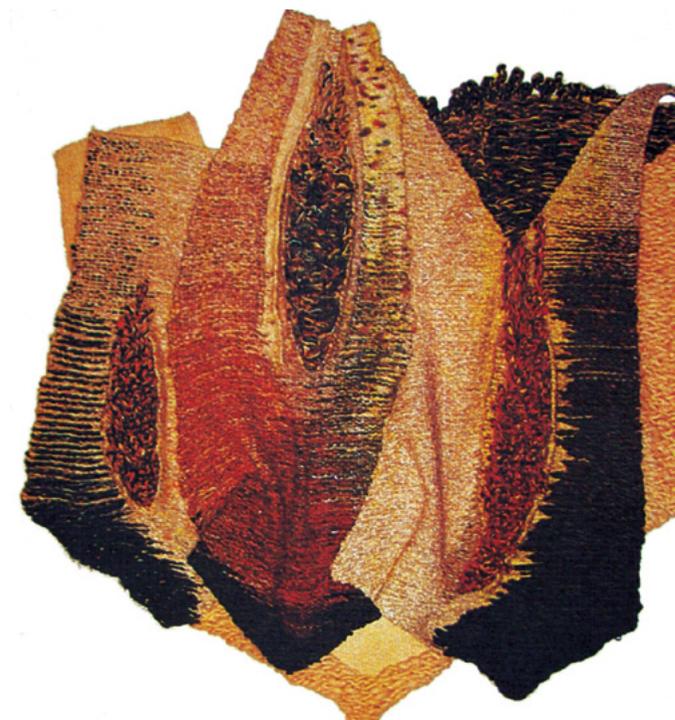


IMAGEM 52:
Chris Ozanne, tapeçaria.

[...] o ofício de tecer se tornaria subsidiário da linguagem pictórica — imitação da pintura. Foi necessário que a própria pintura entrasse em crise para que se redescobrisse a autonomia da expressão têxtil.

FERREIRA GOULART (1983)



O caminho entre a tapeçaria (até o século XIX) e as Artes da Fibra (conceito do final do século XX) passou por dois importantes eventos: de um lado, as investidas de William Morris deixaram como legado a necessidade de retomada da autonomia da tapeçaria e do tecelão. Essa herança foi ao encontro das investigações de Jean Lurçat (1892 – 1966) que reencontrou a tapeçaria como linguagem na arte moderna do início do século passado. De outro lado, o papel inconsistente do ateliê de Tecelagem da Bauhaus, que aprimorou a relação entre arte e indústria, entre o fazer artesanal e a produção artística, além do impacto de seus desdobramentos, após seu fechamento nos anos de 1930. Ambos os fenômenos pautavam-se conceitualmente na filosofia de William Morris, desenvolvida anteriormente.

A revolução têxtil: a trama como linguagem

O ateliê de tapeçaria e tecelagem da Bauhaus

“As Pedras de Veneza” é o título do livro de John Ruskin que, no início da segunda metade do século XIX, inspirou um conjunto de reformas sociais originadas de uma onda de rejeição ao mundo mecanizado. Ruskin, como crítico observador da situação de desumanização da sociedade inglesa daquela época, via no modo de trabalho da Idade Média um ideal de reconciliação do homem com a sociedade e com seus produtos e bens. Como visto anteriormente, esses ideais tentaram tomar corpo e expressividade nos trabalhos da Morris & Co, no século XIX, de inspiração claramente gótica e oriental. Porém, sua “arte nova”, que se opunha ao processo industrial, não se consolidou, gerando produtos muito caros e impossibilitando que esses novos valores estéticos e sociais chegassem à população. Para Morris (Droste, 2006, p. 10), “criar uma cultura do povo para o povo” tornara-se um desafio, o qual se tornou comum a quase todos os movimentos culturais que reagem, nos diferentes países europeus, às investidas nacionais de estruturarem uma organização econômica, centrada no modelo inglês — em especial na indústria têxtil inglesa. Ruskin apontara justamente a fragilidade desse modelo econômico e seu impacto negativo nas relações sociais, e Morris propusera um modo de produção que resgatasse os valores humanos e sua relação com a sociedade e seu desenvolvimento.

Essa prerrogativa de Morris apadrinhou não só o movimento socialista inglês nos anos de 1880 — 1890, mas também a fundação, na Alemanha, em 1870, de um modelo específico de escolas de artes e ofícios que concebia uma possibilidade de revitalização da indústria artística, pautada numa revisão das diretrizes escolares e educacionais. Porém, foi somente a partir do final de 1890 que se esboçou uma ação geradora de uma versão alemã das propostas de Morris.

A ampliação das oficinas e a contratação de artistas modernos para serem professores nas diferentes escolas de artes e ofícios marcaram o início dessa revolução estética, em especial na escola de Weimar. Nessas escolas alemãs, não se rejeitou o processo de industrialização — uma proposição de Morris —, mas enfatizou-se o desenvolvimento de uma linguagem estilística que buscasse complementar ou melhorar, formal e funcionalmente, a própria produção industrial da época.

A mais famosa dessas escolas, dirigida por Henry van de Velde, ficou conhecida como Bauhaus, inicialmente em Weimar. Entre suas diversas oficinas, o Ateliê de Tecelagem foi um dos mais expressivos e de maior impacto nas transformações estéticas daquele momento, tanto na particularidade da linguagem têxtil, como na mediação com a oficina de carpintaria, contribuindo para uma revolução no design de objetos e móveis. O ateliê de tecelagem era predominantemente feminino, tornando-se, em pouco tempo, o único espaço onde as mulheres poderiam entrar e estudar na Bauhaus.

O currículo do curso de tecelagem incluía o estudo das técnicas têxteis, a decoração e o desenho decorativo. O programa contava com aulas de bordado, o debrum decorativo, o crochê, a costura e o macramê. Embora não houvesse, nesse período, um investimento na produção artística dessas modalidades têxteis, a sua inclusão

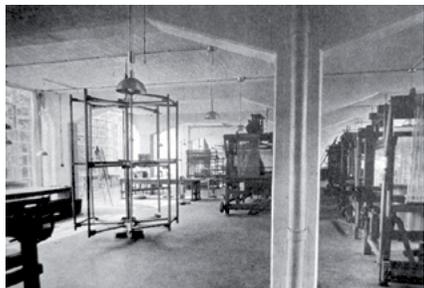


IMAGEM 53:
Vista da oficina de Tecelagem da Bauhaus.

no currículo e os experimentos foram determinantes das obras e investigações, a partir dos anos de 1960 — tema que será abordado posteriormente. Georg Muche, a partir de 1920, restituiu aos tecelões do ateliê uma expressiva liberdade para a criação de seus objetos, já que

painéis têxteis, tapetes e peças tecidas ou bordadas foram incorporados ao mobiliário produzido pelo ateliê de carpintaria.

Entretanto, a formação mais especializada da produção têxtil não era possível nesse ateliê. Assim, a procura de formação complementar levou artistas como Gunta Stölzl e Benita Otte — duas das mais expressivas alunas da Bauhaus — a buscarem por si mesmas o aprimoramento de seus trabalhos.

Tudo era técnico — as funções do tear, as possibilidades de combinação dos fios, o modo de entrada dos fios — tinha de ser aprendidos através de experiências. Para nós, pobres autodidatas, havia muitos enigmas, e lágrimas não faltavam (Droeste, 2006, p. 72).

A falta de experiência preliminar, seja das alunas ou dos professores, nos procedimentos da tecelagem, fez com que Gunta e Benita buscassem formação complementar. Além dessa formação ampla, o desconhecimento da tradição têxtil, associado ao caráter investigativo do currículo da Bauhaus levaram a uma expressiva liberdade.

Tal liberdade promoveu as bases de um trabalho têxtil que não só desafiou os limites dos procedimentos, mas resultou em novas investigações que determinaram a obra contemporânea. As bases curriculares, instituídas por Itten, levaram os tecelões a trabalharem formas da arte no início dos anos de 1920: círculos e quadrados, combinados com cores primárias. Essa restrição formal e cromática, associada também às características técnica, formal e construtiva da tecelagem, favoreceu a percepção de particularidades até então escondidas pelos grandes ateliês franceses de tecelagem: a existência de pequenos vãos entre os pontos, os quais ficavam praticamente imperceptíveis pelo sem número de pontos na precisão dos gobelinos e da necessidade de imitação do plano contínuo da pintura. Esses “buracos” são dados pela relação entre a urdidura e a trama. Essa consciência estrutural e material levou a uma nova perspectiva formal e à percepção de que somente o processo de tecer poderia gerar aquele tipo e forma específica e estabeleceu, ainda, as bases de uma tapeçaria nova. Eram, de fato, inovações estéticas em um sistema de produção de conhecimentos milenares.

Nas salas do ateliê de tecelagem da Bauhaus, a milenar tapeçaria narrativa deu lugar, definitivamente, a uma construção pautada nas relações entre planos e cores, inspirados pela arte moderna de Kandinski e Moholy Nagy.



IMAGEM 54:
A falta de experiência, associada ao caráter investigativo da Bauhaus promoveram as bases do que seria a tapeçaria do século xx.

Após o fechamento da Bauhaus, em 1933, o ateliê de tecelagem ce-
deu lugar às diretrizes do governo nazista. Seus integrantes dissipa-
ram-se pela Alemanha e por outros países, porém, não se furtaram
a uma nova empreitada: a consolidação das bases do que podemos
chamar de Revolução Têxtil. A Bauhaus, por meio de seu ateliê de
tecelagem, cria uma nova categoria expressiva nas artes visuais, em-
bora ainda atendendo pelo nome de tapeçaria – permanecendo como
tal até a década de 1970, quando essa não mais era capaz de nomear
toda a gama de objetos produzidos sob essa alcunha, apontando a
necessidade de revisão nos conceitos dessa linguagem artística.

Essa revolução, não se pode omitir, alia-se às propostas de Jean
Lurçat e suas investidas para a consolidação da mais importante mos-
tra internacional dessa nova arte: as Bienais de Lausanne, na Suíça.

A nova tapeçaria de Jean Lurçat

Novos rumos nos anos de 1960

Lurçat foi um artista francês que, a partir dos debates em torno da im-
portância de se reagir à vida pós-industrial do século XIX, apregoados
por Ruskin e desenvolvidas empiricamente nos estudos e produtos
de Morris & Co, estabeleceu regras metodológicas e conceituais para
a Tapeçaria como linguagem autônoma e própria, nas artes do início
do século XX. Para esse artista, o que definitivamente contribuiu para
a submissão da tapeçaria à pintura foi, principalmente, a possibili-
dade de imitá-la na sua gama de cores. Seus estudos demonstraram
que, no fim do século XIX, mais de 14.000 mil tons de cores eram

IMAGEM 55:

Tapeçaria de Lurçat, seguindo os novos
princípios da tapeçaria moderna.



possíveis de serem conseguidos
pelos procedimentos de tinturaria
dos fios de lã: o que foi resultante da
indústria de pigmentos e da inven-
ção dos corantes sintéticos. Desse
modo, segundo Lurçat, o primeiro
passo para livrar a tapeçaria desse
vínculo era um drástico corte na
gama de cores admitida no trabalho
têxtil e o segundo passo era banir a
representação em perspectiva nas peças tecidas.

Assim, no conceito da nova tapeçaria de Lurçat, a gama de cores
foi reduzida para cerca de 40 tons. Com isso, e com o fim da ilusão de
profundidade, ele ataca definitivamente os dois principais fatores que
levavam a tapeçaria a ser uma arte secundária e de imitação: sem os
elementos fundamentais do realismo as novas obras tecidas se viam
reduzidas ao plano e a seus elementos – temas que serão abordados
mais especificamente na investigação do ateliê da Bauhaus. Essa nova
tapeçaria deveria, então, estar baseada na interação entre as cores e a
textura dos processos de tecelagem.

Em 1938, Jean Lurçat criou o que ficou conhecido como “cartão
decodificado”, no qual se orientava a produção das tapeçarias feitas
a partir de tons de lã já existentes. O artista criou e presidiu uma as-
sociação de pintores de cartão para tapeçaria cuja finalidade era de-
volver à tapeçaria e aos seus produtores a dignidade e a autonomia



IMAGEM 56:
Tapeçarias de Lurçat, seguindo os
novos princípios da tapeçaria moderna.

que faziam parte de sua história. Em 1961, Lurçat fundou o Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna, que reunia artistas de todo o mundo interessados nessa linguagem visual. Criou também, em 1962, a 1ª Bienal de Lausanne, na Suíça — evento internacional que teve impacto decisivo no desenvolvimento da moderna linguagem têxtil, o que culminou na necessidade de revisão da nomenclatura de Tapeçaria, tamanha a expressividade dos trabalhos ao longo das décadas de 1970 e 1980, que discutiremos posteriormente.

Revolução Têxtil

A arte tecida da década de 1970

Uma verdadeira revolução se seguiu aos primeiros investimentos de William Morris. Mais do que destacar a importância da noção de desestetização provocada pela industrialização do século XIX, foram lançadas as bases de uma investigação de questões colocadas em prática nos ateliês de Lurçat e nos da Bauhaus. Gunta deixa a Alemanha, indo para a Suíça, onde continuou desenvolvendo seu trabalho e participando da renovação da tapeçaria. Mas, a ida de Anni Albers para os Estados Unidos da América e sua contribuição para o desenvolvimento dessa arte naquele país é que vai, definitivamente, alterar seu rumo, seus limites e suas definições. A tapeçaria não foi mais a mesma desde então, principalmente, a partir da associação dessa produção à possibilidade de visibilidade institucional dada pela Bienal de Lausanne. A partir das primeiras edições da Bienal de Lausanne, ao longo dos anos de 1960, o termo tapeçaria começou a ficar restrito para definir os diferentes trabalhos que integravam essas mostras.

O fechamento do ateliê de tecelagem e tapeçaria da Bauhaus não foi suficiente, assim, para que seus ensinamentos e pesquisas deixassem de promover e alterar definitivamente a história da arte, e não obstante, a história do objeto tecido. As experiências de Gunta Stölzl, de Anni Albers e de Benita Otte, dentre outros associados aos estudos de Lurçat, na Suíça, definirão os caminhos de uma nova arte tecida na segunda metade do século XX, desenvolvendo uma nova linguagem estética que renovou e transformou o objeto têxtil.

Podemos afirmar que desses atores sociais emergiu uma verdadeira revolução estética na arte de tecer.

Os anos de 1960 a 1980 revelaram as formas dessa Revolução Têxtil, não só em seus materiais e formas, mas em procedimentos, técnicas, porém, principalmente, no escopo conceitual dessa arte. A arte tecida assume-se, então, como uma linguagem contemporânea das artes visuais.

Alguns desses trabalhos transcendiam o conceito de mídia têxtil (tapeçaria), de tecido (tecelagem) e mesmo os materiais. Os trabalhos exibiam uma liberdade em relação às tradições, obtendo não só o reconhecimento do público em geral, mas, principalmente, da crítica especializada. Os anos que seguiram evidenciaram a crescente necessidade de explorar os limites e possibilidades do material e de suas técnicas. Procedimentos até então tidos como meramente artesanais são incorporados aos fazeres têxteis desse período. Um exemplo são as cestarias de Ed Rosberg, que, nos anos de 1960, foi considerado o pai da cestaria como linguagem artística. As obras de Rosberg, inicialmente produzidas com tiras de jornais, eram estruturadas em processos compatíveis com os princípios da Arte Pop.

Obras de grande expressão nesse momento foram as de Magdalena Abakanowicz, inclusive premiada em uma das primeiras Bienais de São Paulo (primeiro grande prêmio internacional dado a uma “tapeçaria” na contemporaneidade, reconhecendo seu lugar como linguagem plástica), assim como, relevantes também foram as obras de Jagoda Buic. Esses objetos não mais ficavam confortáveis sob a alcunha de tapeçaria, pois ultrapassavam em muito as limitações materiais: não mais se limitavam à utilização de fios e matérias tidas como nobres, como a lã, a seda e os fios de prata e de ouro. O algodão, o sisal, a juta,

os papéis, as palhas naturais e mesmo fios de cobre dentre outros incorporaram aos trabalhos têxteis a sua materialidade. Não se limitavam também ao fato de serem objetos tecidos: cestarias, *coillings*, *plattings*, crochês, tricôs e nós (macramê) são procedimentos que foram incorporados à produção.

Uma nova definição se fazia necessária. Procurava-se uma nomenclatura que melhor definisse esses novos experimentos estéticos que, embora compartilhassem com a história, as tradições, o vocabulário, as ferramentas e os materiais da tapeçaria moderna de Lurçat e com a tapeçaria tradicional, ultrapassaram os limites e transgrediram as possibilidades de seus antecedentes históricos.

Nos anos de 1970 essas obras foram definidas como Arte Tecida, como algo que ia para além do artesanal. Essa nova velha arte se distanciara metodologicamente da tapeçaria moderna, pois não se fazia mais por meio de cartões; aproximava-se mais do conceito desenvolvido na Bauhaus com Gunta Stölzl, para quem “era mais audácia do que planejamento”. A arte tecida se mostrou mais como arte em processo. Em boa parte dos trabalhos, as decisões estavam sendo tomadas à medida que as peças eram tecidas ou produzidas. Não foram descartados, porém, processos criativos centrados em estudos preliminares, mas o grande impulso dessa época foi o abandono definitivo de um fazer pautado na simples repetição têxtil de um plano estabelecido por meio de um cartão, ou uma miniatura de pintura. Essa nova estética se constituía à medida que interagiam o artista, os materiais e os procedimentos na formação desse objeto em construção: a obra tecida.

Desse modo, os procedimentos e os materiais se distanciavam definitivamente da tradicional nobreza dos seus antecedentes históricos.

Esses novos artistas buscaram outra liberdade: o desprender-se do tear, o desprendimento em favor da estética e da expressão antes da utilidade. Tal investida exigia disciplina, habilidade, esforço físico e, o mais importante, um projeto poético centrado nas questões da contemporaneidade.

O que é esse novo objeto plástico? Era a pergunta que artistas e críticos dos anos de 1970 em diante se faziam. Os novos objetos, nem sempre tecidos, não mais podiam ser simplesmente definidos por “tapeçarias” e “arte tecida” não abraçava obras em macramê, tricô, cestarias etc. Um novo conceito se configurava: o de Arte da Fibra, nome que somente se consolidou no final da década de 1980, principalmente entre os artistas e críticos norte-americanos e japoneses.

Para uma melhor compreensão dessa passagem, consideramos mais adequada a substituição do texto verbal, novamente, pelo texto visual, compreendendo o poder da imagem na demarcação de um conceito aparentemente tênue, mas que encontra uma forte capacidade de constituir uma imagem mental significativa, que se constituirá como memória. No capítulo seguinte, essas transformações serão apresentadas visualmente a partir das obras de diversos artistas nacionais e internacionais, cujos trabalhos foram, e ainda são, decisivos para a consolidação do termo Artes da Fibra, cuja única restrição conceitual é o fato de ser executada com fibra, em qualquer uma de suas manifestações materiais, sejam elas naturais ou sintéticas.



4

Aurelia Munoz



IMAGENS 57

Thelma Becherer



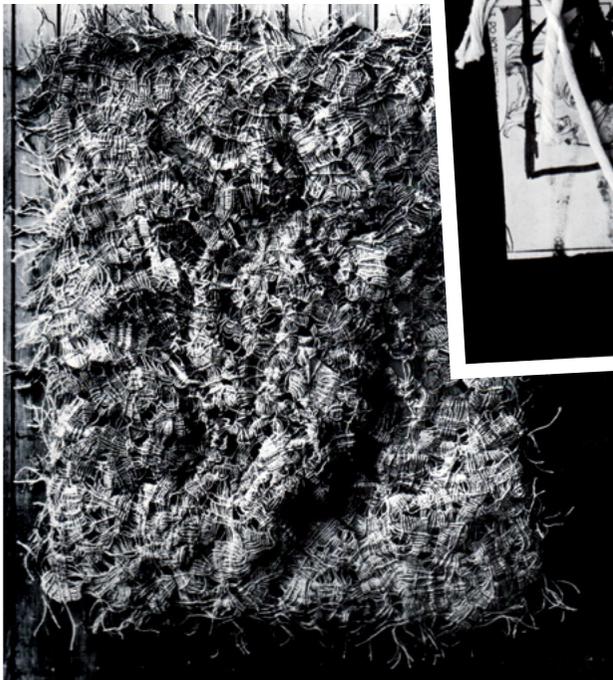
IMAGEM 58

Debra Rapoport



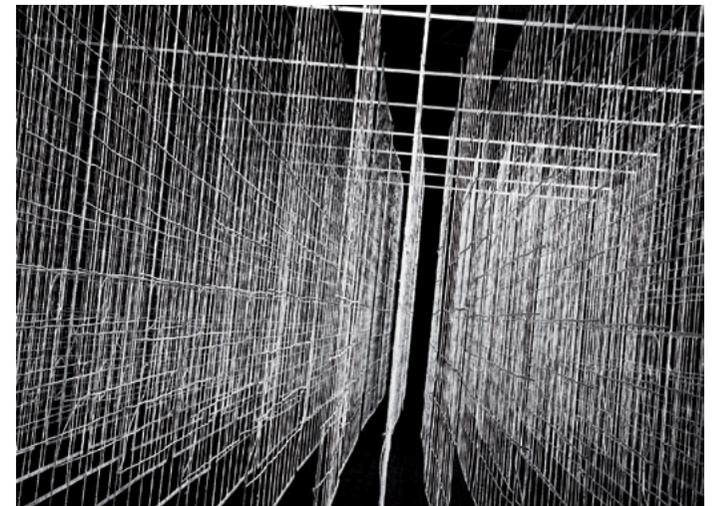
IMAGEM 59

Ed Rossbach



IMAGENS 60

Hilal Sami Hilal



IMAGENS 61

Elsi Giauque

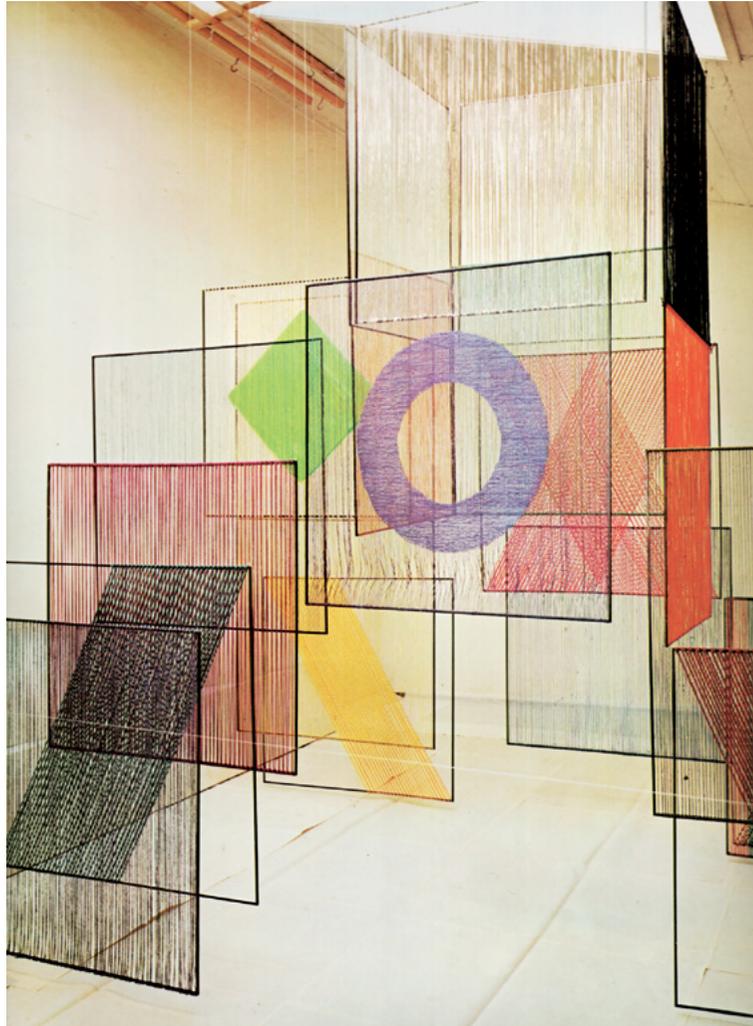


IMAGEM 62

Kyoko Kumai

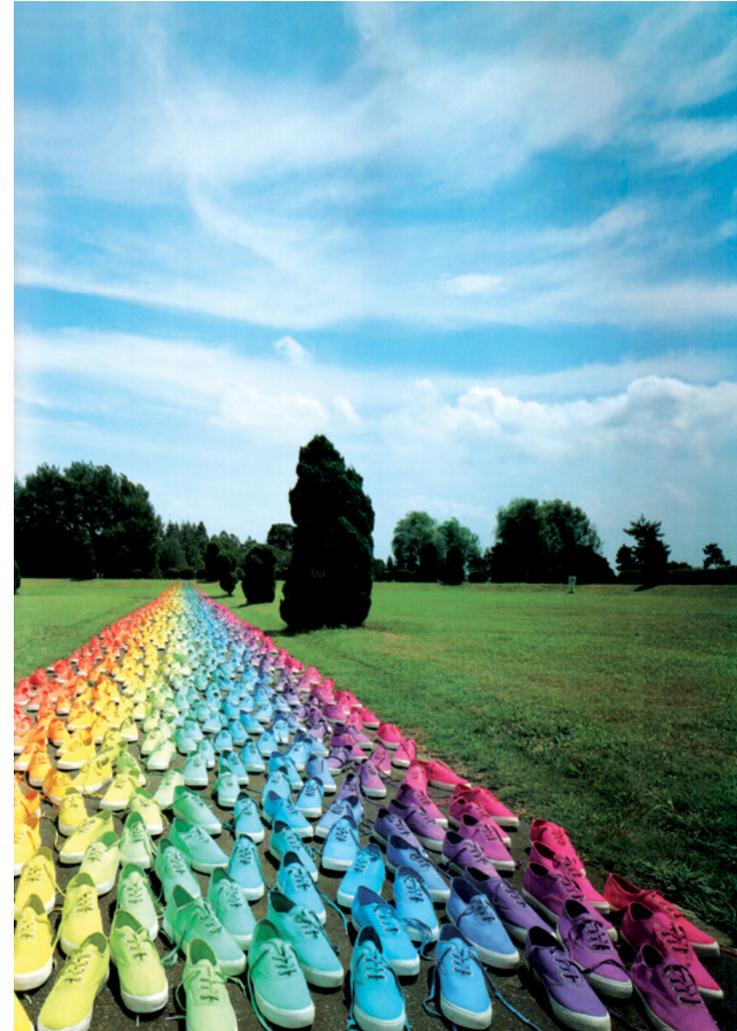
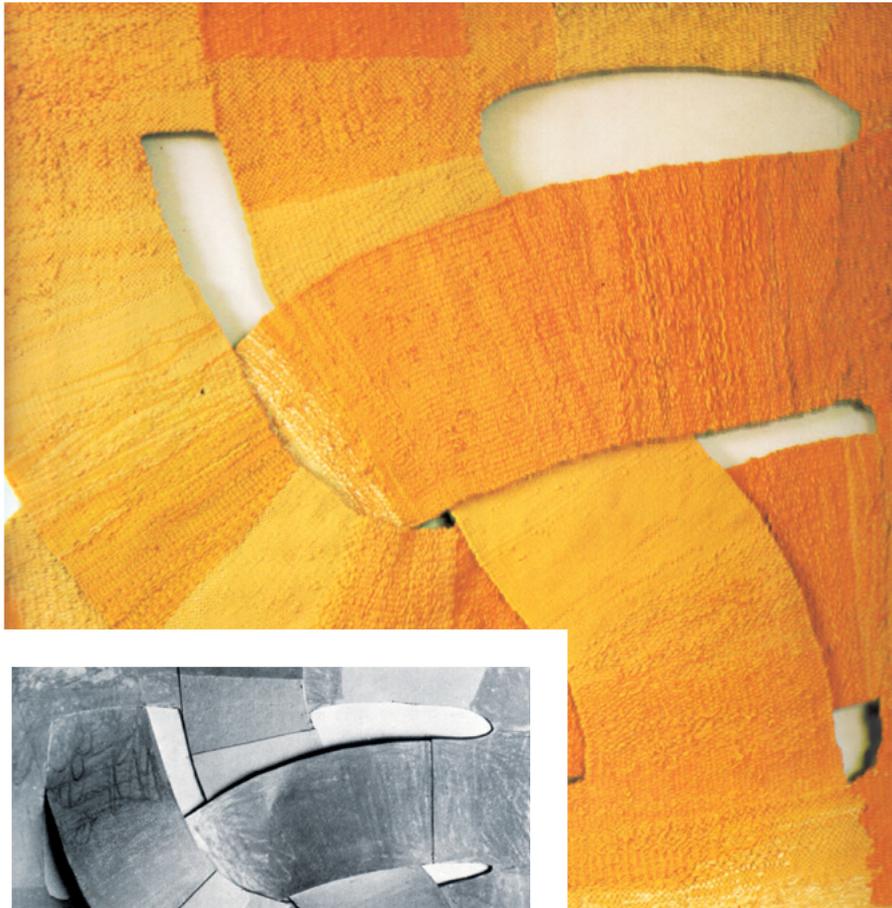


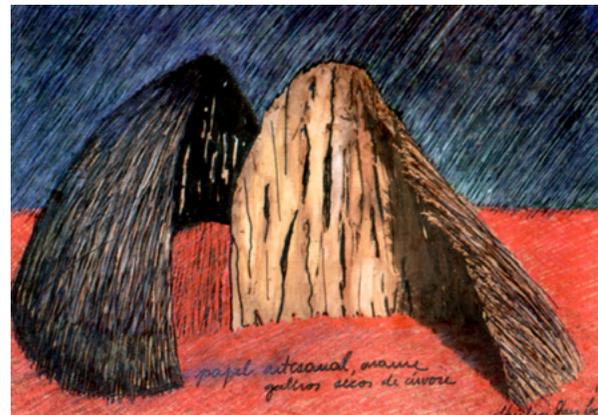
IMAGEM 63

Hennan Scholten



IMAGENS 64

Shirley Paes Leme



IMAGENS 65 E 66

Magdalena Abakanowicz



IMAGEM 67

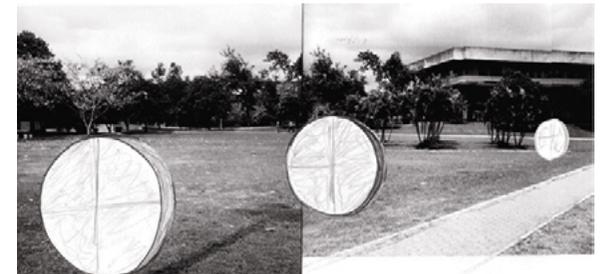


IMAGENS 68 E 69

José Cirillo



IMAGENS 70



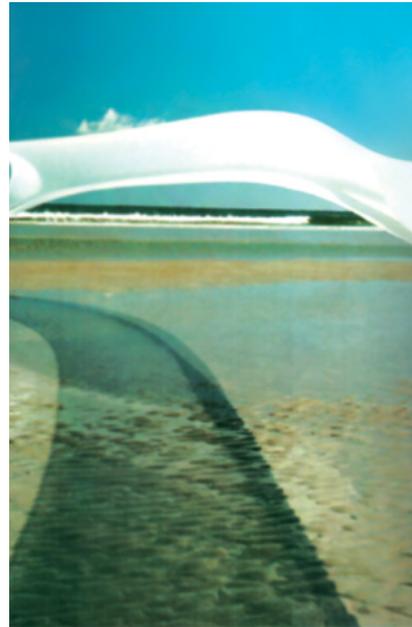
IMAGENS 71:
José Cirillo. Projeto e obra.

Jane Sauer

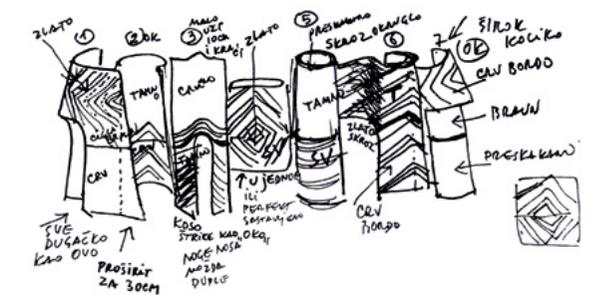


IMAGEM 72

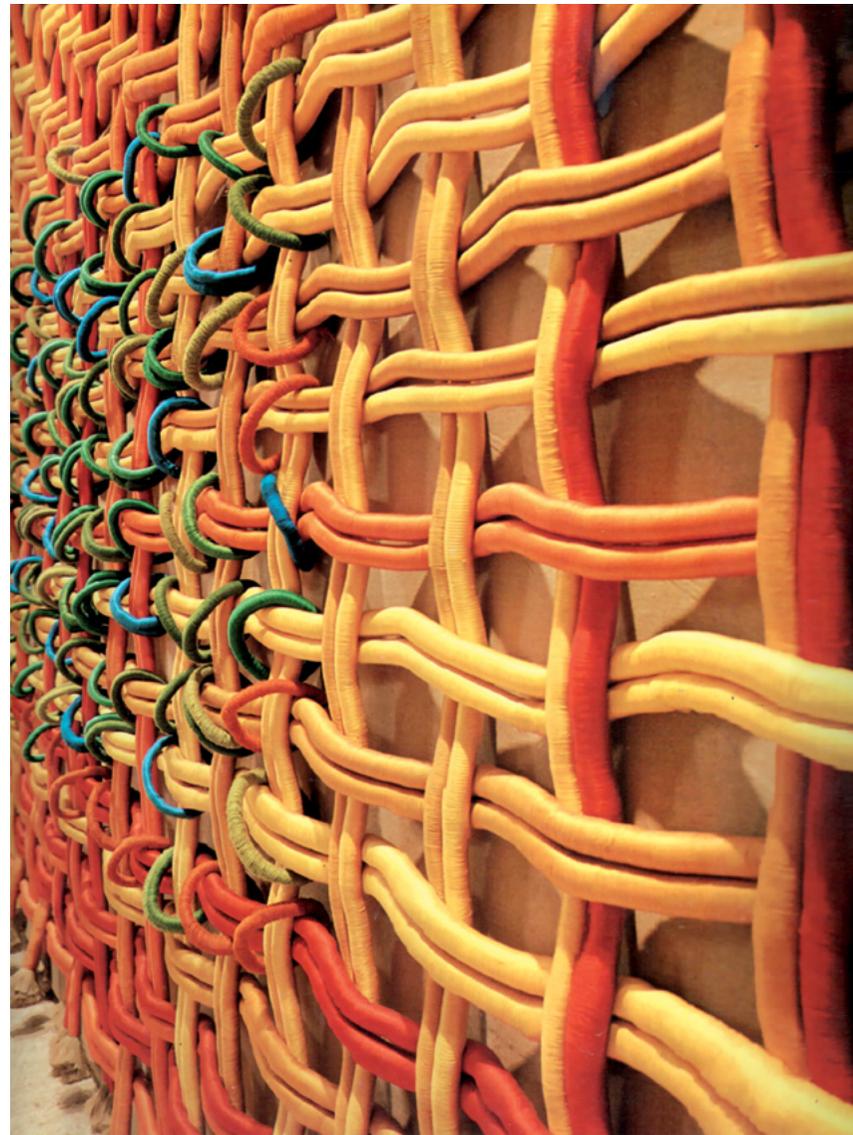
Jagoda Buic



IMAGENS 73



Sheila Hicks



IMAGENS 74 E 75



IMAGEM 76



IMAGEM 77

Karyl Sisson e Akio Hamatani



IMAGENS 78 E 79



Françoise Grossen e Kay Sekimachi

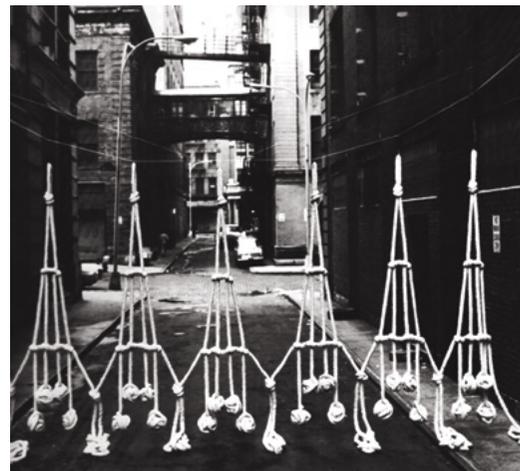


IMAGEM 80:
Françoise Grossen



IMAGEM 81:
Obra Kay Sekimachi

Regina Rodrigues



IMAGEM 82

De todas as formas, espero que este trabalho contribua para ampliar o conhecimento da arte têxtil no Brasil, e que motive tanto novos artistas para esse domínio quanto a continuidade de pesquisas e publicações.

Rita Cáurio (1985, apresentação de seu livro)



Arte para vestir

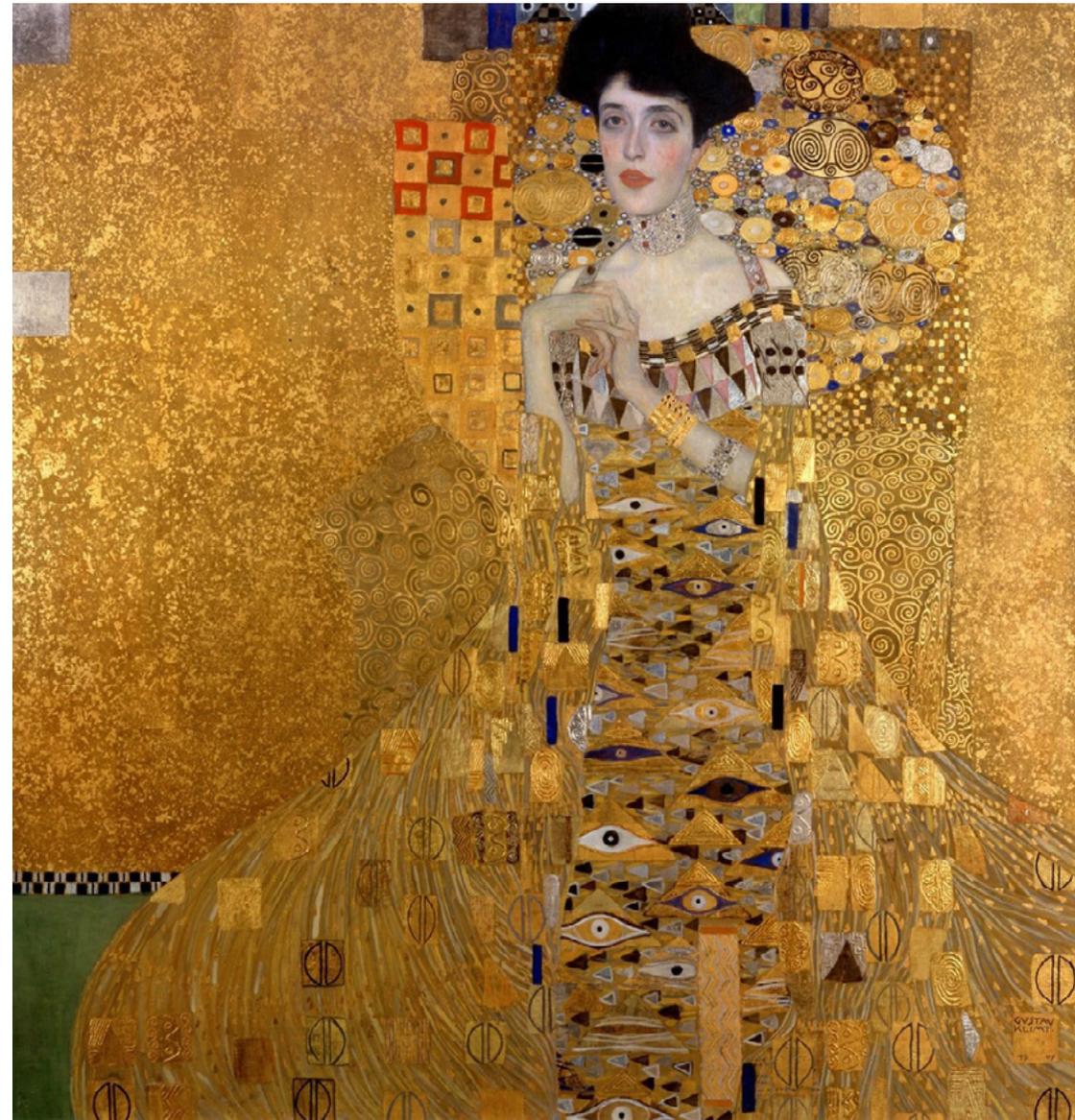
Arte para vestir

A relação entre vestuário e arte ocorre em diferentes contextos, mas interessa-nos conhecer um pouco melhor o momento em que a “arte para vestir” foi intensamente pensada e produzida.

O vestuário foi frequentemente produzido como obra no contexto de grandes mudanças na arte, principalmente considerando-se as vanguardas artísticas do início do século xx. Já no final do século anterior, artistas, como o pintor Gustav Klimt (1862-1918), ensaiavam um aprofundamento na relação arte e vestimenta desenvolvendo peças que eram vestidas pelas modelos que posavam para suas pinturas. As obras produzidas pelo artista na primeira década do século xx apresentam forte preocupação com o trabalho de estamperia e entrecruzamentos de motivos que davam o acabamento final de mosaico, como podemos conferir em Retrato de Adele Bloch-Bauer I (1907):

IMAGEM 83:

Gustav Klimt, Retrato de Adele Bloch-Bauer I, 1907.



As inúmeras transformações ocorridas ao longo do século XIX contribuíram para o reposicionamento dos artistas, que passaram a se rebelar contra as tradicionais normas acadêmicas e modelos estabelecidos, o que resultou nas vanguardas que veremos a seguir.

A vanguarda do vestuário: experimentações

As diversas inovações tecnológicas — incluindo o advento da fotografia, a mecanização da indústria e os processos de reprodutibilidade — desencadearam uma significativa mudança na estrutura organizacional da sociedade. Somados a isso, os impactos ocasionados pela Primeira Guerra Mundial (1914-1919), resultavam em “repensamentos” na arte. Os artistas estavam interessados em trazer novidades a todo o momento, em revolucionar, em deslocar valores e ressignificar a arte. É nesse contexto que começam a se desenvolver movimentos artísticos na Europa, considerando a relação sujeito/sociedade.

Em paralelo, a moda abria seu caminho adquirindo autonomia no comércio, na indústria e nos meios de comunicação. Um fato importante nesse momento foi a mudança de status dos costureiros e artesãos, que então passaram a ser reconhecidos como criadores, assumindo a função de conceber vestimentas.⁴

Embora a moda estivesse em ênfase, os artistas que se apoderavam das vestimentas buscavam um caráter voltado para a crítica e para o objeto artístico, apesar de alguns como Sonia Delaunay (1885-1979), criarem uma ponte entre arte e moda. A artista, adepta das experi-



IMAGEM 84:

Cena da noite dadaísta, “*La soirrée Du coeur à barbe*”, 1923.

mentações com cores, teve como primeira obra abstrata uma colcha de retalhos feita para seu filho. A partir de então, iniciou uma pesquisa com trajes que criava e denominava de pinturas vivas, realizou vestidos que traziam experimentações nos contrastes das cores, que incluíam poemas, desenhou fantasias para o Carnaval do Rio de Janeiro e figurinos como mostra a imagem 84.

Na mesma linha de figurinos, podemos citar o Ballet Triádico de Oskar Schlemmer (1888-1943), artista que lecionou na Bauhaus na

4 COSTA, 2009.



IMAGEM 85:
Reconstituição do Ballet Triádico, Senac, 2013-14.

década de 1920. O *ballet* contava com a participação de uma bailarina e dois bailarinos que realizavam doze danças com dezoito trajes. O figurino era estritamente pensado por meio da forma, da cor e do espaço, considerando altura, largura, profundidade e espessura e, portanto se relacionava com as formas geométricas (esfera, cubo e pirâmide) e com as cores consideradas fundamentais (vermelho, amarelo e azul). Dessa forma, constituía-se a tríade “dança, traje e música”.

O que chama a atenção nesses figurinos é a fuga frente à ergonomia, ou seja, o distanciamento do vestuário com a funcionalidade e a possibilidade de permitir a movimentação dos bailarinos. O movimento que resultava das peças rígidas e elaboradamente espaciais era algo robótico, mecânico e até mesmo tenso. Outro detalhe dos trajes era a dificuldade em reconhecimento de sexo, idade e status dos personagens, o que denota um forte caráter de subversão da identidade.



IMAGENS 86:
Ballet Triádico, Schlemmer, 1919-1933



Um movimento que agregou bastante dinamismo para a criação de peças do vestuário foi o Futurismo, cujo pontapé inicial foi o lançamento de um manifesto literário em 1909, do escritor Marinetti (1876-1944). Em poucas linhas, o Futurismo propunha uma visão de vida alinhavada com os avanços tecnológicos e industriais. Artistas, como Giacomo Balla (1871-1958), proclamavam uma nova formulação para os trajes da época, em que deveriam ser valorizadas as cores extremas (“cores vermelhíssimas”, por exemplo), o corte e a modelagem assimétricos e muitos se dedicaram à criação de figurinos de teatro.

Outra característica na criação do vestuário futurista foi a incorporação de vários tecidos em uma única obra, denominada de *assemblage*:



IMAGEM 87:
Giacomo Balla, Estudo de terno de homem, 1914.



IMAGEM 88:
Fortunato Depero, Colete com *assemblage* de tecidos, 1923-24.

Década de 1960: vestuário como linguagem artística

Na década de 1960 surge uma nova compreensão do vestuário, que passava a ser concebido como linguagem⁵. Niki de Saint Phalle (1930-2002) nos trajes de Noivas apresentava uma variedade de materiais e objetos que se amontoavam, resultando em um vestido sobre uma noiva esculpida em gesso. Na imagem seguinte, a parte superior do vestido constitui-se de brinquedos pintados em branco.

A croata Jagoda Buic (1930-) também produziu significativos trabalhos no campo têxtil e de fibra nessa década. Ela desenvolveu figurinos para peças de teatro com base na tapeçaria, como a figura 90:



IMAGEM 89:
Niki de Saint Phalle, A noiva, 1963



IMAGEM 90:
Jagoda Buic, figurino, 1969.

⁵ COSTA, 2009.

No Brasil, na mesma década, Hélio Oiticica (1937-1980) criava os Parangolés, peças para serem vestidas pelo espectador, que se relacionavam com a dança e a música. Possuíam uma proposta política conjugada com o distanciamento das classes sociais, eram feitas em materiais variados como lona, algodão, jornal e podiam ser pintadas.

Lygia Clark (1920-1988), também artista e amiga de Hélio Oiticica, desenvolveu várias obras que podiam ser vestidas, em que explorava a possibilidade de maior interação entre corpo e material artístico. *O Eu e o Tu* (1968) consistia em macacões para serem vestidos por homens e mulheres, que eram trabalhados para causar a sensação de corpo masculino e feminino, por meio do emprego de materiais, como enchimentos e sacos plásticos cheios de água.



IMAGEM 91:
Caetano Veloso vestindo Parangolé,
Hélio Oiticica, década de 1960.



IMAGEM 92:
Lygia Clark, *O Eu e o Tu*, 1968.

Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), desenvolvia um vestuário bastante incomum. A sua vida possui uma carga bastante dramática, envolvendo internações em hospitais psiquiátricos durante longos anos. Foi nesses ambientes, à margem do sistema artístico, que desenvolveu uma obra constituída por objetos, instalações, trajes bordados que, como acreditava, poderiam aproximá-lo de Deus⁶. A confecção dos trajes se dava por meio da utilização de colchas, de retalhos e de panos de chão que eram bordados com linhas retiradas dos uniformes dos internos e recebiam aplicações de objetos variados que ele adquiria ou ganhava. *Semblantes — Vim Num Lex* (s. d) é um dos trajes feitos para o seu encontro com Deus:

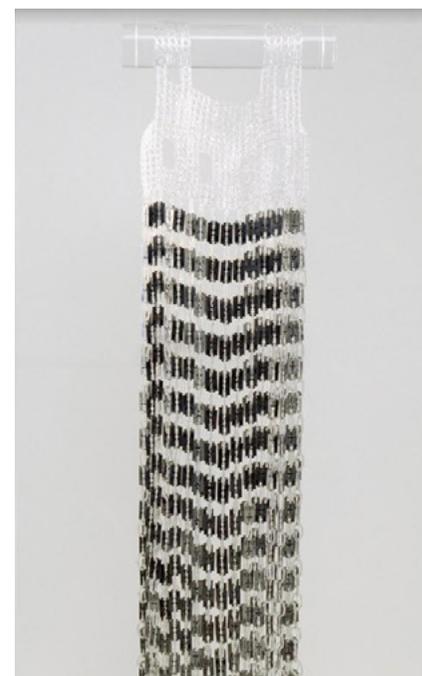


IMAGEM 93:
Arthur Bispo do Rosário,
Semblantes – Vim Num Lex, s. d.

6 COSTA, 2009.

Para além da moda: criações contemporâneas

Dando um pequeno salto rumo ao final do século xx, encontramos artistas que, como Nazareth Pacheco (1961-), consideram o vestuário como algo além da moda, relacionando-o a uma nova forma de expressão. A artista citada produziu “obras vestimentas” “não vestíveis”, utilizando materiais cortantes como lâminas e agulhas:



IMAGENS 94:
Nazareth Pacheco,
S/título, 1997 e *S/ título*, 2000.

Os trajes fazem parte de um jogo criado pela artista envolvendo sedução, perversidade e sua história pessoal, permeada por cirurgias e procedimentos médicos invasivos⁷. Outra artista que busca no vestuário uma aproximação da arte com o corpo é a Nicola Constantino. Na série de trabalhos intitulada *Human Furrier*, ela apresenta vestes confeccionadas em silicoes com padronagens de mamilos, de umbigos e de ânus, além de detalhes em cabelo humano:



IMAGENS 95:
Nicola Constantino, *Male Nipples*
Dress with Natural Hair, 2013 e
Anuses Man Shoes, 2000.

Os seios também foram o ponto de partida para a criação de várias peças pela artista Elisa Queiroz (1970-2011). Em seus trabalhos buscava uma aproximação com a sua corpulência e trazia uma carga de discussão referente ao gênero. Os seios, no trabalho da artista, estão embutidos de significados relacionados à circunferência, ao erótico, à maciez da gordura e podem ser tidos como formas de desconstruir o pudor.

A proximidade de Queiroz com a moda se relacionava com uma busca e construção de objetos vestidos que se adequassem ao corpo gordo. Temos a ideia de um corpo como suporte para a criação de objetos e objetos como suporte para a criação de novos corpos (algumas peças da artista insinuavam a transformação de corpos magros em gordos — uma possibilidade de pensar o avesso do tradicional na moda, que tenta justamente transformar o gordo em magro).



IMAGENS 96:
Elisa Queiroz,
Documentos de
Processo, [entre
1990 e 2000].
Fonte: Banco de
dados do LEENA.

7 COSTA, 2009.



IMAGEM 97:
Elisa Queiroz, blusas feitas
pela artista com uma possível
alusão ao *topless*, [entre 1990
e 2000]. Fonte: GAEU, 2015.



IMAGEM 98:
Documento de processo da
artista, roupa de gorda para
magra, [entre 1990 e 2000].
Fonte: Banco de dados do LEENA.



IMAGENS 99:
Jum Nakao, A costura do invisível, 2004.

No campo da moda também podemos encontrar transposições para a arte. O estilista e diretor de criação Jum Nakao (1966-) criou em 2004 uma coleção bastante inusitada para os padrões da moda. A costura do invisível, nome da coleção, do livro e do documentário sobre essa, apresentou modelos, vestindo roupas muito bem elaboradas, com detalhes em rendas e macramês, que no final do desfile rasgavam-nas. O detalhe: as roupas eram feitas em papel vegetal. A performance gerou uma comoção na plateia e contribuiu para o reconhecimento do estilista ao redor do mundo.

Nesses atravessamentos entre moda e arte, também encontramos a possibilidade de reutilizar materiais descartados no meio ambiente. Um projeto realizado pela Universidade Feevale permitiu o desenvolvimento de uma coleção de acessórios por meio da reutilização de pneus de bicicleta:



IMAGENS 100:

Acessórios produzidos para o projeto Estruturação e Diversificação Produtiva e Regional, da Feevale.

Esses exemplos mostram como o vestuário pode provocar reflexões, transformando-se em suporte para a criação de novas expressões e possibilitam a amplitude do olhar para novas experimentações nas Artes da Fibra.

Anexos

Aspectos técnicos e conceitos fundamentais

O que é tecelagem?

A tecelagem é uma técnica que permite a construção de um tecido, utilizando o entrecruzamento de dois grupos de fios e um tear rudimentar ou industrial. Os fios esticados na vertical recebem o nome de urdidura e os que se cruzam na horizontal, de trama.

O que é tapeçaria?

O termo “tapeçaria” é utilizado para compreender e descrever padrões têxteis, sejam eles tecidos, bordados, ou estampados. Nesse sentido, amplia a concepção de tecelagem e abraça diversos fazeres relacionados com os produtos oriundos dessa técnica.

Tear: conceito e tipos

Entende-se por tear toda e qualquer estrutura que permita organizar um grupo de fios, de modo que permaneçam sempre fixos e tensionados (urdidura), possibilitando, assim, que outro grupo de fios móveis (trama) percorra o primeiro, entrelaçando-se a eles, formando, assim, o tecido.

Existem vários tipos de tear disponíveis para tecelagem manual, cada um deles possui diferentes mecanismos de manuseio, bem como de organização dos fios: tear de cartão, de cintura, de moldura etc. Não existe um tipo ideal de tear, uma vez que cada um possui

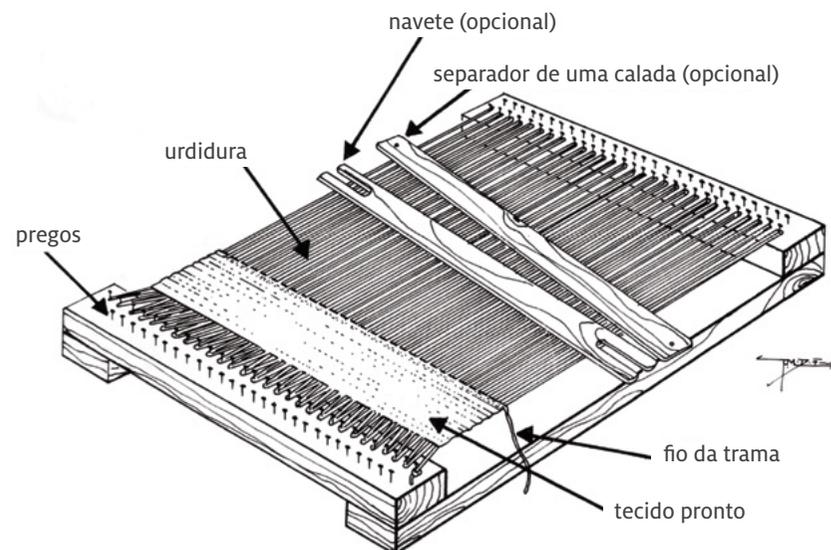


IMAGEM 101:
Tear de moldura: o princípio básico é esticar os fios da urdidura.

características que asseguram um padrão diferenciado de produção. Basicamente são classificados em horizontal e vertical, de acordo com a disposição da urdidura em relação ao tecelão. Os princípios básicos de tear são: (1) organizar e separar os fios da urdidura; (2) manter a urdidura fixa e tensionada em toda sua extensão e largura; e (3) possibilitar o manuseio desses fios em diversas combinações possíveis para que a trama se estabeleça criando o tecido (pano). Alguns teares possuem inclusive uma espécie de “reservatório”, no qual esse tecido pode ser armazenado à medida que vai sendo tecido.

No Espírito Santo, os teares mais encontrados são de três tipos básicos: o tear de moldura (cuja principal característica é a praticidade de locomoção, porém, limitado em relação ao tamanho da área tecida), o de parede (cujo tecido pode ser de maiores dimensões, entretanto, deve estar sempre fixo a uma parede como o próprio nome sugere) e o de mesa de dois e quatro pedais (teares semi-industriais surgidos com a Revolução Industrial e trazidos para o Brasil pela Família Real, que são típicos da tecelagem desenvolvida no interior do país em estados como Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso).



IMAGENS 102, 103 E 104:
Tear de vara vergada e teares verticais.

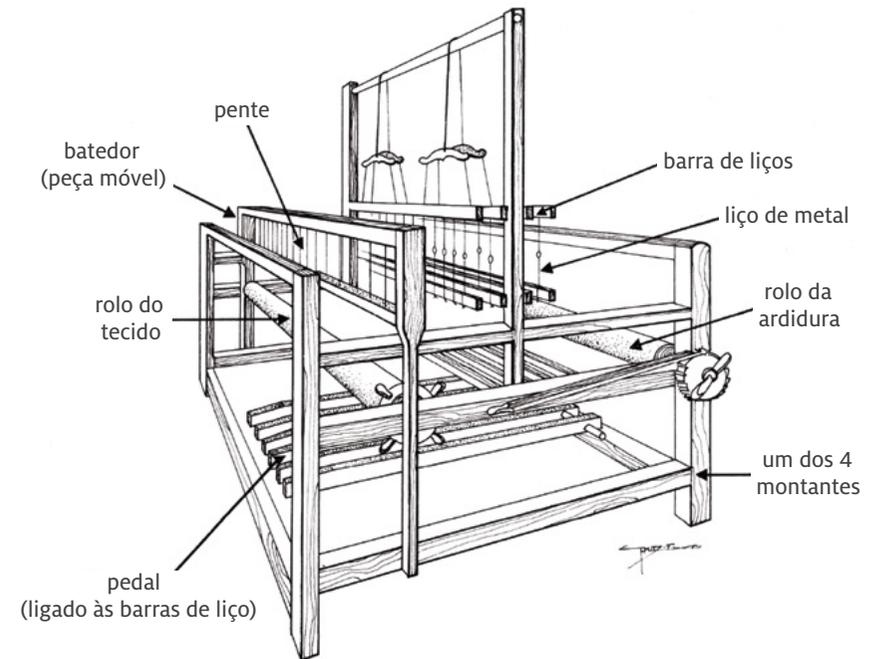


IMAGEM 105:
Tear horizontal ou de mesa com pedais: muito utilizado na tecelagem manual no Brasil, principalmente nos estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso.

Os fios: matéria-prima

É claro que, para que toda esta estrutura funcione, faz-se necessária a matéria-prima: o fio em suas diferentes versões. Entende-se por fio qualquer agrupamento de fibras vegetais, animais ou sintéticas torcidas, que por meio do processo chamado de “fiação”, tornam-se um filamento longo, uniforme e resistente. São classificados, geralmente, de acordo com a fibra que lhes deu origem (algodão, lã, rayon, nylon etc.), pelo seu tamanho, espessura e, algumas vezes pela sua cor. O fio é um elemento fundamental para o objeto têxtil. É somente após

a descoberta de como transformar fibras de origem vegetal ou animal em um filamento resistente e uniforme que foi possível o advento da tecelagem, fato que se acredita ter ocorrido ainda no período paleolítico (CÁURIO, 1983), quando da descoberta do fuso.

Todos os fios possuem características que atribuem ao processo de tecelagem cor e textura. O trabalho de cor e textura transforma a tecelagem em um fazer excitante, que promove um prazer visual e tátil, já que esses elementos são os primeiramente observados quando do contato com o trabalho têxtil. Os efeitos de cor, bem como os de textura, podem ser obtidos tanto como resultante da variação dos fios, utilizados em seu estado natural, como também por meio de processos do tingimento mecânico e de mistura de fibras, com o auxílio do processo de fiação.



IMAGENS 106:

D. Teodora, Pinheiros, ES, utilizando o fuso:
ferramenta para produção de fios.

Fio de algodão

O algodão provém da matéria fibrosa conhecida e utilizada em todo o mundo: os pelos que revestem a semente do algodoeiro. Esses pelos são um emaranhado de pequenos fios brancos ou pardos — de acordo com sua origem, que passam pelo processo de fiação para transformarem-se na forma mais conhecida desse fio: o barbante de algodão. Recentemente, a melhoria genética tem possibilitado a criação de algodão que já nasce com filamentos em diversas cores. Essa iniciativa tem sido bem vista pela indústria têxtil, pois, apesar da limitação de cores esse procedimento é tido como ecologicamente correto; porém, ainda são desconhecidos os efeitos dessa modificação genética na biodiversidade.

O fio de algodão utilizado pela maioria dos tecelões no Espírito Santo é adquirido já industrializado, mas registra-se o ofício da fiação em Pinheiros, pela artesã Teodora Souza da Costa. No Censo de 1980, foi registrada a presença de outra fiadeira no município de Serra, entretanto, essa não pode ser mais localizada e, considerando a sua idade à época daquele censo, chega-se à conclusão de que já não existe mais esse ofício artesanal naquele município.

A lã

Lã é uma fibra de origem animal, considerada a matéria têxtil mais resistente, devido às características específicas que lhe permitem um alongamento de até 30% do seu tamanho natural, sem que os fios arrebentem. Na maioria das vezes, é extraída de ovelha, sem ser necessário o seu abate (processo denominado de tosquia), podendo ser obtida também de outros animais de grande pelagem. Na tecelagem

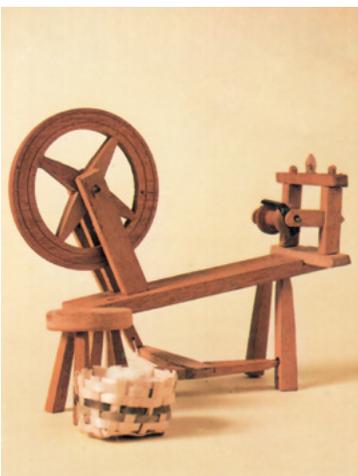


IMAGEM 107 E 108:
Processo de fiação com roda. A roda de fiar é uma invenção da Revolução Industrial e substituiu o fuso, acelerando o processo.



IMAGEM 109:
Maçã do algodão: origem do fio.

peruana, destaca-se o uso da lã de lhama, de alpaca, de vicunha e de ovelha. A lã natural pode ser encontrada nas cores branca (creme bem claro), marrom ou preto, dependendo da coloração do animal, em geral definido pela espécie. As demais cores são obtidas em processos de tingimento, utilizando-se pigmentos naturais ou sintéticos que serão tratados posteriormente. Como matéria têxtil, é utilizada principalmente no sul do Brasil. No mercado, hoje, podem ser encontrados também os similares sintéticos como a acrílica, mais utilizada recentemente. O processo de transformação da lã em fio é muito semelhante ao do algodão, devendo, pois, ser limpa, cardada e, posteriormente, fiada em fuso ou roca. Entretanto, é um material de mais fácil manuseio do que o algodão.

No Espírito Santo, a lã mais usada, atualmente, é a de origem sintética, com cores industrializadas, à disposição no comércio local. A lã natural ainda é usada, mas somente na fabricação de tapetes do tipo arraiolo, uso para o qual essa é comprada já em novelos ou fiadas no comércio local.



IMAGEM 110:
A lã de carneiro pode ser utilizada para fiação depois de processada e fiada.

Outras fibras vegetais

Outras fibras vegetais também utilizadas para a tecelagem são o sisal, produzido a partir da planta agave, assim como o junco (Peru), o rami, mais recentemente a fibra de bananeira e os cipós diversos. Essas fibras devem ser submetidas a tratamentos para se tornarem mais macias e flexíveis. Após lavagem, passam por processos de secagem e penteagem para separar as fibras que podem ser fiadas (fuso, roca ou industrial) ou utilizadas *in natura*.

Os procedimentos técnicos que se desenvolveram em torno desses materiais aprimoraram o ofício da tecelagem. Vale salientar que isso se deu mais rapidamente ou mais lentamente nas diferentes sociedades que constituem a humanidade. Apresentamos uma breve

história desse desenvolvimento até o incremento da tecelagem como linguagem da arte contemporânea – o que não desqualificou a produção artesanal, apenas lhe ampliou a perspectiva, inserindo-a no contexto das artes. Sabe-se, entretanto que esse não foi um processo rápido, nem simples, e ao qual, humildemente, buscamos colocar um pouco de luz sobre seu percurso histórico.



IMAGEM 111:
As palmeiras são uma rica fonte
de fibras vegetais para tecelagem.

Lista de Imagens

Lista de Imagens

“A reprodução de imagens de nesta obra tem o caráter pedagógico e científico, amparado pelos limites do direito de autor no art. 46 da Lei nº 9610/1998, entre elas as previstas no inciso III.”

Introdução

- 1**
P. 7 Indígena brasileiro durante a produção de uma cestaria. Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1983, p. 35.
- 2**
P. 8 Arte Plumária indígena, origem: Alto Xingu, Brasil, material: pena e fibras vegetais. Fonte: Acervo pessoal.
- 3**
P. 9 A rede: rede artesanal, tecelagem indígena no Brasil. Fibra Vegetal. Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**, 1985.
-

Capítulo 1

- 4**
P. 11 Tecido peruano, pré-colombiano. Fonte: ANTON, F. **Ancient peruvian textiles**. London: Thames & Hudson, 1987, p. 236.
- 5**
P. 12 Tecelagem pré-colombiana. Lã de llama e alpaca. Fonte: **Ancient Peruvian Textiles**, Thames & Hudson, 1987. p. 68.

6
P. 12

Múmia Inca. Fonte: PAES LEME, Shirley. **Aspectos da tecelagem no Peru**. Uberlândia: EDUFU, 1983.

7
P. 14

Tecido de linho copta, datado do século IV a.C. com motivos decorados em tapeçaria. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991.

8
P. 14

Tapete de Passerik, séc. V a.C. (200 x 180 cm). Museu do Império Persa. Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1983, pág. 18.

9
P. 15

Relíquia de São Germano, séc X. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991.

10
P. 17

Tapeçaria de Bayeux, (ou da Rainha Matilda). França, séc XI. Bordado em tela (cerca de 7000 cm x 50 cm). Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991, p. 26.

11
P. 18

Detalhe de manto bordado. Viena, Idade Média. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991, p. 31.

12
P. 18

Dama do Unicórnio. Duas das seis peças que fazem alegoria aos sentidos. França, séc XVI. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991; e CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1985.

- 13**
P. 19 Santo Sudário, provavelmente proveniente da Idade Média. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991.
- 14**
P. 20 O milagre da Pesca, de Rafael de Sanzio (cartão) e tecelagem do ateliê dos gobelinos. Cerca de 1515/1516. Fonte: GABETTI, M. **Tapeçarias: renascimento e barroco**. Lisboa: Presença, 1989.
- 15**
P. 21 Atelier dos Gobelinos representado em uma tapeçaria que narra a visita do Rei Luis XIV. Séc. XVIII. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991, p. 36.
- 16**
P. 22 Anilinas sintéticas Perkins, 1856. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991, p. 68.
- 17**
P. 22 Máquina de costura do século XIX. Acervo particular.
- 18**
P. 24 Tapeçaria de caça, final do século XIV. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991.
- 19**
P. 25 Tapeçaria de Willian Morris relembrando o estilo medieval mil flores, final do século XIX. Fonte: GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991.
-

Capítulo 2

- 20**
P. 31 Tapetes produzidos em tear de parede. Orfanato Cristo Rei, Cariacica, ES, 1999. Acervo do autor.
- 21**
P. 32 Tapeçaria de Regina Graz (100 x 120 cm). Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1985, p. 88.
- 22**
P. 33 Aves da Paz. Tapeçaria de Genaro de Carvalho (100 x 120 cm). Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1983, p. 119.

As demais imagens dos artistas brasileiros fazem parte do acervo de imagens coletado durante a pesquisa realizada sobre a atualidade da tapeçaria no Brasil. Todas foram enviadas pelos artistas com permissão para publicação em 1994-1996.

Capítulo 3

- 53**
P. 47 Vista do Ateliê de Tecelagem da Bauhaus, 1930. Fonte: WELTGE, Sigred W. **Bauhaus textiles**. London: Thames & Hudson, 1998.
- 54**
P. 47 Experimento têxtil do Ateliê de Tecelagem da Bauhaus, 1930. Essas experiências eram utilizadas para o revestimento de cadeiras e poltronas na Oficina de Design. Fonte: WELTGE, Sigred W. **Bauhaus textiles**. London: Thames & Hudson, 1998.

55
P. 48
Detalhe da série “Le chants Du monde”, de Jean Lourçat.
Fonte: LOURÇAT, Jean. **Les tapisseries du Chant du Monde** S. I: Gardet, 1963.

56
P. 49
Detalhe de duas tapeçarias de Jean Lourçat, seguindo os novos princípios da tapeçaria moderna. Fonte: LOURÇAT, Jean. **Les tapisseries du Chant du Monde**. S. I: Gardet, 1963.

Capítulo 4

57
P. 53
Obras de Aurelia Munoz. Coilling e macramê com fibra natural. Fonte: LARSEN, Constantine e LARSEN, J. L. **Beyond craft: the art fabric**. Tokio: Kodansha, 1986.

58
P. 54
Thelma Becherer. Detalhe de tapeçaria com fios sintéticos e casca de árvore. Fonte: **Ibidem**.

59
P. 54
Debra Rapoport. Detalhe de tapeçaria vestida. Fonte: **Ibidem**.

60
P. 55
Ed Rossbach. Considerado o pai da cestaria como linguagem artística. Fonte: **Ibidem**.

61
P. 55
Hilal Sami Hilal. Papel artesanal e cobre (2007). Fonte: Arquivo do artista.

62
P. 56
Elsi Giauque. Tapeçaria espacial, detalhe. Fonte: Fonte: LARSEN, Constantine; LARSEN, J. L. **Beyond craft: the art fabric**. Tokio: Kodansha, 1986.

63
P. 56
Rainbow. Vista parcial da instalação. Pares de tênis de tecido coloridos. Fonte: COLCHESTER, Chloe. **The new textiles: trend and traditions**. London: Thames & Hudson, 1993.

64
P. 57
Obra e estudo em papel cartão rígido. Herman Scholten. Fonte: LARSEN, Constantine; LARSEN, J. L. **Beyond craft: the art fabric**. Tokio: Kodansha, 1986.

65
P. 57
A espiral de madeira: Obra: Insidout, 1983 - Shirley Paes Leme, madeira e papel artesanal. Instalação, 50 m2, fonte acervo do LEENA/UFES, Foto S. P. Leme

66
P. 57
Fotografia com um estudo em canetinha: estudo para obra, Shirley Paes Leme, 1990. Desenho a caneta hidrocor sobre Fotografia. Fonte: Acervo LEENA/UFES

67
P. 58
Vista parcial da instalação de Magdalena Abakanowicz. Fonte: LARSEN, Constantine; LARSEN, J. L. **Beyond craft: the art fabric**. Tokio: Kodansha, 1986.

68
P. 58
O vermelho pendurado: Obra: Abakan Red, ano: 1960 Fibra sisal tingido; Fonte: MILDRED, C.; LARSEN, J.L. **Beyond Craft: the art fabric**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1986, 294 p.

69
P. 58
As costas: Obra: Backs, ano: 1967 - 1980, material: juta e resina LDRED, C.; LARSEN, J.L. **Beyond Craft: the art fabric**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1986, 294 p.

70
P. 59
Oscilações sobre um quadrado (detalhe) e Projeto Menir (III Bienal do Mercosul). José Cirillo. Fonte: Acervo do Artista.

- 71**
P. 59
Julho. Estudo e obra instalada na Universidade Federal do Espírito Santo. Fonte: Acervo do Artista.
- 72**
P. 60
Jane Sauer. Escultura tecida com macramê e tingimento. Imagem cedida pela artista.
- 73**
P. 60
Jogoda Buic. Detalhe de instalações e croqui para elaboração de peça tecida. Fonte: BUIC, J; KRASEVEC, V; KRZISNIC, Z. **Jagoda Buic**. London: Alpine fine arts, 1988.
- 74**
P. 61
Esboços de Sheila Hicks para instalação. Fonte: LARSEN, Constantine; LARSEN, J. L. **Beyond craft: the art fabric**. Tokio: Kodansha, 1986.
- 75**
P. 61
Sheila Hicks, detalhe de instalação. Coilling e entrelaçamento. Fonte: **Ibidem**.
- 76**
P. 62
Sheila Hicks, detalhe de instalações e tapeçarias. Fonte: **Ibidem**.
- 77**
P. 62
Detalhe de obra da colombiana Olga Amaral. Tecelagem dupla. Fonte: **Ibidem**.
- 78**
P. 63
Objetos. Coilling com pregadores de roupa. Fonte: COLCHES-TER, Chloe. **The new textiles: trend and traditions**. London: Thames & Hudson, 1993.
- 79**
P. 63
Detalhe de instalação. Fios sintéticos e luz. Fonte: COLCHES-TER, Chloe. **The new textiles: trend and traditions**. London: Thames & Hudson, 1993.

- 80**
P. 63
Obra de Françoise Grossen. Fonte: **Ibidem**.
- 81**
P. 63
Obra Kay Sekimachi. Fonte: **Ibidem**.
- 82**
P. 64
Regina Rodrigues, cerâmica e crochê com fio de cobre, 2009. Imagem cedida pela artista.

Capítulo 5

- 83**
P. 66
Gustav Klimt, “Retrato de Adele Bloch-Bauer I”, 1907. Fonte: COSTA, Cacilda. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 161.
- 84**
P. 67
Cena da noite dadaísta, “*La soirrée du coeur à barbe*”, 1923. Fonte: **Ibidem**, p. 171.
- 85**
P. 68
Reconstituição do *Ballet Triádico*, 2013-14. Disponível em: <http://www.sp.senac.br/jsp/default.jsp?newsID=DYNAMIC,oracle.br.dataservers.ContentEventDataServer18,selectEvent&template=946.dwt&event=1716>. Acesso em: 23 mai. 2015.
- 86**
P. 68
Imagens do *Ballet Triádico*, Schlemmer, 1919-1933. Disponível em: <http://www.arteduca.unb.br/galeria/mostra-bauhaus/ballet-triadico>. Acesso em: 23 mai. 2015.
- 87**
P. 69
Giacomo Balla, “Estudo de terno de homem”, 1914. Fonte: COSTA, Cacilda. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Edusp, 2009, p. 175.

- 88**
P. 69
Fortunato Depero, Colete com assemblage de tecidos, 1923-24. Fonte: **Ibidem**, p. 179.
- 89**
P. 69
90
P. 69
Niki de Saint Phalle, A noiva, 1963. Fonte: **Ibidem**, p. 210.
- Jagoda Buic, figurino, 19---. Disponível em: <https://www.pinterest.com/dreamvveaver/art-2-3d-collage-drawing-painting/>. Acesso em: 23 mai. 2015.
- 91**
P. 70
Caetano Veloso vestindo Parangolé, Hélio Oiticica, década de 1960. Disponível em: <http://www.culture-se.com/noticias/84/os-parangoles-de-helio-oiticica>. Acesso em: 24 mai. 2015.
- 92**
P. 70
Lygia Clark, O Eu e o Tu, 1968. Disponível em: <http://literaturallifestyle.blogspot.com.br/2008/10/lygia-clark.html>. Acesso em: 24 mai. 2015.
- 93**
P. 71
Arthur Bispo do Rosário, Semblantes – Vim Num Lex, s. d. Fonte: COSTA, Cacilda. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2009, p. 225.
- 94**
P. 71
Obras da Nazareth Pacheco, 1997 e 2000. Disponível em: http://muvi.advant.com.br/artistas/n/nazareth_pacheco/nazareth_pacheco.html. Acesso em: 24 mai. 2015.
- 95**
P. 72
Nicola Constantino, *Male Nipples Dress with Natural Hair*, 2013 e *Anuses Man Shoes*, 2000. Disponível em: <http://www.nicolacostantino.com.ar>. Acesso em: 24 mai. 2015.
- 96**
P. 72
Elisa Queiroz, Documentos de Processo, [entre 1990 e 2000]. Fonte: Banco de dados do LEENA, 2013.

- 97**
P. 73
Elisa Queiroz, blusas feitas pela artista com uma possível alusão ao *topless*, [entre 1990 e 2000]. Fonte: GAEU, 2015.
- 98**
P. 73
Documento de processo da artista, roupa de gorda para magra, [entre 1990 e 2000]. Fonte: Banco de dados do LEENA, 2013.
- 99**
P. 73
Jum Nakao, A costura do invisível, 2004. Disponível em: <http://www.jumnakao.com/portfolios/a-costura-do-invisivel/>. Acesso em: 25 mai. 2015.
- 100**
P. 74
Acessórios produzidos para o projeto Estruturação e Diversificação Produtiva e Regional, da Feevale. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/10-Coloquio-de-Moda_2014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO8-SUSTENTABILIDADE/CO-EIXO-8-REUTILIZACAO-DE-CAMARAS-DE-PNEU-DE-BICICLETA.pdf. Acesso em: 25 mai. 2015.

Anexos

- 101**
P. 76
Esquema gráfico do tear horizontal ou de mesa, também conhecido como mineiro. Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1985, p. 287.
- 102**
P. 77
Darli de Oliveira tecendo em tear vertical de parede. Departamento de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

103

P. 77

Índia trançando cesto. Fonte: **Ibidem**, p. 37.

104

P. 77

Teares simples: de vara vergada, de moldura e de parede. Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional do folclore. **Artesanato brasileiro**: tecelagem. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 38.

105

P. 77

Esquema gráfico do tear horizontal ou de mesa, também conhecido como mineiro. Fonte: CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1983, p. 287.

106

P. 78

Dona Teodora utilizando processo ancestral de fiação: o fuso ainda está presente na atualidade. Pinheiros, ES.

107

P. 79

Miniatura de roda de fiar. Fonte: FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional do folclore. **Artesanato brasileiro**: tecelagem. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983, p. 17.

108

P. 79

Artesã utilizando cardadeira. Preparando algodão ou lã para fiar na roda. Fonte: GEISEL, A.L.; LODY, R. **Artesanato Brasileiro Tecelagem**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. p 43.

109

P. 79

Maço de algodão antes da colheita.

110

P. 79

Pele de carneiro secando ao sol: lã não utilizada para a fiação. Fonte: **Ibidem**, p. 39.

111

P. 80

Palmeiras. Coqueiral de Aracruz, ES.

Referências

ANTON, F. **Ancient peruvian textiles**. London: Thames & Hudson, 1987. 236 p.

BUIC, J; KRASEVEC, V; KRZISNIC, Z. **Jacoda Buic**. London: Alpine fine Arts, 1988. 243 p.

CAURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil**: viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Editora Primor, 1985. 384 p.

COLCHESTER, Chloe. **The new textiles**: trend and traditions. London: Thames & Hudson, 1993. 297p.

COSTA, Cacilda. **Roupa de artista**: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Edusp, 2009. 312 p.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. London: Thames & Hudson, 2006. 256 p.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. **Atlas folclórico do Brasil**: artesanato, danças e folguedos: Espírito Santo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. 98 p.

Instituto Nacional do folclore. **Artesanato brasileiro**: tecelagem. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. 168 p.

GABETTI, M. **Tapeçarias: Renascimento e Barroco**. Lisboa: Presença, 1989. 89 p.

GUINSBURG, Madeleine. **The illustrated history of textiles**. London: Studio Editions, 1991. 293p.

LARSEN, Constantine; LARSEN, J. L. **Beyond Craft: the art fabric**. Tokio: Kodansha, 1986. 294p.

LOURÇAT, Jean. **Les tapisseries du Chant du Monde**. S. I: Gardet, 1963. 89 p.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do estado do Espírito Santo**. Rio de Janeiro: IBGE, 1951. 500 p.

PAES LEME, Shirley. **Aspectos da tecelagem no Peru**. Uberlândia: EDUFU, 1983. 83 p.

WELTGE, Sigred W. **Bauhaus textiles**. London: Thames & Hudson, 1998. 208 p.

Sobre o autor

É pesquisador vinculado ao GEPPC/LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontífica Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é professor Adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo. Desenvolve pesquisas na área de Artes Visuais e Ensino da Arte com linhas de pesquisa em “memória e cultura”, “Arte Pública” e “processo de criação”. É editor da Revista Farol (issn 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (issn 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008. Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.