



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E
COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO
GRÁFICA

TECELAGEM CONCRETISTA?

Eloíza Helena dos Reis Penna

Orientação: Prof^ª. Dra. Solange Maria Leão

Co-orientação: Prof. Dr. Olympio José Pinheiro

Monografia do Trabalho de
Conclusão de Curso apresentado à
disciplina de Projeto em Artes
Plásticas, Departamento de Artes e
Representação Gráfica, FAAC,
UNESP.

BAURU
2008

RESUMO

A tecelagem brasileira no século XX, obteve bastante projeção internacional e seu desenvolvimento arrojado conseguiu aos poucos junto com outras modalidades de artes espaço em instituições artísticas. Com isto a tecelagem deixou de ser cópia de pintura e passou a ser considerada como as demais modalidades, arte. Com o intuito de pesquisar têxteis com características construtivistas esta pesquisa faz a relação entre obras da tecelagem e outras modalidades artísticas, pautada nas características geométricas predominantes nas mesmas. Sobre os resultados apurados da arte têxtil brasileira foi possível apontar a analogia que artistas modernos fizeram entre as tendências européias e os conceitos culturais genuinamente brasileiros.

Palavras- chaves: artêxtil, Bauhaus, construtivismo, tapeçaria, concretismo.

INDÍCE DE ILUSTRAÇÃO

Figura 1: Manufatura dos Gobelinos, “os bois” , tapeçaria de 3,21 X 3,56m. [entre 1962 e 1700]. Coleção do MASP.	10
Figura 2: Jacques Douchez, sem título, , desenho do atelier abstração executado em tapeçaria, 187 X 258 cm. [196-?]. Coleção Adolpho Leirner.	21
Figura 3: Regina Gomide Graz. Tapeçaria lã, 186 X 120 cm. [193-?]. Coleção Adolpho Leirner.	26
Figura 4: Sacilotto. Concreção 5839, esmalte sobre alumínio, 41 X 41 X 0,3 cm. [1958]. Coleção Hércules Barsotti.	26
Figura 5: Cássio M’ Boy. Sem título, tapete 240 X 250 cm. [c. 1935]. Coleção Adolpho Leirner.	28
Figura 6: Gunta Stadler Stölzl, algodão e linho, 142 X 110 cm. [entre 1227 e 1928]. Coleção Teppichgemeinschaft Stuttgart, Alemanha.	29
Figura 7: Douchez. “Oriente”, tapeçaria em tear manual [1983].....	31
Figura 8: Eduardo Nery. “Estrutura Ambígua”, tapeçaria em lã produzida pela manufatura de Portalegre. 180 X 286 cm, [entre 1968 e 1969]. Coleção Museu de Tapeçaria de Portalegre (Portugal).	32
Figura 9: Sacilotto Concreção 9980, têmpera vinílica sobre tela, 90 X 180 cm. [1999]. Coleção Hospital Brasil, Santo André, SP	33
Figura 10: Nemésio Garcia. Estudo de um Cubo. [197-?].	37
Figura 11: Norberto Nicola. “Avatar”, tapeçaria em tear manual, 170 X 140 cm. [1982].	38
Figura 12: Norberto Nicola .Trama ativa, técnica mista sobre madeira, 76 X 36cm. [1955]. Coleção Adolpho Leirner.	39
Figura 13.: Dois estudos de matéria feitos no curso preliminar de Albers: “justaposição de matérias” e “busca de relações”.	40
Figura 14: Naum Gabo. Construção Linear Nº 2. Plásticos e fios de Nylon, 1149 x 835 x 835 mm.	41
Figura 15: Richard Lippold. Vôo, [1963]	42
Figura 16: Pierre Daquin. Gaiola ao vento. [197-?].	43

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. A TECELAGEM	7
2.1.O curso de tecelagem da Bauhaus	12
2.2. O concretismo	18
3. A GEOMETRIA NA TECELAGEM	23
3.1.O plano e a forma no desenho têxtil.....	30
3.2 . A tecelagem e plástica.....	36
4. CONCLUSÃO	45
REFERÊNCIA	48

1. INTRODUÇÃO

Antes de sua colonização por Portugal, já existia no Brasil a atividade da tecelagem desenvolvida pelos índios que as realizavam com técnicas e recursos condizentes às suas realidades. Posteriormente a colonização, o desenvolvimento da tecelagem brasileira passou por várias transformações.

As transformações sobre a tecelagem brasileira começaram a partir da necessidade de transposição de padres tecelões portugueses que imigraram para satisfazer as necessidades dos Jesuítas e posteriormente com a inserção da tecelagem e técnicas dos negros trazidos da África. E também mais tarde com desenvolvimento das artes brasileiras sobre as influências das diversas tendências e mudanças ocasionadas no contexto cultural europeu, outras técnicas e estilos foram absorvidos e implantados no Brasil.

A história da tecelagem em seu contexto global anda lado a lado com a história e desenvolvimento das artes plásticas. Assim como as artes da pintura e da escultura passaram ao longo das diversas civilizações por apogeu e queda, se reformulando ao acompanhar as mudanças culturais sofridas na sociedade à qual estava ou está inserida, assim ocorreu com a tecelagem.

Esta pesquisa é um estudo das influências que o construtivismo exerceu sobre obras têxteis produzidas no século XX, e de como esses reflexos foram impressos nas tecelagens produzidas no Brasil. É uma interpretação dos fatos históricos a partir de uma leitura diacrônica que descreve o relacionamento que as obras de artistas da tecelagem tiveram com as produções de artistas plásticos geométricos, expondo os resultados mais relevantes para o que pode ser considerada uma tecelagem construtivista nacional.

Perpassa as influências da filosofia da Bauhaus no desenvolvimento da identidade artística do modernismo, até o estabelecer de uma arte com características desenvolvidas no Brasil, demarcando principalmente, a tecelagem no exercício de sua força de expressão particular.

Apoiado nos estudos de Rita Cáurio que pesquisou a tecelagem brasileira, da era pré-colonial à contemporaneidade, foram agrupados artistas citados em seu livro “Artêxtil no Brasil, com ênfase em tecelões que atuaram entre a década

de 20 e 80, e as mudanças que a atividade deles proporcionou ao conceito de tecelagem.

2. A TECELAGEM

[...] opera com qualquer tipo de fio ou fibra, natural, vegetal ou sintética, em trançados, nós, bordados, [...] , ñandutis¹ ou técnicas mistas, em composições e decomposições. Flexível ou rija, espacial ou plana, com ou sem relevos vazados, sua colocação é ilimitada, e seu formato dimensões, infinitamente variados, já foi adorno e continuará eventualmente a sê-lo, na medida em que é uma das artes que mais responde as necessidades humanas tais que beleza e poesia, (con) tato e comunicação. (CÁURIO, 1985, p.9).

Conforme afirmado por Cáurio (1985) a arte da tecelagem obteve muito pouco destaque à medida que a as vanguardas artísticas do século XX se desenvolveram. Sua reminiscência para o século XX se dá a partir do curso de tear da Bauhaus, onde as atualizações alcançaram as artes e ofícios, o design, e também a produção têxtil artesanal.

A partir da revolução industrial na Inglaterra, com a crescente automatização e massificação dos meios de produção, a tecelagem perdeu força como arte criativa e serviu mais ao cunho utilitário relacionado às produções do capitalismo.

As raízes da pouca popularização da arte têxtil no Brasil também se devem a revolução industrial, os teares manuais advindos da Inglaterra sofreram embargo por parte de Portugal e foram queimados quase todos por ordem da rainha Dona Maria I :

O golpe fatal contra o desenvolvimento da tecelagem brasileira veio finalmente com o famoso Alvará de 5 de janeiro de 1785 assinado por D. Maria I , e que proibia “todas as fábricas, manufaturas ou teares de galões, de tecidos ou de bordados de ouro e prata, veludos, brilhantes, cetins, tafetás, ou de qualquer outra qualidade de seda” [...] a “Rainha Louca” chegou a redigir ao Governador da Capital outro Alvará, a 26 de janeiro do mesmo ano, ordenando que “fossem abolidos pela *brandura ou violência* as ditas fábricas de sua jurisdição” [...] (CÁURIO, 1985, p. 74).

Somente nos interiores do Brasil permaneceram teares, e em cada região se desenvolveu um estilo característico conforme a necessidade e oferta de

¹ Nhanduti ou ñanduti – técnica de tecelagem com aspecto de renda, tem sua origem nas ilhas canárias, sendo conhecida em Tenerife como renda de sol. É realizada num bastidor circular pelo qual se passa uma urdidura radial e se trama com agulha, formando os mais diversos formatos circulares. (CÁURIO, 1985, p. 285).

matéria prima do local. Na região norte e nordeste predominaram os têxteis brancos e a produção de renda, na região sul a tecelagem de lã pesada e colorida. (CÁURIO, 1985).

Esse embargo sobre a produção de uma tecelagem nacional no período colonial brasileiro se deu por causa de razões políticas. Portugal necessitava da proteção bélica da Inglaterra, e para sustentar esse apoio, desmantelou os então crescentes ateliês de tecelagem, que se multiplicavam tanto em instalação em quantidade de locais, como em variedade e qualidade, colocando em risco a dependência sobre os tecidos ingleses.

De qualquer forma, a partir de um novo Alvará da Coroa, este assinado por D. João VI em 1808, liberava-se oficialmente a reativação da tecelagem da colônia, sete anos mais tarde promovida a Reino Unido de Portugal. A partir daí foram se estabelecendo as manufaturas do século passado – sementes do nosso atual parque industrial e da nossa expressão têxtil artística. (CÁURIO, 1985, p.7).

Era comum que as colônias da Inglaterra se desenvolvessem com a produção têxtil e que as colônias de Portugal se desenvolvessem na produção das especiarias e produtos agrícolas.

A evolução da tecelagem no mercado internacional através do invento da máquina de fiar, que desenvolveu a indústria inglesa em fins do século XVIII, fez aumentar a procura de algodão. A coroa britânica abastecia-se nos algodoads dos Estados Unidos e da Índia, até que ocorreu um imposto coercitivo sobre os tecidos indianos em 1789. Com isso favoreceu-se tanto a produção brasileira, instalando-se no Nordeste um verdadeiro ciclo algodoeiro [...] A favor do incremento de nossa tecelagem havia o fato de que os tecidos ingleses, importados via Portugal, alcançavam no sertão preços elevados. Isso fez com que a produção manual passasse a ser uma opção rentável, cada vez mais praticada, atingindo níveis de outros interesses dominados pela mulher, com a renda e o bordado. (CÁURIO, 1985, p. 75).

Rita Cáurio (1985) descreveu o árduo caminho que a tecelagem brasileira trilhou até que a sua produção fosse liberada. Contudo houve muitas guerras e mudanças no sistema sócio- políticos do século XVIII, tanto nacional (como por exemplo na abolição da escravatura em 1888) quanto internacional que, refletiram negativamente na tecelagem nacional através de declínio das lavouras.

A tecelagem dos índios brasileiros foi completamente marginalizada das iniciativas iniciais de oficialização das artes brasileiras, produzidas a propósito da mudança da Família Real portuguesa para o Brasil. Também a vinda da missão Francesa em 1816 foi um marco para a história do Brasil, entretanto a França, maior centro produtor de tapeçaria do século XIX, não incluiu em sua comitiva um especialista desse setor. (CÁURIO, 1985).

Como os nativos mais antigos do Brasil não receberam atenção especial para conservação e apreensão da sua cultura tecelã, do mesmo modo os produtores têxteis do interior da Inglaterra baseados em sua antiga tradição foram levados ao esquecimento. Mas foi no berço da 1ª revolução industrial que foi dado o passo inicial para o ressurgimento da tecelagem como arte.

O precursor das pesquisas que deu origem a este ressurgimento da tecelagem em seu valor de expressão artística foi John Ruskin (1819-1900), sociólogo que se envolveu com a pesquisa sobre as tecelagens dos camponeses, para tirar a tecelagem artesanal do anonimato em que entrou por causa da massificação têxtil ocasionada pela revolução industrial. (WICK, 1989).

Ainda na Inglaterra influenciado pelas idéias de Ruskin, William Morris (1834-1896) poeta e pintor interessado pela produção de têxtil visitando a manufatura dos Gobelinos (em Paris) e não se interessou pela produção em curso. O que Morris visava era o oposto do que acontecia em Paris com o crescente manifestar da arte pictórica, muito baseada nos moldes da academia fortemente baseada nos ideais das pinturas de Rafael. (CÁURIO, 1985).

A produção na abadia de Merton, localizada em Londres (para onde a manufatura de Morris mudou quando expandiu) , correspondia à produção pré Rafaelita com motivos alegóricos, figuras românticas intensamente coloridas, detalhadas ao estilo naturalista, repletos de florais, folhas e frutos. Anterior aos estudos de William Morris outro fato relacionado à manufatura dos Gobelinos se relaciona a questão da tecelagem submissa as regras da pintura:

A exposição holandesa de Maurício de Nassau trouxe até nós nada menos que quarenta e seis cientistas, literatos e artistas, que realizaram a partir de 1636, um trabalho de registros inéditos no país. [...] Desse grupo alguns ficaram conhecidos como Frans Post e Albert Eckhout, cujas pinturas constituem hoje as imagens básicas de nossas paisagens. Em 1679, o conde Mauricio de Nassau presenteou Luiz XIV com um lote

de suas telas. Expostas em uma das salas do Louvre. Partindo da sugestão dos arquitetos do “Rei Sol” ao superintendente, de que fizessem tecer umas tapeçarias a partir desses quadros, os seus autores foram encarregados de “reacomodar” alguns elementos das telas para que fossem reproduzidos nas oito tapeçarias de *baixo liço* realizado na manufatura dos Gobelinos. (CÁURIO, 1985, p. 73).

Sobre três aspectos a manufatura dos Gobelinos tem sua importância para a história da artêxtil². O primeiro é a inserção indireta do Brasil no universo da tapeçaria com a representação de motivos brasileiros. O segundo é a visualização do estilo que era comportado pela produção dos Gobelinos, representada na Figura 1, com a qual William Morris não concordou.

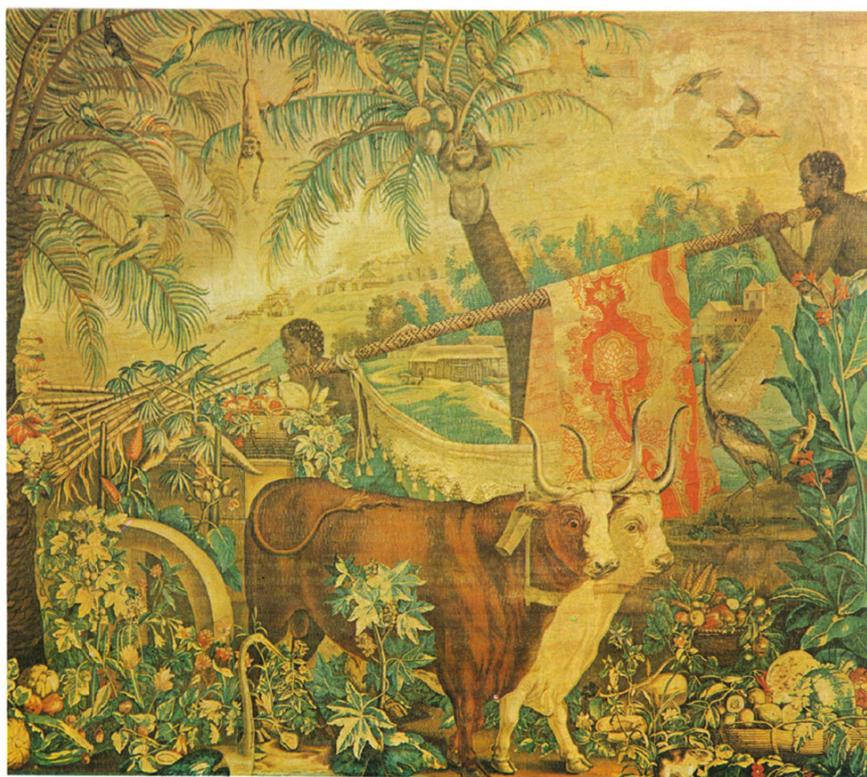


Figura 1: Manufatura dos Gobelinos, “os bois” , tapeçaria de 3,21 X 3,56m. [entre 1962 e 1700]. Coleção do MASP. (CÁURIO, 1985, p.72).

O terceiro aspecto é o averiguar da sujeição da tapeçaria às mesmas regras aplicadas a arte da pintura, através da reprodução de uma obra acadêmica com uma técnica têxtil . E mesmo depois da iniciativa de Morris a tapeçaria

² Artêxtil: termo advindo da junção das palavras “Arte têxtil”, criado por Rita Cáurio para designar as diversas ações de tecelagem artísticas.

continuou a ser considerada réplica tecida de pintura, portanto sua admissão como arte particular passou por um longo processo até se desvencilhar deste conceito :

O movimento "Art-Nouveau" que tanto beneficiou a tapeçaria em outros países europeus, não chegou a encontrar na França, uma verdadeira receptividade entre os adeptos desta arte. Tal resistência se deveu seguramente pelo fato da tapeçaria francesa e a elevada tradição de seus ateliês oficiais, os quais continuaram produzindo tapeçarias do mesmo espírito passado, ainda que se valessem de novos modelos e cartões. Não que não houvesse a consciência de uma necessidade de renovação mais profunda: Jules Guiffroy (de 1883 a 1905) e Gustave Geffroy (de 1908 a 1926) certamente tentaram, cada qual a sua maneira, só que sempre mais em teoria do que na prática. Geffroy, quando propôs nomes tão famosos quanto Monet, Cézanne e Van Gogh para o fornecimento de cartões, estava seguramente imbuído de boas intenções, mas sua atitude demonstrava o critério conservador de continuar a ver a tapeçaria como uma simples transcrição de elementos pictóricos. (CÁURIO, 1985, p. 99).

A linguagem da tecelagem durante muito tempo esteve em crise e foi considerada como imitação da pintura, mesmo tendo sua relação de técnica diferente, isto porque as manufaturas de tapeçarias durante o período do Renascimento se prestavam a reproduzir os cartões elaborados por pintores da época. A arte de tecer começou a receber maior vigor no princípio do século XX com a ruptura da representação do figurativo advinda do cubismo e das posteriores tendências construtivistas .(CÁURIO, 1985).

O emprego de novos materiais como madeiras, barbantes, pregos, areia entre outros, deram as relações espaciais uma redescoberta, a partir de então as produções têxteis deixaram de ser considerada arte de reprodução de pintura e passaram a constituir aos olhos do público outra linguagem.

No Brasil aconteceu na segunda metade do XX algo parecido , com a transposição de pinturas de artistas brasileiros para a tapeçaria (pelo Atelier Nicola- Douchez). No entanto, este acontecimento serviu para contestar a tapeçaria como obra de arte independente da arte pictórica, e em dado momento muitas outras rupturas já teriam acontecido no âmbito da arte, sobretudo sendo a primeira delas dada por Morris para a história mais atual da tapeçaria no ocidente.

Inicialmente a tecelagem era conhecida como forma de expressão e atividade de mulheres, mas principalmente no período Art-Nouveau surgiram

homens tecelões que expuseram pela Europa demonstrando muita habilidade na arte de tecer (CÁURIO, 1985). Neste período é possível notar o aumento do número mulheres pintoras e artistas, em contra partida surgiram homens tecelões, refletindo todas as reformas estruturais as quais a sociedade do século XX passara naquele momento.

Regina Gomide Graz (1897-1973), foi o grande ícone da tapeçaria brasileira, sua carreira como tecelã atingiu o auge no final da década de 20. Sua obra é importante porque pesquisou a tecelagem indígena, e inspirada nelas deu valor à lógica nacionalista, ao mesmo tempo em que produziu obras de acordo com o que havia de contemporâneo naquele momento. Estudou na Europa, e traduziu em suas tapeçarias tanto a linguagem figurativa ligada ao “Art- Nouveau”, “quanto concepções geométricas cubistas [...] ‘como’ diretamente abstratas”. (CÁURIO,1985, 91). Ou seja, buscou no berço (a Europa) da desvalorização da tecelagem dos índios (puramente brasileira), instrução para valorizá-la.

Juntamente com seu marido John Graz, realizou obras têxteis próprias para a integração da arquitetura com as artes plásticas e decorativas. Suas atividades entravam em acordo com o que havia de mais novo e avançado como movimento internacional da época, a Bauhaus³.

2.1.O curso de tecelagem da Bauhaus

A Bauhaus tem como antecedente histórico William Morris que estudou as produções têxteis do interior da Inglaterra, para resgate da identidade artística da tapeçaria. Seus estudos relacionados ao ideal de produção da época medieval eram coincidentes com a base primária das aspirações da Bauhaus. Por sua vez, também está inclusa na história da arte construtivista do século XX.

³ A Bauhaus foi o berço do moderno design, escola preparatória para o mercado de trabalho, criada na República de Weimar em 1919 na Alemanha, e fechada pelos nazistas após sua transferência para a cidade de Dussau. Em 20 de Junho de 1933 foi fechada sob a repressão da polícia, da SS e da Gestapo com o pretexto de que era disseminadora e centro de cultura bolchevista e comunista. Sua direção inicial do foi presidida pelo professor e autor do manifesto da Bauhaus, Walter Gropius.

Para Wick (1989) os antecedentes históricos da Bauhaus provam que sua consolidação se deu em duas fases. Na primeira fase foi construída uma filosofia sobre o expressionismo tardio e o ideal de artesanato medieval, na segunda fase passam a predominar as percepções plásticas do construtivismo e a diversificação de criação da forma, dirigida à objetividade e funcionalidade, tendo em vista as possibilidades de técnicas da indústria moderna.

Certamente em toda a história da arte as diversas disciplinas desenvolvidas neste universo partem de uma ligação intrínseca aos elos do passado:

Manzana-Pissarro foi outro artista francês [...] se dedicou [...] à tapeçaria, mas sem qualquer interesse particular: criou igualmente óleos, litogravuras e esculturas. Filho do famoso mestre do impressionismo, Camille Pissarro, este jovem artista havia se ligado ao movimento Art-Nouveau inglês em 1889, tendo freqüentado em Whitechapel o ateliê de C.R. Ashbee⁴, aluno de William Morris. (CÁURIO, 1985, p.97)

Em retrospecto William Morris, pioneiro no estudo de tapeçaria como forma de manifestação artística, também sofreu influência dos estilos e tendências de sua época, de acordo com Nikolaus Pavsner (1989), “seu estilo diferia do de 1851”, mesmo influenciado pelas tendências do momento em que vivia, seu estilo simplificado com relação aos padrões de 1851 é um marco de ruptura, não apenas para a tapeçaria mas também para as artes e ofícios.

Morris buscava aquilo que depois se transformaria em tendência também nos meios franceses (a França é um dos maiores pólos de disseminação da arte decorativa), retorno a temática medieval e eliminação de efeitos de perspectiva, uso de um número limitado de cores, grandes e vigorosas hachuras, expressão independente da pintura. (CÁURIO, 1985).

⁴ Charles Robert Ashbee (1863-1942), fundador da escola “*Guild and Scholl of Handicrafts*”, onde se desenvolveu a prática de formação de alunos através de oficinas ao invés dos tradicionais ateliês. Tem importância para a história da Bauhaus por causa do seu novo método de ensino as artes e também porque ao contrário de Ruskin e Morris não era um adaptado a destruição da máquina, e ele atestara que: “A civilização moderna se baseia nas máquinas, e não poderá existir um sistema razoável de apoio à arte, de incentivo a arte que não o reconheça” [...] (WICK, 1988, p19) seu posicionamento distinto frente ao trabalho mecânico, “ representa ‘um elo de ligação’ com a Bauhaus”.

Como exemplo de artista que utilizou bastante as hachuras em seus trabalhos têxteis pode-se citar Gunta Stadler Stölzl, primeira aluna e posteriormente professora de tecelagem da Bauhaus, que desenvolveu junto com Paul Klee⁵ pesquisas sobre a técnica de tecer, relação entre cor e forma e uso de pigmentos naturais extraído de vegetais para tingir fios.

A Bauhaus é conhecida por que visava à unificação de estilos nas artes e ofícios, que refletia na unificação de estilos na arte decorativa, nos mobiliários e também porque abrigou artistas construtivistas importantes que contribuíram com teorias sobre a linha e forma, que foram aplicadas na explicação da arte da abstração geométrica. No trabalho têxtil de Gunta Stadler Stölzl (ver Figura 6) é possível observar estes mesmos aspectos.

Anterior aos estudos sobre tecelagem desenvolvidos na Bauhaus outro artista desenvolveu pesquisas sobre a técnica de tecer, neste caso sua relação com a tecelagem se inicia conforme a busca de Morris, nas fontes medievais de produção artesanal:

O primeiro artista francês a realmente abandonar os pincéis, pelos fios foi Aristide Maillol (1861-1944), a partir do impacto que lhe causaram as inovações medievais e renascentistas enviadas pela Espanha a uma exposição a Paris. Maillol, que chegou a ter contato direto com os Nabis⁶ em 1883, havia decidido abrir um pequeno ateliê na sua cidadezinha natal, Banyuls-sur-mer (ao sul da França). Para tal, havia contratado cinco ou seis costureiras, treinando-as ao mesmo tempo em que em que pesquisava tingimentos vegetais e produção artesanal. (CÁURIO, 1985, p.97).

⁵ Os estudos de Paul Klee foram voltados para a teoria da cor e seus postulados sobre os planos e as formas desenvolvidos enquanto era professor na Bauhaus, sua participação na oficina de tecelagem não recebeu muita atenção de registros (WICK, 1988). Em 1921 Johannes Itten (também estudioso da teoria da cor) foi diretor da oficina de tecelagem da Bauhaus. De 1921 até 1927 o responsável foi Mücke e a partir de 1926 Gunta Stölzl.

⁶ Les Nabis, ou simplesmente *Nabis*, grupo de jovens artistas vanguardistas pós-impressionistas da última década do século XIX. Impulsionado por Paul Sérusier *Les Nabis*, teve grande influência de Gauguin. A palavra *Nabi* deriva do árabe, da palavra *profeta*. Pierre Bonnard e Edouard Vuillard tornaram-se os mais conhecidos do grupo, mas na altura estavam um pouco afastados dos restantes membros.

Acredita-se que “a Bauhaus não deve ser entendida como um fato isolado, mas como algo que se insere no contexto mais amplo da reforma das escolas de arte verificada entre 1900 e 1933.” (WICK, 1989, 71). “A idéia da unidade das artes aplicadas e das belas artes já havia sido profundamente implantada ali pela antecessora da Bauhaus, a Escola de arte aplicada de Weimar, fundada em 1902, por Henry Van de Velde, para ensinar as idéias do *jugendstil*⁷.” (CHIPP, 1988).

Se reexaminarmos o passado, descobriremos que essa combinação da expressão formal coletiva com diversidade individual existiu efetivamente em outras épocas. O desejo de reproduzir uma boa forma “*standard*” parece ser uma função da sociedade humana, e já o era bem antes da revolução industrial. A denominação *standard* não tem nada a ver com os recursos de produção- sejam ferramentas ou máquinas. (GROPIUS, 1972, p. 119).

Não apenas na tecelagem, o geométrico foi uma tendência social. A Bauhaus por exemplo, mudou muito sua pedagogia ao longo do tempo, desde sua instalação na República de Weimar onde refletia o ideário de produção artesanal da Idade Média, até sua transferência para Dessau quando se reorientou do aspecto artesanal para uma escola preparatória para a indústria. (WICK, 1989).

Para Walter Gropius, a palavra construir estava bastante atrelada à conhecimento, não existe fazer que não dependa de saber. Na Bauhaus as palavras construir, construção, construtivo eram fortemente usados para designar arquitetura, dependente ao extremo do conhecimento sobre as bases da geometria.

O objetivo único de toda a atividade artística é a construção!... arquitetos, pintores e escultores precisam reaprender a conhecer e a entender a multiplicidade de aspectos da construção, em sua totalidade e em suas partes, pois só assim eles mesmos poderão preencher suas obras com um espírito arquitetônico, que perderam em meio a arte de salão. As velhas escolas de arte não mais podiam produzir esta unidade, e como poderiam, se a arte não pode ser ensinada?... Arquitetos, escultores, pintores, precisamos todos voltar ao artesanato! Pois “a arte como profissão não existe. Assim como não existe uma diferença fundamental entre o artista e o artesão. O artista representa um estágio mais avançado do artesão. Formemos... uma nova corporação de artesãos sem a pretensão separatista de classes, que quis erigir um altivo muro entre artesãos e artistas! É preciso que desejemos, que concebamos e que criemos juntas a nova construção do futuro, que será , numa forma única, arquitetura e escultura e pintura... (WICK, 1989, p. 34).

⁷ Art-Nouveau Alemão.

Sobre tudo não se pode ignorar que a Bauhaus além de estar inserida no contexto que gerou reformas na maneira como se ensinava arte no início do século XX, também foi forte propagadora de reformas no estilo da arte geométrica, sua filosofia também fora aderida em outros lugares do mundo inclusive no Brasil.

A idéia básica da Bauhaus era diminuir as distâncias de classe, fazendo também com que os pintores e escultores se familiarizassem com as varias técnicas expressivas – inclusive a tecelagem. O famoso manifesto da Bauhaus tinha como símbolo uma catedral de elegantes linhas góticas (xilogravura de Lyonel Feininger), preconizando a unidade de luz sustentada pela perfeição artesanal: “arquitetos, escultores, pintores, devemos todos retornar ao ofício ! Não existe uma “arte profissional”, não há diferença essencial entre o artista e o artesão, o artista nada mais é que o artesão inspirado (...)”, o que queria dizer que, devia necessariamente possuir um sólido embasamento teórico. Formou-se, enfim, um amplo contexto filosófico de trabalho e de pesquisa com apoio recíproco, onde começaram a operar diversos artistas importantes - inclusive para a história da tapeçaria contemporânea. (CÁURIO, 1985, p.86).

Sendo assim a Bauhaus também foi importante para o contexto do estudo dos tapetes geométricos produzidos no século XX, não só porque nesta escola existiu uma oficina de tapeçaria que influenciou as produções da sua época, assim como as consecutivas a sua, mas porque um grupo de tecelões brasileiros aderiu a sua filosofia, mesmo depois de anos após seu fechamento:

Constituído no ano de seu título, o “GRUPO 80” visa “desenvolver através do trabalho e da discussão coletiva, uma personalidade artística comum” dirigindo suas experiências para a “integração entre as artes e as demais atividades produtivas”, como a indústria e o artesanato popular, numa versão brasileira da famosa Bauhaus alemã. (CÁURIO, 1985, p.234).⁸

A Suíça foi outro país que com a dispersão dos artistas da Bauhaus sofreu grande impulso sobre a arte têxtil. Na Suíça se destacou o trabalho de Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), com o estilo despojado e geométrico do construtivismo,

⁸ No Brasil não foram muitos os ateliês específicos de tapeçaria artística, mas nas últimas décadas alguns foram criados . Em 1881 foi criado o CGTC (Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea), de 1976 a 1980 existiu em São Paulo o “Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea”, criado na década 80 o “Grupo 80”, o atelier “Núcleo Paulista de Tapeçaria” e atelier “Casa 11” que foi criado para desenvolver especificamente pesquisas têxteis .

ingressou na escola de Zurique 1916 lecionando até 1929, onde influenciou com suas inovações a tecelagem do estabelecimento mais avançado no gênero na década de 30.

Sobre as inovações realizadas por Sophie Taeuber- Arp descreveu Jean Arp:

Em 1915, Sophie Taeuber- Arp e eu fizemos os primeiros objetos em pintura, bordado e papel colado, derivados das formas mais simples. Trata-se, talvez, da primeira manifestação do tipo. Esses quadros são *Realidades* [Réalités] em si mesmos, sem uma significação cerebral ou uma intenção. Rejeitamos a cópia ou a descrição, em prol do “básico” e do “espontâneo”, para podermos reagir com liberdade. Uma vez que o arranjo do desenho, sua proporção e as cores pareciam depender exclusivamente do acaso, declarei que eram apresentados “segundo as leis do acaso parecia ser apenas uma parte limitada de uma necessidade inescrutável de tornar seu *make-up* indecifrável. (ARP apud RICKY, 2005, p. 162).

As afirmações de Jean Arp, provam que as produções têxteis daquele momento artístico estavam de acordo com a mentalidade sobre a arte desenvolvida naquele momento. Também Mondrian depunha de uma arte que fala por si .

Conquanto a arte seja fundamentalmente a mesma em toda parte, ainda assim as duas principais inclinações humanas, diametralmente opostas, surgem em suas múltiplas e variadas expressões. Uma delas visa *à criação direta da beleza universal*, a outra *expressão estética de si mesmo*, ou seja, daquilo que pensamos e sentimos. A primeira pretende representar a realidade de maneira objetiva, a segunda subjetivamente. Assim, vemos em toda obra de arte figurativa o desejo de representar a beleza apenas por meio da forma e da cor, em relação de mútuo equilíbrio, e, ao mesmo tempo, uma tentativa de expressar aquilo que nessas formas, cores e relações provocam em nós. Essa última tentativa deve resultar necessariamente numa expressão individual que disfarça a beleza. (MONDRIAN apud CHIPP, 1988, p. 354).

Com o fechamento da Bauhaus pelo nacional-socialismo, houve uma dispersão dos artistas que lá permaneciam, e suas idéias penetraram no novo mundo. Nos Estados Unidos (outro grande pólo das artes decorativas) Anni Albers, a sucessora de Gunta Stölzl na direção do departamento de tecelagem da Bauhaus, prosseguiu com suas pesquisas têxteis. (CÁURIO,1985). Vários outros artistas migraram para fugir da 2ª guerra mundial. Entre eles estava o artista

holandês Pieter Cornelis Mondrian, fundador do Neo-plasticismo que levou seus trabalhos ao máximo da abstração. (CHIPP, 1988).

Mondrian declarou: “O construtivismo foi levado adiante em Paris e em Londres, onde se tornou homogêneo com o neo-plasticismo; contudo sempre houve diferenças de ponto de vista”. (RICKEY, 2002, p.57). Indiferente do construtivismo se manifestar na pintura, na escultura e mesmo na tecelagem as suas características serão diversas porque não se pode ignorar que o local e o artista imprimem suas marcas na arte confeccionada.

2.2. O concretismo

Após 1960, a Europa conheceu uma onda de renovação no pensamento artístico, que não se deu como um credo ou como um corpo compacto de doutrinas, mas como uma coincidência de pontos de vistas entre artistas que trabalharam questões semelhantes, em relativo isolamento e em países diferentes. Tratava-se de artistas jovens, nascidos em sua maioria a partir dos anos 20, e que não tinham lembranças pessoais da Primeira Guerra Mundial. Haviam nascido em um mundo onde tanto a arte abstrata quanto o comunismo já eram corriqueiros e tolerados como parte do ambiente, e onde não havia inibição quanto aos materiais empregados em uma obra de arte. Em parte via Bauhaus (embora o contato não fosse direto), em parte diretamente de exposições, esses artistas já estavam familiarizados com as idéias do construtivismo, podendo enxergar a arte com “objeto- sem- status” e o artista como um “não-herói”. Entraram em contato com um tipo de público diferente dos *connoisseurs*⁹ arrebanhados pelo impressionismo e cubismo. Compartilhavam de uma crescente desilusão quanto ao mercado de arte e sua ênfase na raridade, na publicidade e no sistema de estrelato. Esses jovens artistas, em alguns casos, trabalhavam na tradição construtivista. Em sua maioria possuíam raízes no construtivismo, mas iam além dele [...] Essa perspectiva permitiu uma enorme diversidade estilística e uma ampla distribuição geográfica. Tendências construtivistas surgiram no Japão, na Argentina, no Brasil, na Venezuela e em toda a Europa Ocidental [...] (RICKEY,2002, p. 87).

Essas coincidências de pontos de vista também receberam tônica no Brasil com o Concretismo e o Neoconcretismo. Mesmo com a coincidência na semelhança das idéias dos artistas construtivos brasileiros, o que aconteceu na Europa não foi equivalente no Brasil quanto ao não existir de um grupo compacto com doutrinas.

⁹ Connoisseurs: conhecedor, entendido, esperto (dicionário de língua francesa, da Ediouro)

As vanguardas construtivas do Brasil dos anos 50/60 surgem como as primeiras manifestações de ordem definitivamente moderna no país, desde as iniciativas modernizantes aqui introduzidas por Tarsila, Di, Guignard ou Portinari. Afinados com Max Bill e os concretistas suíços e familiarizados com os trabalhos de Mondrian e Malevitch, os concretos de São Paulo desacreditam, de uma arte romântica representacional, com conteúdos ideológicos, e propõem a arte como processo de informação. (AMARAL, 1987, p.16).

A obra de arte concretista beira a sinestesia, atingindo ao observador de uma maneira que as dadas representações sejam similares aos seus espectadores, como a arte de seus criadores não se impõe com apelo subjetivo, seu aspecto em geral atinge a parte fisiológica, a percepção é dada pela sensação tangível ao representado.

Pensam esses artistas não só em estabelecer um sistema formal pertinente ao suporte, mas desejam que ele seja comunicável e inteligível. Abandonam emoções e outras variações que podem incidir no processo comunicativo, em favor de invariantes estéticas, ou seja para que a forma seja dada a perceber pelo espectador de forma unívoca. As formas disponíveis para a comunicação colocam em relação de igualdade o artista e o destinatário. Evitam a particularidade da emoção e do sentimento, elegendo articulações conscientes e racionais, controlando as vagas flutuações inconscientes, o que pode ser notado pela importância atribuída à exposição da estrutura aparente ao modo de funcionamento das unidades elementares originárias, que formam estrutura. (AMARAL, 1998, p. 120).

Max Bill como artista suíço serviu de exemplo para os concretistas brasileiros, da mesma forma Sophie Taeuber-Arp serve como um exemplar de tecelã no gênero . A própria é um exemplo de artista construtivista que se afiliou a Van Doesburg em uma produção artística vasta. Sua obra serve de ponto de partida para que se possa fazer uma ponte entre o concretismo em artes e tecelagem, justamente porque é conhecida pela produção de ambos.

A arte neoconcreta afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam Mondrian, Pavsner, Gabo, Sophie Taeuber-Arp, etc. Se mesmo esses artistas confundiam o conceito de forma mecânica com o de forma expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas

geométricas, perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo de imaginação. (GULLAR, 1959, apud AMARAL, 1998, p. 244).

O que gerou no Brasil esta diferença entre os grupos construtivistas como o Concretismo e Neoconcretismo, foi justamente a existência de um dogma a ser seguido, ao passo que o Neoconcretismo serviu como contestação as afirmações contidas no manifesto do grupo Ruptura dos artistas concretos paulistanos. Para os neoconcretos a permanência do grupo de artistas deveria existir enquanto a afinidade das idéias de seus participantes existisse, sendo esta afirmativa uma abertura para o potencial criativo dos artistas nele envolvidos. (AMARAL, 1998).

A filosofia da estética Geômetra dos trabalhos do Atelier Abstração não era presa aos conceitos ortodoxos do Manifesto concreto do grupo Ruptura, mesmo ambos sendo de São Paulo, ainda assim, os artistas a ele pertencentes mantinham o rigor estético da geometria e usavam de instrumentos como compasso e esquadros para alicerçarem seus trabalhos.

A eliminação de todo sinal da mão, em favor da instrumentação do desenho à régua, o completo repúdio ao gesto humano, domina as artes visuais na concepção dos artistas concretistas. É certo que o caráter impessoal do objeto artístico corresponde à aspiração da linguagem de comunicação universal, destinada a todos, mas significa sobre tudo o planejamento racional da obra, capaz de torná-la compatível e passível de ser introduzida na ordem produtiva. Ordem esta que implica nítida separação entre o momento de ideação e aquele de execução do trabalho. Convergem aspirações industrialistas, no horizonte desses jovens artistas que atuam em São Paulo, o que explica em certa medida a afinidade com o projeto russo amadurecido na Bauhaus: preparar o artista para oferecer contribuições práticas para a sociedade. (AMARAL, 1998, p.108-110).

Em 1952 foi publicado o manifesto do grupo Ruptura com escritos de Sacilotto e Waldemar Cordeiro, os grandes ícones da arte construtivista do núcleo de São Paulo. Samson Flexor além de não concordar com os preceitos do grupo Ruptura, lançou críticas públicas aos escritos de Sacilotto e acompanhantes, o mesmo disse:

[...] “muito embora, pessoalmente, eu considere que a tendência concretista, no seu rigor geométrico, despreza por demais o ser humano e se torna, quando não puramente decorativa, insensível ao público, o que me desagrada habitualmente nela é sobretudo a pobreza inventiva

de seus adeptos”. (FLEXOR apud MILLIET,1956 apud AMARAL, 1998, p.88).

Samson Flexor tem sua importância no contexto da tapeçaria porque foi considerado orientador de dois ícones da tecelagem geométrica: Jacques Douchez ¹⁰conforme a Figura 2, e Norberto Nicola. “A fase construtiva de Flexor, marcada sobretudo pela presença do desenho, da linha, que compartimentava dinamicamente a superfície em segmentos de cor, coincide com a criação do Atelier Abstração” (AMARAL,1988).

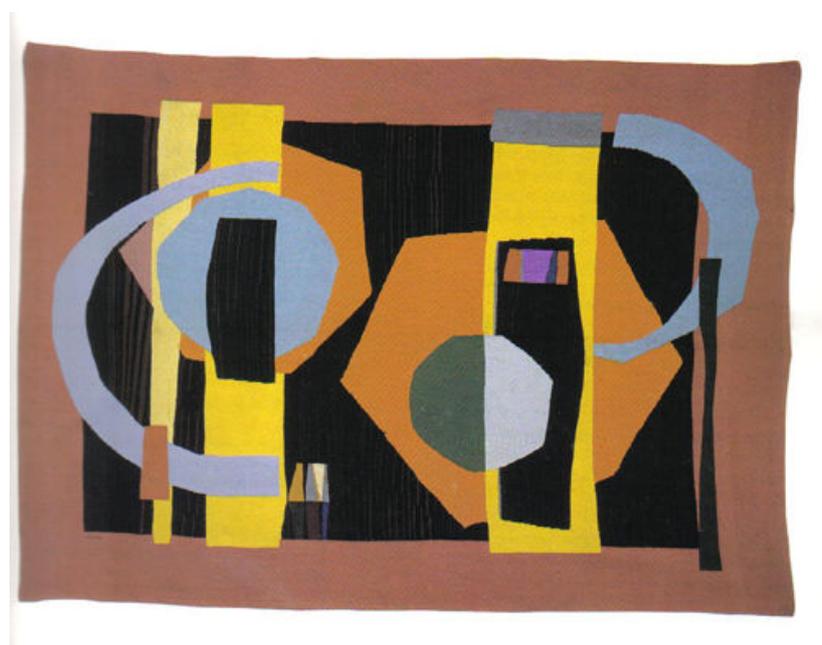


Figura 1: Jacques Douchez, sem título, desenho do atelier abstração executado em tapeçaria, 187 X 258 cm. [196_]. Coleção Adolpho Leirner. (AMARAL, 1998, p.91).

A liberdade no uso da geometria com que Norberto Nicola e Jacques Douchez trabalharam, remete muito mais em termos à filosofia da arte dos neoconcretos , apesar destes não se basearem no Frente (Rio de Janeiro), pela cronologia é improvável que os mesmos tenham se baseado no Manifesto Neoconcreto. O Atelier Abstração teve seu fim em meados de 58 ao passo que os Neoconcretos publicaram seu manifesto em 1959 pelo Jornal do Brasil .

¹⁰ Nascido em Mâcon na França, Jacques Douchez foi incorporado à história da arte brasileira por ter passado maior parte da sua vida no Brasil.

A tecelagem ou tapeçaria, podem ser produzidas hoje em dia em escala industrial com muita rapidez e qualidade para satisfazer a demanda de mercado. Ainda que as máquinas e programas de computador possam reproduzir estamparias que dêem a impressão de ilusão ótica através da geometria e cores, estas se diferem em valor artístico porque não foram produzidas ou usadas com um intuito de sê-las. Este conceito é descrito no manifesto do “Atelier Abstração” pelas palavras de Samson Flexor:

Para os pintores do “Atelier Abstração” a pintura deixou de pertencer ao domínio das “artes da imitação” para tomar o seu lugar ao lado da arte musical e da arquitetura, artes essas maiores por excelência, requerendo ser sua essência e sua substância apenas capacidade de invenção e de sensibilidade, privilégio do homem. Longe de se limitar pelos conceitos e definições simplistas, estes pintores do Atelier Abstração manifestam-se como uma diversidade de concepções que refletem a variedade de suas personalidades. (FLEXOR, 1959 apud AMARAL, 1998 , p. 269).

Em 1958 houve um incidente com as obras dos artistas do Atelier Abstração que levou a dissensão dos artistas participantes. Em 1959 Jacques Douchez abandona a pintura criando com Norberto Nicola o Ateliê Douchez-Nicola de Tapeçaria.

3. A GEOMETRIA NA TECELAGEM

Rickey (2002) explica as origens do construtivismo, pelo estudo da geometria, que estão imbricadas não apenas no mundo que discute a relação do saber com o fazer, mas também estão ligadas com a investigação do que já foi feito, é uma base para entender as manifestações similares da geometria em seu universalismo, indiferente da intenção mística ou utilitária atribuída a um objeto de qualquer cultura.

Protótipos de imagem construtivista haviam surgido sobre diversas formas: nas pinturas das cerâmicas de milhares de anos atrás, na geometria dos mosaicos do chão dos banhos romanos e das primeiras igrejas cristãs, nas treliças islâmicas, em azulejos e decorações de gesso, nas tramas ornamentais celtas, nas subdivisões quadrangulares dos escudos heráldicos, nas grades de ferro, nos padrões decorativos dos vidros coloridos, nas mantas e cobertas de lã escocesas com motivos xadrez [...] (RICKEY, 2002, p. 30).

A geometria é presente na arte desde o período da antiguidade, e introduzida como ponto de partida filosófico na história da arte do século XX a partir da frase de Paul Cézanne: “trate a natureza por meio de cilindro, esfera e do cone” (RICKEY, 2002, p.35) e Picasso usou essa afirmativa para dar fundamento lógico para o cubismo. Estabeleceu-se assim “um molde geométrico ao qual as formas da natureza eram submetidas” (RICKEY, 2002, p.35).

A idéia de uma arte pura surgiu de diversas direções. A base para uma arte representativa, oferecida por Cézanne aos cubistas, tornou-se logo obsoleta do ponto de vista teórico, embora com base nela se tenha produzido uma arte importante. Estava por ser erguida na Rússia uma base teórica clara e duradoura para uma arte não figurativa—movimento surgido nos anos da guerra de 1914-18 que se mostrou revolucionário.(RICKEY, 2002, p. 45).

As tapeçarias foram influenciadas pelos movimentos artísticos dos períodos nos quais estavam inseridas. Da década de 50 a 60 o contexto artístico do Brasil sofrera grande mudança com o concretismo e o Neoconcretismo. As raízes do Concretismo e Neoconcretismo iniciam-se nos primeiros anos da década de 50.

Neste período, a tecelagem no Brasil passou a ser suscitada como uma manifestação de artes aparte da reprodução pictórica. Isto foi consequência das atividades inovadoras do Ateliê Nicola - Douchez, que atraiu a atenção dos críticos. A ruptura da tecelagem subjugada à pintura ocorreu da mesma maneira que levou a tecelagem ao status de mero artesanato, ou réplica de pintura.

Rita Cáurio (1985) comentou uma das atividades do Atelier de Nicola e Douchez. Os pintores que colaboraram por cederem cartões desenhados para o repasse das figuras na tapeçaria foram: Di Cavalcante, Volpi, Milton da Costa e Aldemir Martins. Segundo Marc Bercowitz¹¹ (1967 apud CÁURIO, 1985, p.124) “o resultado demonstrou claramente que não basta ser bom pintor para fazer um bom cartão de tapeçaria. Não foram muitos os que entenderam que tapeçaria não é imitação de pintura [...]”

Se a pintura tradicionalmente conhecida for comparada a arte de tecer, não serão apuradas apenas as diferenças entre os suportes que sustentam as cores, mas também a relação das cores entre si, a tapeçaria dependia “mais de contrastes e contornos do que de nuances”, referindo assim a um método diferente de representar, incluindo a arte geometria.

Além do reforço no contexto nacional sobre o conceito de tecelagem como arte, anteriormente no contexto internacional algumas rupturas sobre o conceito de arte geral já haviam acontecido com os experimentos plásticos dos cubistas na Europa. Para reforçar o fim do dilema: “tecelagem é arte?” artistas têxteis internacionais da década de 60 arrebataram premiações de Bienais. No Brasil nos anos 60, Norberto Nicola¹² e Jacques Douchez intitulavam seus trabalhos como “formas tecidas” para enfatizar o que realmente faziam, inclusive foram eles os mais representativos para a arte têxtil nacional em instituições. (CÁURIO, 1985).

Os artistas têxteis internacionais que conquistaram prêmios de Bienais eram Magdalena Abakanowicz VIII Bienal de São Paulo e em 1967, oito anos depois de Magdalena ser premiada com medalha de ouro na Bienal de São Paulo Jogada Buic foi consagrado com o primeiro lugar na Bienal de São Paulo.

¹¹ “Tapeçaria no Brasil”, Marc Bercowitz. Revista “Galeria de Arte Moderna”, nº 3, Fev./67..

¹² Primeiro artista têxtil do Brasil a expor na Bienal de São Paulo junto com outras modalidades de artes.

Sophie Taeuber-Arp, influenciou em muito a escola de Zurique (Suíça) introduzindo inovações em tecelagens e bordado, lá permanecendo de 1916 a 1929, este foi um dos estabelecimentos mais avançados em tecelagem artística na década de 30.

A suíça desde então pode ser considerada um pólo importante de arte construtivista, e também de tapeçaria. Dois fatos importantes surgem desta afirmação. O primeiro deles é que por volta de 1918 estudou em Genebra Regina Gomide Graz (1897-1973), que foi posteriormente participante do Atelier Abstração no Brasil, na década de trinta foi o referencial na arte da tapeçaria considerada Arte Déco. O segundo fato é que também na Suíça aconteceram as Bienais de tapeçaria de Lausanne, onde artistas brasileiros incluído o ex-participante do Atelier Abstração (Jacques Douchez) expuseram suas obras.¹³

Uma obra curiosa a ser estudada como em sua constituição geométrica é o tapete da coleção Adolpho Leirner confeccionado por Regina Gomide Graz , remete muito aos trabalhos de Sacilotto na década de 50. Entretanto seus estudos foram baseados nas coletas de dados da época em que estudou a geometria na arte indígena (AMARAL, 1998).

O tapete representado na Figura 3, remete não apenas as concreções pintadas de Sacilotto, como também a mesma estética de suas esculturas em aço. Tanto suas esculturas como pinturas revelam através das linhas paralelas eixos simétricos, que permitem a relação sobre as várias simetrias que não seja apenas a bilateral , e também sobre o valor de figura e fundo que a forma obtém, pois é indistinguível a forma como figura ou fundo conforme na Figura 4.

¹³ Participaram da VII bienal de Lausanne, Jacques Douchez e Jogada Buic (1º lugar na Bienal de tapeçaria de São Paulo).



Figura 3: Regina Gomide Graz. Tapeçaria lã, 186 X 120 cm. [193-?]. Coleção Adolpho Leirner. (AMARAL, 1998, p. 40).

Conforme mudam os ângulos de visão nas obras Luiz Sacilotto, mudam as sensações sobre o real posicionamento das formas de seu trabalho. Em uma composição equilibrada é difícil perceber e classificar de maneira fixa, porque toda conclusão tirada depende do ângulo do espectador, e estas qualidades por causa da aparência do tapete com as concreções, podem ser comprovadas sobre um suporte produzido quando o concretismo ainda nem era idealizado.

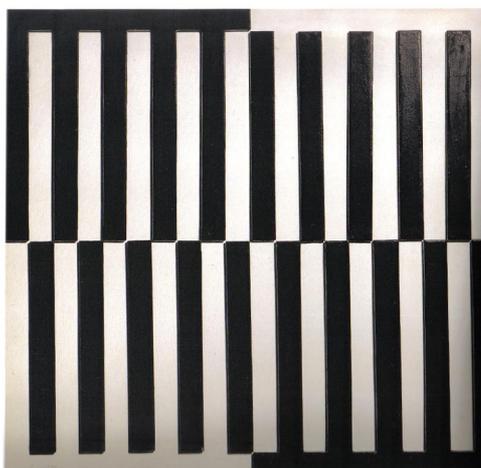


Figura 4: Sacilotto. Concreção 5839, esmalte sobre alumínio, 41 X 41 X 0,3 cm. [1958]. Coleção Hércules Barsotti. (ENOCK, 2001, p. 80).

Não se pode ignorar que Regina Gomide Graz não se baseou na obra de Sacilotto, seu tapete da década de trinta foi produzido antes das obras concretas da década de 50, mas tanto os tapetes de Regina Gomide quanto as obras de Sacilotto foram publicadas muito posteriormente aos estudos sobre a reação da retina ensaiados na Bauhaus, e virou tendência que influenciou o mundo. John Graz comentou que:

[...] buscava-se para os interiores daqueles que podiam reformar, construir, remodelar, a assepsia das imagens inspiradas na abstração e ou decorrentes das lições do cubismo, na França, assim como nos países inspirados em sua cultura. Ou pelas sugestões da Bauhaus Alemã, nos países de tradição Saxã, assim como nas tradições do neoplasticismo holandês. (GRAZ apud BARDI, 1974 apud AMARAL, 1998, p. 40-42).

O que se percebe no Brasil, é que a arte da tapeçaria não seguiu nenhuma vanguarda a risca para que se destacasse no conjunto dos acontecimentos. Muitas obras de tapeçaria podem ser consideradas construtivistas pelo padrão geométrico abstrato que seguem, mas dentro dos concretos não houve um tecelão ou tapeceiro em particular.

O padrão geométrico das tapeçarias de Regina Gomide Graz e Cássio M'Boy foram estabelecidos nos períodos em que o construtivismo estava se consolidando (AMARAL, 1998), enquanto esses tapetes foram produzidos no Brasil na década de vinte e trinta, aconteciam na Bauhaus estudos e publicações sobre diversos pontos de vista sobre a análise da forma.

É importante lembrar que Regina Gomide estudou anos na Europa e incorporou alguns conceitos formativos durante a sua passagem por lá (mas seus conceitos filosóficos entram em acordo com a arte de exaltação as composições artesanais puramente brasileiras). (CÁURIO, 1985).

Cássio M'Boy se encaixa nesta mesma situação representado na Figura 5. Apesar de seus tapetes serem geométricos, o mesmo não se intitulava como concreto ou ainda construtivista, seus tapetes eram uma mescla da estilização baseada na geometria da arte indígena e da junção da sinuosidade da Arte Déco tão em voga na década de trinta.(AMARAL, 1998).



Figura 5: Cássio M' Boy. Sem título, tapete 240 X 250 cm. [c. 1935]. Coleção Adolpho Leirner. (AMARAL, 1998, p. 45).

Nem mesmo Lygia Clark por ser considerada artista neoconcreta, não realizou para a história da têxtil uma obra que pudesse ser considerada construtivista em seu aspecto geométrico. O estilo de Cássio M'Boy que se auto denominava “caipira”, enquadrado pela visão de Aracy Amaral (1998) artista “Naif”, se aproximou mais do ideal estético construtivista do que a obra de Lygia Clark relatada no livro da Rita Cáurio (1985) como “obra ato de Lygia”¹⁴.

Mesmo um tapete tendo sinuosidades consideradas características da arte Déco pode ser também uma peça construtivista? Como resposta a essa pergunta basta avaliar um tapete representado na Figura 6, de Gunta Stadler Stölzl, aluna e professora atuante da Bauhaus.

¹⁴ Trata-se da obra “Túnel”.



Figura 6: Gunta Stadler Stözl, algodão e linho, 142 X 110 cm. [entre 1927 e 1928]. Coleção Teppichgemeinschaft Stuttgart, Alemanha. (CÁURIO, 1985, p. 81).

Sobre as mudanças de concepção, que se refletiram na mudança do espírito quase folclórico que predominava na Bauhaus quando esta se localizava na República de Weimar, até os experimentos com novos materiais têxteis (materiais sintéticos) estudados em Dessau, Gunta Stözl escreveu:

Nos anos de 1922 e 1923 tínhamos uma concepção de moradia fundamentalmente diferente da que temos hoje. Permitíamos - nos dispor de materiais de trabalho como a poesia carregada de idéias, a decorações floreada, a experiência individual... Paulatinamente processou-se uma transformação. Pudemos sentir o quanto eram pretensiosas essas peças únicas e independentes... A riqueza de cor e forma se nos tornou despótica; ela não se integrava, não se subordinava à casa. Procuramos, então, ser mais simples, disciplinar nossos meios, adaptá-los mais ao material e à funcionalidade. Com isto chegamos aos tecidos métricos que, sem dúvida, serviam ao espaço, ao problema da moradia. O lema desta nova época: "Modelar para a indústria!" (STÖLZL, 1931 apud WICK, 1989, p. 53).

Sua tapeçaria assim como as de Cássio M' Boy também apresentam mescla de linhas sinuosas e retas. Também é possível perceber na tapeçaria de

M' Boy um complexo de formas que remete muito mais a engrenagem de máquinas do que a geometria dos índios, que inclusive, contrasta tanto com o mundo de formas orgânicas tão presente em seus cotidianos.

A diferença sobre a tapeçaria de M' Boy e Gunta Stadler é nítida sobre os níveis de complexidade, entendimento das formas e predominâncias de cores. Entretanto mesmo inserida no contexto em que o objetivo era de “modelar para a indústria”, a atividade têxtil de Gunta Stadler é indissociável da atividade manual, principalmente porque nos têxteis industriais, são necessários padrões para que a máquina reproduza em grande escala, e por ser manual seu trabalho é único, ainda que tenham formas similares em seu tapete, essas formas estão espalhadas em diferentes disposições e tamanhos.

3.1.O plano e a forma no desenho têxtil

Jacquez Douchez como referência na artêxtil brasileira, trabalhou juntamente com a tecelagem noções de espaços empregados na escultura. Os espaços vazados de suas esculturas tecidas servem para delimitar as formas. É possível enxergar as figuras geométricas pelos interstícios da tapeçaria e pelo cruzamento e encontro desses tapetes que desta maneira se fazem tridimensional.

Jacques Douchez foi o precursor da técnica que consiste em aproveitar as aberturas que sobram na tecelagem de tear quando se trabalha com mais de uma cor e navetes. Esses espaços na antiga arte de tecer eram costurados ao término dos tapetes, mas na segunda metade do século XX os espaços que sobraram receberam torções e expressão, e tanto Douchez quanto seu aprendiz Norberto Nicola fizeram nome com esta técnica.

Os trabalhos de Nicola eram mais próximos da abstração geométrica enquanto trabalhava no atelier de Samson Flexor com tapeçaria bidimensional, na sua fase tridimensional os trabalhos se aproximam do seu repertório de vida pessoal, sendo representadas nas suas “esculturas tecidas” as formas orgânicas das plantas com as quais o mesmo convivia .

Jacques Douchez é importante para a prática construtivista, já que esta técnica de vazado interage na sua tapeçaria em favor de uma interpretação mais clara da forma geométrica conforme a Figura 7.

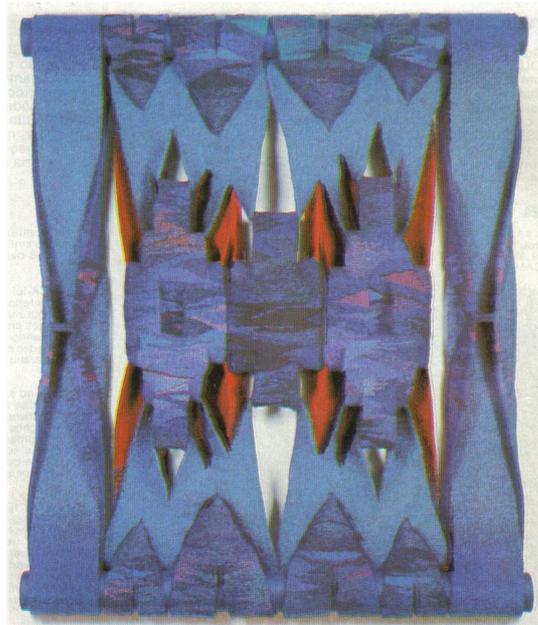


Figura 7: Douchez. “Orient”, tapeçaria em tear manual [1983]. (CÁURIO, 1985, p. 155).

Algumas das relações que são empregadas a tecelagem principalmente de Douchez e Nicola, pela técnica que desenvolveram de tecelagem sem avesso, estão apoiadas a características predominantes em obras concretistas. O que se sabe é que o desenvolvimento do estudo da Gestalt, tem também suas raízes nos experimentos da Bauhaus, ainda sim o estudo da forma como percepção ótica trabalhada nas artes plásticas “tradicionais” pode ser aplicadas na arte tecida, através do conceito de diferenciação das formas .

Mesmo com algumas diferenças com relação de confecção, alguns resultados, indiferente das técnicas podem ser similares, pois a Gestalt aplicada a ambas implicaria na interpretação da forma pelo processo de diferenciação .Por exemplo, as obras concebidas por artistas concretistas pendiam muito mais para uma versão brasileira da Op-art, do que para o ideal do que para o ideal de desdobramento do plano e do espaço tão presente nas idéias dos construtivistas clássicos.

A disciplina concreta pretende estabelecer uma escritura plástica, que concretize idéias visíveis e de forma ao pensamento, ao conceito. Elimina a dimensão física do espaço, para exibir o espaço mental, daí o prestígio das construções gráficas para expressar operações mentais. O exercício explora processos perceptivos de criação e recriação da forma, reduzindo muitas vezes as artes visuais a estímulos ópticos. (AMARAL, 1998, p.112).

A tecelagem no Brasil não teve representante na arte óptica, os representantes mais próximos desta prática eram pintores ou escultores ligados diretamente ao movimento concreto.

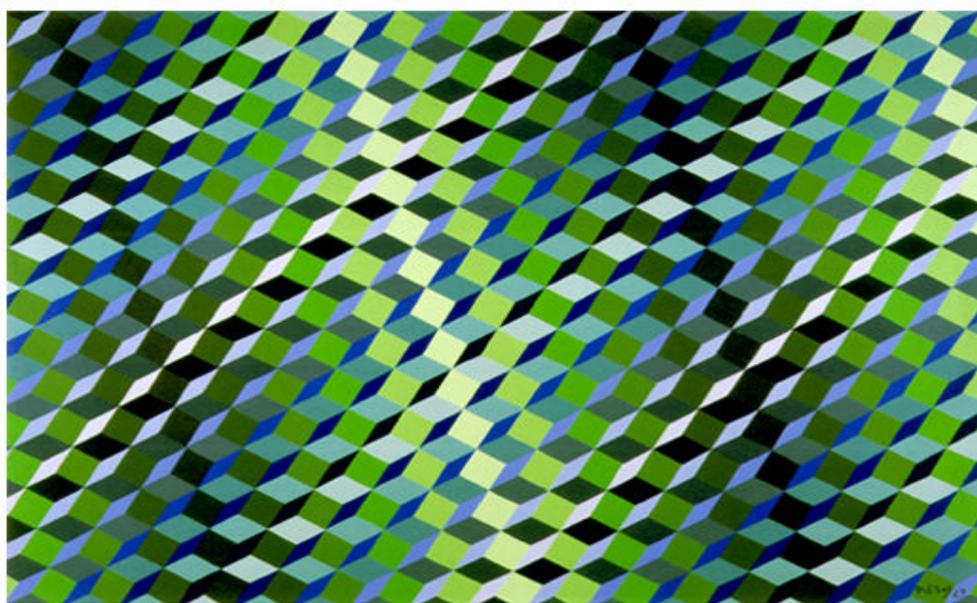


Figura 8: Eduardo Nery. “Estrutura Ambígua”, tapeçaria em lã produzida pela manufatura de Portalegre, 180 X 286 cm. [entre 1968 e 1969]. Coleção Museu de Tapeçaria de Portalegre (Portugal).

Já em Portugal um artista de renome chamado Eduardo Nery representado na Figura 8, apresentou resultados ópticos em sua tapeçaria que se aproximam bastante dos efeitos conseguidos nas pinturas de Sacilotto (Figura 9), os aspectos de relevo e de ilusão tridimensional são bastante apurados em sua obra de tapeçaria.



Figura 9: Sacilotto Concreção 9980, têmpera vinílica sobre tela, 90 X 180 cm. [1999]. Coleção Hospital Brasil, Santo André, SP . (ENOCK, 2001, p. 102)

No estudo do plano é importante ressaltar uma obra do CGTC “Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea” (CÁURIO, 1985, p. 234), sobre a qual também une o conceito de tridimensionalidade com a técnica da tecelagem.

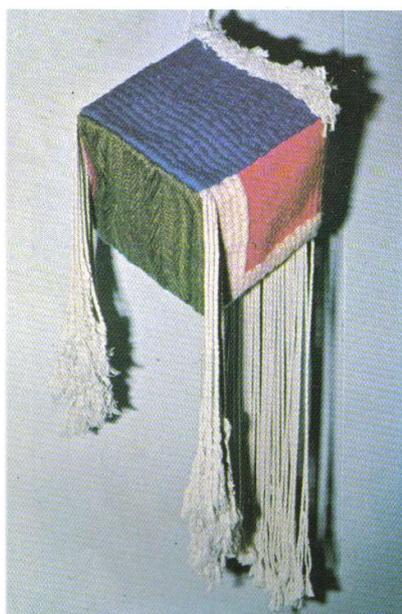


Figura 10: Nemésio Garcia. Estudo de um Cubo. [197-?]. (CÁURIO, 1985, p. 234).

O cubo desde as aspirações cubistas tem recebido notável atenção a partir das primeiras décadas do século XX, quando ainda estava preso às bases das representações figurativas. O figurativo na arte construtiva é a figuração sendo representada por ela mesma. Se um triângulo servia para representar um nariz na obra de Picasso, na obra “Quadrado preto sobre fundo branco” de Malevich o

quadrado representa a si próprio. Da mesma forma se apura isto em “estudo de um cubo” de Nemésio Garcia¹⁵, sendo o cubo ele mesmo.

No estudo normativo da forma, existem considerações importantes feitas por Wuncius Wong e também Rudolf Arnheim, sobre o cubo e suas devidas perspectivas, que servem na análise da forma na tecelagem.

Arnheim estudou no capítulo Espaço de seu livro Arte e Percepção visual, posições na perspectiva de um cubo que se encaixam na mesma situação das representações de cubos de Nemésio Garcia e Eduardo Nery.

O estudo sobre o cubo apresentado por Nemésio Garcia remete a distorções nas laterais que geram assimetrias (Figura 10), melhor perceptíveis por serem os lados do cubo de cores diferentes. Esta situação é entendida porque “[...] as bordas posteriores do cubo parecem um tanto mais longas do que as bordas frontais, de modo que o topo e as faces laterais parecem divergir à medida que se afastam na distância”. (ARNHEIM, 2005. p. 251).

Já no trabalho de Eduardo Nery (Figura 9), é possível estudar dois casos relacionados ao plano e a forma. Em primeiro momento é importante observar um cubo isolado de sua repetição modular. Embora tenha trabalhado o aspecto de profundo e tridimensionalidade sua obra consiste em uma representação no plano bidimensional. É possível perceber que Nery trabalhou com um cubo de perspectiva frontal.

O quadrado original ainda é visível, e no decurso da diferenciação ele assumiu agora a visão de face frontal. Acrescentados a ele estão os lados superiores da lateral, que expressam profundidade por obliquidade. Tudo isso é bastante lógico, e de fato a maioria das pessoas olhará para esse tipo de desenho durante a vida toda vendo-o apenas como a imagem correta e convincente de um cubo. Acostumamo-nos desde a infância a perceber as representações espaciais em termos do meio bidimensional. No âmbito daquele meio o desenho é correto. Não obstante é erradíssimo do ponto de vista da projeção ótica. Quando a face frontal de um cubo é vista de frente, as faces laterais possivelmente não podem ser vistas ao mesmo tempo. O desenho apresenta a projeção de um Hexágono de assimetricamente inclinado, que poderia conter ângulos oblíquos. Mesmo assim, a economia visual e a lógica nos fazem

¹⁵ Nemésio Garcia é importante para o contexto das obras têxteis no Brasil porque atuou como participante do “Grupo 80”. No Brasil a existência de grupos de artêxtil não foi tão forte como a presença dos grupos de arte pictórica ou escultórica. Portanto os grupos que podem ser citados como associação de tecelões artísticos

ver um cubo coerente e satisfatoriamente retratado. O quadrado frontal não deformado tem a vantagem de oferecer aos olhos uma base sólida [...] (ARNHEIM, 2005, p.255).

Em contra partida a representação de Eduardo Nery, a obra de Nemésio Garcia é um legítimo sólido geométrico tecido, e a tridimensionalidade trabalhada nela é real. É possível (se não levarmos em consideração que as laterais do seu cubo são de cores diferentes) enxergar o hexágono comentado por Arnheim.

O segundo fator de relevância na obra de Eduardo Nery é a repetição dos cubos representados em seu caráter modular. Eles se apresentam no plano através da gradação, as repetições não são restrita apenas as formas de cubo repetidas como também em seu trabalho é perceptível as linhas de cores geradas por quadrados de varias tonalidades de verde(face frontal dos cubos).

A gradação alternada oferece unidades de forma ou subdivisões estruturais de direções opostas que gradualmente se modificam e estão entremeadas. O modo mais simples de se obter a gradação alternada é dividir a estrutura (sejam as fileiras verticais, sejam horizontais [...]) (WONG, 1998, p.51).

Wuncius Wong fez considerações sobre o desenho tridimensional que sela por definitivo a diferença entre o cubo como unidade tridimensional real de Nemésio Garcia e a representação multiplicada do cubo em um plano bidimensional por Eduardo Nery.

Assim como o desenho bidimensional, o tridimensional também busca estabelecer harmonia e ordem visual intencional, exceto pelo fato que se ocupa do mundo tridimensional [...] Entre o pensamento bidimensional e o desenho tridimensional há um diferença de atitude. Para fazer as representações tridimensionais um desenhista deve ser capaz de visualizar mentalmente em todas as direções , como se as tivesse em suas mãos. Não deve confinar a uma ou duas vistas mas explorar completamente o jogo de profundidade e o fluxo do espaço, o impacto da massa e os diferentes materiais. (WONG, 1998, p.239).

A alternância dos valores de figura/fundo coloca-se para os artistas concretos, como sinônimos de destruição do quadro representativo. Esta afirmativa explica sobretudo o título da obra têxtil de Nery “Estrutura Ambígua”,

que remete a questão do fluxo direcional dos cubos. Eles podem ser percebidos sobre as diversas direções do olhar, descendo tanto para a direita ou para a esquerda, subindo para a direita ou para a esquerda gerando uma ambigüidade de interpretação em suas direções.

A descrição das técnicas da Gestalt que foram absorvidas pelo concretismo, é perceptível nos trabalhos têxteis de Nery e Garcia representados nas Figuras 8 e 10. As relações figura e fundo podem ser aplicadas à tecelagem, ainda que não sejam concretistas, as mesmas tem bases criativas no construtivismo e compartilham dos efeitos de percepção que atingem diretamente ao espectador.

De um ponto de vista gestáltico, entende-se que a percepção ocorra por meio de diferenciações, sendo primordial diferenciação a que se estabelecem *figura e fundo*, confeccionada pela cultura figurativa e pelo reconhecimento das figuras . (AMARAL, 1998, p. 121-122)

3.2 . A tecelagem e plástica

A plástica está em todas as relações da forma representacional, é sobre seu conhecimento que é possível associar qualquer representação ao que é concreto no mundo real.

As cores, as texturas, composições e formas têm grande poder de sugestão: uma cor lembra algo com a mesma cor, uma forma lembra algo que tem uma forma semelhante e assim por diante. São as sugestões que estimulam as comparações.(SANTAELLA, 2002, p.70).

Desde o início dos tempos, as artes têm uma ligação com a questão plástica. Segundo o dicionário Aurélio, plástica, significa a arte de plasmar, amoldar, modelar,etc. e portanto está ligada com os caracteres da estética. Sobretudo é a partir dos conhecimentos de plástica que é possível se fazer distinção sobre as diversas características das superfícies e suas qualidades, se uma superfície é áspera tem menos brilho e se uma superfície é lisa tem mais brilho, assim por diante.

Como exemplo de associação sobre o mundo da representação, é possível com a análise da obra têxtil de Norberto Nicola entender o papel da Plástica no mundo da interpretação. As obras de Norberto Nicola são inteiramente abstratas. “Tudo é uma questão de interpretação, de sensibilidade, já que Nicola sutilmente induz, sem jamais explicar.” (CÁURIO, 1985, p. 129).



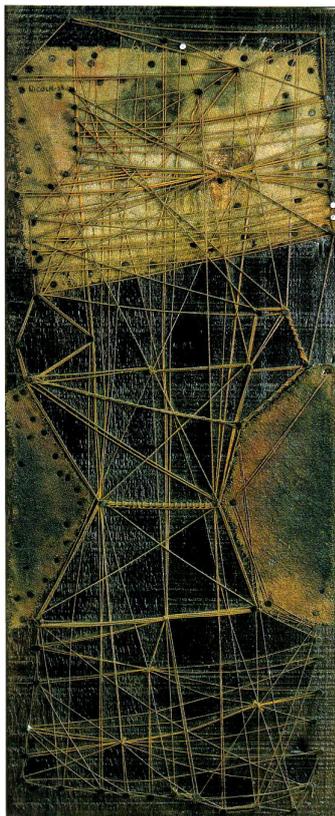
Figura 11: Norberto Nicola. “Avatar”, tapeçaria em tear manual, 170 X 140 cm. [1982]. (CÁURIO, 1985, p. 131).

Toda associação representacional sobre a obra de Norberto Nicola reportaria ao conhecimento sobre sua trajetória pessoal. Quando criança viajou com seu pai para o Pantanal e depois de adulto quando seu pai faleceu, herdou dele uma casa com um jardim repleto de raízes e galhos entroncados sobre um emaranhar de formas orgânicas de acordo com a Figura 11. Portanto a presença de formas orgânicas em suas obras têxteis são representações das suas lembranças de infância e dos elementos constantes em seu cotidiano¹⁶.

Além das associações sobre a representatividade da obra de Norberto Nicola, é possível associar uma de suas primeiras obras (Figura 12) produzida no final de sua carreira no Atelier Abstração, aos estudos do curso preliminar de plástica preliminar da Bauhaus, regido por Joseph Albers.

¹⁶ Entrevista do programa: O mundo da Arte. Realizado pela rede SESC e SENAC de Televisão: A tapeçaria de Norberto Nicola.

Os elementos plásticos dessa obra são marcados pela ausência de formas orgânicas, a trama de barbante foi montada sobre um suporte de madeira e neste sentido a tecelagem foge de do conceito da trama constituir em si só um plano particular já que a madeira desenvolve o papel de plano, também foram pregados tecidos que constituem um reforço visual para a composição e estrutura do trabalho têxtil.



**Figura 12: Norberto Nicola .Trama ativa, técnica mista sobre madeira, 76 X 36cm. [1955].
Coleção Adolpho Leirner. (AMARAL, 1998, p. 89).**

Na conceituação de Albers :

A palavra estrutura designa aquelas propriedades da superfície, que permitem reconhecer, como se cresce ou se forma a matéria- prima: os veios da madeira ou estrutura composta do granito. “Fatura” refere-se às características que mostram de que modo a matéria- prima foi tratada tecnicamente: a superfície martelada ou polida do metal, a superfície ondulada do papelão. “Textura” é uma expressão genérica, que se refere tanto a “estrutura” quanto a “fatura”, mas só quando as duas ocorrem. Por exemplo, a “textura” da madeira polida mostra tanto a estrutura (os veios), quanto a fatura (o polimento). (ALBERS,1938 apud WICK, 1989, p.241).

Seus estudos partiram das associações de materiais diferentes com o objetivo de encontrar relação de equilíbrio entre as matérias (ver Figura 13): “Assim como o vermelho e o verde se complementam, ou seja, são ao mesmo tempo contraste e equilíbrio, também o tijolo e a estopa, o vidro e a estearina, a tela metálica e a lã podem ‘estar relacionadas’ entre si.” (ALBERS, 1928 apud WICK, 1989, 241).

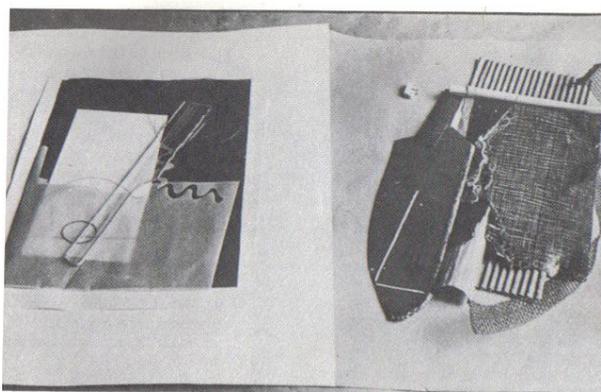


Figura 13.: Dois estudos de matéria feitos no curso preliminar de Albers: “justaposição de matérias” e “busca de relações”. (WICK, 1989, p. 241).

A cada momento da história da arte, o desenvolvimento da plástica tendeu para um determinado estilo transformado em estética padrão, algumas regras de conduta refletiam na arte de todos, e esses os cânones mesmo com outras propostas filosóficas se repetem ao longo da história da arte. O que separa Joseph Albers de Norberto Nicola são os propósitos quanto ao expoente dos materiais. Enquanto Albers busca a relação entre os diversos, sendo o têxtil matéria complementar de outra, Nicola dá ao tecido destaque de primeiro plano.

Aliando as questões da estética construtivista aos conceitos de tecelagem, é favorável uma analogia dos componentes espaciais da arte de Naum Gabo e do ato de tecer no seu estado inicial. Ele considerado por Rickey (2002) pioneiro na arte construtiva, em determinado momento fez combinações de cordas elásticas em Estruturas lineares como se fossem urdiduras¹⁷ não tramadas .

¹⁷ Segundo o mini dicionário da língua portuguesa Aurélio: urdidura é “2.” o conjunto de fios dispostos no tear, e por entre os quais passam os fios da trama (estrutura que preenche a urdidura dando corpo à peça tecida).

Esses trabalhos de Naum Gabo (1890-1977) se enquadram na categoria de escultura e ele trabalhou a polêmica do espaço em si, com ênfase na transparência. A forma em seu trabalho é delimitada pela armação que sustenta as cordas elásticas e também pela sobreposição dos fios não tramados que revelam tonalidades diversas em formas sugeridas pelas torções dos fios. Essas são características notáveis em seu trabalho, Construção Linear nº 2 expressa na figura 14. Ele não trabalhou essas “urdiduras” de forma estática, torceu e cruzou essas linhas, é um verdadeiro paradoxo pois parece que a urdidura se retorce e passa por dentro dela mesma, sendo de uma vez, urdidura e trama.

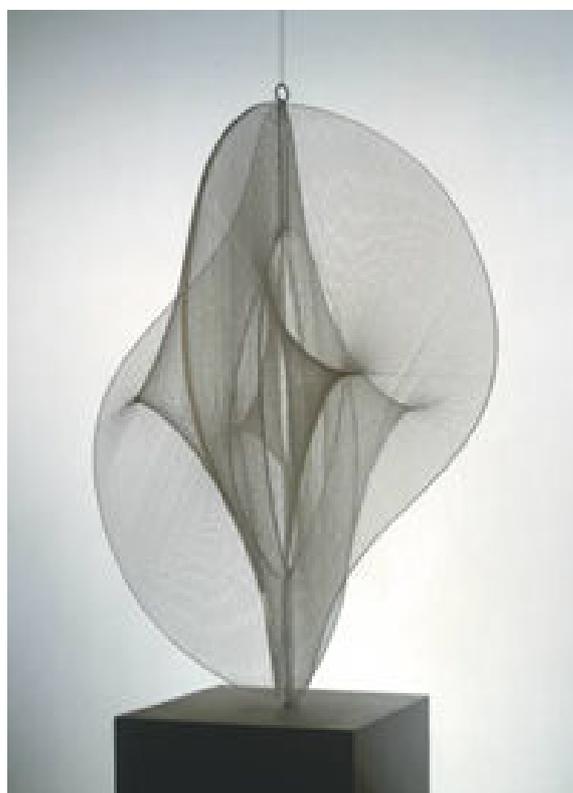


Figura 14: Naum Gabo. Construção Linear Nº 2. Plásticos e fios de Nylon, 1149 x 835 x 835 mm. [entre 1970 e 1971].

Outros artistas encontraram em Gabo um antecedente. Richard Lippold fez uma escultura no edifício Pan American (Figura 15), em Nova York, construída com fios de ouro e aço. São fios distendidos que revelam desenhos no ar através da luz que neles refletem. (RICKEY, 2002).

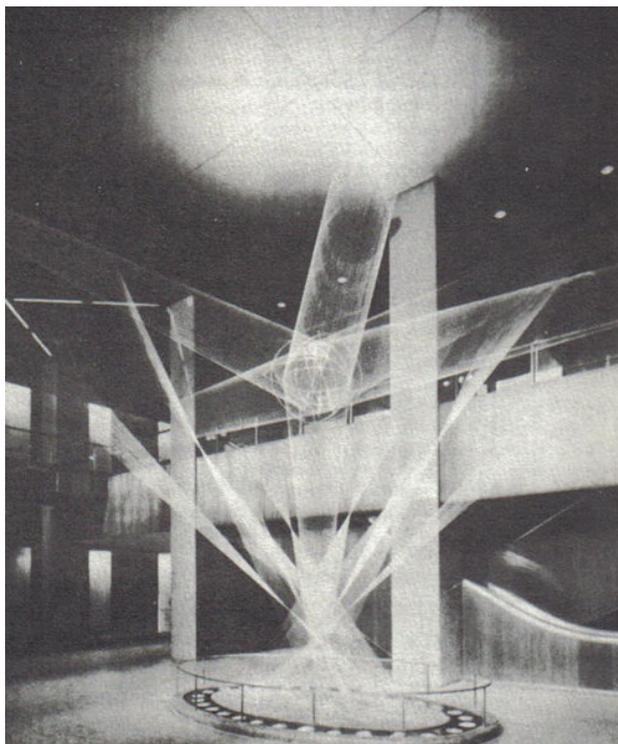


Figura 15: Richard Lippold. Vôo, [1963] . (RICKEY, 2002, p. 123).

Lygia Pape (1929-2004) artista brasileira neoconcreta, explorou o espaço com base nos fios paralelos em seu trabalho T-Téia. O que fomenta essas afirmativas não é a intenção inicial do artista, porque a tecelagem em sua obra se dá por metáforas nas relações humanas e no âmbito da metafísica, a questão empregada no momento é a familiaridade plástica entre a obra e os componentes básicos da tecelagem, pois parecem urdiduras ligadas do teto ao chão. (BRETT, 2005).

No progredir do século artistas ligados diretamente a artêtil como Pierre Daquin¹⁸ (CÁURIO, 1985) urgi seus trabalhos com o aspecto plástico de transparência. Enquanto Naum Gabo trabalhou com fios paralelos e torcidos entre si acompanhando a forma do bastidor aos quais estavam presos, e sobre o qual escondiam uma urdidura não tramada sobre o conceito de escultura na construção linear nº 2 (Figura 14), Pierre Daquin trabalhou de uma forma que os fios paralelos fossem associados diretamente às Urdiduras.

¹⁸Artista tecelão francês, professor de Nemésio Garcia.

Também trabalhou com o mesmo conceito de transparência causado pela disposição dos fios, mas enquanto o trabalho de Gabo é representativo por seu caráter cinético (CHIPP, 1988), o trabalho de Daquin é de inspiração futurista e apresenta através do bastidor de apoio aos fios, disposições triangulares. Sua técnica traz à tona a tecelagem por uma forma oval branca tramada, em evidência no meio da obra por causa da sua opacidade podendo ser observado na Figura 16.



Figura 16: Pierre Daquin. Gaiola ao vento. [197-?]. (CÁURIO, 1985, p. 102).

Nas artes têxteis predominaram todos os estilos e tendências possíveis e imagináveis, e assim como nas artes pictóricas e escultóricas as dimensões dos tamanhos são bastante variados, é o equivalente com a tecelagem. É importante ressaltar que o tamanho da obra muitas vezes é o que define seu aspecto plástico, porque resalta determinada qualidade na obra. Até a década de setenta as dimensões de tapeçaria exigidas para serem aceitas na Bienal de Lausanne deviam atingir a 5m², mas a partir das iniciativas de alguns artistas no Brasil como em Londres, o panorama de exigência passou a ser mais flexível. (CÁURIO,1985).

Ainda em se tratando de obras de arte que sejam geométricas, as tendências de menores dimensões Também estiveram presentes na artêxtil brasileira e obtiveram grande destaque a partir da segunda metade do século XX, em especial, porque a Bienal de Londres neste período deu destaque a têxteis pequeninos que remontam sua antiga origem *copta* e posteriormente artistas ligados as linguagens mais recentes da arte se apropriaram desta idéia. (*Ibidem*, 1985).

Dos artistas que colocaram esta idéia em prática é citável a alemã radicada no Brasil Olly Reinheimer (1914), ela esteve ligada aos artistas cujos nomes hoje são consagrados, com eles teve cursos de pintura, cerâmica, composição e gravura com Ivan Serpa, Zélia Salgado, Frank Schaeffer, Fayga Ostrower e Roberto de Lamônica. Através de detalhes que a mesma tecia e agregava em roupas foi que Olly chegou aos minitêxteis. (*Ibidem*, 1985).

As obras mais famosas de Olly foram inspiradas em bonecas da era pré-colombiana, assim como Nicolas também era estudiosa das artes andinas. Reelaborou aos poucos as imagens que estudou, em tiras de urdidura reduzidas e geometrizadas. Também Joana Azevedo demonstrou grande talento em sua produção de minitêxteis de motivos geométricos, estudou pintura com Ado Malagoli e Iberê Camargo e Xilogravura com Francisco Stockinger. Joana de Azevedo Moura foi uma grande estudiosa sobre os efeitos de composição que remeteriam o uso da fibra natural (juta, linho, algodão, rami, carão) em seus trabalhos geométricos. (*Ibidem*, 1985).

No mundo inteiro, novas tendências foram efetivadas e os conceitos de plástica e de forma mudaram, todas as expressões das artes foram atingidas. Na construção dos novos padrões de artes, os tecidos e a tecelagem em geral foi muito associada, todavia a história da arte mais atual é traçada pelos diversos estilos nas representações pictóricas e desconstruções de modelos recorrentes na pintura e escultura do século XX, por isso a história têxtil foi pouco utilizada para explicar essas novas tendências que foram associadas à progressão da identidade da arte atual.

A história da arte é repleta de exemplos que não tiveram a consciência da extensão de sua contribuição, o que também é fato na artêxtil – do que nosso índio é o maior exemplo e Krajcberg um grande expoente atual. Na arte contemporânea, que prima pela busca e inquietação permanentes, mais de um grande nome ligado á linguagem têxtil encontrou nas suas técnicas e materiais a melhor força expressiva para transmitir suas idéias e sentimentos. Tais são os casos dos famosos saíotes de Flávio de Carvalho, os parangolés de Hélio Oiticica, as composições com zíper de Nelson Leirner ou mais recentemente, os extensos fios de “bruxa” de Cildo Meireles e as “tranças” de Tunga. (CÁURIO, 1985, p. 10).

Os artistas plásticos da atualidade foram certamente influenciados com as diferentes Vanguardas que estiveram no bojo do início do século XX. A arte de abstração geométrica de certa forma foi a primeira a estabelecer uma relação conceitual entre a obra e seu significado, e foram estas rupturas iniciais que permitiram rupturas em todas as modalidades de artes. Lembrando que foi a rejeição de uma obra abstrata de Duchamp que o levou aos Ready-mades, em que o figurativo existia de maneira concreta, já que o mesmo se apropriara de objetos corriqueiros dando a eles novos sentidos ou dando-lhes outros nomes ou mesmo reforçando seu conceito.

A ampliação das possibilidades do movimento na arte foi deixada aos mais jovens com temperamentos diferentes. Suas idéias frescas partiam predeterminadamente da compulsão geral do pós- guerra em explodir com as formas e convenções tradicionais permitidas em arte. Essa compulsão havia levado, como já foi comentado, ao florescimento da colagem, à difusão da escultura soldada e à de outros tipos de escultura espacial. Os jovens artistas cinéticos voltaram-se para o dada ou para o construtivismo. (RICKEY, 2002, p.192).

A partir do dadaísmo a indagação sobre a arte que era para ser algo simples tomou um corpo complexo, e também, mas em contra mão ao dada, o construtivismo como movimento artístico simultâneo, reforçou o contexto favorável as pesquisas e as indagações.

Muitos pensam que as artes cinéticas e ópticas são científicas e mortas, quando na verdade são feitas por físicos e matemáticos. É evidente, a ciência desempenha um papel na arte contemporânea. Suas relações são disponíveis tanto ao artista quanto às outras pessoas; suas leis descobertas e mecanismos fazem parte da natureza da qual a arte se nutre. A extensão da cinética extrapola as projeções mais otimistas de Gabo, feitas cinqüenta anos atrás. (RICKEY, 2002, p.193).

Subentende-se que o construtivismo em sua variedade possibilitou a formação de diferentes dialetos, concernentes ou não a suas questões filosóficas. Portanto não se pode negar, que para a arte ter tomado os rumos híbridos impregnados na contemporaneidade foi importante o processo que decompôs a sensação através da forma mais “simples”.

Para mais foi esta simplicidade que deu às idéias primeiro lugar, sendo o objeto um meio para se chegar à idéia. As associações através da plástica não se deram apenas pelo aspecto físico que os objetos representacionais podiam remeter mas aos seus conceitos ideológicos, e a tecelagem esteve constantemente presente nestas contribuições.

4. CONCLUSÃO

Wassily Kandinsky escreveu sobre “a arte concreta” em 1938, um ano depois da publicação de Mondrian, “arte figurativa e arte não figurativa”. Kandinsky estabeleceu a semelhança e a diferença implícita nas diversas manifestações de artes.

Todas as artes provem da mesma e única raiz. Por conseguinte todas as artes são idênticas. Mas o fato misterioso e inestimável é que os “frutos” procedentes do mesmo tronco são diferentes. A diferença se manifesta pelos meios de cada arte singular – pelos meios de expressão. Isso é muito simples a primeira vista, a música se exprime pelo som, a pintura pela cor, etc. Coisas Geralmente conhecidas. Mas as diferenças não terminam por aqui. A música, por exemplo, organiza os seus meios (sons) no tempo, e a pintura os seus (as cores) sobre um plano. O tempo e o plano devem ser “medidos” com exatidão, e o som e a cor devem ser limitados também com exatidão – esses “limites” são a base da “balança” e, portanto, da composição. Leis enigmáticas, mas precisas, destroem as diferenças, já que são as mesmas em todas as artes. (KANDINSKY, 1938 apud CHIPP, 1988, p. 351).

As artes segundo Kandinsky se manifestam diferentes, mas estão em igual posição por obterem os mesmos problemas de medidas e composição. Com a tecelagem não é diferente, ela apresenta suas próprias problemáticas, sua construção artesanal depende de uma matemática particular.

Ela assim como a pintura depende de um plano para registrar seus meios (cor), a diferença entre a pintura e a tecelagem é que para a pintura, o plano pode já existir indiferente da cor, sendo os dois, coisas dissociáveis. Na tecelagem o plano é formado pela cor, os fios tramados revelam, formas, texturas, mas esses elementos são todos revelados simultaneamente pelos encontros dos fios. Se desunidos não fornecem base sólida para os olhos, é como querer ver um plano em uma folha onde se tem desenhada apenas uma linha.

Toda a atenção que artêxtil recebeu sobre a formação do plano em questão particular, foram os estudos com materiais sintético iniciados na Bauhaus, que ao longo do século XX recebeu impulso com os investimentos da indústria moderna em pesquisas sobre materiais sintéticos ou naturais.

Se de outra maneira alguma teoria filosófica sobre a tecelagem tivesse sido desenvolvida na Alemanha, sua ausência nos registros e livros junto com as teorias de Piet Mondrian, Paul Klee, Malevich, etc. (destinadas em geral à pintura) poderiam ser explicadas pelo advento do nazismo e aos inúmeros registros prejudicados ou extintos por causa da Segunda Guerra Mundial. Ainda assim isso não explicaria o porquê das teorias sobre pintura terem resistido e sobre a tecelagem não.

O que é possível dizer sobre a arte da tecelagem é, que mesmo esta sendo importante para a história das primeiras manifestações artísticas brasileiras, as tendências européias assim como em todo mundo, predeterminaram o que deveria ser maior de importância a ser estudado.

Nem as manifestações artísticas, que desenvolveram características particulares no Brasil como o concretismo e neoconcretismo foram capazes de trazer à tona as novas tendências relacionadas à tecelagem que acompanharam o desenvolvimento de novas mentalidades, o conceito na obra têxtil recebeu maior atenção do que o tecido em particular.

Sua estética atingiu a outros patamares que a sofisticada arte concretista nacional não atingiu em diversificações e até em aparência de rústico na aplicação da estética geométrica. As idéias relacionadas aos têxteis que surgiram de artistas ligados ao concretismo foram elaboradas depois que os mesmos estiveram ligados a questões de engajamento social.

As artêxteis verdadeiramente geométricas que se aproximam mais das artes concretistas não receberam tanta atenção de bibliografias, mesmo os estudos de Rita Cáurio foram um apanhado geral que não deram atenção particular a artêxtil construtiva nacional, que bem poderia ser a extensão da arte do índio com um conceito mais atualizado, como exemplo de que isto é possível a própria Regina Gomide Graz desenvolveu trabalhos, aliando conceitos nacionais à geometria, e inclusive antecipou isoladamente uma tendência através da tecelagem, tendência esta que até hoje projeta o Brasil internacionalmente.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Abstração geométrica 1** : Projeto Arte Brasileira / FUNARTE. Rio de Janeiro : FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 70p. il.

AMARAL, Aracy. **Abstração geométrica 2** : Projeto Arte Brasileira / FUNARTE. Rio de Janeiro : FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1988. 45p. il.

AMARAL, Aracy. **Arte construtiva no Brasil**. São Paulo: Grupo Melhoramentos, 1998.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual** : uma psicologia da visão criadora. São Paulo : Thompsom Learning, 2005.

A TAPEÇARIA de Norberto Nicola. Direção geral: Sandra Regina Cacetari. Roteiro: Neusa Pereira. Produzido pela Rede SESC e SENAC de Televisão, c2006. 1 DVD, color, Projeto Arte na Escola.

BRETT, Guy. **Brasil experimental** : Arte/Vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro, 2005.

CÁURIO, Rita. **Artêxtil no Brasil** : Viagem ao mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CHIPP, Hershel Browing. **Teorias da Arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CRUZ, Thaïs Wense Mendonça. **Miragens da existência o tecelão a tecelagem e sua simbologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

Eduardo Nery, op-arte de portugal ,site oficial do artista, disponível em <www.eduardonery.pt> acesso< 21/10/08>.

ENOCK, Sacramento. **Sacilotto**. São Paulo : E. Sacramento ; 2001.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da Arte**. 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GROPIUS, Walter. **Nova** : Arquitetura. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva S.A., 1972.

HOBSBAWN, Erick. **As origens da revolução industrial**. São Paulo: Global editora e distribuidora LTDA, 1979.

MAENS, Paul. **Arte Déco** : 1920- 1940. Barcelona: Colección Comunicação Visual Gustavo Gili, 1974.

Naum Gabo. Construção Linear No. 2 (1970-71). Plástico e fios de nylon. 1149 x 835 x 835 mm. (disponível <WWW.fusionanomaly.net/naumgabolinearconstruction>acesso <21/10/08>).

PAVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Grupius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PELOSI, Solange M. L. **O engenho e a arte na tapeçaria**. Dissertação de Mestrado em Projeto Arte e Sociedade – Área de Poéticas visuais. Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho. Bauru, 1994.

READ, Herbert. **A educação pela arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RICKEY, George. **Construtivismo** – origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WONG, Wuncius. **Princípio de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.