



As origens dos teares¹

MARIA FERNANDA PARO
JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

DOI 10.52050/9788579176395.c1

¹ O presente trabalho é parte de pesquisa desenvolvida mediante bolsa de iniciação científica concedida pelo CNPq (2022-2023), sob orientação da Prof^a Dr^a Joedy Luciana Barros Marins Bamonte.



Introdução

Primitivamente, o ato de tecer surge como forma de proteção para povos originários, auxiliando no feitiço de casas, abrigos rudimentares e armadura corporal contra o frio ou para defesa pessoal. Com o tempo também se forma a atividade da cestaria, muito presente no artesanato e em atividades culturais milenares, o que ajuda a desenvolver o ato do “entrelaçar” (PEZZOLO, Dinah;2009, p.11-13). A prática com os dedos é muitíssimo similar ao que é observado em trabalhos de tecelões e, posteriormente, em obras contemporâneas visuais.

Ao longo caminho de sua história, o tear repercutiu em muitos desdobramentos. Nascido em um viés utilitário, sua identidade advém de contextos pessoais, sociais, religiosos e culturais. Podemos verificar esse potencial no trabalho de Pezzolo (2009, p.10), no qual a autora aborda a ótica cronológica dos materiais que compõem o primeiro contato da humanidade com as práticas tecelãs, em um cenário globalizado, no qual a tapeçaria surge em linho, algodão, lã ou seda, suas matérias-primas naturais.

O ato de sentir as linhas, de utilizar o tecido sem o uso de maquinário e percorrer este emaranhado proporcionado pelo tear é muito carregado de uma expressividade artística e traz consigo grande influência tradicional oral e familiar. Pezzolo retrata o primeiríssimo vestígio tecelão como datado aproximadamente no Período Paleolítico, 24 mil anos atrás, na comuna de Pavlov da República Tcheca - Leste Europeu. Os vestígios existentes desse tipo de atividade eram de sobrevivência básica, baseando a utilidade de determinado material com atividades de subsistência (PEZZOLO, Dinah;2009, p.13).

Conforme a criação e desenvolvimento de grandes povos históricos, conseguimos entender melhor como foi dada a importância e a escolha de cada um dos materiais citados anteriormente.

Inicialmente destaca-se o algodão, matéria-prima muito presente desde a pré-história, fortemente associado à Ásia - principalmente em regiões como a Índia. Durante a antiguidade, as feitura que usavam o algodão tinham em si muito da parte animal associada ao seu trabalho, de modo que se misturava o sangue, intestinos e outros vestígios e fluidos do tipo na composição de manufatura com esse tecido. (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.14). Nesse sentido, seguindo uma ótica que engloba o ato de tecer com a cultura e o processo de atribuir grande significado ao material usado na produção do têxtil, cita-se o trabalho de Eric Broudy (2021), ao se estabelecer uma correlação entre as práticas do têxtil e a simbologia emocional que este carregava (e carrega) consigo. É interessante observar a associação que acontecia em tempos antigos dentro da tecelagem (dando destaque ao entrelaçar) entre a intervenção humana e o mundo animal.

Existem histórias de aprendizado e observação animal que resultaram no aprimoramento - ou até invenção - de técnicas que antes eram desconhecidas para nós. A exemplo disso, Broudy dá, como exemplo de troca de saber e passado oral, um conto africano que descreve a relação mimética do homem com a natureza, tendo como referência à forma como as aranhas tecem suas teias. No conto, em uma troca quase divina, o ser humano faz pedidos complacentes à aranha para que pudesse alcançar uma técnica de tear tão bela quanto a dela. Dentro dessa leitura que nos aproxima de outros animais, Broudy ainda se remete ao importantíssimo bicho-da-seda, o qual influenciou e mudou para sempre a história da tecelagem chinesa e mundial.

No que diz respeito à tradição chinesa, a simbologia percorre estágios do bicho-da seda desde sua fase de lagarta, atribuindo significado divino (inclusive com uma figura de divindade feminina - a deusa do bicho-da-seda - responsável por representar, absorver e repassar os benefícios desse tecer) e prosperidade aos povos que entrassem em contato com a espécie. (BROUDY, Eric; 1993, p. 10- 11).

Por surgir de uma junção de mitologias, ancestralidade e oralidade, a prática de tecer - seja decorativa ou utilitária - começa, com o surgimento de grandes civilizações, tendo um caráter social muito significativo. Ainda fazendo jus ao conceito de técnicas manuais que surgem durante a antiguidade com o tecer, contempla-se um dos métodos que passa a ser utilizado na cestaria.

Reiterando esse tipo de saber comunitário, pesquisas feitas por Toussaint Samat acerca de comunidades nativas no continente norte-americano - em especial na região de Weymontache - pontuam a feitura de roupas como o Arabikouri: uma grande manta, formada pela união da pelagem de lebres, que tinha como função cobrir uma família inteira (TOUSSAINT-SAMAT, 1994, p.9). A própria existência de objetos como este, feitos por muitas mãos, pensando em ser utilizado por todos aqueles da casa - mesmo os que não participaram diretamente em sua produção, em tempos tão remotos, relembra quase que instintivamente a ternura que o tecer traz consigo.

Dentro do contexto socioeconômico das grandes civilizações, o tecido passa a ter um lugar específico na cultura e na tradição como um processo importante geracional e ritualístico na colheita do algodão e, por esse motivo, seu uso era reservado, em grande parte, para cerimônias especiais. Na antiguidade, o uso de algodão chega a ser muito representado na Grécia Antiga, principalmente em pinturas e vasos, depois da sua disseminação feita por Alexandre, o Grande.

Na América Latina, a tecedura em algodão é muito presente no Peru, já no Brasil, destaca-se o uso das chitas e da produção de algodão marcada por forte contexto social em Minas Gerais (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.34-39).

Em último momento, ainda a partir da lógica feita por Pezzolo ao destacar materiais de base e com grande contribuição histórica, encontra-se o linho, tendo sua existência datada em aproximadamente oito mil anos de origem (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.75). É usado de forma incessante no Antigo Egito e acaba se tornando uma fibra nobre, principalmente em regiões asiáticas, disseminado pelo comércio e pelo uso na confecção da roupagem de faraós e múmias - mas também pela influência de monarquias no uso e confecção do

material. O linho carrega consigo uma poética simbólica religiosa forte, construída em um referencial bíblico e com uma grande influência do islã (como na feitura de tramas complexas com o material) e, por este motivo, tem seu caráter atrelado ao uso de padrões complexos na confecção, bem como uma aparição grande em obras artísticas e itens religiosos (PEZZOLO,2009, p. 76-81).

Surgimento do tear no mundo

Segundo Chataignier (2006), a tecelagem tem seu início marcado por um tear extremamente feminino, produzido durante séculos, de maneira majoritária, por mulheres. É proposto como um trabalho categórico da passagem de fios entre o urdume e a trama. O urdume trata-se do fio que segue sentido vertical e, em oposição, a trama aparece horizontalmente. Para o tear plano (enfoque da pesquisa), utiliza-se a arnese - moldura por onde se realiza o trabalho do tecer - para que se passem os fios em sentido de urdimento de encontro com os em trama, que saem da lançadeira (suporte que acopla e dá saída aos fios horizontais). O tecer, portanto, se dá pelo padrão que nasce quando se há esta sobreposição transversal de fios.

Figura 1 - Conceitos básicos do tear. Desenho de Dinah Pezzolo. Legenda: A) Urdume, B) Trama, C) Tecido, D) Pente, E) Cala, F) Lançadeira com a trama.

O diagrama ilustra os componentes básicos de um tear artesanal. A) Urdume: fios verticais fixados a uma base. B) Trama: fio horizontal que se entrelaça com o urdume. C) Tecido: a malha formada pela intersecção dos fios. D) Pente: uma barra horizontal que mantém os fios do urdume alinhados. E) Cala: uma barra curva que guia os fios da trama. F) Lançadeira com a trama: o mecanismo que introduz o fio da trama no tear.

Fonte: PEZZOLO, Dinah; 2009, p. 144

Na utilização do pente, possibilita-se o levantar de fios da urdidura. Há também o processo da engomagem, que envolve o cuidar direto do fio através do revestimento do fio de urdume, que vive constantemente tensionado na moldura - com uma substância de cola, que possibilita maior resistência para o trabalho (CHATAIGNIER, Gilda; 2012, p. 21-22).

Diferentes tipos de tear têm suas origens muito atreladas aos costumes regionais. Um exemplo é o tear manufaturado da região de Portalegre, em Portugal. Esse tipo de tear utiliza uma combinação de técnicas em sua produção, trabalhando com um desenho inicial do que será produzido pelas tecelãs, se destacando por introduzir a técnica do tear vertical. A história desse tipo de tapeçaria permeia por criações que se subvertem culturalmente, no desafio de criar pontos novos de tear dentro da cultura portuguesa e, distanciando-se da ideia de exclusividade da tapeçaria francesa. É nesse contexto que surge a tapeçaria vertical e o ponto de Portalegre (Manufactura, 09/10/2023).

Podemos caracterizar alguns dos tipos de teares da seguinte forma:

Tear de pregos
Tear de madeira
Tear de Jacquard
Tear vertical (manufatura) de Portalegre
Tear digital

Processo de industrialização

Retomando o material de Pezzolo e assimilando-o com os escritos de *“The Golden Thread”* (St Clair, 2018), é necessário ter em mente, em primeiro momento, o contexto industrial inglês para compreensão do processo de evolução do tear, saindo da manufatura para a confecção em fábrica, bem como as dificuldades envolvidas pelos trabalhadores que atuavam nesse contexto.

A dominância da indústria nesse meio foi gradual, com a construção e aprimoramento de máquinas diversas, considerando-se a descoberta da máquina a vapor na Inglaterra. Os primeiros protótipos do que essa mudança viria a ser ainda utilizavam muito do tear como base, mas se mantinha em realizar pequenos ajustes (como o aumento da largura do tecido que poderia ser produzido), mantendo a ideia do que era proposto pela arnese.

Depois de passar por muitas mudanças (tanto por problemas maquinários quanto pela delicadeza do tecido em se comportar com a força da máquina), o primeiro maquinário que instaura definitivamente a produção em larga escala da tecelagem industrial tem sua origem em 1785, nas mãos de John Kay. A partir disso, surgem diversas reformulações da patente desenvolvida, mesmo durante a Revolução Industrial na Inglaterra (PEZZOLO, Dinah; 2009, p. 144-147). Apesar dessa influência mecanizada do desenvolvimento têxtil, é importante que se tenha em mente uma ótica crítica no contexto social que se forma na época, de maneira que a exploração trabalhista, principalmente em um contexto feminino nesse espaço robótico, ocorre sem freio e ultrapassa toda a poética grupal de subsistência que o têxtil por tantas gerações carregou consigo.

É primordial que o discurso de têxtil se atente a sua origem de forma extremamente intimista e fuja da impessoalidade trazida pela indústria. Corroborando com esta ótica, a existência de relatos pessoais de trabalhadores da época, escancara um ambiente quase que de escravidão, perdurado em condições sub-humanas por muito tempo. É o que faz Kassia St Clare, quando utiliza do relato da historiadora Agnès Humbert e descreve a experiência de trabalho durante anos em indústrias têxteis do século 19, que na época ainda carregava uma grande associação ao guerrilhar, com produção em larga escala de uniformes de guerra (principalmente pelo contexto da época) - situação em que o têxtil industrial se mantém por muito tempo em sua história e ganha grande notoriedade justamente por tal fator em certo momento da cronologia mundial.

Em sua experiência, Humbert relata doenças fisiológicas em ambiente de trabalho como um fator comum, assim como condições de exposição

extrema aos trabalhadores - como na feitura das roupas, que era realizada pelo advento de materiais tóxicos durante o tratamento da peça produzida, envolvendo ácido sulfúrico, soda cáustica, alvejante e outros tipos de banhos em misturas com a consistência que remetia à xarope (CLAIR, St Kassia; 2018, p.191).

Novamente, com a permanência de estados de guerra, a indústria têxtil se vê como protagonista e aparece sendo extremamente útil na fabricação de utensílios como paraquedas, cadarços, mochilas, uniformes, entre outros. A mudança na moda com o passar do tempo também influencia muito a fabricação com nylon e tecidos parecidos - como por exemplo quando o uso de lingerie se torna popular, especialmente quando os modelos de vida norte-americanos se espalham em proporções gigantescas e assumem um pilar cultural importantíssimo, tanto em sua sociedade de origem quanto em nível global (CLAIR, St Kassia; 2018, p.195).

Em um contexto feminilizado, descrito por Toussaint-Samat desde tempos antigos, sobressai-se a alta exploração feminina agora em um contexto urbanizado, mas que nasce desde muito tempo de uma desvalorização do trabalho da mulher. Mesmo dentro do contexto de exploração descrito anteriormente, é imprescindível que se destaque o papel feminino durante a industrialização do tear no mundo. Industrialização, porém, não que deve lembrar instintivamente ao maquinário ou ao pós revolução britânica, mas ao processo que se dá desde tempos mais remotos no feitiço da tecelagem, como na Grécia ou em Roma, caracterizando um período altamente laboreiro para as mulheres e de intenso trabalho físico prestado durante esses serviços, tão árduo quanto o praticado pelos homens na época (TOUSSANT SAMAT, 1994, p. 52) .

Chama atenção a abordagem usada por Toussaint-Samat no processo mencionado dentro da tecelagem: as mulheres faziam a guerra. Guerreavam dentro de seu próprio universo, numa batalha árdua e duradoura com linho e tramas (TOUSSANT SAMAT, 1994, p. 52). Dentro de um período no qual as máquinas já haviam sido instaladas, a opressão não era diferente. Além do trabalho pesado no ambiente fabril - que envolviam dentre muitos outros o cuidar do maquinário, impulsionar carretilhas, passar os fios tensionados,...

- havia a desvalorização do trabalho refletida no que era recebido pelas mulheres, com um salário inferior ao que ganhavam os homens que ali trabalhavam (TOUSSANT-SAMAT, 1994, p. 65).

No cenário industrial, alguns nomes se destacam no tear. Um dos principais nomes é o de Joseph Marie Jacquard, o pai da criação de um novo método da tecelagem, batizado como “jacquard”. Nesse método, cartões perfurados são utilizados, dentro de um sistema de lógica binária, a fim de mecanizar o tear. Posteriormente, sua invenção deu origem ao maquinário que se tornaria o primeiro computador (CUNHA, 09/10/2023). Graças à invenção, o tear digital foi desenvolvido.

Da mesma forma, com base nas invenções criptográficas de Jacquard, cita-se a máquina tear Digital Jacquard fabricado pela Tronrud Engineering Moss – que coloca em prática o ato de tear para o artista. O modelo escolhido pelo autor passa pelo maquinário trabalhando no formato modular e utilizando o sistema Windows. Assim, a peça é confeccionada quase instantaneamente, tendo-se a possibilidade de controle de velocidade e tensão da urdidura, bem como o uso de tramas compostas e o trabalho em diferentes densidades na mesma peça (Tecelagem, 12 out 2023).

Figura 2 - Tear digital/manual.



Fonte: Instituto, 12 out 2023.

No início do século XX, as questões que vinculavam o têxtil às artes menores, distanciando-o do status de artes visuais, vieram a ser problematizadas dentro do contexto da Bauhaus. Na escola, surge a ideia de se trazer *workshops* que aplicassem o tear às artes, destinando-o às estudantes mulheres. Com a justificativa do ofício não trazer consigo uma noção grande de conceitos importantes no campo da elaboração de pinturas e desenhos, o ateliê de tapeçaria foi estruturado por não necessitar de aspectos complexos como a teoria da cor ou na elaboração de noções da arquitetura (SMITH, T'ai., 2014, p. 18). Estes pensamentos estabelecidos, porém, apresentam um rompimento que surge dentro da obra de grandes mestres da Bauhaus e sua feitura de obras utilizando técnicas do tear - praticadas por Leudesdorff (fig. 4) e Kandinsky (SMITH, T'ai., 2014, p. 23).

Figura 3 - Mulheres na Bauhaus. Retirado de: SMITH, T'ai., 2014, p.19.



Fonte: SMITH, T'ai., 2014, p.19.

Brasil

Muito antes de se conversar sobre a tecelagem propriamente dita ou se entrar em um contexto industrializado do tear, o entrelaçar dos fios no Brasil tem um caráter cultural indígena muito forte em seu surgimento. Segundo a pesquisa de Rodrigo Lessa e Tania Andrade, antes da colonização, temos como primeiro registro pré-histórico trançados realizados pelos povos que habitavam as terras brasileiras antes do período de colonização, os quais seguiam um padrão similar às urdiduras e tramas que encontramos com o desenvolvimento do tear, acompanhado de criações originais que se assemelham muito ao abstrato - principalmente em comunidades sambaquis (COSTA, R.L; LIMA, T.A, 2018; p.57).

Figura 4 - Artefato Cubatão (detalhe: urdidura).



Fonte: COSTA, R.L; LIMA, T.A., 2018, p. 62.

Já perto da colonização, o principal material de base utilizado pelos grupos indígenas era o algodão, que posteriormente seria ligado ao trançado - utilizando até mesmo cipós, folhas e outros elementos naturais em sua composição (CHATAIGNIER, Gilda, 2006, p. 99). Ainda seguindo a ótica do trabalho de Chataignier, relata-se a chegada dos portugueses ao Brasil uma grande

mudança na maneira de se pensar a cultura de entrelaçar fios, para o início do tecer como prática de trabalho em terras brasileiras.

Com o início da colonização, ocorre um fenômeno de padronização por parte dos europeus colonizadores dentro do tear, de maneira que o fazer artesanal, que muitas vezes era responsável pela produção do que vem a ser denominado artes menores (vide as famosas redes indígenas), dá lugar à um espaço de ocupação, focando no tecer produtivo - afetando cultura, etnia e gênero (CHATAIGNIER, Gilda; p. 100).

Esse teor de capital trazido pelos colonizadores, agora atribuído a tal práxis, implica significado fortíssimo ao tecido e à prática de tear: os fios, o linho e as mãos que tecem carregam consigo a tradição, história e cultura de um povo. Isso pois, quando a mudança ocorre por parte dos portugueses, toda a organização social e posição individual perante a sociedade dos povos indígenas também sofre uma transição, já que as mulheres tecem redes em comunidades tupinambás e os povos precisam esconder seu sexo. Dessa forma, passam a utilizar vestimentas produzidas em teares (CHATAIGNIER, Gilda; p.100).

A tecelagem, segundo Chataignier, trouxe consigo um forte mecanismo de mudanças ao país, estando relacionada às determinações firmadas pelos portugueses, inclusive quando houve o alvará do século XVIII, escrito e publicado pela rainha d. Maria I, que sanciona a suspensão de fábricas e maquinários têxteis no Brasil (Alvará 1785, 12 out 2023). O documento teve o objetivo de proteger a produção que utilizava recursos naturais, instigando o trabalhador a focar-se na lavoura e na mineração - com uma única exceção: a produção de tecidos para vestimentas de escravizados e utilitários para as fazendas.

Ainda segundo Chataignier, observa-se que a ação do proibir em si, a evolução do têxtil pós-industrial no Brasil como um mecanismo de poderio, seja no momento colonial (usado de modo opressor por colonizadores), no Brasil Colônia (legitimando trabalho escravo e reduzindo o acesso do tear à população) ou mais tarde, com a mecanização. Com todos estes fatores

incluídos, em um panorama geral, vê-se a indústria e a produção da arte têxtil muito ligada aos portugueses (seja por influência direta na produção ou de modo estético e artístico): é neste contexto que se ergue um dos pilares para a produção de chitas em Minas Gerais - que passa a estabelecer dominância definitiva após abertura dos portos, com o fim do monopólio luso. O incentivo português de se minerar e o baixo custo do tecido amplia o uso de chita para confecção de vestimentas na região, invadindo as residências brasileiras em seus guarda-roupas (principalmente se tratando de famílias da classe trabalhadora pelo baixo custo), se juntando à mobília através das máquinas de costura e na gaveta de toalhas de mesa, panos e outras decorações (PEZZOLO, Dinah, 2009, p.53).

Artes Menores ou Aplicadas

Quando pensamos em arte brasileira utilitária no campo do têxtil, a imagem da cestaria ancestral ou de objetos advindos da arte de povos originários invade nossa mente, quase que instantaneamente. Dentro de tal aspecto, a arte indígena incorpora em si as técnicas do tear de maneira muito versátil, aplicando-as não somente ao tecido propriamente dito, mas à palha, a folhas e outros tipos de fibras.

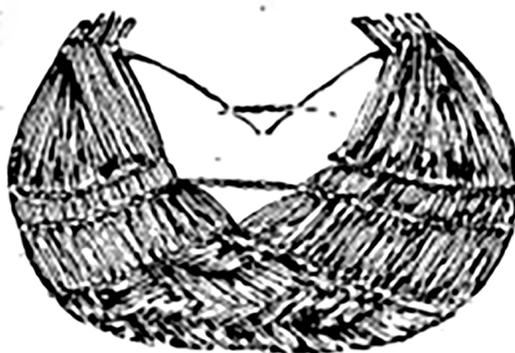
No exercício do tear indígena brasileiro, especialmente, compreende-se uma pluralidade tamanha, capaz de abrigar em si a marca originária de seu povo em cada produção, subdividindo-se em incontáveis técnicas pelo território nacional, fixando-se assim a ideia de oralidade e tradição como forma de expressão prima em seu feito.

A singularidade desse tipo de produção se dá por derivar de diferentes grupos culturais, com diferentes técnicas de aplicação, além da intencionalidade característica da sua origem, que valoriza muito mais o ato de permanência e preservação cultural antes de um corte em padrões estéticos, bem como a escolha de cor, técnica e tipo adaptada para sua crença e valor cultural - portanto, é como se aqui, o têxtil se adaptasse ao homem e seus valores

e espiritualidades. Esta escolha de expressão artística carrega consigo muitas vezes um teor místico e religioso de cada grupo como pilar, o que tem muito valor investigativo na pesquisa, justamente por possuir o fator que nos permite encontrar a partir de um objeto, qual foi o grupo originário - no meio de inúmeros no solo brasileiro - que o teceu.

A técnica utilizada pelos povos originários é muitíssimo avançada - e sua excepcionalidade se justifica pelo uso da cerâmica não ser tão recorrente em alguns dos grupos. O avanço técnico é tamanho que as artes menores aqui se apresentam das mais inúmeras formas, contendo desde recursos que permitem se fazer compacta facilmente, até cestas com o trançado tão metuculooso que se tornam capazes de segurarem líquidos (RIBEIRO, Berta G. 1978, p.103-105).

Figura 5 - Cestaria indígena.



Fonte: RIBEIRO, Berta G. 1978, p.105.

Conforme a influência dos portugueses no Brasil, o tear toma um rumo diferente e abre muitas portas para a arte utilitária e os decorativos. É importante destacar, antes de tudo, a relação entre a chegada do tear português e a violência escravocrata do regime monarquista. O algodão por exemplo, predominante nas produções brasileiras, foi trazido para o país em um contexto escravista, transportado pelos portugueses no mesmo navio em que os escravos africanos foram trazidos (PEZZOLO, Dinah; 2009, p.38). Com o avanço do

tempo, observa-se cada vez mais quão tamanha é a relação luso-brasileira, de maneira em que os gostos estéticos trazidos pela realeza e pela população começam a afetar escolhas pessoais dos brasileiros dentro do têxtil.

O fruto principal dessa relação, que não pode deixar de ser mencionado, é a chita - que constrói morada desigual em Minas Gerais. Aqui não só nasce a chita, mas também a cultura de se inserir a costura cada vez mais ao dia a dia. A máquina de costura agora adentra as casas brasileiras (principalmente nas regiões mineiras) e o apreço por colchas e lenços trazidos pelos colonizadores passam a fazer parte de praticamente toda família, bem como o costume da produção caseira e familiar, principalmente sob a ótica feminina dentro do núcleo particular. Ainda focando nas chitas, sua popularização também toma grande proporção pelo custo-benefício, sendo um material relativamente barato, utilizado principalmente por trabalhadores brasileiros, confeccionada à mão por membros da família (PEZZOLO, Dinah. 2009, p. 49- 53).

Figura 6 - Chita.



Fonte: Museub, 12 jun 2023.

Há também presença tradicional em vestimentas, como no caso do figurino baiano. O pano de cuia ou Alaká traz consigo, além da estética característica, um contexto social do pertencimento de minorias raciais brasileiras no tear. O significado por trás da vestimenta não se mantém ao regionalismo ou ao visual, mas contém intimamente elementos de uma matriz religiosa de

extrema importância à sua ancestralidade, bem como o expressar ténue de um passado muito violento e duradouro, que apesar de todas as coisas, respira em momentos mais tenazes por estes frutos (INSTITUTO, Urdume; 2021, p. 106).

Figura 7 - Pano de cuia baiano.



Fonte: INSTITUTO, 12 jun 2023.

Artes visuais

No contexto das artes visuais institucionalizadas, o têxtil, gradativamente ganhou cada vez maior presença, não somente no Brasil, como no mundo. Desde a permanência nas telas e na sua atuação como o próprio tecido que abriga a tinta até o que traz poética em obras com pluralidades de suporte, seu uso é quase que inacabável e de impossível numeração. O tecido aqui é utilizado das mais diversas maneiras: pode ser utilizado como suporte primário, aparecer como base de composição da obra - dando origem ao retrato desejado a partir do tecer, desfiado, tingido, bordado, servindo como liga para demais objetos da confecção do trabalho, rasgado, engrumado. As

possibilidades são inúmeras, e a arte brasileira - principalmente a contemporânea - as exploram quase em totalidade. A produção nacional de artes visuais no campo do têxtil acontece principalmente durante as décadas de setenta e oitenta, mas também se mantém em atividade durante o período contemporâneo, com uma grande produção, principalmente proveniente de mãos femininas. A gama de sentidos trazida pela produção artística engloba tanto a prática estética e semântica quanto o resgate do contexto familiar e acolhedor que o tear possuía (ou a subversão deste).

Há no Rio Grande do Sul uma imensa produção da arte em tecelagem, impulsionada pela institucionalização desse tipo de arte e apoio de universidades regionais (BAMONTE, Tinta, Barbieri In.: BAMONTE (org.), 2022, p. 17). Com o advento da construção de um cenário propício para a formação de conjunturas artísticas que exploram esse fazer, exportam-se grandes nomes femininos que futuramente compõe “O Museu Sensível: Uma Visão da Obra de Artistas Mulheres no Acervo do MARGS” - exposição responsável por ressaltar artistas regionais e questionar a presença de mulheres dentro de museus e galerias. A mostra reúne grandes nomes artísticos que praticam o tear, como o já citado Liciê Hunsche, Jussara de Souza, Joana Moura, Maria Helena Cavalcante, Carla Obino, dentre muitos outros.

Figura 8 - Movimento em verde ,1974 - lã e algodão em tear manual; Jussara de Souza.



Fonte: MARGS, 2014, p. 306.

Figura 9 - Natureza II, 1990 – algodão, rami, seda, tecelagem manual em tear; Joana Moura.



Fonte: GRIPPA, 2023, p. 16-17.

Figura 10 - Textura em claro-escuro, 1979 - tear manual com lã, juta e sisa; Maria Helena Cavalcante.



Fonte: MARGS, 2014, p. 307.

Figura 11 - Girassóis, 1976 - lã e juta em tear manual; Carla Obino.



Fonte: MARGS, 2014, p. 306.

Desde meados do século XX as artes visuais passaram a ter uma crescente produção têxtil, que se utiliza das mais diversas técnicas, entretanto percebe-se que a tapeçaria sempre esteve presente. Nos dias atuais, cita-se as obras de Regina Silveira como um exemplo de retomada do que aconteceu

a partir de década de 1960 com a terceirização de obras em teares verticais. A artista produziu, no presente ano, uma coletânea de tapeçarias animais para a galeria Luciana Brito, com teor figurativo e que se diferencia pelo resgate da temática nacional em uma composição rica de detalhes. Opta por encomendar a tecelagem manual em uma manufatura indiana.

Figura 12 - Alados, 2021, tapeçaria em lã tecida em tear.



Fonte: MARCS, 14 ago 2023.

Nota-se não somente no trabalho de Silveira, o retorno e consolidação do têxtil enquanto linguagem artística, a qual, por sua vez, abriga diversas técnicas. Vemos que, embora seja o crochê a técnica mais conhecida dentre as que utilizam os fios, há uma redescoberta das manualidades no século XXI, que as coloca como objeto poético nas artes visuais. Mesmo não sendo tão conhecida quanto outros procedimentos no Brasil, a tecelagem mantém, simultaneamente, sua tradição e atração sobre as pessoas. Seja por teares de prego, de pente liço ou mesmo verticais, a excelência dessa produção ainda é buscada, permitindo inúmeras interpretações e proporções, seja artesanal ou digitalmente, em peças pequenas ou gigantescas, em tons naturais ou cores esfuziantes, em pontos meticulosos ou rústicos. Há muito material a ser organizado a respeito e esperamos poder colaborar com isso.

Referências

- Alvará de 5 de janeiro de 1785. Disponível em: http://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5420&catid=2069&Itemid=121. Acesso em: 05 set 2023.
- ARTSOUL, Arte têxtil contemporânea, 2020. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-textil-contemporanea/>. Acesso em: 12 jun 2023.
- BAMONTE, J., TINTA, E., BARBIERI, M. O têxtil e as artes visuais brasileiras: investigação e catalogação. In.: BAMONTE, J. (org.). **Poéticas têxteis nas artes visuais**: pesquisas no Brasil e em Portugal. Bauru: Canal 6, 2022. 172 p. p. 17.
- BROUDY, Eric. **The Book of Looms**: a history of the handloom from ancient times to the presente. Waltham: Brandeis University Press, 2021.
- CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecido, moda e linguagem - São Paulo: Estação das Letras, 2006.
- COSTA, R.L; LIMA, T.A. Artefatos trançados na pré-história do Sul do Brasil: persistências e rupturas tecnológicas em tempos históricos. **R. Museu Arq. Etn.**, 2018.
- CUNHA, Renato. O tear Jacquard não só revolucionou a indústria têxtil mas foi o primeiro computador do mundo. **Stylo Urbano**, 2017. Disponível em: <https://www.stylourbano.com.br/o-tearjacquard-nao-so-revolucionou-a-industria-textil-mas-foi-o-primeiro-computador-do-mundo/>. Acesso em 09 out 2023.
- INSTITUTO Urdume. **Glossário colaborativo**. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/festa-2021/glossario-colaborativo>. Acesso em: 10 fev 2022.
- Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. Mtportalegre, 2023. Disponível em: <https://www.mtportalegre.pt/pt/amanufactura>. Acesso em: 09 out 2023.
- MARGS, O Museu Sensível: Uma Visão da Produção de Artistas Mulheres na Coleção do MARGS, Secretaria do Estado da Cultura, Rio Grande do Sul, Porto Alegre 2014. In.: GRIPPA, Carolina. **Trama**: Arte têxtil no Rio Grande do Sul. Fundação Iberê, 2022. Luciana Brito Galeria: Regina Silveira Fauna Mix, 2022. Disponível em: <https://luciana-britogaleria.viewingrooms.com/viewing-room/75-regina-silveira-fauna-mix/>. Acesso: 14 ago 2023.
- MEC FAE, Fundação Bienal de São Paulo, Bienal Brasil Século XX. 2ª Edição. Galeria Alphaville - Arte e Leilões, 2021. Disponível em: <https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/192/ lote/163>. Acesso em: 05 set 2023.
- Museu A casa do objeto brasileiro, desenho em fibra: 25 anos de artesanato têxtil brasileiro em exposição (2011), 09 de setembro de 2011 a 18 de novembro de 2011. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/desenho-de-fibra-2011/>. Acesso em: 12 jun 2023.
- Museu A casa do objeto brasileiro, EXPOSIÇÃO | LIVRO QUE CHITA BACANA (2005) 19 DE JANEIRO DE 2005. Disponível em: <https://acasa.org.br/exposicoes/livro-que-chita-bacana-2005-2/>. Acesso em: 12 jun 2023.

Obras têxteis, Folha de S. Paulo. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1723858866335838-veja-obras-de-artistas-que-tem-trabalhado-com-arte-textil>. Acesso: 14 ago 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecer**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tecer>. Acesso em: 05 set 2023.

OCTAVIANO, Bruna. **Tecelagem**. Disponível em: <https://cargocollective.com/brunaoctaviano/Tapeçaria>. Acesso em: 05 set 2023.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. 5a edição. São Paulo: SENAC, 2017.

RIBEIRO, Berta G. **Arte indígena, linguagem visual**. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro-RJ. 1978.

SMITH, T'ai. **Bauhaus weaving theory; from feminine craft to mode of design**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

ST CLAIR, Kassia. **The Golden Thread**: how fabric changed history. London: John Murray, 2019.

Tecelagem Digital Espanha, Francesca Piñol, 2023. Disponível em: <http://www.francescapinol.com/digital-weaving-spain/>. Acesso em: 12 out 2023.

TOUSSANT-SAMAT, Maguelonne. **Historia tecnica y moral del vestido**: 2. Las telas. Madrid: Alianza Editorial S.A, 1994.