

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE ARTES

Arte têxtil mestiça em Pirenópolis (GO):

tradição e contemporaneidade.

Dissertação para o Mestrado Acadêmico Programa de Pós-graduação em Arte na linha Teoria e História da Arte orientado pelo Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, apresentada à banca como exigência para obtenção do título de Mestre pelo Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB).

Aluno: Frederico Hudson Ferreira

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

fevereiro de 2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1014423.

F383a Ferreira, Frederico Hudson.
Arte têxtil mestiça em Pirenópolis (GO) : tradição e contemporaneidade / Frederico Hudson Ferreira. -- 2014.
89 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2014.
Inclui bibliografia.
Orientação: Emerson Dionísio Gomes de Oliveira.

1. Tecelagem manual - Arte - Pirenópolis (GO). 2. Fusão cultural - Arte. 3. Tecelões - Estudos interculturais.
4. Design. I. Oliveira, Emerson Dionísio Gomes de. II. Título.

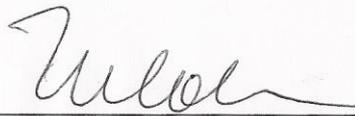
CDU 39:745.52(817.32)

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



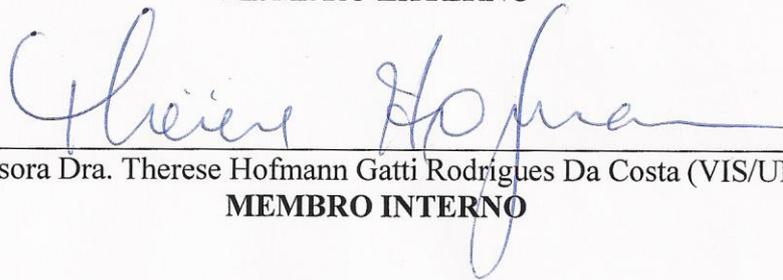
Professor Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (VIS/UNB)

ORIENTADOR



Professora Dra. Marisa Cobbe Maass (DIN/UNB)

MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Therese Hofmann Gatti Rodrigues Da Costa (VIS/UNB)

MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, quinta-feira 6 de fevereiro de 2014.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

AGRADECIMENTOS

Às pessoas que, de uma forma ou de outra, ajudaram-me para que esta dissertação fosse realizada. Registro aqui os meus mais sinceros agradecimentos.

Ao professor Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, meu orientador. Às professoras componentes da banca Dr^a. Thérèse Hofmann Gatti R. da Costa, Dr^a Marisa Cobbe Maass e Dr^a Fátima Aparecida dos Santos. Aos professores colegas do Departamento de Desenho Industrial (DIn/UnB) Ana Cláudia Maynardes, Daniela Garrossini, Rogério José Camara e Virgínia Tiradentes Souto. Em especial ao professor Dr. Itiro lida por todos esses anos que trabalhamos juntos.

Ao professor Eddy, que me disponibilizou informações históricas, e a Graça Bueno da Galeria Composto, pelo excelente trabalho realizado no incentivo à arte têxtil e demais serviços prestados pela sua galeria.

Agradeço de maneira especial às tecelãs que colaboraram com a pesquisa e me nutriram com seus trabalhos de excelência: Mercedes Montero, Celestina Alvarenga, Ana Alvarenga e o patriarca da família Alvarenga, Silvio Machado.

Ao professor e amigo Dr. Antônio Raphael Teixeira Neto pelo incentivo, ao professor Rafael Dietzsch pelas belas fotos do Tissume.

Ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília e toda a equipe do PPG-Arte deixo aqui meus agradecimentos pela oportunidade de realização deste trabalho.

À Myriam Hudson Ferreira (minha mãe) por ter colaborado e me incentivado em todo o percurso desde meus estudos iniciantes até este momento e à Liz da Costa Sandoval (minha esposa) que fortaleceu-me encorajando nos momentos de dúvidas e angústias, desde a escolha do tema até este momento final e ter sido minha companheira durante todo esse desafio que agora se conclui.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estudar o encontro entre as tecelagens contemporânea e tradicional em Pirenópolis/GO. Pretende-se descrever como ocorre esse processo e quais alterações foram instauradas. Para o entendimento dos encontros culturais foram estudadas as teorias de hibridação e de mestiçagem, que discutem que o essencial em um estudo sobre misturas culturais passa a ser o percurso e não somente o resultado. Para tanto foram visitados dois grupos de tecelagem no município: A Trama, tecelagem tradicional, e O Tissume, tecelagem contemporânea. As teorias serviram de base para a análise de como esses percursos se alteraram no decorrer de suas produções e quais alterações foram incorporadas tanto no grupo tradicional como no grupo contemporâneo. Foi possível perceber, assim, que nem o mais tradicional artista têxtil está isento de contaminações e que as identidades já não mais se apresentam intactas, mas mistas e influenciadas, além de também influentes.

Palavras-chave: *hibridação, mestiçagem, arte têxtil, design*

ABSTRACT

This thesis aims to study the encounter between contemporary and traditional weavings in Pirenopolis / GO. It is intended to describe how this process occurs and that changes were introduced. For understanding cultural encounters theories hybridization and interbreeding arguing that the essential in a study of cultural mixtures becomes the path and not just the outcome were studied. To weaving both groups were visited in the city: The Plot, The Tissume and traditional weaving, contemporary weaving. Theories formed the basis for the analysis of how these pathways change during their productions and that amendments have been incorporated both in the traditional group as in the contemporary group. It was thus possible to realize that even the most traditional textile artist is free from contamination and that identities are no longer present already intact, but mixed and influenced and also influential.

Keywords: hybridisation, crossbreeding, artetêxtil, design

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Letreiro da oficina (foto do autor).	15
Figura 2 – Letreiro da loja (foto do autor).....	15
Figura 3 – Túnica Ocucaje, costa peruana sul, séc. VII-VI a.C., The Textile Museum, Washington (EUA).....	25
Figura 4 – Egito, período Copta, tecelagem mitológica sobre as Nereidas (ninfas marítimas que podiam mudar de aspecto e prever o futuro, sendo consideradas protetoras dos navegantes (CÁURIO, 1985, p. 21).	26
Figura 5 – Tapeçaria da série “A história de José”, conhecida como “José reencontra seu pai”, por A. Bronzino. Tecida em Florença, no século XVI, mede 5,55 x 4,41 m. Palácio Vecchio (CÁURIO, 1985, p. 55).	28
Figura 6 – Testeira cerimonial dos índios Kayapó-Xikrin (Rio Tocantins, GO/PA), feita de gomos de taboca revestidos com fios de algodão natural. No centro, como eixo geométrico, os gomos foram revestidos de algodão tingido de negro (CÁURIO, 1985, p. 41).	30
Figura 7 – “Alegoria a Jandê-Jara por aba”, de Marlene Trindade (parte central de um tríptico), tecelagem em sisal, 2,40 x 1,20 m,	31
Figura 8 – Rede Kamayurá (Tupi, MT, Xingu) tecida com fios de buriti na urdidura e fios de algodão na trama; comp. 2,50 m. Coletada por Mário F. Simões, 1963.Acervo MPEG, n. 10816 (CÁURIO, 1985, p. 46).....	32
Figura 9 – Roda de fiar da fazenda Babilônia exposta aos visitantes. Site oficial da fazenda Babilônia. Disponível em: < www.fazendababilonia.tur.br >. Acesso em: jan. 2013.....	35
Figura 10 – Colchas tecidas artesanalmente com desenhos (MIRANDOLA, 1993, p. 280).	37
Figura 11 – Artesã catando o cisco manualmente (MIRANDOLA, <i>op. cit.</i> , p. 116).....	39
Figura 12 – Descaroador	40
Figura 13 – Processo de descaroador com ajuda de acompanhante (MAUREAU, 1984, p. 16).	40
Figura 14 – Artesã batendo o algodão com instrumento específico (MIRANDOLA, 1993, p. 122).	40
Figura 15 – Par de cardas (MAUREAU, 1984, p. 18).	41
Figura 16 – Processo de carda.....	41
Figura 17 – Processo de carda (MAUREAU, 1984, p. 19).....	41
Figura 18 – Fiando com o fuso (GARCIA, 1981, p. 80).	42
Figura 19 – Roda de fiar e detalhe do caneleiro (MAUREAU, 1984, p. 18).....	42
Figura 20 – Novelos (MIRANDOLA, 1993, p. 141).	43
Figura 21 – Caneleiro em roda de fiar (MIRANDOLA, 1993, p. 175).	44
Figura 22 – Artesã preparando a urdidura em quadro.....	45
Figura 23 – Tear de esteio com quatro pés (MIRANDOLA, 1993, p. 201).	46
Figura 24 – Silvio Machado Alvarenga exhibe tear produzido por ele (foto do autor).....	50
Figura 25 – Oficina e seus teares (foto do autor).	50
Figura 26 – Tear (foto do autor).....	51

Figura 27 – Este descarçador apresentado é similar aos encontrados em livros e é ainda hoje utilizado pela Trama para limpeza do algodão (foto do autor).	52
Figura 28 – Ana José de Alvarenga cardando com o mesmo instrumento demonstrado em capítulo anterior. Este é o único instrumento que não é produzido pela família, pois tem um elemento industrial (foto do autor).	53
Figura 29 – Roda de fiar, também conhecida como roca, um dos principais equipamentos da tecelagem usados pela Trama (foto do autor).....	53
Figura 30 – Novelos de fio de algodão produzidos da maneira tradicional pela Trama (foto do autor).	54
Figura 31 – Urdume montado em um tear que foi produzido pelo Silvio Machado com madeiras encontradas na região (foto do autor).....	54
Figura 32 – A trama. Nesta foto é possível perceber a variação de cores que pode ser utilizada a partir da inserção de material industrial (foto do autor).	55
Figura 33 – Tecido produzido com fios industriais coloridos, aumento de repertório cromático (foto do autor).	56
Figura 34 – Repasses do Triângulo Mineiro aplicados aos produtos da Trama (foto do autor).	56
Figura 35 – Repasses reproduzidos na publicação e a sistematização gráfica com fins de reprodução (MAUREAU, 1984, p. 170).	57
Figura 36 – Algodão e fibras vegetais (IMBROISI; KUBRUSLI, 2011, p. 54).	58
Figura 37 – O tecido tridimensional, algodão e fibras vegetais (IMBROISI; KUBRUSLI, 2011, p. 55).	58
Figura 38 – Jacques Douchez, Estruturas, 1985, lã em tear manual, 174 x 200 cm, reprodução fotográfica Claudio Pulhesi, site oficial da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < www.itaucultural.org.br/ >. Acesso em: mar. 2013.	59
Figura 39 – Jacques Douchez, Morgana, 1985, lã em tear manual, 166 x 123 cm, reprodução fotográfica Claudio Pulhesi, site oficial da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: < www.itaucultural.org.br/ >. Acesso em: mar. 2013.	60
Figura 40 – Avatar, 1981, 1,60 x 1,50 m (CÁURIO, 1985).	60
Figura 41 – Catálogo da mostra da FAAP, São Paulo, 1974 (BUENO, 2012, p. 83).	61
Figura 42 – Obras de Douchez na exposição da Galeria Passado Composto, São Paulo (SP), 2012, imagens cedidas pela proprietária da Galeria, Graça Bueno.	62
Figura 43 – Tear de pente liço, site oficial A CASA. Disponível em: < www.acasa.org.br/expo/tissume >.	64
Figura 44 – Tear de pente liço (fotografia de Rafael Dietzsch).	64
Figura 45 – Fios de metal (fotografia de Rafael Dietzsch).	65
Figura 46 – Fibras naturais (fotografia de Rafael Dietzsch).	65
Figura 47 – Resíduos industriais das indústrias de confecção de Goiânia (fotografia de Rafael Dietzsch).	66
Figura 48 – Oficina, site oficial A CASA. Disponível em: < www.acasa.org.br/expo/tissume >. Acesso em: dez. 2012.	66
Figura 49 – Loja interior, site oficial A CASA. Disponível em: < www.acasa.org.br/expo/tissume >.	67

Figura 50 – Loja fachada, site oficial A CASA. Disponível em: < www.acasa.org.br/expo/tissume >. Acesso em: dez. 2012.....	67
Figura 51 – Auréolas (foto Rafael Dietzsch).....	68
Figura 52 – Novelos de auréolas, site oficial A CASA. Disponível em: < www.acasa.org.br/expo/tissume/ >. Acesso em: dez. 2012.....	69
Figura 53 – Tecido produzido com auréolas (foto Rafael Dietzsch).....	69
Figura 54 – Tecido produzido com auréolas (foto Ana Carolina).....	70
Figura 55 – Auréolas com fibras naturais (foto Ana Carolina).	72
Figura 56 – Foto de Ana Carolina.....	73
Figura 57 – Fibras naturais de buriti misturadas com auréolas, fios industriais de algodão e fios de cobre (foto Ana Carolina).	75
Figura 58 – Tecido com raízes, fios industriais, fios de cobre e fios de algodão (foto Rafael Dietzsch).	76
Figura 59 – Tecido com bananeira, fios industriais e auréolas (foto Rafael Dietzsch).....	77
Figura 60 – Fios de cobre (foto Ana Carolina).	78
Figura 61 – Fios de cobre (foto Ana Carolina).	79
Figura 62 – Fios de cobre (foto Ana Carolina).	79
Figura 63 – Foto cedida por Mercedes Montero do desfile realizado em janeiro de 2010, no Fashion Rio.....	81
Figura 64 – Foto cedida por Mercedes Montero do desfile realizado em janeiro de 2010, no Fashion Rio.....	81
Figura 65 – Bolsas e carteiras (foto Rafael Dietzsch).....	84
Figura 66 – Casacos (foto Rafael Dietzsch).....	84
Figura 67 – Mandala luminária (foto Ana Carolina).	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: CULTURAS HÍBRIDAS E MISTIÇAS	17
CAPÍTULO 2: ARTE TÊXTIL	23
2.1 Contextos histórico e geográfico.....	23
2.2 Arte têxtil no estado de Goiás.....	34
CAPÍTULO 3: A TECELAGEM EM PIRENÓPOLIS	47
3.1 A Trama, uma época feita à mão: a tecelagem tradicional.....	47
3.2 O Tissime, arte têxtil: uma possibilidade de tecelagem inovadora	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Esta dissertação estuda duas vertentes da arte têxtil produzida em Pirenópolis (GO)¹: a tradicional e a contemporânea, coexistentes no município. Assim, pretende expor quais mudanças foram incorporadas a partir de novas ofertas de matéria-prima ou fomentadas pela inquietude que leva o artista a buscar novas propostas, estruturas, processos e resultados. Objetiva debater os diferentes usos e costumes da tradição e contemporaneidade nos tecidos produzidos pelos grupos aqui estudados.

A tecelagem artesanal no estado de Goiás é uma prática antiga. Já em 1819, Saint-Hilaire (1779-1853), quando esteve no local, reconheceu o quão hábeis eram esses artesãos, que tinham uma capacidade extrema de reprodução e davam ao trabalho um ótimo acabamento (MIRANDOLA, 1993).

A história da tecelagem em Pirenópolis não difere do restante do estado, desenvolvendo-se à base de processos rudimentares e produção para subsistência. Nas primeiras décadas desse município, a fazenda hoje chamada Babilônia teve um papel fundamental para a difusão da tecelagem no município, posto que havia uma intensa produção de algodão e tecidos em sua propriedade. Como citado no *site* oficial da fazenda:

Com a decadência das minas de ouro de Meia Ponte, o senhor Joaquim Alves de Oliveira iniciou a ousada empreitada de construir o Engenho São Joaquim, primitivo nome da Fazenda Babilônia, que segundo Pohl, em "Viagem ao Interior do Brasil" (1976), era "um dos maiores engenhos de açúcar do Brasil". Logo após 1800, o Engenho São Joaquim já era considerado a maior empresa agrícola do Estado de Goiás. Nesta Fazenda, além da cana-de-açúcar, plantava-se, em escala industrial mandioca e algodão, para a produção da farinha e fios de algodão para exportação. A Inglaterra, em plena Revolução Industrial, comprava toda a produção de algodão goiano, cuja fibra era considerada uma das melhores do mundo.

¹ Pirenópolis é uma cidade de Goiás fundada em 7 de outubro de 1727. Ocupa uma região de 2.300 km² e conta com uma população de 20.000 habitantes. Seu primeiro nome foi Minas de Nossa Senhora do Rosário Meia Ponte, e só passou a ser chamada como hoje é conhecida em 1890. Seu traçado urbano é orgânico com ladeiras, e seu casario é de estilo colonial português. Localiza-se em um vale cercado pela Serra dos Pireneus, que faz referência aos montes franceses, tendo como seu principal rio o das Almas, que corta a cidade em sua parte central. Sua formação histórica se deu a partir de dois impulsos econômicos: o ouro e a escravidão indígena. Com esses dois objetivos os bandeirantes, em 1731, fundaram o arraial da Meia Ponte às margens do Rio das Almas. Em 1989 seu conjunto arquitetônico, urbanístico, paisagístico e histórico foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o que vem a colaborar com a manutenção de costumes tradicionais, como a tecelagem.

A produção desta fazenda era tão intensa que contava com cerca de 200 escravos, sendo 120 homens para o trabalho e 80 mulheres e crianças².

Nessa fazenda, além da exportação de algodão fiado artesanalmente, a produção de tecidos para roupas e outros objetos, como colchas e mantas, era intensa e gerava produtos para subsistência de seus escravos. Muito desse conhecimento popular de produção de tecidos se mantém vivo em Pirenópolis e pouca coisa se alterou no decorrer dos anos em relação aos processos e tecnologia desse modo de fazer. Um exemplo claro dessa tradição do modo de fazer tecidos no município é A Trama, que será estudada e descrita nesta dissertação. Essa oficina, mesmo tendo mantido as técnicas tradicionais, não se opôs em se contaminar por novas influências, como a utilização de fios industriais coloridos.

Porém, esse panorama tradicional vem a se alterar quando Mercedes Montero, artista tecelã moradora de São Paulo (SP), instala-se no município em 1991, passando a criar e implementar um estilo de tecidos inédito no local. Hoje esse estilo é reconhecido por visitantes e pesquisadores como característico do local, porém produzido por uma artesã exótica. Mercedes criou, em 1993, O Tissime, uma oficina de tecelagem instalada em um casarão no centro histórico do município, que, a partir do saber tradicional das famílias tecelãs de Pirenópolis, passou a experimentar outros materiais, antes não utilizados na cidade, tais como fios de cobre e alumínio, fibras naturais do buriti e da bananeira e resíduos da indústria têxtil de Anápolis e Goiânia, conhecidos como auréolas. Além da produção de tecido, O Tissime cria objetos tridimensionais utilitários, decorativos e de moda. Passa, assim, a incluir mais uma variável em sua oficina, o *design* de objetos como suporte para a arte têxtil.

Este é o tema que aqui será descrito, a coexistência da arte têxtil tradicional (herança) e a arte têxtil contemporânea (inovadora, propositiva). Pirenópolis é uma cidade com costumes tradicionais, em que o artesanato está muito presente não só nas feiras e lojas voltadas para o turismo, mas também no uso do dia a dia de seus cidadãos. São objetos utilitários como a moringa, a colher de pau, as sacolas de

² Site oficial da fazenda Babilônia. Disponível em: <www.fazendababilonia.tur.br>. Acesso em: out. 2013.

palha, as colchas, os móveis, todos objetos funcionais e indispensáveis ao cidadão e à economia local; todos produzidos artesanalmente.

Nessa produção, destacam-se para este estudo as duas oficinas anteriormente citadas, que ilustram a mestiçagem entre tradição e contemporâneo, pois, como afirma Iclea Cattani, “No momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis” (2007, p. 25). Aqui se encontram a tradição e a contemporaneidade na produção de arte têxtil e objetos derivados desses tecidos.

O que se pretende mostrar também é que o *design* aqui aplicado tem algumas características que talvez não coincidam incisivamente com os clássicos conceitos de *design* e suas metodologias científicas. Esses processos passam a ser determinados pela intuição artística que ocorre no processo poético na oficina, em espírito coletivo e não linear.

Do lado da tradição será estudada A Trama, oficina familiar que mantém os processos e produtos do Brasil Colônia. Porém, nem mesmo essa vertente tradicional se isenta de se contaminar com inserções de ofertas contemporâneas, já que nem mesmo as unidades produtivas mais tradicionais estão isentas de miscigenações. E não exigem pureza optando pela utilização dos fios industriais coloridos padronizados e na apresentação de seus tecidos para novos públicos.

Por outro lado, O Tissue, uma oficina criativa, pesquisadora e inovadora, subverte os conceitos tradicionais e apresenta características não conhecidas na região até então. Esta, totalmente mestiça e que transporta para o campo da arte o conceito de mestiçagem, que, em vez de fundir elementos em uma unidade, acolhe influências diversas em permanente processo de absorção e transformação. É o caos construtivo em uma obra em permanente estado de questionamento, de dúvidas e conexões no processo produtivo.

No início do trabalho o tema se desenhou somente em torno da inovação, porém se percebeu que era necessário estabelecer um estado de comparação entre

perfis. E pela própria indicação do Tissume, foi estudada A Trama. Assim foi possível observar as relações entre tradição e contemporaneidade na arte têxtil em Pirenópolis.

Uma das características que chamam a atenção no Tissume é a influência do *design* de objetos nessa prática. Foi verificado que no grupo tradicional grande parte dos produtos gerados são planos. São tecidos como colchas, mantas e toalhas de mesa. Já no caso do grupo inovador, o *design* de objetos foi determinante na oficina. Os tecidos planos viram matéria-prima para objetos tridimensionais, como luminárias, mandalas, bolsas, roupas e pufes. Essa inserção de conceitos de *design* de objetos surgiu da necessidade de diversificar a oferta de produtos e ir além dos tecidos, tornando, então, esses objetos suportes para a apresentação da arte têxtil instaurada. Assim, essa justaposição de elementos subverte princípios como profundidade/superfície, figuração/abstração e, principalmente volume/planaridade nos tecidos, que saltam ao plano e apresentam figuras tridimensionais.

Essas duas oficinas permitem-nos uma análise de quais características foram alteradas pela inovação e quais características tradicionais se mantiveram.

Esta pesquisa é apresentada em capítulos e pretende identificar como ocorre esse processo de contaminações, o encontro entre a tecelagem tradicional e a tecelagem contemporânea no município, além de quais contaminações foram sendo impregnadas na poética para a produção dessa arte.

Para esta análise de misturas são apresentados os pensamentos sobre encontros culturais. Por um lado são discutidas as teorias de Nestor Garcia Canclini, que descrevem esses encontros e apresentam o termo hibridação como uma investigação sobre os processos e não somente os resultados provenientes desse encontro. Por outro lado, Iclea Borsa Cattani discute e publica análises sobre esse mesmo tema, porém abordando esses encontros e processos com o termo mestiçagem, subvertido de outros campos do conhecimento para o campo das artes que constitui "(...) uma rede sem centro nem margens e sem hierarquias" (2007, p. 27).

Essa discussão sobre encontros culturais se reflete nos processos de mistura entre a tradição tecelã de Pirenópolis e as possibilidades inovadoras e contemporâneas de produção de tecidos que vêm sendo incorporadas ao município. Essa pesquisa investiga como são esses processos e quais características podem ser evidenciadas nas teorias da miscigenação ou da hibridação. E, finalmente, quais obras resultam dessas trocas entre tradição e contemporaneidade.

Este texto, além de resumir a história da arte têxtil em um contexto mundial, descreve também a história da tecelagem na Microrregião Entorno do Distrito Federal, a 120 km de Goiânia, capital do estado, e a 140 km de Brasília. Pretende-se, assim, apresentar um panorama dessa história desde a produção de tecidos como atividade de subsistência dos escravos em Pirenópolis, e a importância que essa atividade representou, até a manutenção desse modo produtivo nos dias de hoje, em 2013.

Para essa pesquisa foi feito levantamento bibliográfico, que permitiu identificar pesquisadoras como Norma Simão Adad Mirandola, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, que defendeu sua tese de doutorado em 1983, que descreve esse percurso em detalhes. Após sua defesa, essa tese foi lançada com o título *As Tecedeiras de Goiás, um estudo linguístico, etnográfico e folclórico* (1993).

Além de Mirandola, outras pesquisadoras se dedicaram ao estudo da tecelagem em Goiás, como Marcolina Martins Garcia, que defendeu sua dissertação de mestrado na área de Antropologia Social no Departamento de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1978. Seu estudo foi publicado em formato de livro com o título *Tecelagem Artesanal, estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás* (1981).

Percebeu-se como importante também o estudo dos desenhos e produção de tecelagem no Triângulo Mineiro, devido à larga produção da região. Esses desenhos, também conhecidos como repasses, servem como referência para outros artesãos, especialmente em Goiás, que atualmente os usam na sua produção têxtil. Para esse estudo foi adotado o livro *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro, uma*

abordagem tecnológica (1984), publicado pela Fundação Nacional Pró-Memória – MEC. Nele estão descritos todos os processos de produção com ilustrações, incluindo um catálogo com repasses criados. Esses repasses foram estudados em função de terem sido encontrados como uma das principais fontes de referência para a produção de tecidos na oficina Trama. É importante também destacar que em suas estruturas produtivas, os tecidos produzidos em Goiás não se diferem dos tecidos produzidos em Minas Gerais, inclusive é importante ressaltar que os primeiros teares usados na Trama vieram de Minas.

Essas leituras serviram de base para o estudo da situação atual da tecelagem tradicional produzida em Pirenópolis, pretendendo-se, com isso, relacionar quais aspectos similares ou distintos prevalecem hoje nesta produção, que foi essencialmente familiar, e que tem sua origem na economia de subsistência.

Nesta dissertação serão apresentados esses dois grupos: A Trama (figura 1) e O Tissue (figura 2) com vistas a propor comparações entre a tradição e a contemporaneidade na arte têxtil do município. Essa análise leva a crer que nenhum dos dois modos produtivos está isento de contaminações ou impurezas de processos, materiais, técnicas e resultados.



Figura 1 – Letreiro da oficina instalada no bairro da Lapa junto com a residência da família, conforme a tradição (foto do autor).



Figura 2 – Letreiro da loja instalada junto à oficina em um casarão tradicional na Rua Rui Barbosa no Sítio Histórico do município (foto do autor).

A Trama é uma oficina que mantém as tradições rurais de produção de tecidos e será investigado o que mudou em seus métodos com a incorporação de novos materiais que complementam o tradicional uso do algodão natural fiado à mão.

Os membros dessa oficina são da mesma família e preservam costumes do período do Brasil Colônia, como o cultivo da roça e a produção artesanal de artefatos utilitários.

Na sequência, será apresentada a oficina Tissume e como Mercedes Montero, sua idealizadora, compõe sua obra como artista tecelã na região. Essa pesquisa investiga e discute o que tornou esse trabalho uma referência de arte, *design* e artesanato contemporâneos em Pirenópolis³.

No dicionário Aurélio Buarque de Holanda, Mercedes buscou o sinônimo para o conceito de sua produção de tecidos e transpôs a caligrafia a partir da definição de “teçume”, termo que as moças tecelãs goianas utilizam para designar o seu próprio ofício: “Ato de teçume”.

Teçume *sm* 1. Ato ou efeito de tecer; 2. Comentário Intrigante; 3. Tecido que recebe a urdidura.

Mercedes criou e implementou um estilo replicado por outras unidades de tecelagem, que podem ser vistas expondo seus produtos nas feiras, lojas e outros equipamentos turísticos. São nítidas essas influências que o Tissume imprime como um legado na história da arte têxtil no Sítio Histórico de Pirenópolis. Assim, criou e fortaleceu um estilo próprio, identificado com o da própria tecelagem contemporânea da região.

³ Para essa investigação foram feitas entrevistas com Mercedes na oficina e estudada uma entrevista publicada na internet, citada nas referências <www.acasa.org.br/expo/tissume>.

CAPÍTULO 1: CULTURAS HÍBRIDAS E MISTIÇAS

Nestor Canclini apresenta o conceito de hibridação como um desses “termos detonantes” que “quando irrompe com força, desloca outros e exige reformulá-los” (1990, p. XVII). Canclini descreve como as teorias sobre as culturas híbridas mudaram o formato do pensamento sobre “identidade, cultura, diferença, desigualdade, multiculturalismo e sobre pares organizadores de conflitos nas ciências sociais: tradição-modernidade, norte-sul, local-global” (1990, p. XVII).

Sob essas teorias, surgem em Pirenópolis evidências de que hibridação são processos socioculturais em que estruturas separadas se encontram e se articulam, gerando estruturas inéditas com características que podem ser assimiladas por ambas as partes. Porém, sem garantia de equilíbrio, podendo ser conflituosa em alguns momentos, gerando assim novas práticas e processos. O contemporâneo se assimila ao tradicional, gerando novas estruturas artísticas para a arte têxtil no município.

As duas oficinas aqui estudadas atuam livres para que essa articulação seja feita, essa intenção de evolução técnica e artística se deixa contaminar por influências distintas. A Trama já vem impregnada de misturas portuguesas e mineiras e O Tissime se constrói à base de descendência híbrida de Mercedes, criada em São Paulo, que se enraizou no interior de Goiás. Esses processos de hibridação são a base da arte têxtil estudada em Pirenópolis. São estruturas separadas articuladas que geram estruturas artísticas inéditas.

Quando Canclini menciona que não há garantias de equilíbrio, essa afirmação fica evidente na relação entre Mercedes e as artesãs que trabalham em sua oficina. Em diversas situações, a sensação de não se ter certeza aonde se queria chegar deixava essas tecelãs inseguras quanto ao que se tecia. Esse percurso gera um desequilíbrio na produção, que só se encerra quando a experiência atinge o resultado, quando o tecido está pronto, não necessariamente o esperado, porém algo que se tinha consciência de que era o que se buscava. Em muitos casos, a busca era subjetiva e alimentada pela inquietação criativa de sua idealizadora.

A fusão entre essas práticas tradicionais e inovadoras gerou novas estruturas na arte têxtil em Pirenópolis e ocorreu de modo não planejado. Foi fruto de uma migração voluntária de Mercedes, vinda de São Paulo (SP) para Pirenópolis. Essa hibridação se solidifica na “criatividade individual e coletiva” (CANCLINI, 1990, p. XXII) buscando “reconverter”⁴ a tradição para a coexistência com novas condições de produção e linguagens.

Assim foi feito quando novas possibilidades de tecidos foram propostas no município, ideias resultantes desse processo híbrido em que a identidade é uma consequência múltipla, e não uma busca pela autenticidade, pura, intacta, tombada. Mas, sim, misturada e contaminada por diferentes referências, aberta a novas influências e se tornando um processo de experimentação permanente.

Canclini frisa que o importante não é a “hibridez, mas, sim, os processos de hibridação” (1990, p. XVIII), pois essa hibridação e seus processos relativizam os conceitos de identidade, inclusive questionando se estes devem ser objetos de pesquisa, pois a ênfase na hibridação liberta os pesquisadores e artistas da obrigação de identificar e descrever as identidades como puras ou autênticas.

No caso da arte têxtil aqui estudada, não é possível adotar tais termos de pureza ou autenticidade intacta, pois a própria tecelagem tradicional no município já nasce impregnada de hibridação, posto que se instalou na cidade trazida por bandeirantes de São Paulo e Minas Gerais com equipamentos, instrumentos, técnicas e matérias-primas já utilizadas em outras regiões e já decorrentes de migrações.

Porém, nem só pesquisadores estrangeiros discutem as culturas e seus encontros, mestiçagens ou hibridações. Icleia Cattani é uma pesquisadora em arte brasileira que estuda essas misturas, influências e cruzamentos. Organizou textos de diversos autores nacionais e internacionais na publicação *Mestiçagens na Arte Contemporânea* (2007) e incluiu um texto de sua autoria apresentando conceitos e desdobramentos das mestiçagens na arte contemporânea.

⁴ Bourdieu, citado por Canclini, descreve que essa reconversão é utilizada como estratégia dos camponeses para adaptação de seus saberes com o fim de trabalhar e viver nas cidades, vinculando seu artesanato a usos contemporâneos (1990).

Na introdução de seu livro Cattani descreve que:

Na arte contemporânea são inúmeros os cruzamentos produtores de novos sentidos entre linguagens, procedimentos e processos criativos, relações espaçotemporais, formas, suportes, objetos e elementos diversos constituintes das obras, e até mesmo entre os processos de instauração das mesmas. (2007, p. 11)

A autora segue expondo que esses cruzamentos se relacionam com o conceito de mestiçagem, apresentando sentidos múltiplos, que fazem com que os processos e as obras estejam em permanente estado de tensão e conflito a partir de premissas de agregação que “não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação” (2007, p. 11). E constata que são esses encontros entre culturas diversas e distintas que constituem a “mestiçagem nos processos artísticos atuais” (2007, p. 11).

A autora observa diretamente obras nos últimos 30 anos e propõe questionamentos sobre os processos de produção de artistas que buscam analisar as condições e percursos dessas obras marcadas por esses “cruzamentos construtivos”, além de estudar como ocorrem esses processos poéticos durante a criação e desenvolvimento de cada obra.

Para estudar esses encontros, foi necessário transpor conceitos de outras áreas, como etnologia, antropologia e história, para as mestiçagens no campo das artes visuais e seus estudos na linha de pesquisa da teoria e da crítica da arte contemporânea.

Assim, ela apresenta os resultados dessas pesquisas na forma de um ensaio elaborado a partir de duas perspectivas: de cunho teórico, composta por história da arte, teoria e crítica que pesquisa *sobre* arte e considera a obra pronta, e a outra perspectiva que dá ênfase *em* arte e se ocupa do fazer e do processo de criação.

A autora também discute questões metodológicas que contemplam a análise da poética das obras e dos procedimentos que levam à sua realização, e afirma que “a poética pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração”. E que esse conceito de poética “trata da

obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista” (2007, p. 13).

Cattani descreve ainda que a poética é composta também pelos diversos e múltiplos sentidos que escapam ao desejo inicial do criador, e até mesmo significados que “fogem ao controle do seu criador”. Outro termo estudado por Cattani é a *poiética*, que ela descreve como “a ciência e a filosofia das condutas criadoras” (2007, p. 13), que pressupõe o estudo das intenções propositadas ou ocultas do artista e seu processo de trabalho, que resultam na obra enquanto forma, objeto virtual ou físico.

É nesse ponto que as mestiçagens passam a ser compreendidas e se revelam não exatamente na obra acabada, mas em sua *poiética*:

A mestiçagem muitas vezes não se revela claramente na poética da obra acabada, mas em suas *poiéticas*. Essa questão é fundamental quando se trata de obras que parecem similares, mas que diferem de modo significativo em seus processos e em suas instaurações. Essa distinção é muito importante para as obras feitas às margens do sistema dominante, em relação às quais se pensa frequentemente em termos de influências, buscando-as nas poéticas das obras comparativamente com aquelas que teriam servido como “modelos”, quando na maioria dos casos, os processos *poiéticos* diferem radicalmente entre si e são eles que dão real dimensão e profundidade às obras em questão. (CATTANI, 2007, p. 13)

Uma das preocupações aguçadas nos estudos foi com as mestiçagens na arte contemporânea na tecelagem de um município deslocado do sistema dominante central e, para a discussão desse tema, a autora descreve conceitos de o quanto esse tema pode provocar questões e até mesmo a “*rejeição*”. Fato que pode ser verificado quando Mercedes passa a inserir materiais como fios de metal nos teares, pois jamais as artesãs haviam pensado em tal possibilidade. E que alguns resultados alcançados no Tissime “fogem ao controle do seu criador” (CATTANI, 2007, p. 13).

A partir de 1975, as mestiçagens ou hibridações se tornam consequência do surgimento de linguagens e formas abandonadas na modernidade, vêm acompanhadas pela mistura de culturas e elementos formais ou conceituais. Isso ocorre em contraponto à pureza da produção modernista, que explora ao máximo as

naturezas dos materiais e os evidencia enquanto matéria-prima exposta sem acabamentos ou simulações (CORBUSIER, 2000, p. 95-104). A partir desse momento, a arte têxtil em Pirenópolis passa a se realizar e ser observada como uma possibilidade de encontros e contaminações que ocorrem pela coexistência de linguagens com estruturas poéticas distintas que se integram, podendo ser em equilíbrio ou conflito.

Trata-se de obras “impuras”, que recorreram ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, unicidade e de originalidade modernos. Em oposição à pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si. (CATTANI, 2007, p. 22)

Essas contaminações são encontradas nas duas oficinas aqui apresentadas, no caso da Trama, os fios industriais padronizados foram incorporados à produção, trazendo benefícios como a facilidade de execução, não havendo mais a necessidade de se ocupar de fiação artesanal, além da diversificação cromática que pode ser explorada. Já no caso do Tissume, as contaminações ocorrem quando materiais não usuais à tecelagem passam a fazer parte do repertório artístico e, em oposição à pureza, essa produção se deixa contaminar por caminhos diferentes, subjetivos e, em alguns casos, intuitivos que ocorrem na própria oficina.

Cattani conclui esse pensamento afirmando que “a unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença”, finalizando sua ideia de mestiçagens nas artes contemporâneas afirma que “o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos” (CATTANI, 2007, p. 22).

Portanto, ocorre nos dois casos que esses tecidos são contaminados por migrações técnicas e de materiais, apresentando resultados “impuros”. Na história contemporânea, a arte passa a ser um campo experimental múltiplo e híbrido, e os encontros e cruzamentos entre passado e presente, artesanal e industrial, urbano e rural, além da subversão de suportes e materiais se tornam fluentes, e passam a compor experimentos poéticos mestiços. Nesse momento, as obras e processos passam a confrontar velhas e novas tecnologias e passam a surgir “obras que dão origens a outras obras” (CATTANI, 2007, p. 23).

Assim, Cattani define com suas próprias palavras que:

O *entre* é próprio das obras realizadas sob o princípio das mestiçagens, das quais surge a diferença sem lugares fixos, alternando sem cessar seus limites internos e externos; são obras marcadas pelo signo da expansão e da novidade, fruto de duas ou mais origens diferenciadas. (2007, p. 27)

Portanto, entrelaçando esses pensamentos a essa pesquisa, o que se pretende apresentar é como ocorreu a hibridação ou mestiçagem entre a tecelagem de uma artesã de São Paulo, que migra para o interior do Goiás onde encontrou um sistema produtivo de artesanato tradicional, com bases coloniais já contaminadas pelas migrações. Mesmo que esses artesãos tradicionais tenham se “reconvertido” para atender às demandas contemporâneas, é possível verificar na Trama a preservação de costumes das fazendas do local, que se adaptaram às linguagens contemporâneas a partir do momento em que passaram a usar linhas industriais para a produção de tecidos coloridos, em contraponto e de maneira complementar aos fios de algodão cultivado, extraído e fiado à mão.

Tanto em Canclini quanto em Cattani foi possível identificar uma preocupação em comum, preocupação que a própria Cattani descreve em seus textos como pesquisa *em arte* e que se ocupa em estudar os processos, e não somente a obra acabada. Esses processos podem também, segundo a autora, serem estudados como a *poiética* onde ocorrem as mestiçagens, e não exclusivamente na obra acabada.

Esses estudos investigam e analisam quais contrastes e conflitos estiveram presentes até que se estabelecessem modos de produção de tecidos, de maneira que o tradicional se mantém adaptado a situações contemporâneas e também o contemporâneo se abasteceu do saber-fazer popular e apresentou sua estrutura que aqui se pretende descrever. Assim se verifica que tanto a produção tradicional quanto a contemporânea se colocam à disposição para incorporações impuras e se mostram permeáveis a influências externas à sua poética, gerando estruturas híbridas e mestiças na arte têxtil de Pirenópolis.

CAPÍTULO 2: ARTE TÊXTIL

Este capítulo se preocupa em descrever a história da arte têxtil desde os seus primórdios, passando pelas origens no Oriente e na Europa, na primeira parte, e, na segunda, relata seu percurso no Brasil e as origens mistas que consolidaram a base para a tecelagem desenvolvida no país.

2.1 Contextos histórico e geográfico

Ferreira Gullar afirma na apresentação do livro *Artêxtil*, de Rita Cáurio (1985), que o ofício de tecer emergiu na história como uma linguagem subsidiária à linguagem pictórica apresentada pela pintura e assim narra:

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. (1985, p. 7)

Assim se estruturava a base para o desenvolvimento da arte têxtil no mundo e no Brasil. Gullar afirma ainda que “a grande ruptura da linguagem pictórica se dá com o cubismo no princípio do século XX”. E assim chama a atenção do homem moderno para a “expressividade dos materiais independentemente do que eles representem” e conclui que “isso tem para a arte têxtil uma importância fundamental já que a forma e o espaço se criam materialmente a partir dos mais simples elementos: os fios e as fibras” (1985, p. 7).

Segundo Cáurio, a arte têxtil vem sendo produzida há milênios por povos distintos e distantes entre si, como os egípcios, os peruanos e os chineses. E segue expondo que “intimamente ligada a esta expressão se encontram as próprias origens brasileiras, pois o índio, nosso artista maior, foi particularmente atuante no domínio têxtil”. Neste livro a autora lança mão do termo “Artêxtil”, posto que “não se encontra disponível algo que englobe toda e qualquer criação com fios ou fibras de qualquer espécie, em qualquer tipo de técnica” (1985, p. 9). É com esse título que ela descreve a história da tecelagem.

A definição de arte têxtil não se limita, e opera com qualquer material, quais sejam fibras, fios, naturais, vegetais ou sintéticos, trançados, bordados, tecelagens

ou técnicas mistas. Mostra-se flexível, como aqui se pretende expor nos casos estudados em Goiás, “espacial ou plana, com ou sem relevos e vazados” (CÁURIO, 1985, p. 9) e assim a arte têxtil se coloca à disposição dos artistas sem limitações.

Na primeira parte de seu livro, Cáurio sintetiza a arqueologia e a história geral da arte têxtil e apresenta seus primórdios, abrindo assim essa descrição:

No Oriente, tapete de oração; na antiga Roma, cobre-leito; aquecimento nos castelos medievais; a própria cama e a própria casa entre os índios; mural nômade no Renascimento, crise e renovação. (1985, p.15)

A autora descreve os primórdios da arte têxtil situando nas Américas seus principais produtores, como os peruanos, que além do algodão e do agave⁵, trabalhavam também as lãs de alpaca⁶, lhama⁷ e vicunha⁸ com técnicas complexas e diversidade de cores e texturas. Além desses materiais, inseriam também plumas de pássaros, conhecida com arte plumária.

Outros povos nas Américas também produziam essa arte, em especial na atual região mexicana, os povos da civilização Azteca trabalhavam a tapeçaria em elevado nível de construção. Porém a arte têxtil nesse continente atinge seu ápice na civilização Inca (figura 3) que apresentou alto grau de elaboração cultural e cuidou para que a sua tecelagem demonstrasse e prezasse pelo requinte.

⁵ Planta originária da América Central, cultivada nas regiões quentes, que permanece muitas dezenas de anos em estado vegetativo para florescer uma única vez. Nome vulgar: piteira, pita, p.151. As agaves possuem um tufo de folhas espessas, carnosas e fibrosas. Do centro do tufo, ergue-se uma haste, no alto da qual se prendem as flores, formando uma inflorescência (Disponível em: <www.dicionarioaurelio.com/>. Acesso em: 5/11/2013).

⁶ Ruminante vizinho do lhama, domesticado na América do Sul por causa de seu pelo abundante, comprido, macio, lustroso e muito fino. / Tecido composto outrora com fibras de lã ou de algodão e com pelos de alpaca, hoje com seda e lã ou com pelos e lã. / Química liga de níquel, zinco e cobre usada na fabricação de talheres (Disponível em: <www.dicionarioaurelio.com/>. Acesso em: 5/11/2013).

⁷ Ruminante camélídeo (*Lama glama*) que ocorre no Peru, Bolívia e noroeste da Argentina; sua lã é aproveitada na indústria e, nos Andes, é domesticado e usado como animal de carga. (Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>. Acesso em: 5/11/2013).

⁸ Tecido muito fino, fabricado com o pelo desse animal (Disponível em: <www.dicionarioaurelio.com/>. Acesso em: 5/11/2013).

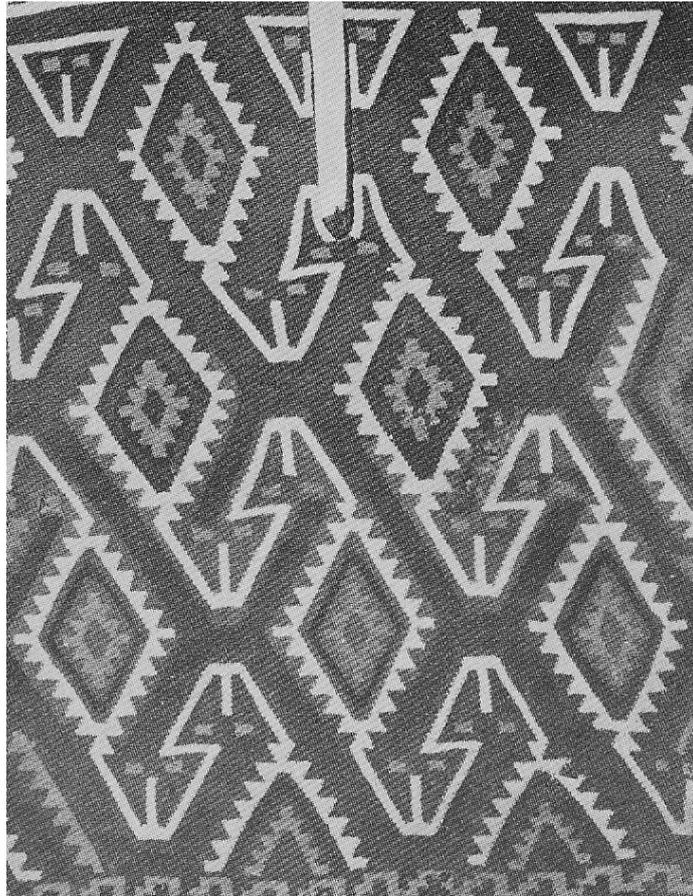


Figura 3 – Túnica Ocucaje, costa peruana sul, séc. VII-VI a.C., *The Textile Museum*, Washington (EUA). Corda e lã com representações geométrizadas de cabeças de cobras e esplendorosos diamantes (CÁURIO, 1985, p. 17).

No Egito e no Oriente existem evidências de que já nos primórdios dessas civilizações a arte têxtil esteve presente. A vida rural dessas civilizações e a criação de animais favoreceram o fornecimento de lãs e, em especial nas cidades de Babilônia, Sardes, Tiro e Sidon, e seus vizinhos, Síria e Egito, herdaram esses conhecimentos em remotas épocas, apresentando indicações que dão a entender que desde pelo menos 2.200 a.C. já são verificadas evidências de trabalhos no tear, muito similar aos praticados hoje. Na China, o material utilizado era a seda e essa produção se prolongou por mais de 20 séculos a partir de 720 a.C..

Cáurio afirma ainda que no Egito Cristão foram produzidas obras têxteis bastante representativas, que foram feitas nos primeiros séculos de nossa era. Esta arte, conhecida como Arte Copta greco-romana, nos remonta aos séculos II e V, estilo este que recebe influências diretas da arte faraônica, tendo como principais motivos a arte figurativa de animais, figuras mitológicas (figura 4). Esse estilo era

voltado para a produção, em grande parte, de refinadas vestimentas, embora também se encontrem registros de uma pequena produção de arte mural.

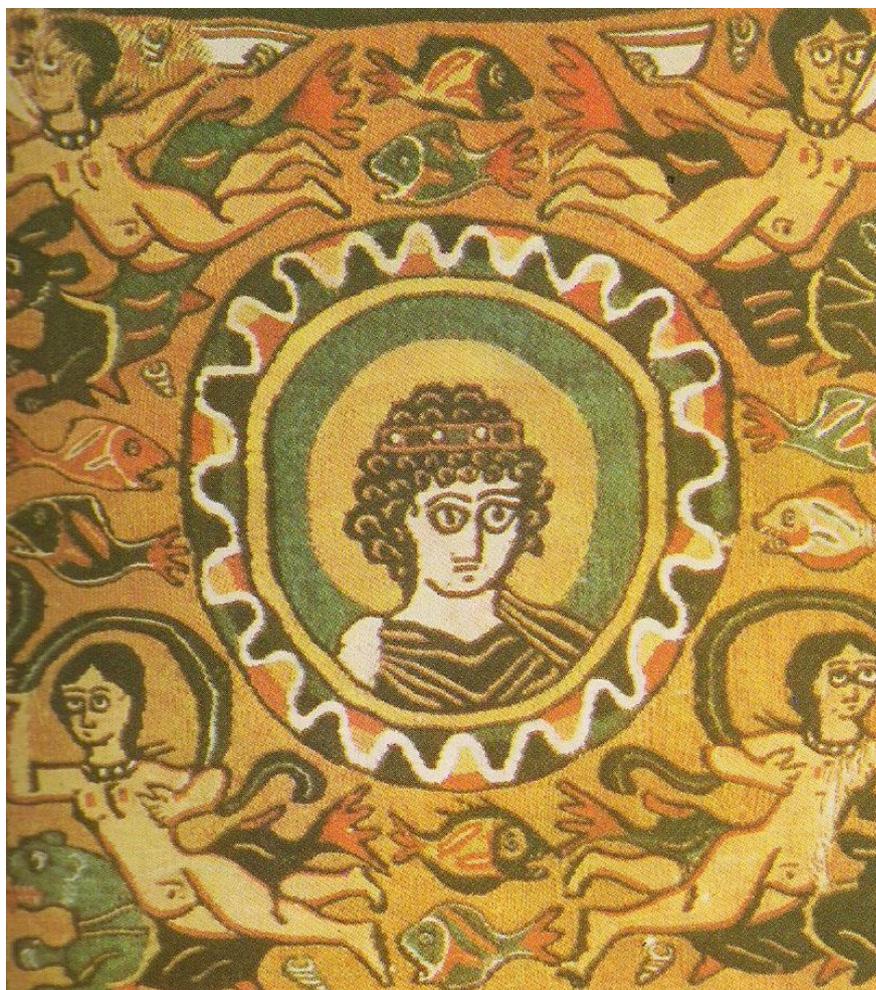


Figura 4 – Egito, período Copta, tecelagem mitológica sobre as Nereidas (ninfas marítimas que podiam mudar de aspecto e prever o futuro, sendo consideradas protetoras dos navegantes (CÁURIO, 1985, p. 21).

Na Idade Média, mais especificamente na França, a partir do século X, é possível observar, a partir das informações do livro *Artêxtil* (1985) a consolidação da arte têxtil no continente europeu. Foi levada para França por muçulmanos árabes e turcos que conquistaram territórios na Península Ibérica e na Sicília a partir do século VIII. Além da França, Alemanha e Noruega se destacaram na arte têxtil produzida nesse período. Na Alemanha, a influência oriental era tamanha que tecidos produzidos em seda chegaram a ser considerados produzidos em um ateliê de Bizâncio, porém posteriormente foi possível aferir a procedência germânica na cidade de Colônia, na Alemanha.

Na Pré-Renascença e Renascimento, a França se tornou um centro influente para a produção de tapeçarias nas cidades de Arras e Paris no início do século XIV, e os registros levam a crer que essa influência ultrapassou fronteiras, pois sob o termo italiano “Arazzi”, segundo Cáurio, “designavam-se os melhores tapetes produzidos na Europa” (1985, p. 26). Por volta do século XIII foi possível encontrar registros de ateliês de tecelagem instalados em Paris.

Na Renascença, mais especificamente na Itália, a pintura assegura a soberania em relação a todas as outras formas de artes plásticas, e nisso se inclui a tecelagem que, de “expressão livre, autônoma, passou a ser arte de interpretação e, depois, de pura imitação da pintura (que por sua vez, limitava-se a reproduzir a natureza)” (CÁURIO, 1985, p. 54). Essa crise da arte têxtil durou praticamente três séculos e cabe expor que esse período renascentista correspondeu a uma progressiva decadência da arte têxtil enquanto expressão devido a seu papel imitador da pintura figurativa.

Sendo assim Cáurio (1985) conclui que é nesse período que a intervenção oficial passa a fazer parte da história dessa arte, apoiando tecelões belgas e franceses que instalaram ateliês na cidade de Ferrara, entre Veneza e Florença. Porém, o auge da produção em Ferrara se deu efetivamente no século XVI, com a atuação de tecelões flamengos, que trabalhavam sob o patrocínio oficial do príncipe Ercole II. Com a morte do príncipe, outro centro de produção têxtil a se estabelecer foi Florença, que contou com o mecenato do duque Cosimo I dos Médicis e, em meados do século XVI, inúmeros ateliês particulares se instalaram aglomerados em torno de Florença, mantendo o costume de submissão à pintura figurativa e seus temas (figura 5)



Figura 5 – Tapeçaria da série “A história de José”, conhecida como “José reencontra seu pai”, por A. Bronzino. Tecida em Florença, no século XVI, mede 5,55 x 4,41 m. Palácio Vecchio (CÁURIO, 1985, p. 55).

Cáurio cita também que na França, em 1601, dois tecelões flamengos instalaram a primeira manufatura importante no país, chamada de Os Gobelinos, que, logo em seus primeiros anos, passa a receber o apoio real, mantendo-se assim por 20 anos. Os Gobelinos passa a se tornar referência fundamental para a arte têxtil, e o primeiro diretor dessa grande manufatura foi o primeiro pintor do rei Luís XIV. Posteriormente, apoiadas pelo ministro francês protetor das Artes e das Letras, outras localidades no Sul da França, como Marche, foram incentivadas por essas iniciativas oficiais. Além dessas grandes manufaturas oficiais, existiram na França diversos ateliês particulares de menor porte.

No Brasil, o índio pode ser considerado precursor determinante para a verdadeira brasilidade e também nosso primeiro artista. A arte têxtil indígena no Brasil se manifestou em três técnicas básicas:

Algodão para a confecção de faixas, redes e mantos e os trançados de palha para a fabricação de objetos utilitários como cestos e esteiras, porém sua utilização se estendeu até mesmo na arquitetura da própria habitação e as técnicas mistas com penas de pássaros ou animais destinada à criação de adornos para rituais simbólicos, conhecida como arte plumária. (CÁURIO, 1985, p. 36)

Cáurio afirma que os Kadiwéu⁹ são um dos grupos mais marcantes na *artêxtil* brasileira primitiva, e que seus resultados eram excepcionais, sobretudo se for levada em conta a simplicidade de seu tear, constituído basicamente de dois rolos de madeira suspensos no teto, separados um do outro na altura da dimensão da peça a ser executada (CÁURIO, 1985).

Duas vertentes de trabalho podem ser identificadas entre os tecidos dos Kadiwéu: a figurativa e a geométrico-formal-abstrata, sendo esta última mais expressiva e numerosa. Ainda hoje esses padrões geométricos são usados por esses índios no artesanato, com especial destaque para as cerâmicas utilitárias.

Em estudos sobre a importância da arte têxtil no cotidiano indígena é possível identificar dois suportes para tal expressão: o corpo e a casa. O corpo pode ser analisado como suporte artístico simbólico voltado para a “ vaidade pessoal, ao

⁹ Tribo de origem Tupi situada no sul do estado do Mato Grosso.

prazer social, à expressão ritual e à identidade tribal”. Já a casa como suporte é definida como “um componente basicamente coletivo e integrado ao restante da aldeia, é também ponto de referência para todas as atividades familiares e individuais do cotidiano” (CÁURIO, 1985, p. 37).

Além dos Kadiwéu, é possível destacar obras muito expressivas, como as faixas frontais flexíveis, produzidas pelos Tukano, originais do Amazonas e Mato Grosso, com fibras vegetais e emplumadas. E também as expressivas testeiras executadas com palhas trançadas (figura 6).



Figura 6 – Testeira cerimonial dos índios Kayapó-Xikrin (Rio Tocantins, GO/PA), feita de gomos de taboca revestidos com fios de algodão natural. No centro, como eixo geométrico, os gomos foram revestidos de algodão tingido de negro (CÁURIO, 1985, p. 41).

Os Urubu-Kaapor, um grupo Tupi encontrado no Maranhão, destacam-se por uma arte plumária especialmente voltada para a diversidade cromática. Essa riqueza imediatamente traz à tona a obra do artista Norberto Nicola¹⁰ e sua produção têxtil. Essa produção indígena de corpo e as máscaras cerimoniais feitas com emocionante despojamento é objeto de pesquisa e desenvolvimento nas produções contemporâneas, como na obra têxtil de Marlene Trindade (figura 7). Tanto Marlene quanto Nicola se dedicaram como artistas a trabalhar tendo como referência essa produção dos índios.

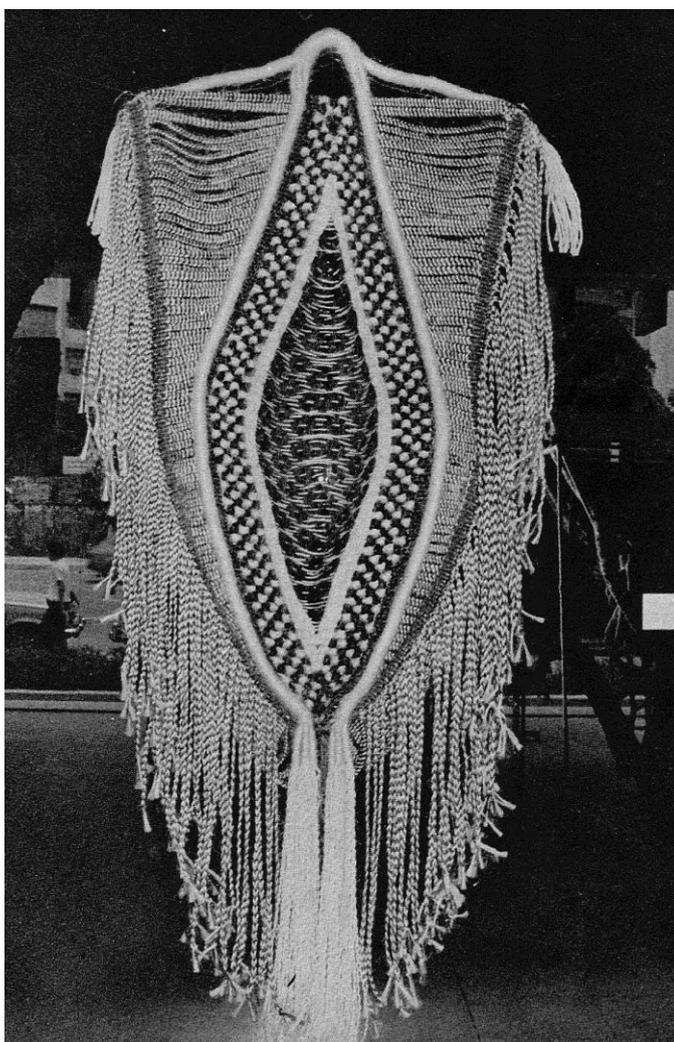


Figura 7 – “Alegoria a Jandê-Jara por aba”, de Marlene Trindade (parte central de um tríptico), tecelagem em sisal, 2,40 x 1,20 m, 1978 (CÁURIO, 1985, p. 135).

¹⁰ Norberto Nicola nasceu em São Paulo (SP), em 1931, e faleceu em 2007, tendo atuado como tapeceiro, pintor, desenhista, escultor e gravador. Em 1954 conhece Jacques Douchez (1921-1999) no Atelier-Abstração, de Samson Flexor (1907-1971), em São Paulo. Com Douchez cria, em 1957, o Ateliê Douchez-Nicola de tapeçaria, que dura até 1980, passando a produzir tapeçarias em um primeiro estágio planas e, posteriormente, peças tridimensionais.

Marlene Trindade é considerada por Cáurio a principal artista têxtil contemporânea em Minas Gerais, que após retornar de exposições nos Estados Unidos e na França (na Manufatura dos Gobelinos, em Paris), volta-se para a pesquisa da arte têxtil indígena nos anos de 1970. Além das técnicas europeias, explorou a fundo os recursos dos povos sul-americanos dos índios da Amazônia e a tecelagem popular mineira. Segundo as palavras de Cáurio, fica evidente a importância do trabalho realizado por Marlene para arte têxtil brasileira, pois “Ela logra o milagre de ser multifacetada e única, ao mesmo tempo, de obter uma dosagem perfeita entre técnica e emoção” (1985, p. 136).

Se por um lado a indumentária corporal desses grupos indígenas nos remete a artistas contemporâneos, por outro, falar de arte têxtil como integrante do *habitat* indígena pode nos levar a lembrar da rede de dormir (figura 8). Sua utilização como mobiliário é generalizada entre os índios brasileiros e foi produzida por quase todas as tribos que chegavam a tal “requisito de fazer distinção sexual de seu uso de acordo com o tipo, como se pode constatar pelas delicadas redes Kamayurá, reservadas ao uso feminino” (CÁURIO, 1985, p. 44).



Figura 8 – Rede Kamayurá (Tupi, MT, Xingu) tecida com fios de buriti na urdidura e fios de algodão na trama; comp. 2,50 m. Coletada por Mário F. Simões, 1963. Acervo MPEG, n. 10816 (CÁURIO, 1985, p. 46).

Pelas palavras de Cáurio é possível ter dimensão da importância da rede na arte têxtil brasileira:

Tecida de muitas maneiras diferentes, em trama aberta ou cerrada, regular ou não, com fios de algodão ou outras fibras vegetais como as de tucum ou buriti, a rede de dormir é provavelmente a criação indígena que mais se estendeu aos costumes brasileiros, sendo até hoje bastante utilizada, sobretudo no Nordeste, centro de sua maior produção atual. (1985, p. 44)

Além da influência indígena no Brasil, a arte negra também deixou seu legado, com sua religião, suas cores e seus valores. Podem ser verificadas algumas coincidências entre as artes indígena e negra no Brasil, que apresentam profundas raízes na expressão de sua religiosidade, colocando-se a serviço de sua espiritualidade e crenças, subtraindo assim a figura do artista e sua obra, de acordo com o conceito ocidental. Assim como a arte indígena, a negra só passou a ser observada e valorizada no século XIV, quando viajantes passaram a circular com troféus de viagem representados por esculturas e, dessa forma, chamando a atenção de museólogos. No século XX, artistas modernos passam a se interessar por essas formas e cores.

Cáurio não deixa dúvida quanto à capacidade artística para a produção de tecidos de povos africanos quando cita que:

No que concerne às manifestações têxteis, o negro já dominava com perícia a tecelagem na África, produzindo vistosos panos para uso próprio. Sua rica indumentária comportava desde saias rodadas e xales listrados geométricos até braceletes, argolões e outros enfeites, todos de origem nigeriana. (1985, p. 68)

E conclui fazendo relação direta com a cultura brasileira, dizendo que “outras influências sudanesas, como o turbante e detalhes em miçangas, originárias de Angola e do Congo, vieram a completar a típica e consagrada figura de nossa baiana” (1985, p. 68).

Outra influência muito importante que formou a base da arte têxtil brasileira foi o período Brasil Colonial, em que a educação era coordenada pela Igreja que, além de funções religiosas, catequizava em todos os sentidos os indígenas aqui encontrados. Toda a iconografia desse período se voltou para motivos religiosos e assim permaneceu por mais de dois séculos. Os jesuítas organizaram com os

negros e índios oficinas de utilidade prática, explorando as técnicas de carpintaria, talha, ferraria, cordoaria, trançados e tecelagem.

A história da arte têxtil no Brasil pode ser dividida, conforme Cáurio, em três períodos distintos: o da difusão inicial e produção rudimentar, o de artesanato mais sofisticado, com preocupação decorativa, e a produção têxtil voltada para a industrialização.

No próximo item será feita uma exposição da história da tecelagem no estado de Goiás, já com todas essas influências consolidadas, índios, negros e o período Brasil Colônia. E se dedicará a traçar um panorama de como a produção têxtil evoluiu desde o Brasil Colônia até os dias atuais, em 2012, nessa região.

2.2 Arte têxtil no estado de Goiás

O estado de Goiás, até recentemente, mantinha um sistema produtivo de baixa industrialização e costumes rurais. Essa característica manteve sólida a cultura da arte têxtil rural e familiar para a subsistência de sua população.

A tecelagem em Goiás já foi atividade muito importante, posto que pesava fortemente na economia regional. Documentos históricos são apresentados por Mirandola em *As Tecedeiras de Goiás*, estudo linguístico, etnográfico e folclórico (1993), que expõem detalhadamente informações sobre o cultivo do algodão e todo o processo de produção de fios e tecidos para utilização pela própria família de artesãos ou, em alguns raros casos, para a venda a amigos ou vizinhos, ou até mesmo para troca por produtos agrícolas ou serviços coletivos, como ajuda na construção da casa ou do curral. Essa economia se estendia para diversas localidades na Capitania de Goiás, que mais tarde se tornou Província e posteriormente estado de Goiás.

Viagem no Interior do Brasil (1820), escrito por Johann Emanuel Pohl¹¹ (1782-1834), como um diário de viagem durante sua permanência no Brasil, permite uma reconstituição de informações sobre o cultivo do algodão na região de Meia Ponte:

No arraial de Meia Ponte (Pirenópolis) os habitantes viviam outrora de suas rendosas lavras de ouro, agora têm fama de experimentados cultivadores de milho, mandioca, fumo, cana-de-açúcar, café e algodão. Nas proximidades de Meia Ponte, no Engenho do Coronel Joaquim Alves, comandante de Meia Ponte. Também denominada Fazenda Joaquim Alves de Oliveira ou Engenho de S. Joaquim. (*apud* MIRANDOLA, 1993, p. 70)

Essa fazenda, hoje chamada de Babilônia¹² (já citada na introdução), tinha em suas posses máquinas instaladas para descaroçar o algodão e para fabricar tecidos. Foi uma época em que o algodão tinha importante papel como moeda de troca. A figura 9 mostra um equipamento para preparação do fio de algodão utilizado nesta fazenda e que hoje é exposto como relíquia aos visitantes.



Figura 9 – Roda de fiar da fazenda Babilônia exposta aos visitantes. Site oficial da fazenda Babilônia. Disponível em: <www.fazendababilonia.tur.br>. Acesso em jan. 2013.

É possível também encontrar dados estatísticos publicados pela Tipografia Nacional do Rio de Janeiro no documento *Memória Estatística da Província de Goyaz em 1832*, de autoria do Padre Luiz Antônio da Silva e Souza. Nesse documento o autor apresenta números que ratificam a importância da atividade da

¹¹ Foi um médico, geólogo e botânico austríaco. Nasceu em Kanitz, na Boêmia, em 22 de fevereiro de 1782. Veio para o Brasil como encarregado da parte de exploração de minérios e, posteriormente, de botânica. Desligou-se da expedição e viajou por quatro anos pelo interior do Brasil, passando pelo Rio de Janeiro, Minas Gerais e Goiás.

¹² Site oficial da fazenda Babilônia. Disponível em: <www.fazendababilonia.tur.br>. Acesso em: jan. 2013.

tecelagem para a subsistência das famílias, onde o autor registra a existência de 1.112 teares no estado.

Vale ressaltar um fato importante e autoritário por parte da monarquia, que foi o alvará de 5 de janeiro de 1785, da rainha de Portugal, D. Maria I, proibindo o Brasil de ter fábricas, manufaturas ou teares. Esse alvará só foi revogado em 1808, quando o Príncipe Regente permitiu esse fabrico. Mesmo com essa restrição, o estado se consolidou como produtor de tecidos para subsistência das famílias.

A tecelagem era, para essas famílias, uma atividade vital, pois as ocupações dessas pessoas eram todas de âmbito doméstico, cultivo da roça, preparo de alimentos e manufatura de objetos para o uso em casa. Em muitos casos, todos os elementos desse grupo se envolviam direta ou indiretamente na produção de tecidos. Sobre esse assunto Mirandola descreve:

A família é, predominantemente, de lavradores, trabalhando na roça, voltados ao solo, visando ao sustento, à própria subsistência da família, usando técnicas tradicionais aplicadas ao cultivo, em que servem, quase exclusivamente, de instrumentos agrícolas manuais ou de tração animal. (1993, p. 90)

Esse cultivo de algodão era o ponto inicial para a colheita, fiação e tecelagem. Todos esses processos eram feitos pelos membros da família, o que tornava a casa um ambiente produtivo. Os teares e demais equipamentos eram produzidos pelos próprios artesãos da região, ou em alguns raros casos trazidos de Minas Gerais. Esses equipamentos eram instalados em locais anexos ou no interior dos lares goianos, como na casinha do tear, na varanda, na puxada, em um cômodo da casa, no paiol, e até mesmo no tempo, sob as intempéries.

Toda a cadeia produtiva da tecelagem tradicional era feita na propriedade das famílias, desde o cultivo e a extração do algodão até a produção dos fios e tecidos. Estes eram produzidos domesticamente e eram feitos somente para a subsistência das famílias rurais que não tinham acesso a produtos industrializados. Eram produtos para o lar, como colchas (figura 10) , tapetes, toalhas e, em algumas situações, também para a produção de roupas. Para o desempenho dessa atividade,

a mãe contava com o apoio de seus filhos, que se ocupavam da roça, e as filhas, que eram dadas aos serviços da casa.



Figura 10 – Colchas tecidas artesanalmente com desenhos chamados repasses criados no Triângulo Mineiro (MIRANDOLA, 1993, p. 280).

Em alguns casos, esses tecidos eram vendidos na comunidade ou trocados por produtos da lavoura, como a mandioca e o milho, entre outros cultivados pelas famílias vizinhas.

Em toda a literatura consultada foi possível constatar que era uma regra que as três fases essenciais, obtenção de matéria-prima, preparação para tecelagem e tecedura fossem totalmente dominadas por essas unidades familiares, às vezes contando até com o apoio de vizinhos, em um espírito colaborativo de trabalho.

Para o entendimento dos processos de produção de tecelagem artesanal é necessário descrever a tecnologia, seus equipamentos e métodos de produção. Com essa descrição, será possível comparar, no capítulo seguinte, as alterações

ocorridas desde a época em que Saint-Hilaire¹³ percorre o interior do Goiás até o século XXI.

Mirandola faz questão de destacar que todas as etapas de tecelagem artesanal eram feitas dentro dos domínios da família, desde o cultivo do algodão até a produção dos objetos têxteis. A seguir são descritas essas etapas, conforme a ordem de cada função, que vai da obtenção das matérias-primas à tecedura e, que, para a produção, deve passar pelas seguintes etapas: limpar, descaroçar, bater, cardar, fiar, enovelar, dobrar, pesar e medir, alvejar, tingir¹⁴, canelar, urdir e tecer.

Aqui serão descritas essas etapas, apresentando-se também os instrumentos e técnicas segundo as definições citadas por Marcolina Garcia (1981). A autora define que instrumentos são “todos artefatos utilizados na transformação das fibras em fios e destes em tecidos” e técnica é “a maneira de usar esses artefatos para obter um produto acabado, pano ou tecido” (1981, p. 70).

Existem algumas matérias-primas comumente utilizadas, que são as fibras naturais como algodão, a lã de carneiro e as painas¹⁵ ou os novelos ou meadas de fabricação industrial. A matéria-prima mais utilizada tradicionalmente em Goiás desde o início da produção de tecidos é o algodão natural, portanto aqui serão descritas as etapas relativas ao trabalho com esse material.

As primeiras etapas são ainda na lavoura: o cultivo e a colheita do algodão. Assim que o algodão é colhido, é encaminhado para etapa de limpeza, que consiste no trabalho de catar os ciscos que vêm grudados nos chumaços de algodão retirados do algodoeiro. Esse processo é todo feito manualmente, não havendo a necessidade de uso de máquinas ou ferramentas (figura 11).

¹³ Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire (1779-1853) foi um botânico, naturalista e viajante francês. Em suas viagens percorreu os seguintes estados: Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Quando chegou a Goiás, ficou 15 meses e produziu textos que hoje são referências históricas sobre a vegetação e os costumes populares vigentes.

¹⁴ Esta pesquisa identificou que em Pirenópolis (GO) não é comum que as tecelãs se ocupem com tingimentos, dando preferência às cores naturais do algodão branco ou marrom, portanto aqui não será descrito o processo de tingimento, que é de alta complexidade e não é praticado no município do objeto de pesquisa.

¹⁵ Fibra sedosa que envolve as sementes em determinadas plantas, com a paineira e a barriguda (GARCIA, 1981).

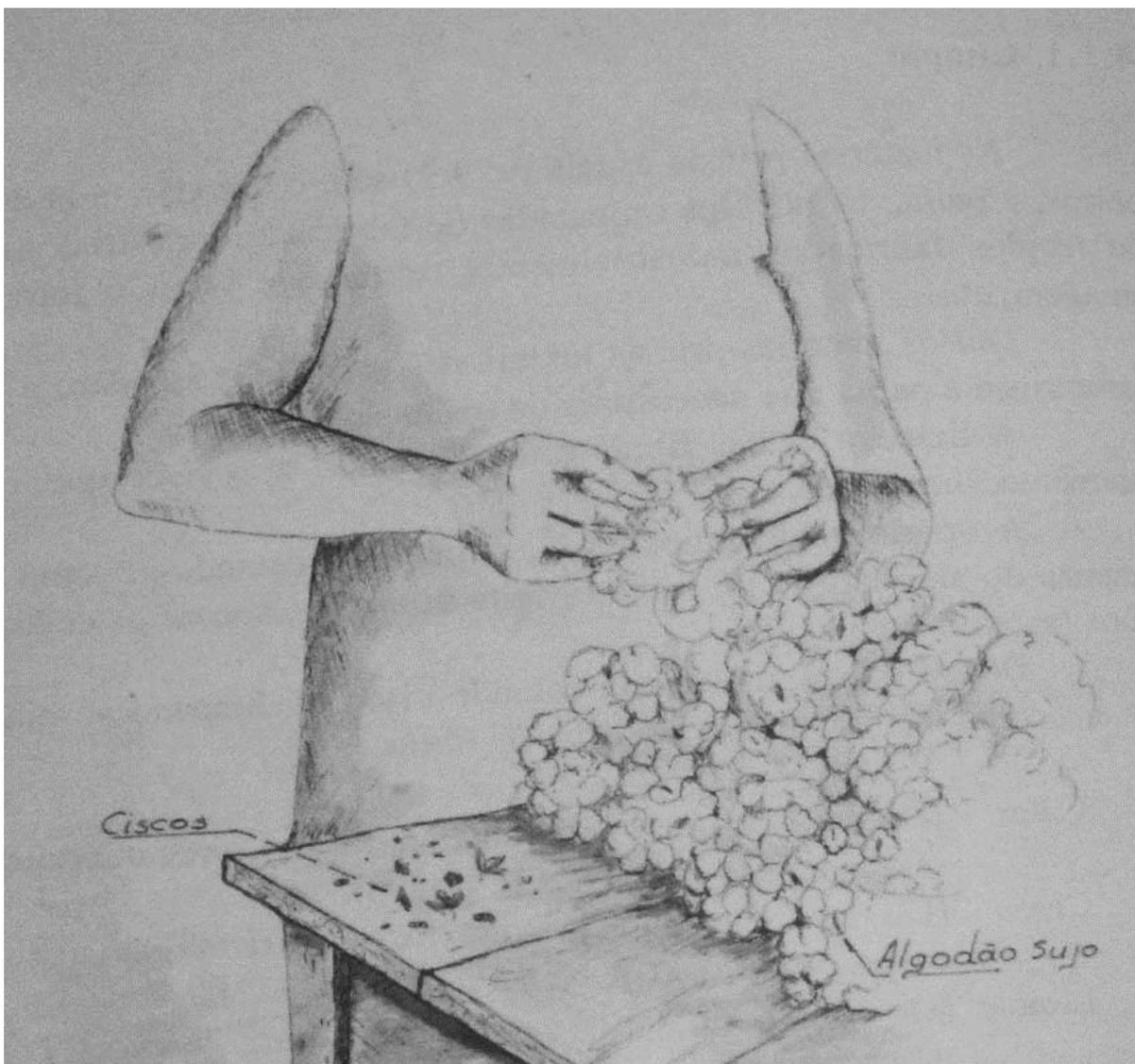


Figura 11 – Artesã catando o cisco manualmente sem auxílio de máquinas ou instrumentos (MIRANDOLA, *op. cit.*, p. 116).

Após a limpeza desses ciscos, a próxima etapa é descaroçar o algodão, o que é feito com a ajuda de um instrumento de madeira. O descaroçador ilustrado nas figuras 12 e 13 lembra um banco de quatro pernas e permite à artesã manipular esse equipamento com um acompanhante. Esse processo consiste em passar o algodão limpo por dois rolos de madeira acionados por alavancas que são presas ao banco.

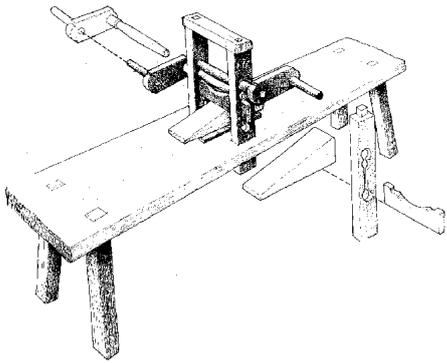


Figura 12 – Descaroçador apoiado em estrutura que faz a função de um banco de madeira (MAUREAU, 1984, p. 16).

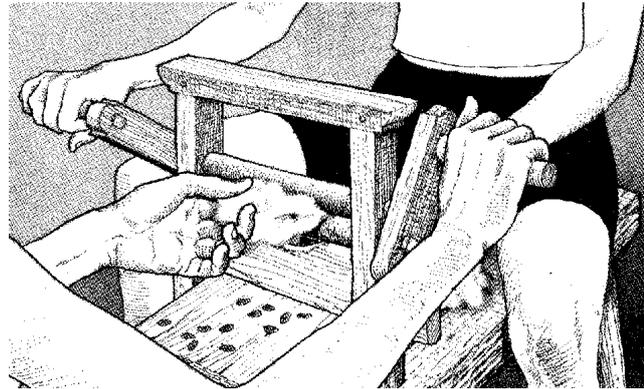


Figura 13 – Processo de descaroçar com ajuda de acompanhante (MAUREAU, 1984, p. 16).

A etapa seguinte consiste em bater o algodão e é feita com o auxílio de uma ferramenta chamada de arco de pau (figura 14), que também pode ser conhecido como arco de corda, ou arco de bater o algodão, sendo que outros nomes podem ser encontrados conforme a região. Essa operação consiste em tanger o instrumento com pequenas porções de fibras sobre uma mesa ou bancada com o objetivo de afofar o algodão.

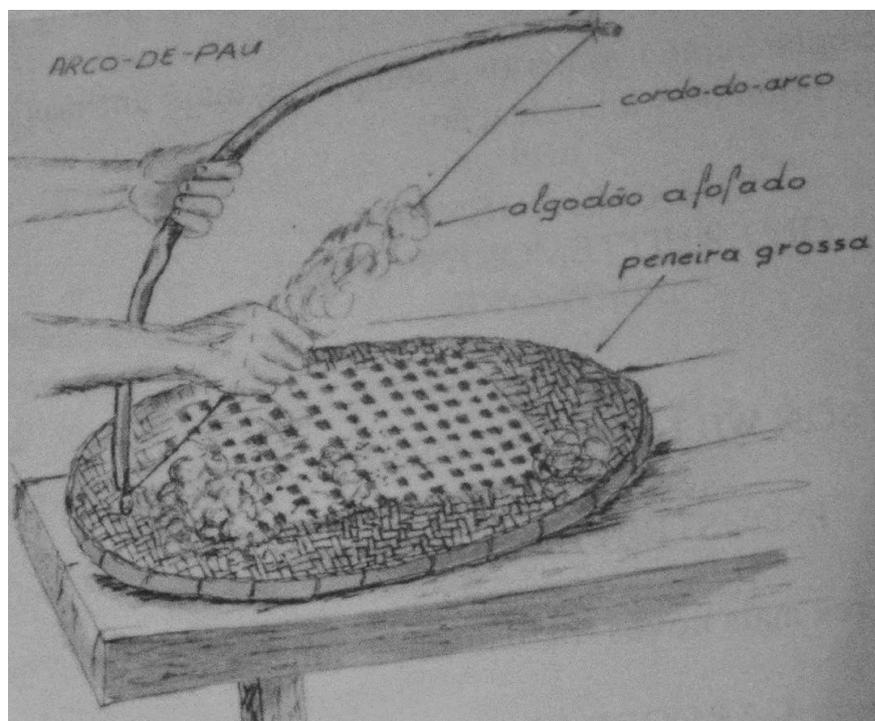


Figura 14 – Artesã batendo o algodão com instrumento específico conhecido como arco de corda ou arco de bater algodão (MIRANDOLA, 1993, p. 122).

Saint-Hilaire relata em um de seus textos como encontrou essa situação no decorrer de suas pesquisas:

Para cardar o algodão, existe um pequeno arco cuja corda pode ter o comprimento de pé e meio. Desliza-se essa corda em um fardo de algodão; pinça-se esta com leveza; repete-se sem cessar esse movimento, e, à medida que se vai retirando com uma mão, com a outra, a qual sustenta o arco, passeia-se este bastante docemente afastando-o de si. A corda empurra o algodão, e, pelo movimento de sacudidelas que se dá à primeira separa as fibras¹⁶.

A próxima etapa tem o objetivo de transformar o algodão em chumaços para a preparação do fio, processo conhecido como cardar e é feito com um instrumento chamado de par de cardas (figura 15), que, ao contrário de outros instrumentos usados na tecelagem artesanal, deve ser comprado, pois é de fabricação industrial. Esse procedimento é feito pela artesã utilizando as duas mãos (figuras 16 e 17).

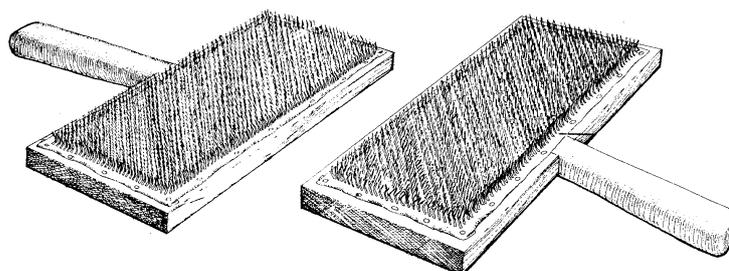


Figura 15 – Par de cardas produzidos industrialmente, único instrumento que deve ser comprado e não pode ser produzido artesanalmente (MAUREAU, 1984, p. 18).



Figura 16 – Processo de carda (MAUREAU, 1984, p. 19).

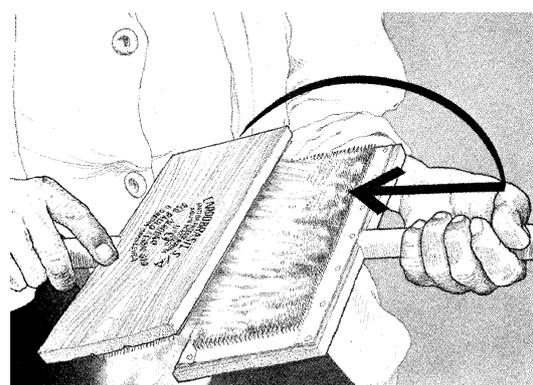


Figura 17 – Processo de carda (MAUREAU, 1984, p. 19).

¹⁶ Fragmento de texto extraído do site oficial da Fazenda Babilônia. Disponível em: <www.fazenda.babilonia.tur.br>. Acesso em: jan. 2013.

Com os chumaços de algodão prontos, a etapa seguinte é a de preparação do fio, que é chamada de fiar, com o objetivo de produção dos fios. São dois os instrumentos usados nesta etapa: o fuso (figura 18) e a roda de fiar (figura 19). O fuso é uma ferramenta menos utilizada, sendo a roda mais comum, que foi o processo encontrado nas artesãs visitadas por esta pesquisa, podendo também ser chamada de bolandeira.

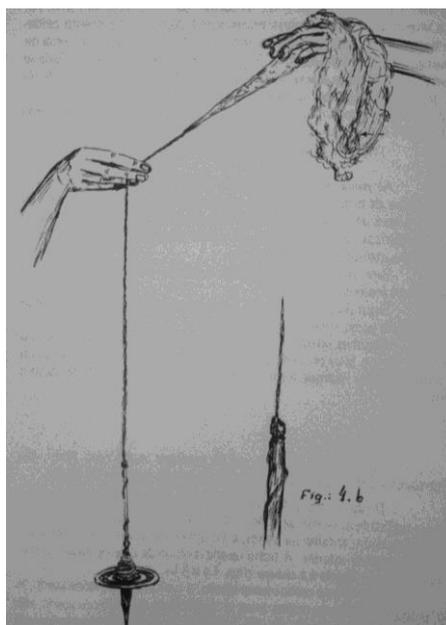


Figura 18 – Fiando com o fuso (GARCIA, 1981, p. 80).

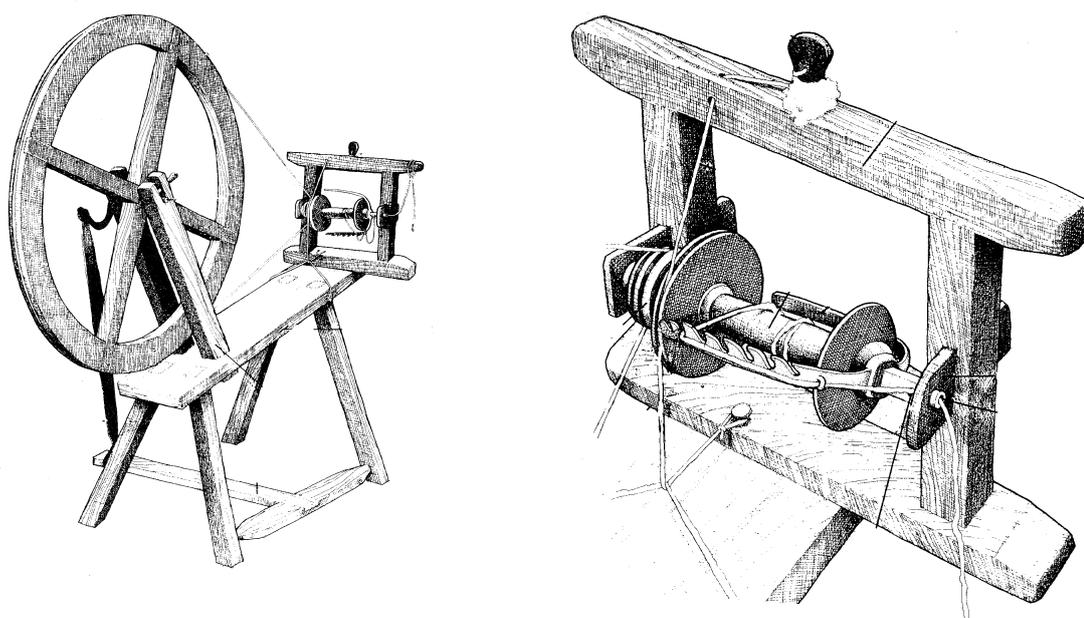


Figura 19 – Roda de fiar, também conhecida como bolandeira, e detalhe do caneleiro (MAUREAU, 1984, p. 18).

Com o fio já preparado, a etapa que se segue consiste em aprontar os novelos como ilustrado na (figura 20), chamada de enovelar. Nessa fase a artesã cuida de enrolar em novelos e não requer instrumentos ou ferramentas para ter o fio enovelado ou boleado. É considerada uma das tarefas mais simples de todo o processo de tecelagem, porém isso não quer dizer que dispense a habilidade da artesã. Além do novelo, o fio pode ser preparado em formato de meadas, sendo mais comum o novelo.

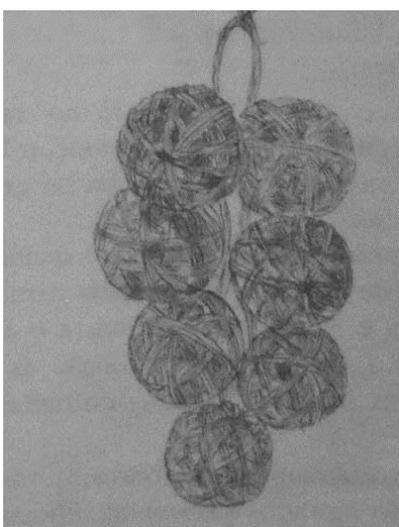


Figura 20 – Novelos (MIRANDOLA, 1993, p. 141).

O fio preparado em novelos pode ter dois destinos: a trama ou a urdidura. Para a preparação do fio para a trama, este deve ser enrolado em canelas, que são pequenas canas com aproximadamente 10 cm e encaixadas em um eixo fixado ao caneleiro (figura 21), um instrumento de madeira. O caneleiro não é um instrumento indispensável à tecelagem, podendo ser o fio enrolado manualmente até mesmo por crianças, sem a sua utilização. Após a montagem na canela, esta pode ser guardada ou imediatamente colocada na lançadeira, que é o instrumento que irá servir à tecedura no tear.

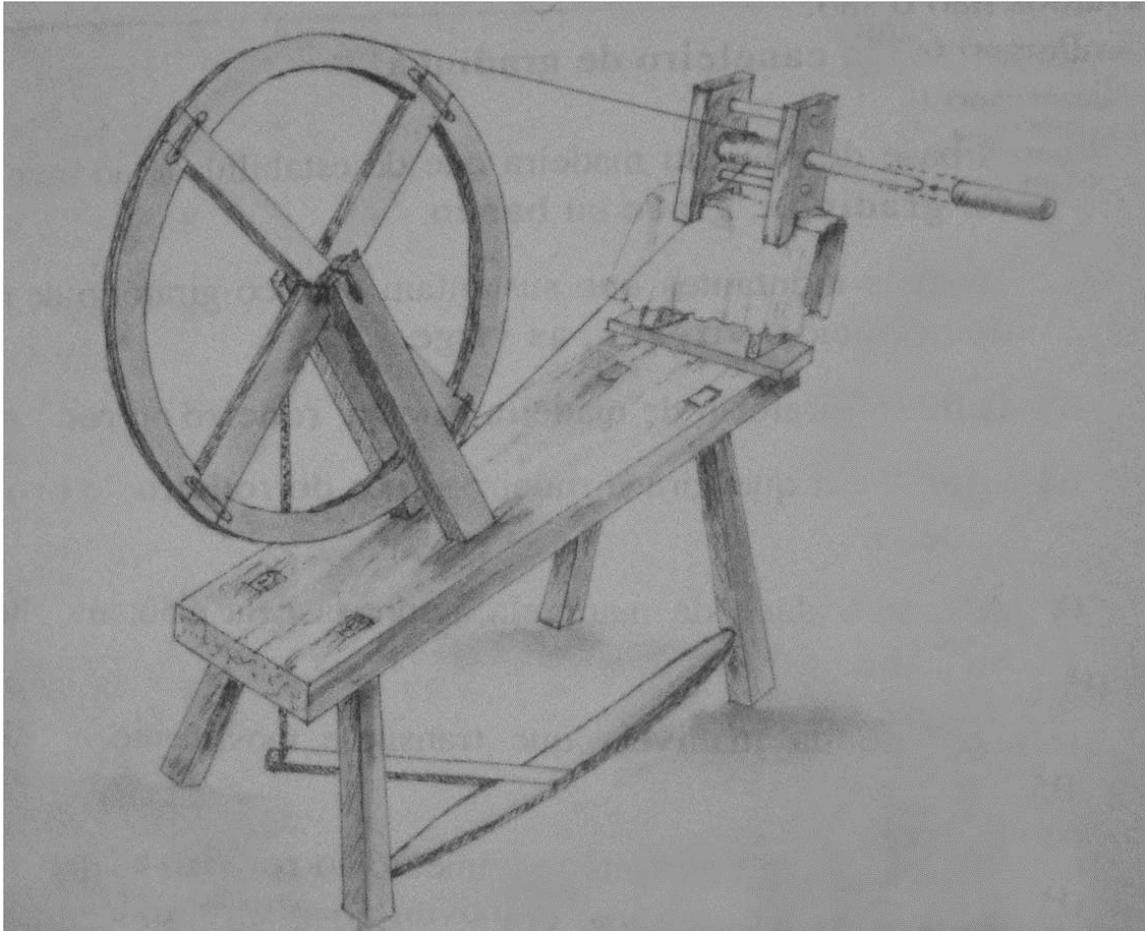


Figura 21 – Caneleiro em roda de fiar (MIRANDOLA, 1993, p. 175).

Após a preparação do fio no caneleiro passa-se a uma das últimas tarefas que antecedem a tecedura ou teçume do pano, que é a urdidura, montagem do urdume. Para urdir, é utilizada a urdideira, que pode ser de parede ou de quadro (figura 22), de encosto ou de travessão, de esteio, de cruzeta, ou até mesmo estacas fincadas no chão. Lembrando que todos esses exemplos têm a mesma função, que é de montar os fios no tear dando origem à trança do pano.

A urdidura é uma das tarefas mais complexas e que requer planeamento prévio, já tendo em mente que tipo de tecido será produzido, pois é uma tarefa demorada, sendo que com uma só urdidura podem ser produzidos diversos tecidos, desde que tenham a mesma largura e o mesmo tipo de fio.

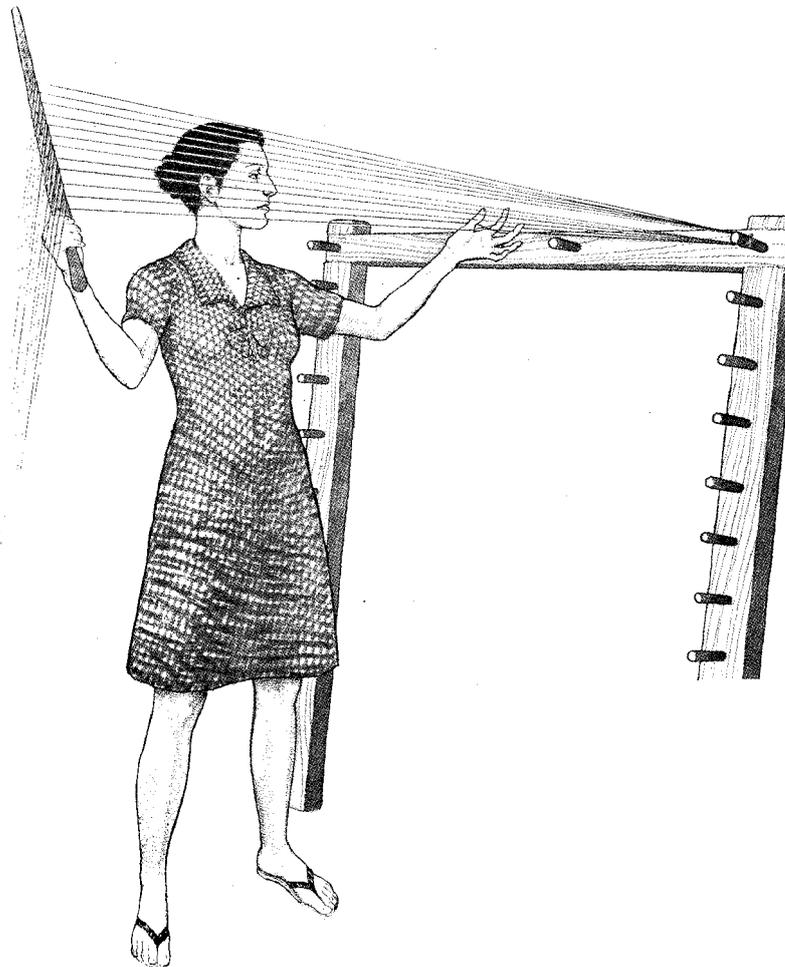


Figura 22 – Artesã preparando a urdidura em quadro (MAUREAU, 1984, p. 41).

Com o urdume montado, finalmente é chegado o momento da tecedura, que consiste em entrelaçar regularmente no tear os fios do urdume e da trama. A esse ato de tecer é dado o nome de teçume. É desse entrelaçamento que resulta a peça tecida.

O tear (figura 23) é o mais complexo dos instrumentos utilizados na tecelagem. Existem diversos tipos, porém o mais comum é o tear horizontal. Os teares podem ser de mesa, de mesa inclinada, de esteio com dois pés, de esteio com quatro pés e de cruzetas.

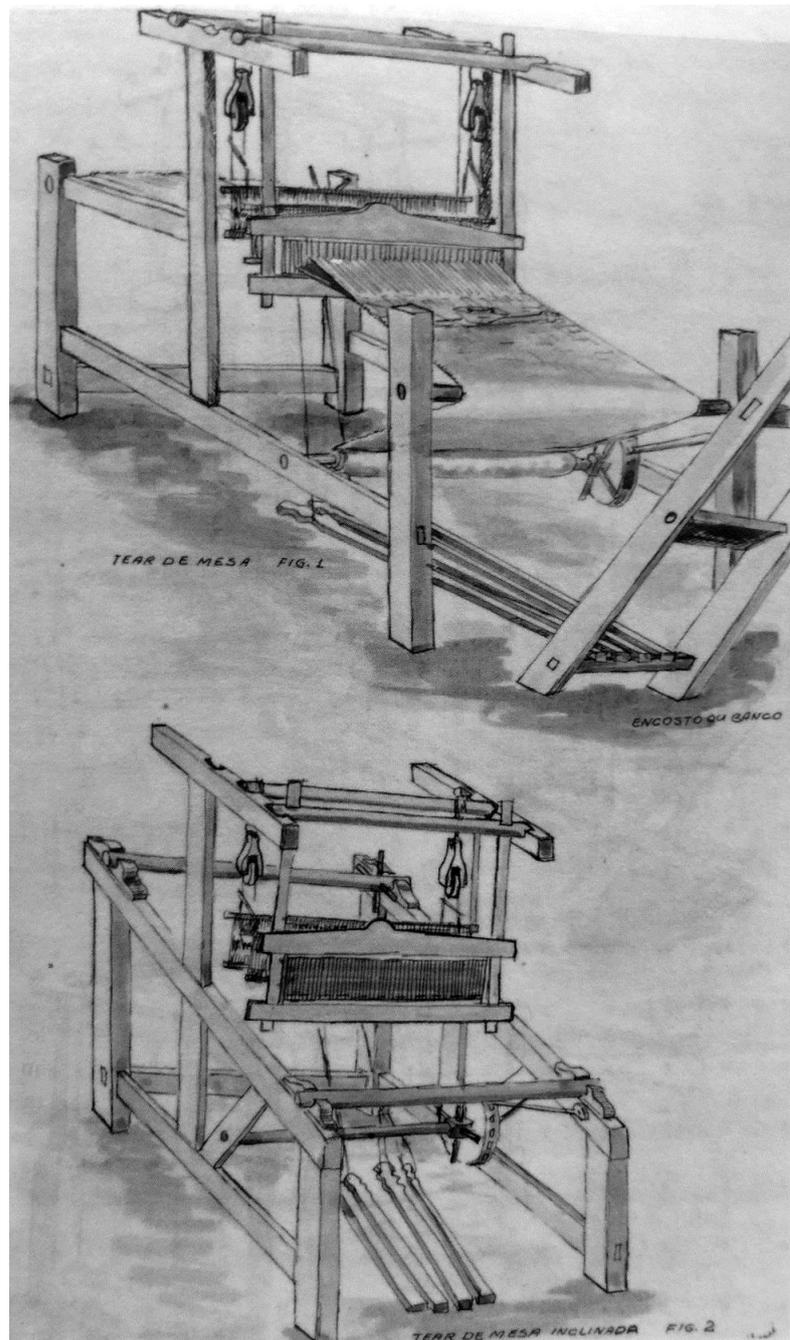


Figura 23 – Tear de mesa esteio com quatro pedais (MIRANDOLA, 1993, p. 201).

No capítulo seguinte, que descreve um caso atual de tecelagem tradicional, essas etapas serão apresentadas da maneira como são feitas por uma família que mantém as técnicas tradicionais de produção de tecidos artesanais.

CAPÍTULO 3: A TECELAGEM EM PIRENÓPOLIS

Este capítulo mostra como a tradição e a contemporaneidade se encontram e ambas se permitem contaminar por ideias externas, oportunidades e poéticas não puras, que se cruzam flexíveis e abertas a subversões diversas, como descreve Cattani:

No momento contemporâneo, constata-se que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis. (2007, p. 25)

3.1 A Trama, uma época feita à mão: a tecelagem tradicional.

A Trama Tecelagem é uma oficina familiar tradicional de fazendas de Pirenópolis que tece em sua casa-oficina no bairro da Lapa, no acesso ao centro histórico do município. Sua origem remonta à década de 1940, quando a Família Alvarenga vem se situar, a partir de Bom Despacho (MG), na fazenda Pedregulho, situada a 27 km do município.

A partir de entrevistas com membros da família foi possível conhecer a história desse grupo de tecelagem tradicional. Também apoiado em pesquisas feitas por João Guilherme da Trindade Curado¹⁷, publicadas em formato de artigo, foi possível aferir informações acerca da trajetória dessa família que, segundo Curado, foi no município de Bom Despacho, situado a 141 km de Belo Horizonte, que “a tecelagem acabou por unir José Machado da Trindade e Maria Celina em 1941” (ALVARENGA, 2011). Essas informações publicadas por Curado foram organizadas com a ajuda de duas netas de Maria Celina, Celeste José de Alvarenga e Celestina José de Alvarenga, que tecem e são estudantes de Turismo na Universidade Estadual de Goiás.

¹⁷ Professor titular - Secretaria Estadual de Educação. Tem experiência na área de História e Geografia, com ênfase em Festas Populares, atuando principalmente nos seguintes temas: festa, tradição e cultura.

O artigo escrito pelas netas de Maria Celina com a orientação de Curado descreve como foi o processo de instalação da família na região:

A implantação da família Alvarenga na área rural de Pirenópolis impôs algumas condições como a estruturação da fazenda, uma vez que a terra adquirida não possuía benfeitorias e como os homens da fazenda foram responsáveis por esta tarefa, às mulheres coube arcar com o sustento, tarefa que coube a Maria Celina, esposa do patriarca da família que com o seu tear – confeccionado com peças de madeira de uma ponte inutilizada – seguiu produzindo e fiando o necessário para a manutenção do cotidiano. (2010)

Na época da migração desta família para Pirenópolis, “os teares ficavam limitados à zona rural e mesmo nas fazendas eram pouco utilizados, pois a população se encarregava mais da agropecuária” (ALVARENGA, 2011). E continuam as autoras expondo que:

Na fazenda, dona Maria Celina ensinou os saberes da tecelagem às filhas, noras e depois às netas, sendo que das quinze apenas três deram sequência aos ensinamentos da avó e permanecem tecendo ainda hoje. (2011)

Porém, em decorrência da continuidade dada à produção têxtil na família, duas das netas se viram incentivadas a se instalarem na cidade de Pirenópolis, com propósito também de dar continuidade aos estudos. Hoje o grupo familiar produtor de tecidos é composto pelas duas filhas (autoras dos artigos referidos) Celeste José de Alvarenga e Celestina José de Alvarenga e os pais Silvio Machado Alvarenga e Ana José de Alvarenga. O pai fabrica alguns dos instrumentos e a mãe ajuda a tecer. As autoras explicam que mudanças foram necessárias devido ao crescimento do turismo:

Já são mais de vinte anos desde as primeiras pisadas no tear e várias peças tecidas, cada uma como se fosse a única. Aumentando, assim a experiência e criando novas peças de acordo com as tendências e exigências dos clientes. (2011)

Essas palavras sinalizam a capacidade de abertura para misturas em seus tecidos e a “reconversão” da hibridação e mestiçagem, a capacidade do camponês de se deixar influenciar por costumes urbanos. A utilização de fios industriais coloridos vem substituir parcialmente os fios de algodão fiados pela própria família.

Algodão este cultivado e colhido na Fazenda Pedregulho seguindo a tradição instaurada pela Fazenda Babilônia.

Porém, em contraponto à inserção de fios industriais, os próprios turistas demandavam o resgate do fio de algodão fiado artesanalmente, que passou a ser um diferencial da tecelagem do município, pois são raros os casos de tecedeiras que ainda se dispõem a trabalhar com esse fio, por gerar produtos mais rústicos e pesados.

A partir da década de 1960, com o crescente turismo em Pirenópolis, uma iniciativa pioneira rumo ao restabelecimento da tecelagem como atividade econômica foi concretizada com a instalação de uma loja de artesanato pirenopolino. E entre esse artesanato estava a tecelagem da Família Alvarenga. Colchas e cortes de calças produzidas por Maria Celina e suas filhas se tornaram referência de tecelagem no local.

A inovação da família não ocorre somente nos processos de produção, mas tem implicação direta no formato de comercialização, posto que a divulgação e exposição dos produtos são realizadas na oficina, instalada na própria residência. Isso gera uma intimidade entre a família e os consumidores, pois nessa visita é possível conhecer, além dos produtos, toda a sua cadeia produtiva, que vai desde um pequeno plantio de algodão (que serve somente como amostra e não extração), passando por todas as fases com seus equipamentos, instrumentos e materiais. Ana Alvarenga demonstra todas as etapas de produção, que serão descritas ainda neste item.

Ana Alvarenga divide-se entre os fios coloridos e a atividade de cozinha para eventos. O pai da família também não foge ao costume do artesão brasileiro, que tem o artesanato como atividade secundária para complemento da renda. Como cita Adélia Borges, "(...) muitos artesãos dividem essa atividade com outras. Nas áreas rurais, ela é intercalada com a agricultura" (2011, p. 41). Sua atividade tradicional é na roça, onde estão plantados os pés de algodão que a mãe e suas filhas cardam, fiam e tecem.

Seus métodos são tradicionais. Silvio Machado Alvarenga foi quem produziu alguns dos teares que estão espalhados pela casa e oficina (figuras 24 e 25), utilizando madeiras ora provenientes do cerrado, apanhadas na própria região, ora compradas em serrarias ou madeireiras do entorno, além de produzir também para venda como móvel decorativo. As espécies dessas madeiras podem variar conforme a disponibilidade ou função a que se destinam, em geral, são usadas madeiras de lei como a peroba roxa, andiroba, sucupira, aroeira, entre outras espécies pesadas¹⁸. Outra fonte de aquisição de madeiras são espécies caídas, já secas, e até mesmo madeiras de casas que já foram demolidas, e nesses casos torna-se difícil a identificação precisa da espécie, sendo possível identificar se a madeira é pesada ou leve ao se manipular para corte, furo ou outra atividade necessária para a confecção do tear.



Figura 24 – Silvio Machado Alvarenga exibe tear produzido por ele (foto do autor).



Figura 25 – Oficina e seus teares instalados na oficina que se situa na parte dos fundos da residência (foto do autor).

Seus teares são robustos, firmes e de longa durabilidade. Em um dos cômodos da oficina está um tear com pelo menos um século de vida¹⁹, representado na figura 26, no qual as gerações anteriores a Silvio Machado produziram seus próprios tecidos, feitos com seu próprio plantio de algodão.

¹⁸ O IBAMA classifica as madeiras quanto a suas propriedades físicas em três tipos: leve (densidade menor que 0,50 g/cm³), média (densidade entre 0,50 g/cm³ e 0,72 g/cm³) e pesada (densidade maior que 0,72 g/cm³) (IBAMA, 1997).

¹⁹ Os artesãos não souberam identificar exatamente de quando data a fabricação desta peça, somente souberam dizer que já está na família há pelo menos três gerações.



Figura 26 – Tear de mesa com quatro pedais de fabricação artesanal, produzido pelo patriarca da família Alvarenga, este tar foi trazido da fazenda em que a família morava e foi produzido com madeira de demolição ou encontrada nas matas (foto do autor).

Ana Alvarenga aprendeu a fiar e tecer com a sogra Maria Celina e ainda pratica as técnicas tradicionais de descaroçar, cardar, fiar e tecer. As técnicas e materiais utilizados pelo grupo não diferem dos métodos encontrados em publicações já citadas e serão expostos a seguir, podendo ser comparados às descrições apresentadas no capítulo 2.

Porém nem mesmo a manutenção das tradições tecelãs de Goiás impediu que o grupo se abrisse a novas experiências e poéticas. A inserção de fios industriais coloridos foi muito importante para a manutenção da oficina, pois estes permitem a produção mais extensa e regular de tecidos. Esses fios permitem uma produção mais flexível cromaticamente e dinâmica, pois dispensam uma etapa muito trabalhosa que envolve o cultivo, extração e fiação do algodão. A inserção desses fios permitiu diversificar o uso de cores, podendo atingir um espectro maior de admiradores, extrapolando assim a tradição do fio feito à mão. Essa inserção, por outro lado, não significou a extinção da produção de fios artesanais, ainda muito usados e admirados, mas abriu outros caminhos e gerou produtos em novos mercados.

Todo esse processo artesanal tradicional é feito com equipamentos, ferramentas e materiais tradicionais, sendo todo o ciclo executado dentro dos domínios da família desde a roça até a embalagem. Os fios produzidos dos algodoeiros da família são naturais, não ocorrendo tingimento. “Esse negócio de tingir dá muito trabalho e descora”, assim Ana Alvarenga resume sua escolha por trabalhar somente com algodão natural sem tingimentos. São dois tons: cru e castanho-claro.

Comparando com as informações levantadas em bibliografias e apresentadas no capítulo anterior, que trata das sequências das operações, é possível verificar que a situação encontrada na Trama apresenta diversas características similares que serão descritas neste capítulo. A figura 27 apresenta o descaroçador, que é um equipamento necessário para a realização de etapas preliminares para preparação dos fios. Esse descaroçador muito se assemelha ao apresentado no capítulo anterior, incluindo sua utilização em um banco em que está fixado para a postura de trabalho do artesão.



Figura 27 – Este descaroçador apresentado é similar aos encontrados em livros e é ainda hoje utilizado pela Trama para limpeza do algodão (foto do autor).

Na figura 28, Ana Alvarenga demonstra outra etapa fundamental para a produção do fio: a carda, que é o único equipamento que não é produzido pelos próprios artesãos, mas comprado da indústria. Não são muitos os fabricantes de carda no Brasil e o utilizado por Ana Alvarenga é o mesmo citado nas bibliografias.

Outro equipamento de fundamental importância é a roda de fiar (figura 29), também conhecido como roca ou bolandeira (MIRANDOLA, 1993), que é um equipamento muito simples com um eixo e um disco que é utilizado para preparação do fio.



Figura 28 – Ana José de Alvarenga cardando com o mesmo instrumento demonstrado em capítulo anterior. Este é o único instrumento que não é produzido pela família, pois tem um elemento industrial (foto do autor).



Figura 29 – Roda de fiar, também conhecida como roca, um dos principais equipamentos da tecelagem usados pela Trama (foto do autor).

Após o fio pronto, a próxima etapa que Ana Alvarenga executa para a produção de seus tecidos é a transformação daquele em novelos (figura 30). Após os novelos prontos, segue-se uma das etapas de maior complexidade e que requer tempo, atenção e paciência da artesã: a urdidura, que é a montagem dos fios no tear (figura 31).



Figura 30 – Novelos de fio de algodão produzidos da maneira tradicional pela Trama, esses novelos hoje são também vendidos como objeto decorativo (foto do autor).



Figura 31 – Urdume montado em um tear que foi produzido pelo Silvio Machado com madeiras encontradas na região (foto do autor).

Enfim, montada a urdidura ou urdume, é o momento de iniciar os trabalhos de tecelagem, etapa em que o tecido começa a se formar através dos repasses horizontais apresentados na figura 32.



Figura 32 – A trama. Nesta foto é possível perceber a variação de cores que pode ser utilizada a partir da inserção de material industrial, nesta foto ilustra-se a utilização de malha sintética para produção de tapetes (foto do autor).

Para atender a um mercado cada vez mais diverso e exigente, a família se permitiu contaminar por novos padrões de execução e utiliza também fios industriais coloridos (figura 33), que permitem o aumento do seu repertório de desenhos e cores. Produzem colchas, almofadas, tapetes e bolsas. Essa utilização de fios industriais foi uma das alterações mais significativas no processo de produção de tecidos tradicionais, pois ao comprar o fio pronto a artesã pula algumas etapas complexas e desgastantes citadas anteriormente, como a produção do fio a partir da fibra natural. Além de encurtar o processo, a inserção de fios industriais aumentou a possibilidade de uso de cores e ganhou em acabamento em função da padronização industrial das espessuras dos fios comprados.



Figura 33 – Tecido produzido com fios industriais coloridos, aumento de repertório cromático (foto do autor).

Muitos desses produtos são ornamentados com repasses do Triângulo Mineiro, como a seguir ilustrado na figura 34.



Figura 34 – Repasses do Triângulo Mineiro aplicados aos produtos da Trama (foto do autor).

A Trama é uma das oficinas que se permitem contaminar por esses repasses. Além dos repasses mineiros feitos tanto em algodão natural como em fios industriais, a família produz tecidos por encomenda para decoração ou moda, tendo clientes em centros comerciais como São Paulo (SP) e no próprio município nos equipamentos de turismo ou diretamente para o consumidor final.

Em matéria de processo de produção e matéria-prima, quase nada se altera no Triângulo em relação ao que foi descrito sobre a tecelagem nos capítulos que tratam da tecelagem em Goiás e também na Trama. Esses desenhos foram catalogados e publicados (MAUREAU, 1984). O que se pretende com isso é expor a questão da tecelagem contemporânea no caso Tissime, que não faz uso desses repasses, mas propõe texturas e cores além de padrões já estabelecidos e aplicados por oficinas de tecelagem.

Esses repasses foram identificados e classificados em categorias, e propõem também uma sintetização gráfica dos repasses de modo que a linguagem é expressa em pontos e traços a fim de ser reproduzida por qualquer artesão da tecelagem (figura 35)

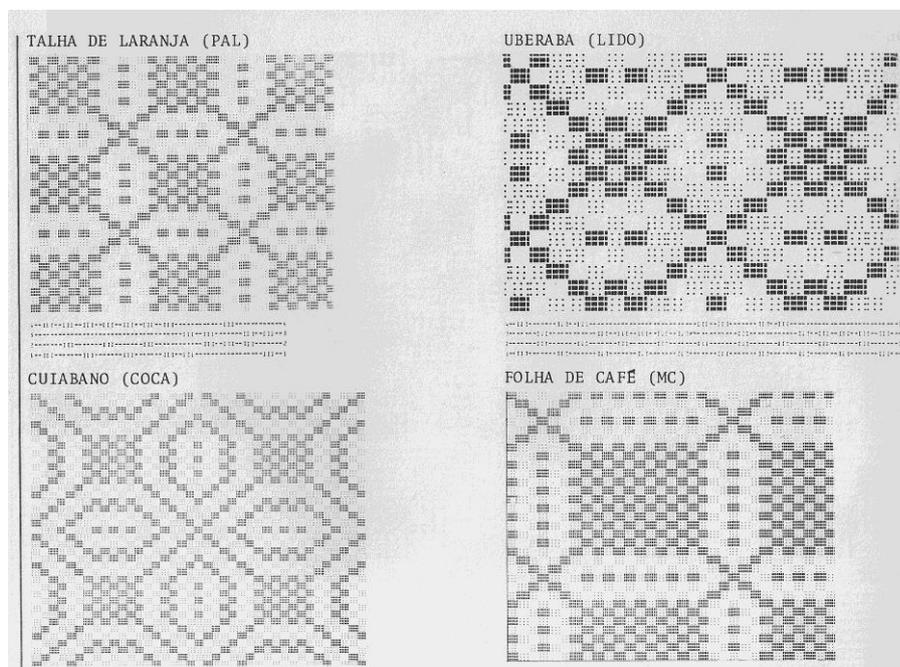


Figura 35 – Repasses reproduzidos na publicação e a sistematização gráfica com fins de reprodução (MAUREAU, 1984, p. 170).

3.2 O Tissage, arte têxtil: uma possibilidade de tecelagem inovadora

Mercedes Montero nasceu no Rio de Janeiro (RJ), filha de mãe argentina e pai uruguaio. Já desde cedo uma mistura de culturas dá o tom dessa personalidade impregnada de hibridações. Criada em São Paulo, estabeleceu-se como tecedeira em Pirenópolis em 1992, e com suas próprias palavras diz o quanto foi difícil se sentir pertencida a algum local, alguma origem; era como se estivesse “sobrevoadando, planando”, pronta a se conectar a influências coletivas, referências inesperadas. E a tecelagem atuou como fator enraizador. Assim se instaura a obra do Tissage em Pirenópolis: múltipla, híbrida, mestiça.

Esse sentimento de não pertencimento certamente contribuiu para que Mercedes se abrisse a influências múltiplas em sua vida e em seu processo poético para instauração de um sistema flexível de arte têxtil. Não se deixou bloquear em uma só identidade pura ou intacta. Mercedes constrói sua obra influenciada e também influente.

Há 25 anos tece, tendo iniciado sua carreira em São Paulo (SP) com Renato Imbroisi²⁰, que aplica fibras naturais e abusa da tridimensionalidade em seus tecidos (figuras 36 e 37).



Figura 36 – Algodão e fibras vegetais (IMBROISI; KUBRUSLI, 2011, p. 54).



Figura 37 – O tecido tridimensional, algodão e fibras vegetais (IMBROISI; KUBRUSLI, 2011, p. 55).

²⁰ Renato Imbroisi é um *designer* de artesanato especialista em tecelagem. Desenvolve tecidos que misturam materiais como fios de algodão natural e fibras vegetais como buriti, taboa, palha de milho (figura 41), além de fios de metal, cobre e alumínio. Outra proposta de Renato é a tridimensionalização do tecido. Assim como Jaques Douchez, que transcendeu o plano têxtil aplicando elementos que saltavam da parede ou chão, Renato utiliza nas tramas de seus tecidos materiais que formam figuras tridimensionais, como na figura 42, que apresenta a fibra do buriti em forma de anel, um círculo que foge à trama e o urdume que se projeta além do plano do tecido (IMBROISI; KUBRUSLI, 2011).

Outra referência importante para Mercedes foi Jacques Douchez²¹, artista tapeceiro que com seus tecidos tridimensionais subverteu o plano. O tridimensional e os vazados encontrados em Douchez também são elementos de destaque nos tecidos do Tissume. No começo de sua carreira, Mercedes esteve em seu ateliê, quando este trabalhava em parceria com Norberto Nicola (figura 38), e já naquela época sentiu que ali havia algo aguçando suas intenções criativas.

Nas figuras 38, 39 e 40 percebem-se os espaços vazios no tear e no tecido produzido por Douchez, além do salto que o material dá em relação ao plano. Assim como Douchez e Nicola, Mercedes incorpora a tridimensionalidade nos tecidos, abrindo caminhos para inserção de materiais que saltam do tecido como os fios de metal e fibras que se desprendem da superfície.



Figura 38 – Jacques Douchez, Estruturas, 1985, lã em tear manual, 174 x 200 cm, reprodução fotográfica Claudio Pulhesi, site oficial da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: mar. 2013.

²¹ Jacques Douchez é um artista francês nascido em 1921, em Mâcon. Desde sua infância e juventude, nos anos de 1940, já desenhava com frequência e passou a se dedicar à pintura e à tapeçaria, vindo a se estabelecer no Brasil aos 26 anos, tendo chegado a São Paulo no ano de 1947, cidade em que morou até o seu falecimento, em julho de 2012.



Figura 39 – Jacques Douchez, Morgana , 1985, lã em tear manual, 166 x 123 cm, reprodução fotográfica Claudio Pulhesi, site oficial da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/>. Acesso em: mar. 2013.



Figura 40 – Avatar, 1981, 1,60 x 1,50 m (CÁURIO, 1985).

A tapeçaria é uma das vertentes da tecelagem e é produzida com tear de esteio vertical. Pode ser considerada uma produção têxtil que gera objetos de arte, e assim foi para a realização da I Mostra de Tapeçaria Brasileira, promovida em 1974, na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo (figura 41). Essa mostra coletiva, organizada pelos artistas Norberto Nicola e Jacques Douchez, foi de fundamental importância para a exposição de tapeçaria como arte, e não somente como artesanato. Entre os expositores estavam Genaro de Carvalho²², Jacques Douchez e Jean Gillon²³.



Figura 41 – Catálogo da mostra da FAAP, São Paulo, 1974 (BUENO, 2012, p. 83).

²² Genaro Antônio Dantas de Carvalho é baiano, nascido em Salvador, em 1926. Inicia sua produção artística incentivado por seu pai, pintor autodidata. Sua primeira exposição, em 1944, aos 17 anos, foi ao lado de Mario Cravo Jr., na 1.ª Mostra de Arte Moderna da Bahia. No mesmo ano migra para o Rio de Janeiro para estudar desenho na Sociedade Brasileira de Belas Artes e já em 1945 faz sua primeira exposição individual na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro, e na Bahia realiza sua primeira individual em 1947, na Biblioteca Pública da Cidade de Salvador. Desde então passa a expor individual ou coletivamente no Brasil e no exterior, como, por exemplo, no Museu de L'Hermitage de São Petersburgo, em um total de mais de 70 mostras (BUENO, 2012).

²³ Jean Gillon nasceu na Romênia em 1919 e, além de sua atuação como tapeceiro, é conhecido como artista múltiplo que produziu em diversas áreas como pintura, gravura, cenografia, escultura e *design* de móveis. Seus estudos como artista iniciaram em Iasi, sua cidade natal, e com 25 anos realizou sua primeira exposição de gravuras.

Em 2012, a Galeria Passado Composto Século XX²⁴, na ocasião de comemoração de seu 10.º aniversário, realizou a exposição Artistas da Tapeçaria Moderna, com curadoria de Alejandra Muñoz. Essa exposição (figura 42) apresentou obras do acervo como tapeçarias, quadros, estudos, cartões-modelos, documentos, vídeos e fotos, além de colaborações particulares e institucionais. Para a ocasião foram selecionados os três artistas anteriormente mencionados que, segundo a curadora:

Reúne três dos principais artistas da tapeçaria moderna brasileira, numa perspectiva abrangente de fruição da arte têxtil enquanto objeto estético, processo criativo, resultado técnico, repertório temático e trajetória profissional de seus realizadores. (BUENO, 2012, p. 18)

O ponto importante a ser ressaltado e que tornou necessária a inclusão da citada exposição nesta dissertação foi o fato de a tecelagem produzida por esses profissionais ser considerada como arte, assim como aqui se pretende entender o trabalho de tecelagem de Pirenópolis (GO), além das fronteiras da produção artesanal.

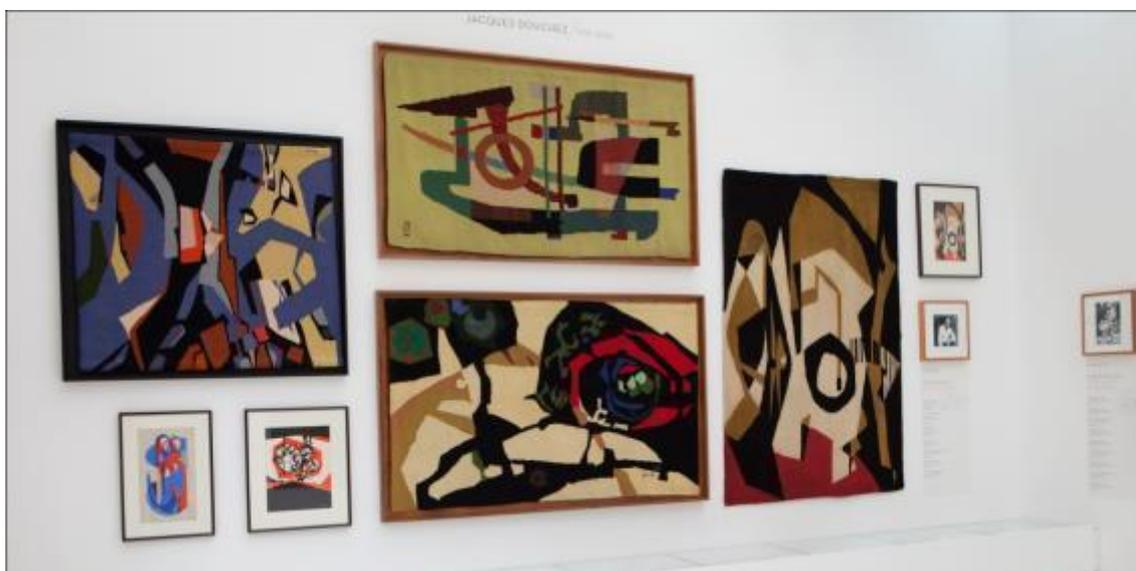


Figura 42 – Obras de Douchez na exposição da Galeria Passado Composto, São Paulo (SP), 2012, imagens cedidas pela proprietária da Galeria, Graça Bueno.

²⁴ Site oficial da Galeria Passado Composto. Disponível em: <<http://passadocomposto.com.br>>. Acesso em: fev. 2013.

Sete anos depois do início de sua carreira, Mercedes se instala em Pirenópolis (GO), onde se sente acolhida e se encontra com artesãs locais que se mostraram disponíveis para estabelecer novas relações e conhecer outras formas de produção de tecidos além das já conhecidas por elas. Ainda em São Paulo, tecia sozinha em sua oficina, porém quando se instala no interior de Goiás passa a compartilhar suas ideias e intenções experimentais com as tecedeiras da região. Essas artesãs produziam tecidos espessos e firmes. Mercedes passa a propor um estilo leve e macio. Nessa mudança em seu formato de trabalho do individual para o coletivo, sua poesia têxtil se espelha nos pensamentos de Cattani quando “(...) o único dá lugar à coexistência de múltiplos sentidos” (2007, p. 22).

Quando chegou a Pirenópolis, em 1991, as pessoas plantavam e fiavam seu próprio algodão, tecendo produtos em grande parte para a produção de subsistência, salvo a Família Alvarenga, que já dispunha de produção suficiente para venda em pontos comerciais na cidade, como citado anteriormente, no caso a loja de artesanato. Esse sistema de produção para subsistência é o mesmo descrito no capítulo que trata da história da tecelagem em Goiás.

No começo esse contato não foi simples, pois as tecedeiras estranhavam tanta mudança, tantos novos materiais, cores, texturas e uma poética que até então elas não haviam experimentado. A introdução do tear de pente liço²⁵ (figuras 43 e 44) foi alvo de desconfiança por parte das artesãs, pois os teares tradicionais da região são de dois ou quatro pedais, mais rudes e pesados, como os usados pela Trama. Uma das diferenças significativas encontradas entre a tradição e a contemporaneidade da produção de tecidos no município é estrutural: o tear, principal equipamento para arte têxtil.

²⁵ Modelo de tear manual onde o pente, além de bater o tecido, também é responsável pela formação dos repasses. É um equipamento mais leve em comparação ao tradicional usado em Pirenópolis, que é o tear horizontal de pedal, rústico e pesado, feito com madeiras grossas e de alta densidade.



Figura 43 – Tear de pente liço, site oficial A CASA. Disponível em: <www.acasa.org.br/expo/tissume>.



Figura 44 – Tear de pente liço, inovação estrutural implementada no Tissume em relação aos pesados teares tradicionais (foto de Rafael Dietzsch).

Conforme os resultados plásticos se consolidavam, os cruzamentos de materiais, cores e dimensões se definiam e as propostas se tornavam mais claras e evidentes, práticas e aparentes. Assim sua poesia se instalava da intenção ao objeto. Uma nova forma de arte têxtil estava sendo instaurada, mista e contaminada. A sabedoria e habilidade das tecedeiras tradicionais passam a constituir a base técnica para essas expressões não conhecidas, com materiais não utilizados na região com cores em profusão e liberdade de linguagem, sem amarras a nenhum estilo, livres.

As pessoas do Tissume tentavam captar uma coisa que não se sabia o que era, porém depois que dá certo se descobria o que se procurava (Mercedes Montero)²⁶.

Esse processo de assimilação de novos materiais, que é a plataforma no Tissume, converge para os pensamentos de Cattani quando ela cita que “a unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença”. Novos materiais, técnicas, tecidos, migração de fios de cobre, alumínio, fibras naturais (figura 45, 46 e 47), a diversidade cromática dos fios industriais também compõem o repertório do estilo Tissume, impregnado de influências múltiplas.

²⁶ Entrevista com o autor em janeiro de 2013.

São desenhos irregulares e inconstantes, alternados com os vazios leves e o colorido impresso por intenções subjetivas aplicadas aos tecidos.

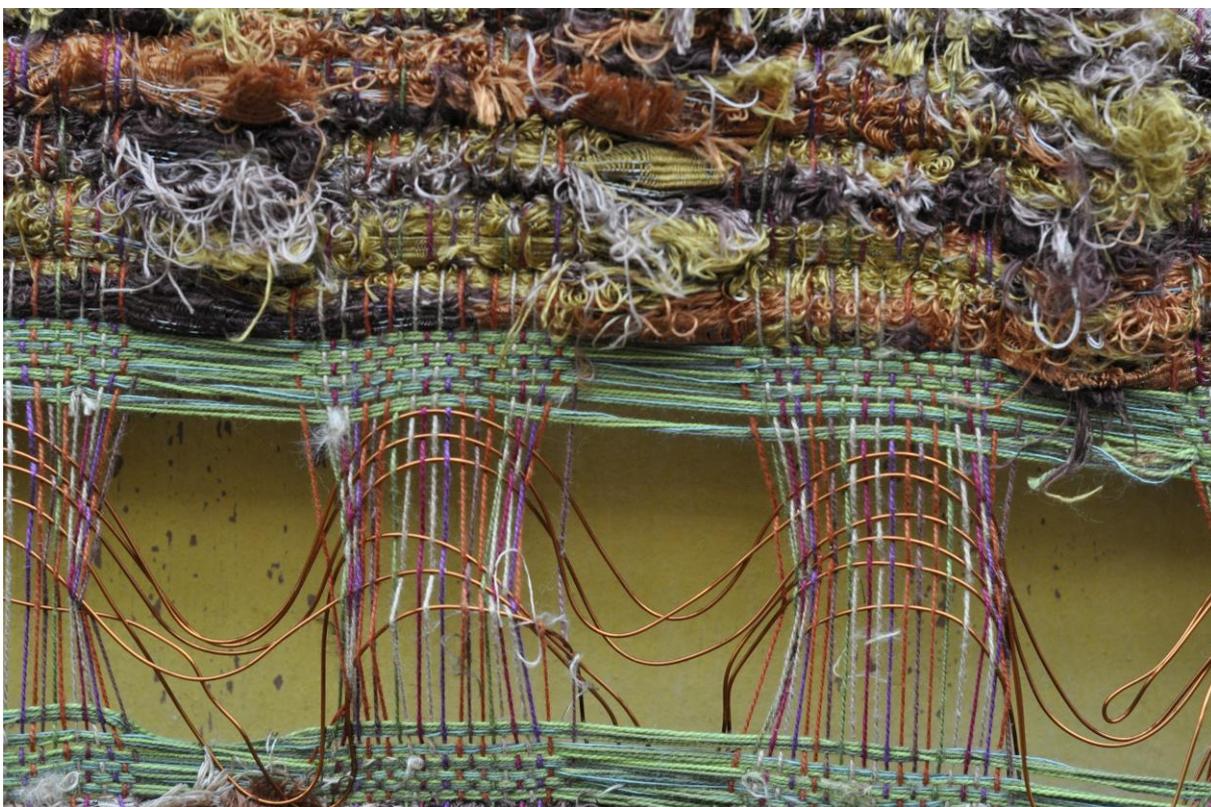


Figura 45 – Fios de metal combinados com os vazios, as auréolas e os fios industriais (foto de Rafael Dietzsch).



Figura 46 – Fibras naturais com fios de metal e fios industriais (foto de Rafael Dietzsch).



Figura 47 – Resíduos industriais das indústrias de confecção de Goiânia (foto de Rafael Dietzsch).

A crescente produção de tecidos demandou a instalação de uma oficina que funciona como escola para aprendizes, que conforme evoluem nos ofícios se tornam artesãs colaboradoras. É um sistema de câmbio, uma parceria em que Mercedes multiplica seus conhecimentos treinando essas moças, que oferecem em troca a capacidade produtiva hábil da tecedeira goiana. Segundo Mercedes, é possível estimar que até 40 tecedeiras frequentaram a oficina (figura 48) e produziram em teares de pente liço, sendo que algumas hoje têm sua própria oficina ou trabalham em outra tecelagem na cidade e difundem essa pesquisa desenvolvida no Tissume.



Figura 48 – Oficina, site oficial A CASA. Disponível em: <www.acasa.org.br/expo/tissume/>. Acesso em: dez. 2012.

Essa oficina gerou a instalação de uma loja apresentada nas figuras 49 e 50, onde esses tecidos são expostos, permitindo que novos produtos estejam sempre à mostra. O Tissue se instala como uma novidade no local, com um tecido macio e mole, ao contrário dos tecidos das fazendas tradicionais.



Figura 49 – Loja interior, site oficial A CASA. Disponível em: <www.acasa.org.br/expo/tissue>. Acesso em: dez. 2012.



Figura 50 – Loja fachada, site oficial A CASA. Disponível em: <www.acasa.org.br/expo/tissue>. Acesso em: dez. 2012.

A parceria com uma moça tecelã em especial, que havia aprendido a tecer com a família o artesanato tradicional, foi um capítulo determinante na trajetória do Tissue e da própria Mercedes. Esse encontro possibilitou a criação de novos padrões para tecidos, pois ela se colocou à disposição para experimentos, trocas, novidades, a mistura de fios e tecidos, cores e texturas. Essa artesã hoje mora em uma chácara na região de Pirenópolis e atende por encomenda a pedidos de Mercedes, além de também manter a sua própria produção.

Foram diversas as linguagens experimentadas nesse percurso. A utilização de outros materiais além do algodão, tais como metais e fibras naturais são a base das cores e texturas. Essas linguagens mestiças, intencionais ou não, contaminadas de liberdade são possíveis de serem descritas em padrões visuais distintos e integrados. São padrões desenvolvidos dentro da oficina que se misturam, se contaminam de metal, sobre algodão, sobre palha que viram painéis, luminárias e artigos de moda.

É possível identificar algumas características no trabalho de Mercedes que podem ser classificadas em grupos de tecidos com características específicas: as auréolas, as fibras naturais e os fios de metal. O conjunto dessas linhas é o que compõe os padrões Tissume.

Auréolas

Um dos grandes temas em discussão atualmente é o problema com os resíduos da produção industrial: o que fazer com tanta sobra? Os conceitos de sustentabilidade tão debatidos nos dias de hoje nem sempre são possíveis de se tornarem realidade. A indústria de confecção também é atingida e cercada por essa necessidade de racionalização de recursos para a diminuição de resíduos, ou o reaproveitamento destes. Dessa necessidade floresce um dos padrões de tecido criados pelo Tissume.

Esses resíduos podem ser químicos inflamáveis descartados a partir dos processos de tingimento e também restos de tecidos. As auréolas (figura 51) Figura 51 são restos de tecidos coletados nas indústrias de confecção de Goiânia e Anápolis. São aparas laterais do tecido que são recortadas para garantir a estabilidade dos produtos. Um problema recorrente nessas indústrias é como descartar esse material, que acabou virando matéria-prima para uma linguagem colorida e irregular, pois essas aparas são como franjas despenteadas. A figura 52 mostra essas auréolas em forma de novelos.



Figura 51 – Auréolas recolhidas nas indústrias da região ou produzidas a partir de tecidos(foto Rafael Dietzsch).



Figura 52 – Novelos de auréolas, site oficial A CASA. Disponível em: <www.acasa.org.br/expo/tissume/>. Acesso em: dez. 2012.

Na figura 53, o tecido é produzido com as auréolas e com desenho de linhas ortogonais estruturados pela trama. Cores vibrantes em diversos tons e matizes. As linhas horizontais são interrompidas por desenhos irregulares, flexíveis e ocasionais, é o contraste entre o rigor do tear, com seus fios justos e as formas livres orgânicas, coloridas, saltadas ao plano, a alternância entre textura e as cores.

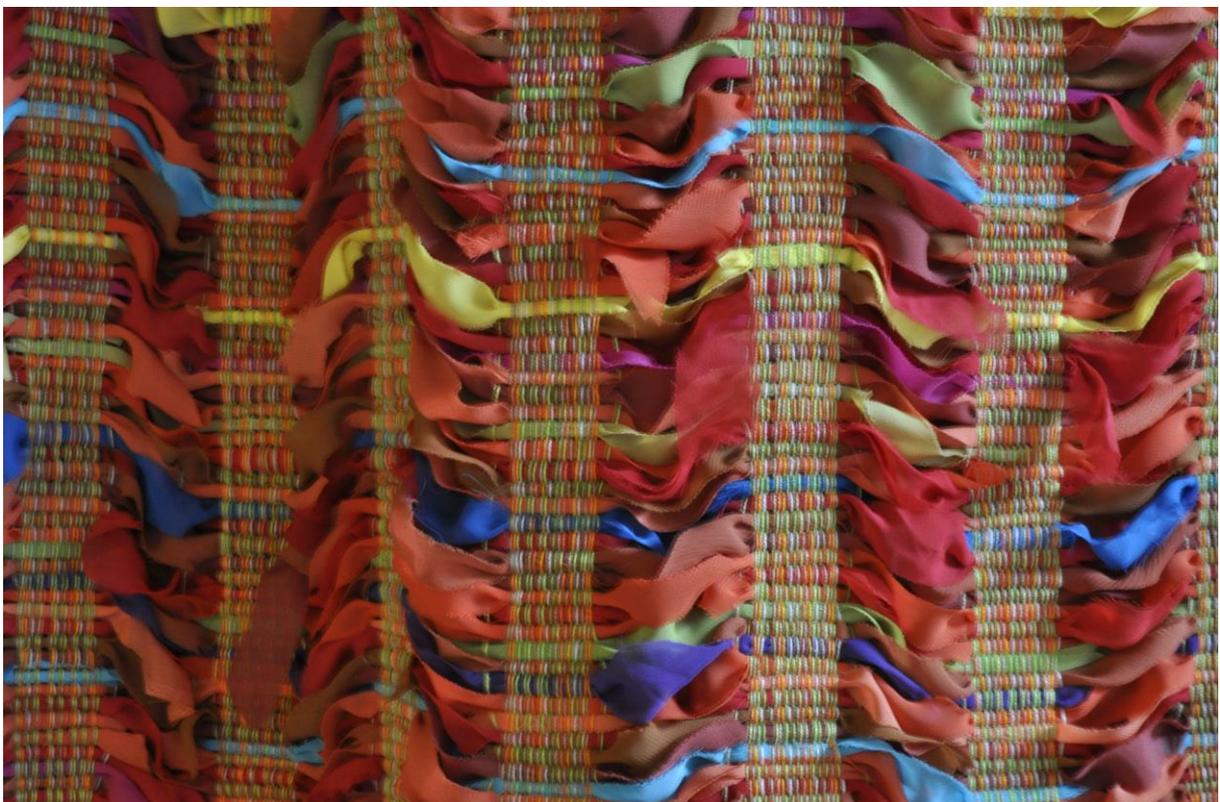


Figura 53 – Tecido produzido com auréolas coloridas intercalando o tecido firme com partes macias e irregulares (foto Rafael Dietzsch).

Na figura 54 está outro exemplo de aplicação de auréolas, agora misturadas às fibras naturais. Neste detalhe de uma mandala, o tecido plano reto recebe tratamento circular, de modo que as fibras em forma de cilindro muito fino convergem para o centro de um círculo que forma uma textura com uma leve projeção que sugere uma ponta. As auréolas estão dispostas linearmente, porém em círculos concêntricos de raios diferentes, ortogonais às linhas geradas pelas fibras. A predominância do vermelho se alterna com pontos mais claros, laranjas e até mesmo o tom claro do bege da fibra. As fibras não são dispostas regularmente e se sobressaem no limite da circunferência, fazendo referência a uma imagem de Sol com seus raios sendo projetados.

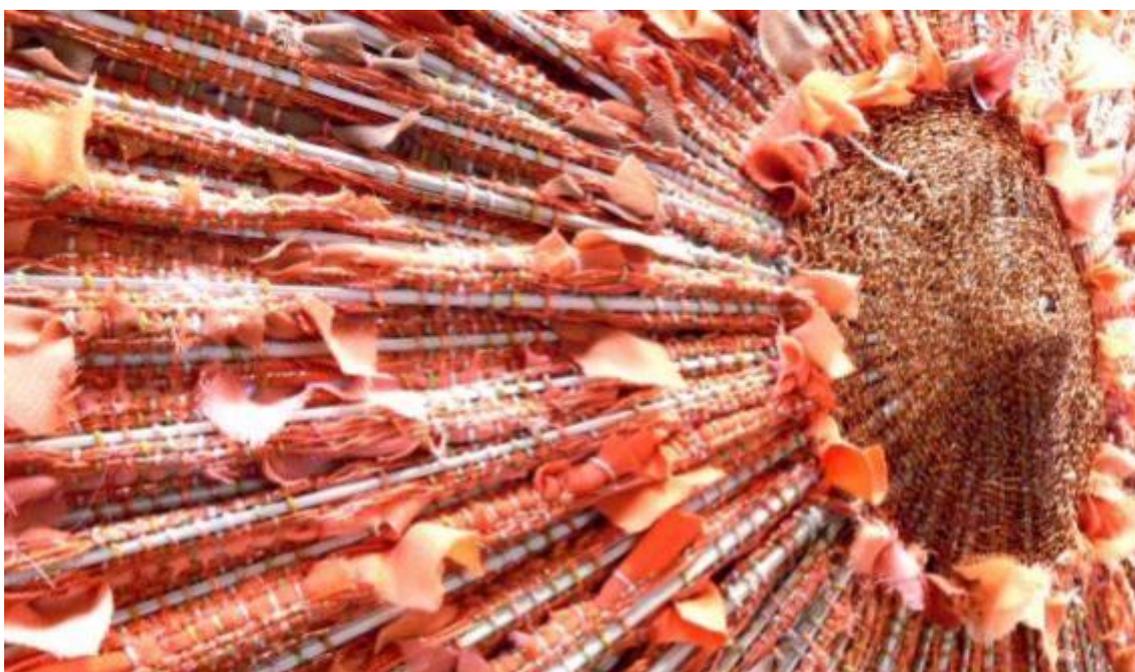


Figura 54 – Tecido produzido com auréolas de tecido vermelho com fibra natural com desenho convergindo para o centro da mandala (foto Ana Carolina).

Como a demanda por produção aumentou e não foi possível se abastecer apenas dos resíduos coletados na indústria, passou-se então a criar um novo processo de produção de fios para a tecelagem, um corte de tecidos para simular as auréolas, para dar esse efeito de retalhos de tecidos que formam franjas. Então o conceito de reaproveitamento passa a não ser exatamente uma prática do dia a dia, mas uma intenção que não pode ser levada adiante, mas que permanece na essência do Tissage, como aproveitamentos inusitados de materiais.

Essa mudança de processo gerou estranhamento, pois as tecedeiras passaram a ter que preparar a matéria-prima, sendo necessário incorporar o corte desses tecidos com tesouras: primeiro se cortam os tecidos em tiras compridas longitudinais e depois se faz o corte lateral para a caracterização das franjas. Esse processo confirmou a dificuldade de se ter resultado efetivo na utilização de resíduos industriais para transformação em produtos, pois a ideia original era o reaproveitamento, que se mostrou inviável devido ao limite de fornecimento dessas auréolas reaproveitadas. Por isso o processo teve que ser replanejado. Sendo assim, o tecido passou a ser comprado diretamente da fábrica para ser transformado em auréolas pelas artesãs do Tissume.

O fato é que essas auréolas são um fator determinante para a caracterização do estilo Tissume, e essas franjas coloridas passaram a ser reconhecidas como um dos componentes do estilo Tissume, um padrão produtivo.

Essa inovação não se esgotou em si mesma, pois, além das auréolas, passaram a ser explorados outros materiais que se combinavam na transformação da tecelagem da cidade, e um desses fatores que alteraram definitivamente o estilo da tecelagem no local foi a inserção de fibras naturais (já usadas pelos índios brasileiros conforme descrito no capítulo sobre a história da arte têxtil) junto com essas auréolas e também outros materiais que aqui serão descritos.

Fibras naturais

Goiás é um estado em que é possível encontrar fibras naturais como o buriti, que é a base para a produção de objetos utilitários como cestos, chapéus, esteiras e bolsas. A partir dessas fibras se instala outro padrão de tecido, surgindo assim os tecidos produzidos com fibras naturais combinadas a outros materiais, como as auréolas, neste caso aplicado a um painel decorativo, e os fios de metal (figura 55), que serão descritos mais adiante.

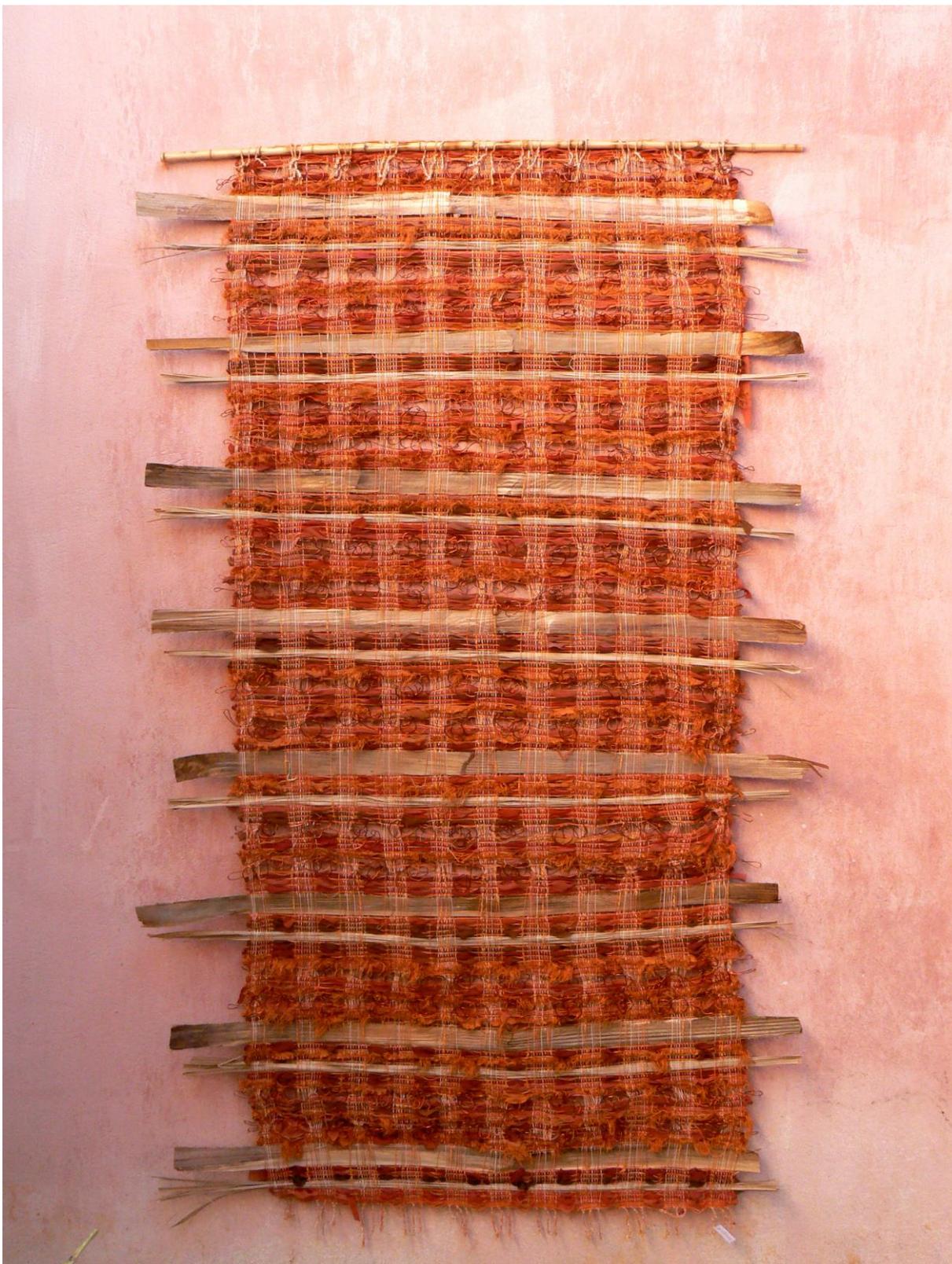


Figura 55 – Painel decorativo formado por auréolas misturadas com fibras naturais e fios de algodão com predominância de tons vermelhos intercalados pelos tons marrons da fibras no sentido horizontal (foto Ana Carolina).

Na figura 56, que é um detalhe do painel apresentado na figura 55, é possível identificar uma estrutura visual xadrez irregular. As paralelas horizontais são feitas com fibras de bananeira dispostas em distâncias aproximadas, porém não precisas nem de posição nem de dimensões, contudo dispostas ritmicamente e proporcionalmente aos vermelhos e laranjas, que formam os intervalos entre essas fibras, também em formatos de linhas horizontais. As verticais são desenhadas por linhas industriais claras espaçadas entre si, formando conjuntos. Em contraste a essas linhas horizontais, os fios de cobre estão dispostos em formas de caracóis irregulares, assimétricas e inesperadas que saltam do tecido; são os fios de cobre enrolados em uma linha guia horizontal. Nessas formas irregulares se refletem as intenções subjetivas da poética que Mercedes instala em sua produção.

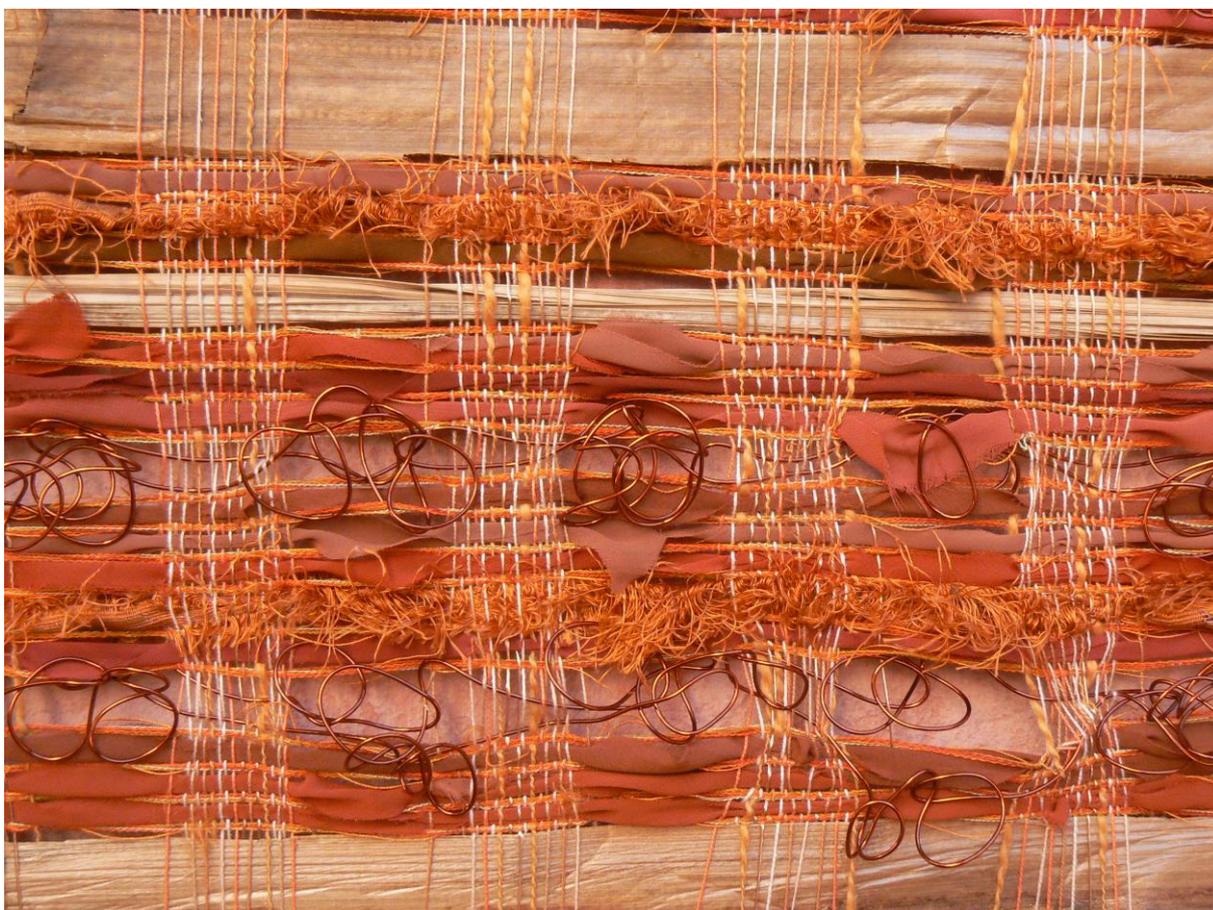


Figura 56 – detalhe do painel descrito na figura 55 (foto de Ana Carolina).

As primeiras experiências de Mercedes ainda em São Paulo, com Renato Imbroisi, se fizeram valer alguns anos depois, quando essa referência passou a ser real e a fazer parte da linha de pesquisa e criação da oficina. Goiás, por ser abundante em recursos naturais, favoreceu que esse trabalho fosse adiante e assim

prosperasse o uso de fibras naturais do local. Tanto Renato quanto Mercedes se fazem valer desse princípio, sem esquecer que esses recursos tridimensionais já haviam sido explorados por Douchez e Nicola.

Porém, é importante ressaltar que em pleno período colonial português foi possível encontrar tecidos trançados pelos índios, que, segundo Maria Emília Kubrusly, “(...) sabiam fiar e tecer, usando galhos como teares rústicos, nos quais produziam faixas e redes” (2011, p. 21). Esses tecidos indígenas eram feitos a partir das fibras encontradas nos locais onde habitavam essas tribos.

A própria Mercedes relata que, mais uma vez, a sensação de insegurança pairava sobre a oficina, pois, assim como no caso da inserção das auréolas, o início dessa pesquisa foi de difícil adaptação das tecedeiras com o material inusitado e se fez necessário um investimento humano para o aprimoramento dessa técnica, que devia ser desenvolvida e multiplicada. As fibras, ao contrário das linhas, que oferecem manipulação regular e constante, apresentam formas irregulares, inusitadas e imperfeitas que subvertem a linguagem ortogonal da urdidura e repasse.

A combinação entre as fibras e os fios de algodão natural ou industrial gerou um estilo que remete diretamente aos recursos naturais da região, e outras pessoas passaram a fazer parte da oficina indiretamente: são moradores da região que se responsabilizaram pela colheita e beneficiamento dessa matéria-prima até estar pronta para a tecelagem, limpas e desidratadas. Um problema recorrente dessas fibras é a umidade retida e o surgimento de bichos como as brocas ou carunchos, insetos que se alimentam do amido residual dessas matérias.

O efeito do tecido causou mais uma vez um misto de encantamento e dúvidas entre as tecedeiras, porém, conforme as peças iam sendo produzidas e vendidas, as artesãs e a própria Mercedes passaram a entender o que se buscava. Como consequência dessa pesquisa, as fibras passaram a ser material obrigatório em seus tecidos. Diversas texturas inesperadas surgiam em cada nova peça confeccionada: alguns efeitos tridimensionais, relevo e cores se incorporaram ao repertório de padrões têxteis a que se propõe O Tissume, em coletivo com as

tecelãs colaboradoras, que, conforme o tempo passou, familiarizaram-se com essas descobertas.

No detalhe de uma mandala apresentado na figura 57, fica evidente a mistura entre a fibra, os fios industriais, as auréolas e o fio de metal, que surge como elemento irregular e sem forma definida que pode ser alterado conforme sua manipulação. Essa forma irregular sugerida pelo fio de cobre contrasta com a forma retilínea e regular da fibra, ambos ortogonais aos fios industriais circulares. É um contraste orgânico entre o fio de metal e os fios de algodão do urdume de ritmo regular e constante. As cores aplicadas nessa peça seguem o padrão cromático definido pelo fio de cobre, tons marrons, beges e variando entre os espaços não preenchidos, os espaços vazios, que já em Douchez se tornaram a estrutura de peças.



Figura 57 – Fibras naturais de buriti misturadas com auréolas, fios industriais de algodão e fios de cobre (foto Ana Carolina).

A figura 58 apresenta uma experiência ainda mais incomum, são raízes do cerrado nos repasses. Nesse detalhe pode-se ver o contraste entre essas raízes, fios de algodão natural, fios industriais e os fios de cobre encaracolados tridimensionais. Essa peça pode ser uma síntese da proposta do Tissage, impregnação múltipla de materiais de diferentes propriedades físicas e plásticas. As cores nessa peça vão do verde, que forma o urdume junto com branco e preto, e as raízes e fios de cobre, que desenham as paralelas traçadas pelos repasses, uma mistura de todos os padrões desenvolvidos, como bem apresentado na Figura 59, e os desenhos inconstantes traçados pela profusão mista de materiais.



Figura 58 – Tecido com raízes, fios industriais, fios de cobre e fios de algodão (foto Rafael Dietzsch).



Figura 59 – Tecido com bananeira, fios industriais e auréolas, utilização dos vazios entre os materiais (foto Rafael Dietzsch).

A combinação entre esses materiais já era suficiente para caracterizar um estilo próprio de tecelagem, porém a curiosidade de Mercedes não se esgotou por aí. Outra característica a ser descrita é a utilização de fios de metal como alumínio e cobre, que também já foi sumariamente apresentada nos exemplos mencionados. Novamente o Tissime se supera e reinventa o seu próprio modo de fazer.

Fios de metal

Mais uma vez se inicia um processo de aprendizado coletivo para aplicação de novas matérias-primas na tecelagem. Alguns testes foram feitos com o propósito de combinação de materiais distintos que se cruzaram nas tramas da arte têxtil contemporânea de Pirenópolis. Para cada novo material uma nova forma de produção deveria ser desenvolvida. Alguns ajustes de técnica tiveram que ser introduzidos e, principalmente, o cuidado com o repasse e o posicionamento dos fios na urdidura. O fato que complicava mais ainda essa inserção era que, além do material inusitado, Mercedes designava que esses fios se entrecruzariam nos

urdumes, criando caracóis enrolados entre cada repasse (figuras 60, 61 e 62), como se esses fios saltassem da armadura do tear e tomassem outra dimensão. Foram usados fios de diversos diâmetros, conferindo efeitos diversos metalizados combinados a fios de algodão natural, fios industriais coloridos, auréolas e fibras naturais. Uma verdadeira profusão de padrões consolidados com a marca Tissume.

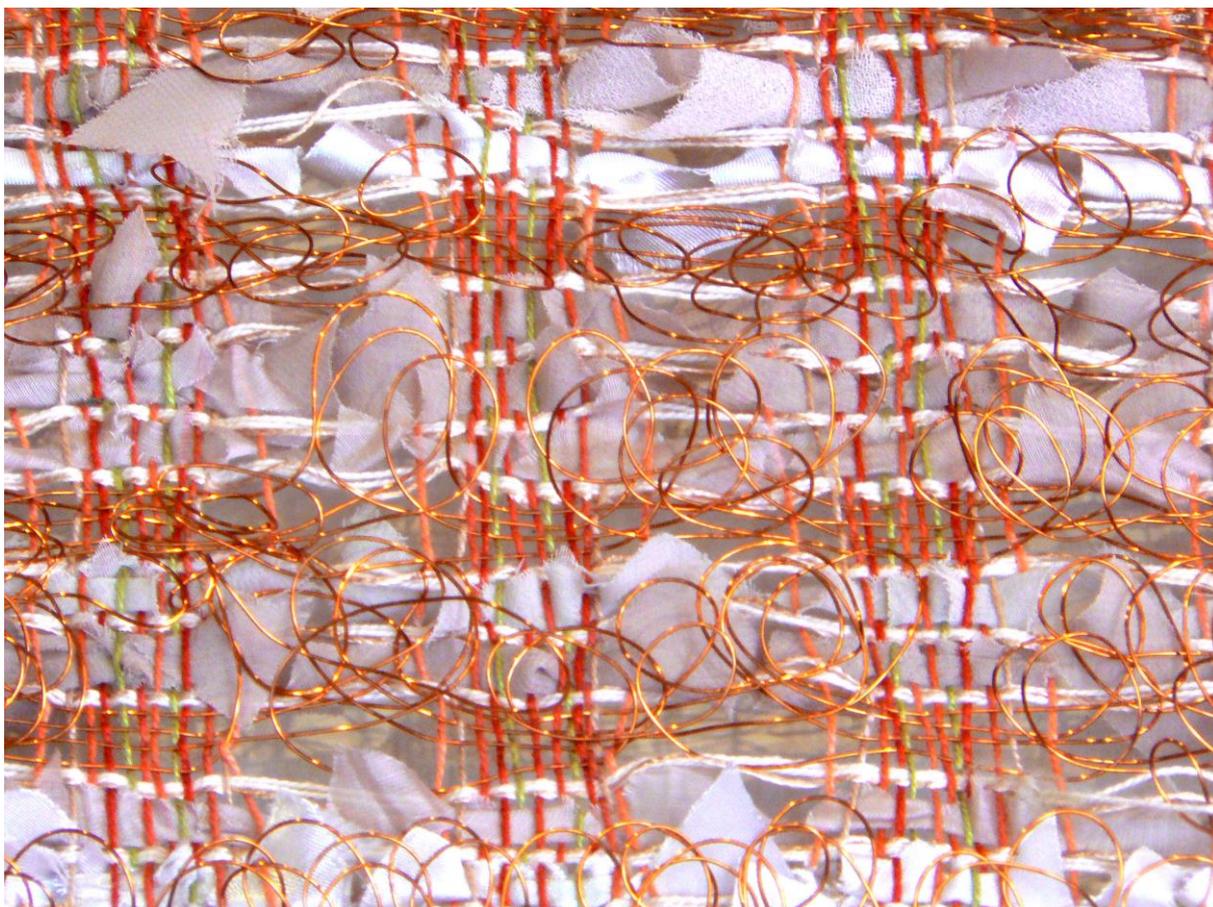


Figura 60 – Fios de cobre encaracolados no sentido horizontal com auréolas brancas e urdume com predominância vermelha com fios industriais de algodão (foto Ana Carolina).

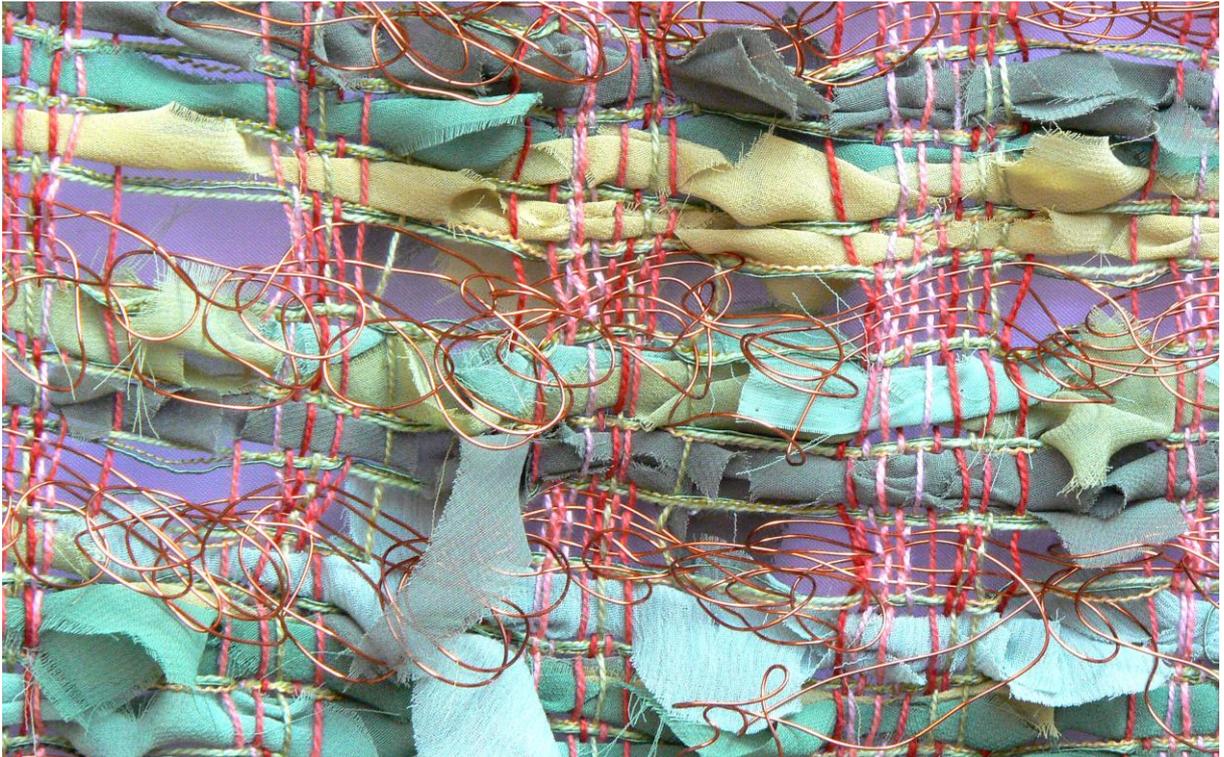


Figura 61 – Fios de cobre misturados aos outros padrões já descritos como auréolas e demais materiais utilizados, tons de azuis e verdes predominantes com nuances de amarelos (foto Ana Carolina).

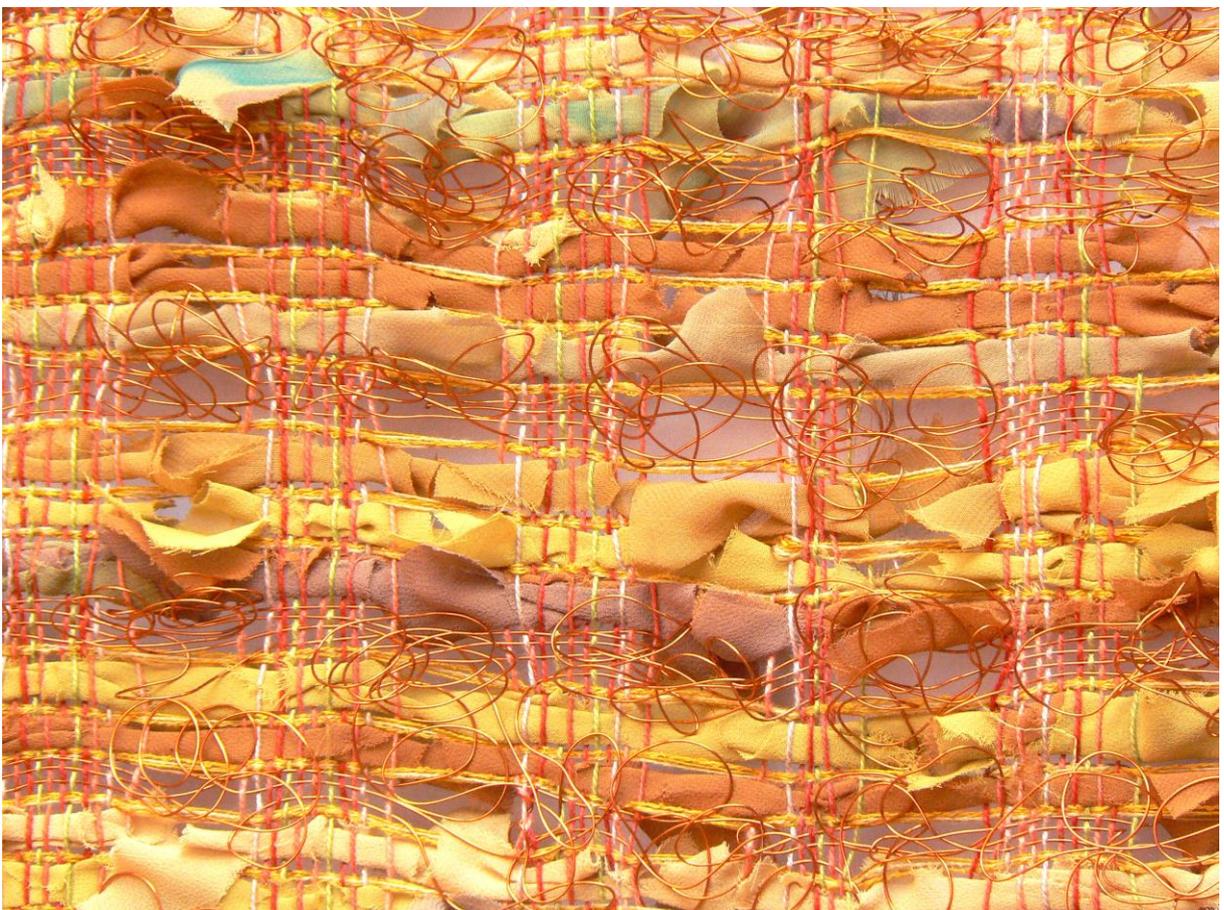


Figura 62 – Fios de cobre misturados aos outros padrões já descritos como auréolas e demais materiais utilizados, tons de amarelos e laranjas predominantes com nuances de roxo (foto Ana Carolina).

Nas figuras expostas, as cores aplicadas são distintas: amarelos, laranjas, vermelhos, lilases, azuis, verdes, roxos, brancos, todas delineadas pelo brilho irregular dos caracóis de cobre formados pelos fios metálicos. Misturam-se as auréolas, as linhas industriais, os fios de metal e os vazios complementares a essas texturas, o estilo Tissime em profusão.

O avesso

Outro fator que determinou essa identidade múltipla do trabalho do Tissime foi quando o segmento da moda subverteu as regras do acabamento. Mercedes conta que uma nova tendência vinha se consolidando nas revistas e eventos especializados, e os cortes e acabamentos, até então prezados pela sua perfeição, rendem-se ao avesso irregular. Seus tecidos já tinham um aspecto irregular e heterogêneo, e quando esse paradigma da perfeição foi subvertido, Mercedes passou a se sentir mais à vontade com suas criações, passando a abusar do imperfeito, do irregular e da liberdade formal que o mercado da moda agora permitia. Essa liberdade permitiu que Mercedes se expressasse com cortes irregulares e moldes imperfeitos e exclusivos para seus produtos, principalmente na confecção de roupas femininas, mas esse novo desafio permeou também seus objetos de arte, design e artesanato. Agora as imperfeições passaram a dar o tom das estruturas dos produtos Tissime. Nas figuras 63 e 64 é apresentado um desfile feito com peças criadas por Walter Rodrigues²⁷, aproveitando essa irregularidade, tanto no padrão plano do tecido quanto no corte da peça, que pode se adaptar ao corpo sem haver uma grade de tamanho definido exatamente.

²⁷ Walter Rodrigues é conhecido pelo seu fascínio pela cultura oriental. Suas coleções são comercializadas em lojas de multimarcas em todo o Brasil, dividindo espaço com outras marcas nacionais e internacionais. No seu *showroom* em São Paulo cria vestidos únicos para ocasiões especiais.



Figura 63 – Foto cedida por Mercedes Montero do desfile realizado em janeiro de 2010, no Fashion Rio.



Figura 64 – Foto cedida por Mercedes Montero do desfile realizado em janeiro de 2010, no Fashion Rio.

Convergente a essa tendência, outro fator influenciou o trabalho do Tissime: a necessidade de atingir um público mais diverso e não só restrito aos tecidos. Mercedes então passa a criar produtos com os tecidos desenvolvidos, e foi nesse momento que o avesso surgiu como textura. Assim são criados produtos de moda e casa, além do mercado de arte que já se havia rendido aos tecidos Tissime. Luminárias, pufes, tapetes, mantas, bolsas, carteiras, blusas, casacos e calças passaram a integrar a linha de produtos oferecidos na loja e exposições.

O *design* de objetos

Quando Mercedes se sente pressionada para aumentar sua oferta de produtos por necessidade de que sua oficina se sustentasse, percebe que o *design* de objetos passa a ser determinante, e assim ocorre uma reviravolta na oficina, pois o que era produto final passa a ser matéria-prima. Desse modo, outras variáveis passam a se fazer presentes: criação, desenvolvimento e produção de objetos. Outros postos de trabalho e técnicas passam a ser importantes, a costura para montagem e acabamento das peças tridimensionais e outros prestadores de serviços artesanais se integram. Para esse processo são integradas áreas complementares como o *design*, artesanato e arte.

Porém, em contraponto à linearidade tradicional do pensamento do *design*, enquanto sistema, que prevê etapas e sucessivas análises como projeto, coordenação, articulação, desenho, concepção e o trabalho pré-produção. Essa sequência é mais claramente definida nas seguintes fases: levantamento e análise de dados, demarcação de um *briefing*, geração e seleção de alternativas, ante-projeto e projeto final contendo desenhos, especificações e detalhamento para produção. O Tissume concebe objetos na oficina, e os resultados podem ser inesperados. São produtos resultantes do processo criativo simultâneo ao produtivo, com o olhar e manipular do *designer* simultâneos ao manipular produtivo, o que permite uma acuidade artística integrada entre pensar e fazer. Isso exige uma fase de testes de protótipos, e que, geralmente, na terceira peça se enxerga o resultado alcançado.

Julio Katinsky afirma que “o desenho industrial ainda não compareceu num conjunto maior da história da arte” (1983, p. 917). Porém, apesar de não ser usualmente objeto de estudo dos historiadores da arte, o tema foi abordado por Nikolaus Pevsner no livro *Pioneiros do Movimento Moderno* (1995), entre outros estudos da área. Katinsky afirma que apesar de não concordar plenamente com Pevsner, seu livro continua sendo uma referência obrigatória.

É importante, contudo, ressaltar que apesar das definições e contexto histórico abordados por Pevsner, o que se busca nesta dissertação é entender como o desenho industrial, ou *design*, é aplicado pelo Tissume, que em sua oficina transforma tecidos em objetos. Assim o *design* no Tissume funciona como catalisador para as inovações. O desenho industrial, abordado por Katinsky, é entendido como a separação entre o projeto e a execução; é nesse ponto onde o Tissume se difere das teorias elaboradas por Pevsner, pois não há separação entre projeto e execução. No Tissume o *design* está intimamente ligado à produção ocorrendo simultaneamente em seus processos de instauração. O projeto ocorre na oficina.

Essa prática do Tissume poderia se aproximar mais dos conceitos divulgados pelo inglês William Morris (1834-1896), idealizador do movimento conhecido como *Arts and Crafts* que, segundo Pevsner, “(...) contribuiu para uma renovação do

artesanato artístico” (1995, p. 8). Morris defendia que contra a padronização dos produtos industrializados, produzidos em larga escala, o ato criativo deveria se dar de forma íntima, diretamente conectado com a produção, não havendo, assim, separação entre projeto e produção, como abordava Pevsner ou Katinsky. No Tissume essas duas responsabilidades ocorrem juntas, simultâneas no próprio espaço produtivo. *Design* e produção se fazem presentes como uma via de mão dupla que dá sentido aos tecidos como matéria-prima para objetos funcionais ou decorativos.

Na concepção artesanal dos objetos do Tissume, pode ser verificada a semelhança com a definição descrita por John Heskett (1980, p. 7), que afirma que “(...) a concepção e a realização estão ligadas e coordenadas pela relação entre mãos, olhos e materiais” e que todo o processo de criação e produção pode ser “realizado por uma pessoa e disfarça sua complexidade, dando-lhe uma escala humana”. Assim Heskett cita que:

Apesar da mudança nas condições da produção industrial, muitos estudos do design supõem uma persistência da unidade encontrada na tradição artesanal, apresentando o design como uma relação autônoma e internalizada entre o designer e o produto. (1980, p. 7)

Essa citação nos permite confirmar que essa interação entre *designer* e produto é fator determinante para o processo do Tissume, e que o olhar do *designer* está intimamente ligado à produção, posto que o criador é quem produz, não havendo fragmentação entre criador e produtor. Dessa maneira, os objetos do Tissume se configuram na própria oficina e resultam em diversos segmentos como moda e acessórios como bolsas e casacos, luminárias de parede e complementos para arquitetura, como cortinas e painéis decorativos.

Essa interação é um fator determinante para o Tissume, com o olhar do *designer* ligado à produção, não havendo fragmentação física entre criador e produtor. Dessa maneira os objetos se configuram na própria oficina como bolsas (figuras 65, 66 e 67) .



Figura 65 – Bolsas e carteiras em diversos modelos criados na oficina com aplicação dos tecidos irregulares com matéria prima para produção de objetos de moda (foto Rafael Dietzsch).

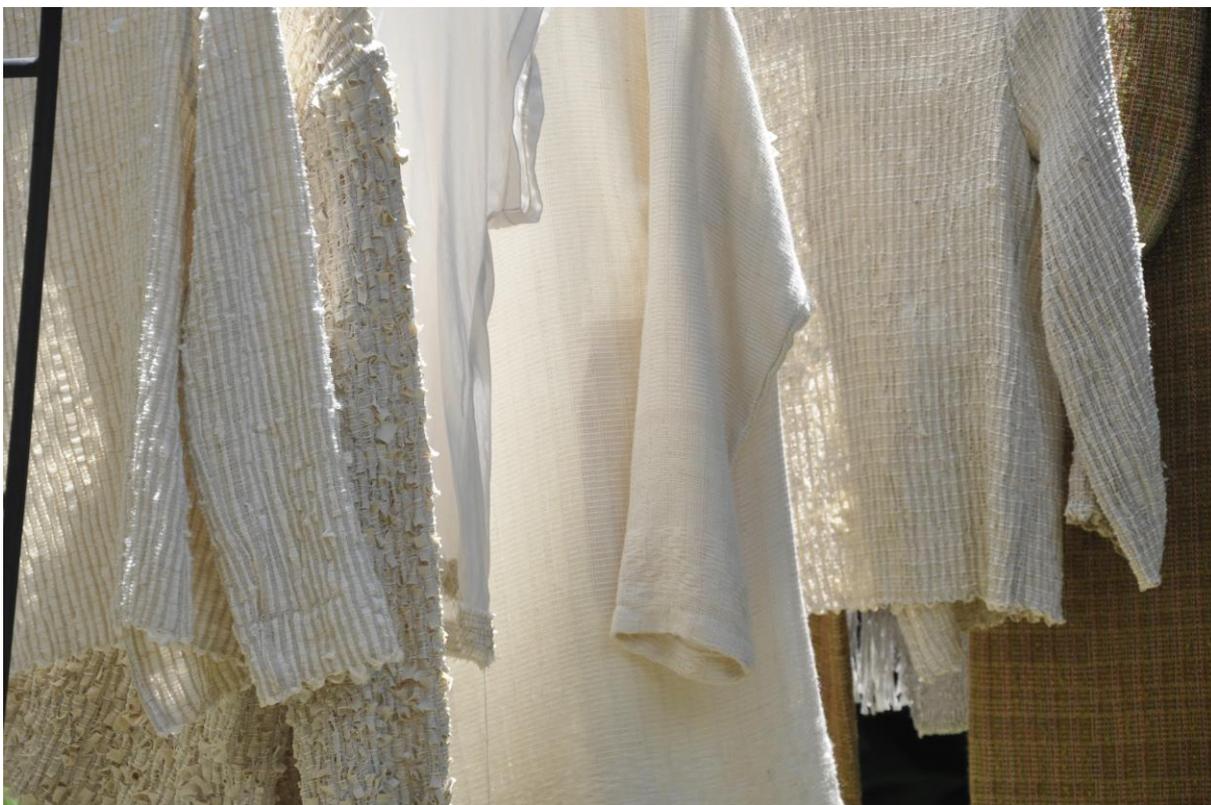


Figura 66 – Casacos desenhados por Mercedes utilizando tecidos irregulares em tons branco e bege de fazendo valer da irregularidade descrita no item que trata do avesso como tendência contraposta a rigidez das grades de desenho de roupas (foto Rafael Dietzsch).

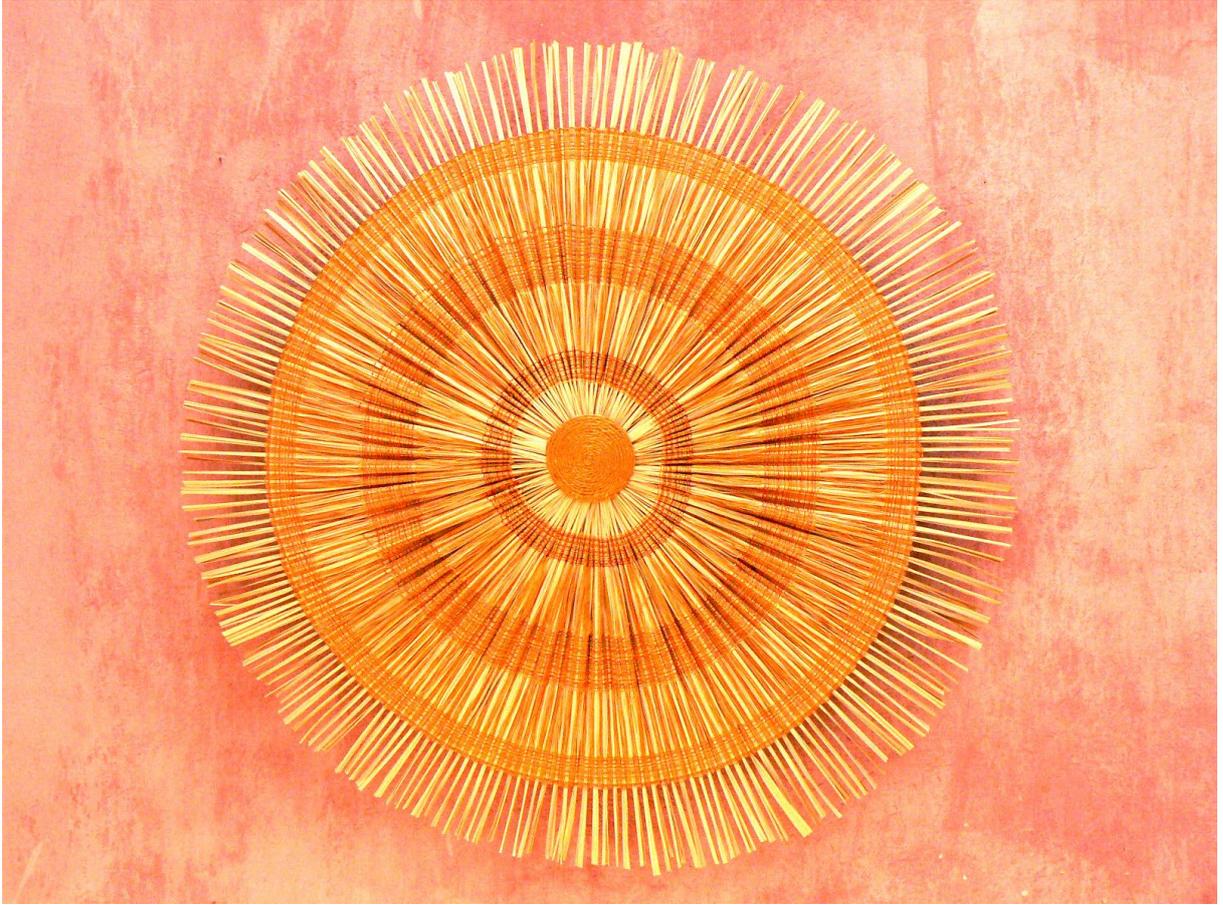


Figura 67 – Mandala luminária com combinação de padrões de fibras naturais e fios de algodão, estrutura em aço projetada com previsão de instalação elétrica para instalação de lâmpadas (foto Ana Carolina).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final deste trabalho é possível discutir algumas conclusões deste desafio que aqui se encerra, principalmente a percepção de como é determinante “o processo” na instauração de uma obra de arte. Em ambos casos estudados, tradição e contemporaneidade, foi possível aferir que “o processo” é um campo de experimentação em que o artista, seu protagonista, ou individual ou coletivamente, exerce sua autonomia poética e sua liberdade de expressão filosófica e formal. Assim subverte e altera os modos tradicionais de fazer ampliando suas possibilidades de constituição de uma obra artística.

Em ambos os casos estudados foi possível verificar essas ampliações, porém também foi possível perceber que na Trama as mudanças foram mais tímidas e que essas foram consolidadas a partir de estímulos externos, como as demandas pelos clientes por novos tecidos, cores e produtos. E a aplicação de modelos já instaurados de desenhos feitos no Triângulo Mineiro. Assim a Trama reproduz conhecimentos e os aplica respeitando modelos da tradição se colocando assim como um grupo guardião da tradição.

Já no Tissume foi possível perceber que essas ampliações ocorrem em função de um estímulo interno de Mercedes Montero, uma inquietude que entrelaça sua vida e obra. Mudanças, novidades, questionamentos e experimentações são a base dessa instauração. Sua poética vem do reaproveitamento de materiais não usuais à tecelagem, como os fios de metal que vêm a se e entrelaçar em sue urdume. A combinação de inusitados materiais como resíduos de confecção e fibras naturais da região contornam a personalidade desta obra. Essa mistura não se esgota nos materiais aplicados, mas também se reflete na forma como são designados seus contrastes entre trama dura e pesada que ressurgem leve e macia, o cheio e o vazio, o plano e o tridimensional, o industrial e o natural e principalmente em seu comportamento, a paz e a provocação.

Mercedes instala na tecelagem de Pirenópolis uma sensualidade não usual na região, pois a tradição reza por tecidos espessos, grossos e pesados. Porém já na estrutura de sua oficina, Mercedes altera isso quando passa a usar o tear de pente

liço, mais leve, feminino, sensual. Assim sua delicadeza passa a ser projetada em seu trabalho, sua personalidade e sua obra passam a determinar um novo campo de experimentação na relação urdume/trama dos tecidos do município.

Ao contrário da Trama que se coloca à disposição de exigências de mercado, atendendo cada vez com mais qualidade aos anseios de seus admiradores, o Tissime se coloca à disposição das angústias criativas de sua idealizadora e evidencia que sua obra está a serviço de suas próprias necessidades e intenções de buscas internas. Seu trabalho não se limita à técnicas já estabelecidas, mas sim, pela sua vocação para o elemento livre, experimental, provocativo. E assim a técnica vem a se sujeitar à suas intenções poéticas.

Um marco dessa trajetória foi quando o avesso se torna expressão livre, espontânea, e não mais se tange pela perfeição dos cortes. Nesse momento o que era produto passa a se tornar matéria prima, tecidos irregulares passam a ser aplicados em objetos: moda, acessórios, arte e decoração. O design passa a ser instrumento cotidiano como variável definitiva em sua obra. Em contraste, porém, ao desenho industrial com sua estrutura linear e lógica, os produtos do Tissime passam a ser gerados de maneira intuitiva e simultaneamente à manipulação dos materiais e equipamentos dentro da oficina, não havendo separação entre projeto e produção.

Assim passa a flutuar uma questão interessante, afinal quem é Mercedes Montero, uma artista, uma artesã, uma designer. O que ela faz design têxtil, design de objetos, artes plásticas, tecelagem? Talvez sejam questões sem necessidade de respostas, pois o que se evidencia na obra de Mercedes é sua personalidade poética, mestiça, híbrida e encantadora. Sua personalidade fez com se estabelecesse novas relações entre as pessoas que passaram, e continuam a passar, pelo Tissime, estabelecendo também novas relações entre materiais, formas e usos na arte têxtil de Pirenópolis.

Ao final deste trabalho não se deixa uma conclusão precisa, mas sim uma grande questão que os anos seguintes devem responder. Será que Mercedes Montero não se tornará, em Pirenópolis, uma nova tradição? Ou será que já o é?

REFERÊNCIAS

- ACASA. Disponível em: <www.acasa.org.br/expo/tissume/>. Acesso em: 22/12/2012.
- ALVARENGA, C. J. Fiando a história da família Alvarenga. In: **Anais da IX Semana de História: Ensino de História – novas perspectivas e novas abordagens**. Anápolis: UEG, 2010.
- ALVARENGA, C. J. A história da tecelagem em Pirenópolis. In: **Anais do IX Seminário de Iniciação Científica, VI Jornada de Pesquisa e Pós-Graduação e Semana Nacional de Ciência e Tecnologia**, 2011.
- ANICET, E. **Design de superfície**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.
- BORGES, A. **Design+artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- BRASIL, V. N. **Joahann Emmanuel Pohl**. Tradução de: AMADO, M. A. São Paulo: EDUSP, 1976.
- BUENO, G. **Artista da tapeçaria moderna**. Salvador: Galeria Passado Composto Século XX, 2012.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas, estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1990.
- CARVALHO, G. D. **Coleção artistas bahianos**. Salvador: Progresso, 1955. v.1.
- CATTANI, I. **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- CÁURIO, R. **Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CORBUSIER, L. A elegância antiornamental da máquina. In: G. P. **A beleza sob suspeita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 147.
- DUARTE, C. R. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro, história e cultura material**. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- FAZENDA BABILONIA. Disponível em: <www.fazendababilonia.tur.br>. Acesso em: 20/01/2013.
- FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1933.
- GARCIA, M. M. **Tecelagem artesanal, estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás**. Goiânia: Ed. Universidade Federal de Goiás, 1981.
- HESKETT, J. **Desenho industrial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- IBAMA. **Madeiras da Amazônia, características e utilização**. Brasília: Laboratório de Produtos Florestais, LPF, 1997.

IMBROISI, M. E. **Desenho de fibra, artesanato têxtil no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

IMBROISI, R. Disponível em: <www.renatoimbroisi.com.br/>. Acesso em: 21/04/2013.

ITAÚ CULTURAL. Publicado em: 2001. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: 12/01/2013.

KATINSKY, J. R. Desenho industrial. In: W. Z. **História da Arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Moreira Salles, 1983, p. 1.116.

LIMA, E. R. **Guia sentimental da cidade de Pirenópolis**. Brasília: IPHAN; Ministério da Cultura, 2010.

LOPES, E. F. **Corantes naturais da flora brasileira**. Curitiba: Optagraf, 1998.

MAUREAU, M. C. X. **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro**: uma abordagem tecnológica. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória - Publicações da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1984.

MIRANDOLA, N. S. **As tecedeiras de Goiás, estudo linguístico, etnográfico e folclórico**. Goiânia: CEGRAF/UFG, 1993. Coleção Documentos Goianos, v. 23.

NOLASCO, E. C. **Cultura local versus cultura global**: o glocal. PROPP/UFMS, 2010, p. 8.

PENTEADO, F. A. **Catálogo da 1.^a Mostra Brasileira de Tapeçaria**. Museu de Arte Brasileira, São Paulo: FAAP, 1974.

PENTEADO, F. A. (2002). Disponível em: <www.faap.br/>. Acesso em: 15/01/2013.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

POHL, J. E. **Viagem no interior do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1978.

RUBIM, R. **Desenhando a superfície**. Porto Alegre: Rosari, 2010.

SAINT-HILAIRE, A. **Viagem à província de Goiás**. Tradução de: JUNQUEIRA, R. R. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

SENNETT, R. **O artífice**. 3. ed. Tradução de: MARQUES, C. Rio de Janeiro: Record, 2012.