

ELKE OTTE HÜLSE

AS TRAMAS DOS TAPECEIROS NARRADORES:

TÉCNICA E CRIAÇÃO

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA UDESC

CENTRO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

ELKE OTTE HÜLSE

AS TRAMAS DOS TAPECEIROS NARRADORES:

TÉCNICA E CRIAÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte; do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky

FLORIANÓPOLIS - SC

2009

ELKE OTTE HÜLSE

AS TRAMAS DOS TAPECEIROS NARRADORES:

TÉCNICA E CRIAÇÃO

Esta dissertação de mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte, foi considerada _____ pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina.

BANCA EXAMINADORA

Orientador:

Profa. Dra. Sandra Makowiecky
UDESC-SC

Avaliador:

Profa. Dra. Rosângela Cherem
UDESC-SC

Avaliador Externo:

Prof. Dr. Rogério Medeiros
UFRJ-RJ

Avaliador Suplente:

Profa. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira
UDESC-SC

Florianópolis, ____ de junho de 2009.

Aos meus pais **Gerhardt** e **Inge Otte**, que incentivaram minhas habilidades manuais e ao meu esposo, **Sérgio Hülse** que entende e incentiva minha pesquisa. Aos meus filhos **Eduardo** e **Augusto** que participaram nos bastidores.

AGRADECIMENTOS

Ao **meu pai** por me ensinar a necessidade de lutar e persistir naquilo que acreditamos.

À **Universidade do Estado de Santa Catarina**, por me propiciar a oportunidade de pesquisar esse tema tão relevante e pouco explorado no Brasil.

Aos **membros da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sandra Makowiecky, Profa. Dra. Rosângela Cherem e Prof. Dr. Rogério Medeiros** por aceitarem o convite e, apesar do pouco contato com o conteúdo, serem incansáveis em trazer tantas e tão ricas colaborações.

Ao meu esposo **Sérgio Hülse** por entender e partilhar nosso tempo com leituras e escrituras, servindo, acredito eu, como estímulo no nosso relacionamento.

Aos meus filhos **Eduardo e Augusto Hülse** por colaborarem em diversas situações quando as habilidades manuais no tear não foram suficientes para dominar o novo instrumento de trabalho, qual seja o computador.

À amiga **Profa. Dra. Ana Maria Cambruzzi** por compartilhar comigo desde as incertezas do pré-projeto de pesquisa até a reta final.

Aos colegas tapeceiros **Henrique Schucman, Jean Pierre Larochette, Mary Lane, Sonia Moeller e Clara Fernandes** por colaborarem sempre que precisei de apoio bibliográfico.

The life so short, the crafts so long to learn.

Hipocrates

HÜLSE, Elke O. **As Tramas dos Tapeceiros Narradores: Técnica e Criação.** 2009. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais, Linha de Pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, S.C.

RESUMO

A tapeçaria é uma das mais antigas linguagens artísticas que ao longo dos séculos vem se manifestando em regiões distintas do mundo. Este trabalho tem por objetivo observar anacronicamente a série de tapeçarias da Idade Média, denominadas *A Dama e o Unicórnio* e exemplares de tapeçarias contemporâneas, partindo ambas de um cartão e usando materiais e cores compatíveis com sua época de execução. Num segundo momento pretende analisar a figura do *narrador*, enunciado por Walter Benjamin, fazendo um paralelo com o tapeceiro quando esse repassa o conhecimento técnico aos jovens tapeceiros. Esse processo se repete ao longo dos séculos e adapta-se às realidades das diversas regiões onde é executado. Observando muitos exemplares de imagens de tapeçarias contemporâneas é possível perceber um diálogo com a pintura. Tanto o *trompe l'oeil* como a retícula são características que se manifestam nas duas linguagens. Talvez na Idade Média a pintura estivesse a serviço da tapeçaria, mas ao longo dos tempos esse processo se modificou e hoje a tapeçaria busca sua identidade. A primeira hipótese decorrente dessa suposta mudança ocorrida ao longo dos séculos é a anacronia que Georges Didi-Huberman descreve em várias outras manifestações artísticas. A segunda hipótese é de que os recursos técnicos usados na Idade Média ainda hoje são o referencial para o tapeceiro contemporâneo. Talvez o simulacro seja a melhor definição na busca pela identidade da tapeçaria contemporânea. A terceira hipótese mostra que a tapeçaria exige um tempo exaustivo de aprendizagem, outro de criação do cartão e da execução da obra. Talvez as pequenas tapeçarias ou mini-têxteis sejam a solução encontrada na atualidade tanto no fator tempo como custo final da obra. A pesquisa é teórica, mas só se completa através da análise das imagens que possibilita uma aproximação maior com o processo. Trata-se de uma pesquisa básica e as referências teórico-metodológicas fundamentam-se na realidade do tapeceiro brasileiro que tem acesso aos conteúdos via internet, livros e revistas importadas, mas existem carências de trocas vivenciais. Apresentar essa pesquisa talvez renove e instigue o tapeceiro local.

PALAVRAS-CHAVE: Tapeçaria; Tapeceiro; Trama; Narrador.

ABSTRACT

Tapestry is one of the oldest artistic languages that survived through time and is revealing in the world's distinct regions. This work aims to watch anachronically the Middle Ages tapestries' series denominated *The Lady and the Unicorn* and examples of contemporary tapestries, both starting from a card and using materials and colors compatible to its time of execution. In a second moment it intends to analyze the *narrator's* figure, enunciated by Walter Benjamin, doing a parallel with the tapestry weaver when this passes along the technical knowledge to young tapestry weavers. This process repeats itself through time and is adapted to the realities of the many regions where it is done. Watching many examples of contemporary tapestries' images it is possible to perceive a dialogue with the painting. Such the *trompe l'oeil* as the reticule are features that appear in both languages. Maybe in the Middle Age painting was at service of the tapestry, but through time this process has changed and today tapestry searches its own identity. The first hypothesis due to this supposed change occurred in the centuries is the anachrony which Georges Didi-Huberman describes in many other artistic manifestations. The second hypothesis is that the technical resources used in the Middle Age still are the reference to the contemporary tapestry weaver. Perhaps semblance is the best definition in the search for the contemporary tapestry's identity. The third hypothesis shows that the tapestry demands an exhaustive learning time, other of card creation and work execution. Maybe the small tapestries or mini-textiles are the solution found nowadays such in factor time as the work's final costs. The research is theoretical, but is only completed through analysis of images which allow a bigger approximation to the process. This is a basic research and the theoretical-methodological references are structured in the Brazilian tapestry weaver's reality that has access to this content via Internet, books and imported magazines; however there are lacks of living changes. To present this research maybe renews and instigates the local tapestry weaver.

KEYWORDS: Tapestry; Tapestry weaver; Weft; Narrator.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 – Castelo de Boussac.....	23
Fig. 2 – <i>O Tato</i> (1480/1490).....	30
Fig. 3 – <i>O Paladar</i> (1480/1490)	31
Fig. 4 – <i>O Olfato</i> (1480/1490).....	33
Fig. 5 – <i>A Audição</i> (1480/1490)	34
Fig.6 – <i>A Visão</i> (1480/1490)	36
Fig.7 – <i>A Mon Seul Désir</i> (1480/1490).....	37
Fig.8 – Archie Brennan , <i>Princesa Di encontra-se com Moça Medieval</i>	44
Fig.9 – Detalhe da tapeçaria no 5 de <i>A Caça ao Unicórnio</i>	44
Fig.10 – Don Burns , <i>Detail</i>	45
Fig.11 – Detalhe da tapeçaria no 2 de <i>A Caça ao Unicórnio</i>	45
Fig.12 – Melinda Piesse , <i>Reflection</i>	46
Fig.13 – Detalhe da <i>Visão</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	46
Fig.14 – Lynn B. Mayne , <i>Mille Fleurs Misery</i>	47

Fig.15 – Detalhe do <i>Paladar</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	47
Fig.16 – Sonia Moller , <i>My Blue Unicorn</i>	48
Fig.17 – Detalhe do <i>Tato</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	48
Fig.18 – Subdivisões do urdimento.	58
Fig.19 – Cinco exercícios de degradê.	59
Fig.20 – Degradê em figuras geométricas planas.	61
Fig.21 – Figuras geométricas em <i>Smyrna</i>	62
Fig.22 – Exercícios de interpenetrações.....	63
Fig.23 – Cartão final do primeiro <i>Caderno de Aluno</i> em execução	64
Fig.24 – Ernesto Aroztegui , <i>Jorge Luis Borges</i>	71
Fig.25 – Ernesto Aroztegui , <i>Golda Meir</i>	71
Fig.26 – Ernesto Aroztegui , <i>Mahatma Ghandi</i>	72
Fig.27 – Ernesto Aroztegui , <i>Albert Einstein</i>	73
Fig.28 – Henrique Schucman , <i>Cidadíndio</i>	76
Fig.29 – Henrique Schucman , <i>Mirada Indígena</i>	76
Fig.30 – Henrique Schucman , <i>Interferência</i>	76
Fig.31 – Henrique Schucman , <i>Meninas da Guerra</i>	77
Fig.32 – Henrique Schucman , <i>detalhe de Meninas da Guerra</i>	79

Fig. 33 – Henrique Schucman , <i>Ernesto Aroztegui</i>	80
Fig. 34 – Jean Pierre Larochette , <i>Spirals</i>	82
Fig. 35 – Yael Lurie , cartão de <i>Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix</i>	83
Fig. 36 – Jean Pierre Larochette , <i>Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix</i>	84
Fig. 37 – Jean Pierre Larochette , detalhe de <i>Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix</i>	86
Fig. 38 – Rózsa Polgár , <i>O Guarda Chuva</i>	92
Fig.39 – Rózsa Polgár , <i>Amassado</i>	93
Fig.40 – Christine Laffer , <i>Cloth of Construction</i>	95
Fig.41 – Joan Baxter , <i>Migdale Kilt</i>	96
Fig.42 – Monique Lehman , <i>Heartsong of American Hero Mattie Stepanek</i>	98
Fig.43 – Shelley Socolofsky , <i>Well of Surrender</i>	99
Fig.44 – Shelley Socolofsky , <i>Soliloquy</i>	101
Fig.45 – Marc Chagall , detalhe de <i>Die Harlekinfamilie</i>	106
Fig.46 – Pablo Picasso , <i>Guernica</i>	109
Fig.47 – Joan Miro , <i>Tapeçaria New York, Port Authority</i>	111
Fig.48 – Archie Brennan , <i>Female Head</i>	116
Fig.49 – Archie Brennan , <i>Standing Male Nude</i>	117
Fig.50 – Archie Brennan , <i>Drawing Series-Grid</i>	118
Fig.51 – Archie Brennan , <i>Disassembled Nude</i>	119
Fig.52 – Archie Brennan , <i>Deconstruct-Reconstruct</i>	120

Fig.53 – Jane Kidd , <i>Possession: Imprint-Impact#1</i>	122
Fig.54 – Jane Kidd , <i>Possession: Imprint-Impact#2</i>	122
Fig.55 – Sarah Swett , <i>Half-Passed</i>	124
Fig.56 – Coptic Tapestry (século V e VI d.C.).....	128
Fig.57 – Detalhe do <i>Tato</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	129
Fig.58 – Detalhe do <i>Tato</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	129
Fig.59 – Detalhe do <i>Paladar</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	130
Fig.60 – Detalhe do <i>Paladar</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	130
Fig.61 – Detalhe do <i>Olfato</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	130
Fig.62 – Detalhe do <i>Olfato</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	130
Fig.63 – Detalhe da <i>Audição</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	131
Fig.64 – Detalhe da <i>Audição</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	131
Fig.65 – Detalhe da <i>Visão</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	132
Fig.66 – Detalhe da <i>Visão</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	132
Fig.67 – Detalhe de <i>A Mon Seul Désir</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	133
Fig.68 – Detalhe de <i>A Mon Seul Désir</i> , de <i>A Dama e o Unicórnio</i>	133
Fig.69 – Archie Brennan , <i>Defining Tapestry</i>	134
Fig.70 – Archie Brennan , <i>Drawing Series – K –Torso Nude-Rear</i>	135
Fig.71 – Archie Brennan , <i>Rules, Rules</i>	135
Fig.72 – Jean Pierre Larochette , <i>Show and Tell</i>	136

Fig.73 – Henrique Schucman , <i>Mei-Wong It is a Bird</i>	137
--	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I: A Dama e o Unicórnio e a tapeçaria na atualidade.....	21
1.1 O Resgate Histórico.....	22
1.2 A Tapeçaria: O Tato.....	29
1.3 A Tapeçaria: O Paladar.....	30
1.4 A Tapeçaria: O Olfato	32
1.5 A Tapeçaria: A Audição	34
1.6 A Tapeçaria: A Visão	35
1.7 A Tapeçaria: Meu Único Desejo.....	37
1.8 A Tapeçaria A Dama e o Unicórnio na Atualidade	38
CAPÍTULO II: Tapeçaria Contemporânea	40
2.1 Tapeçaria Contemporânea e o Simulacro.....	41
2.2 O Narrador e o Mestre Tapeceiro	49
2.3 A Tapeçaria como Exercício Perceptivo	55
2.4 Os Cadernos de Aluno.....	55

CAPÍTULO III: Tapeceiros Contemporâneos	67
3.1 Luiz Ernesto Aroztegui, sua história e obra	68
3.2 Henrique Schucman, sua história e obra	75
3.3 Jean Pierre Larochette, sua história e obra	81
CAPÍTULO IV: Tapeçaria x Pintura	88
4.1 O <i>Trompe l'oeil</i> na Tapeçaria	89
4.2 Artistas Plásticos do Século XX e suas Tapeçarias.....	102
4.3 A Retícula na Tapeçaria.....	113
4.4 O Mini-Têxtil Anacrônico.....	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS.....	140

INTRODUÇÃO

Ao trabalhar com tapeçarias, percebe-se uma forma de linguagem e expressão que promove uma relação com o outro e com quem executa o trabalho. Os diversos materiais, como linhas de algodão, lã e seda, os sintéticos e outros recursos não convencionais, quando tramados produzem texturas que remetem ao passado e, às vezes, levam ao futuro. Observando-se na história da tapeçaria uma obra da Idade Média Ocidental e paralelamente tapeçarias contemporâneas, encontram-se muitas semelhanças e algumas diferenças no desenho desenvolvido. Observando os recursos têxteis hoje utilizados, pode-se considerar que a tapeçaria mudou ao longo dos séculos? O leque de cores hoje disponível, e os materiais de texturas diversas podem ser um diferencial no trabalho do tapeceiro contemporâneo? Como este poderá tirar proveito de todas as possibilidades a favor da tapeçaria? O que atrai o espectador da atualidade para próximo da tapeçaria não é apenas o efeito visual das composições, mas também o tátil.

Entende-se que o caminho para a realização do processo criativo passa pelo conhecimento técnico, fazendo do tapeceiro o sujeito criador. Apresentar essa proposta, enquanto pesquisa é falar de uma trama de vida que cria e, enquanto cria, faz uso da técnica no tear. Pergunta-se: de que forma o conhecimento técnico, assim como a pesquisa histórica, pode contribuir para o processo criador do tapeceiro?

A tapeçaria em tear de auto-liço¹ é conhecida desde antes de Cristo. Assim como na história das Artes Plásticas, a tapeçaria também teve momentos de glórias e crises. Conhecer esta história se faz necessário para melhor entender-se o assunto aqui proposto, qual seja, técnica e criatividade na tapeçaria.

Voltando [...] na história da tapeçaria, em mais de 3000 anos, vamos ver que somente nos últimos 450 anos tem existido o papel do pintor como desenhista da tapeçaria² (tradução da autora). Isto proporcionalmente é um período curto, mas desde o século XVI a clientela desta atividade tem selecionado artistas normalmente de renome, mas sem experiência ou habilidades e prática na tapeçaria para preparar desenhos que

¹ Os liços, ou seja, os suportes que seguram os fios do urdume trabalham de forma independente.

² [...] of the history of tapestry weaving over more than 3000 years will show that it is only during the last 450 that there has existed a role for the painter as a designer of tapestry (BRENNAN, 1980, p.33).

conseqüentemente eram tecidos. Até o início do século XX, na grande maioria, existia um pintor que criava uma pintura e esta, por sua vez, era re-desenhada pelo cartunista no tamanho real da tapeçaria em um suporte também denominado cartão. Esse cartunista, por sua vez, tinha a liberdade de adaptar a pintura ao tamanho e às necessidades para execução da mesma.

Somente no século XX Jean Lurçat, tapeceiro francês, sugeriu uma série de novas regras para a moderna tapeçaria, onde um dos itens mais destacados foi a criação do desenho pelo próprio tapeceiro. No Brasil, somente a partir da metade do século passado surgiram os primeiros tapeceiros, influenciados pelo acontecido em outras partes do mundo. No Rio Grande do Sul e Santa Catarina, talvez pela localização geográfica próxima ao Uruguai e Argentina, a tapeçaria sempre aconteceu e continua despertando novos tapeceiros, o que torna esse estudo ainda mais interessante.

Como uma tapeçaria, tecida a partir de um desenho, não será só uma reprodução do desenho? Responder esta pergunta é um dos desafios desta pesquisa em que se compreende a arte da tapeçaria como algo que tem sua própria identidade, e não como mera transposição da pintura ou desenho em tapeçaria. Esse estudo busca também melhor entender, entre outras, a tapeçaria denominada “Meninas da Guerra”, confeccionada pelo tapeceiro brasileiro Henrique Schucman; a tapeçaria “Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix”, criação de Yael Lurie e tecida pelo argentino, radicado nos Estados Unidos, Jean Pierre Larochette, e o célebre conjunto de seis tapeçarias da Idade Média, denominado “A Dama e o Unicórnio”. Tentar responder as diversas perguntas se faz necessário, e acredita-se que dialogar com diferentes autores será um caminho para desenvolver o presente estudo. Provavelmente os filósofos e historiadores Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Rosalind Krauss, Maurice Merleau-Ponty e Walter Benjamin, entre outros, serão um suporte para responder aos diversos questionamentos. Pretende-se, através deste estudo, oferecer um material a mais para professores e alunos interessados na tapeçaria, acredita-se que será de utilidade prática e oportunizará aos alunos tapeceiros comprovarem a necessidade do conhecimento técnico para um melhor resultado criativo na tapeçaria. Ao trabalhar com tapeçaria há 20 anos aproximadamente, criam-se laços que se justificam com a presente pesquisa na pretensão de ampliar conhecimentos e divulgar a história da tapeçaria também no meio universitário.

As hipóteses a seguir detalhadas são as diretrizes que se pretende explorar, sendo primordial o conhecimento técnico e histórico para o processo criador do tapeceiro. Ao observar obras medievais e contemporâneas, usando os mesmos critérios de análise, percebe-se que a tapeçaria também pode ser considerada anacrônica. O estudo dos recursos técnicos utilizados em tapeçarias medievais ainda hoje é um referencial. A fatura nos diversos momentos da história continua absorvendo muito tempo do tapeceiro e provavelmente na Idade Média não existia a preocupação com a preservação, devido ao fato de hoje existirem poucos exemplares deste período. Na atualidade o tapeceiro busca materiais de boa procedência que não comprometam a longevidade de suas tapeçarias. O estudo prévio no uso das cores é de suma importância na tapeçaria dos diversos períodos da história. A tapeçaria exige um tempo exaustivo de aprendizagem e outro de criação e execução, que traz à tona preocupações atuais para inserção no mercado de artes.

Objetivamente, pretende-se contemplar os aspectos acima mencionados através dos seguintes procedimentos:

1. Observar através de uma visão anacrônica a tapeçaria contemporânea e da Idade Média, partindo ambas de um cartão e seguindo ou usando recursos têxteis semelhantes;
2. Associar o narrador de Walter Benjamin ao tapeceiro que instruiu o jovem tapeceiro nos ateliês da Idade Média, e ainda hoje está presente através dos *cadernos de aluno* do tapeceiro Ernesto Aroztegui no Uruguai e sul do Brasil;
3. Apresentar os cadernos de aluno, criados pelo tapeceiro Ernesto Aroztegui, como um exercício perceptível, segundo o capítulo *O Entrelaçamento – O Quiasma*, do livro *O Visível e o Invisível* de Maurice Merleau-Ponty.
4. Entender o simulacro na tapeçaria contemporânea como um recurso possível e uma opção do tapeceiro em aprender com a técnica e o cartão medieval;

5. Analisar a tradição da técnica para chegar à diferença e repetição nas tapeçarias “A Dama e o Unicórnio” (autor desconhecido); “As Meninas da Guerra” de Henrique Schucman e “Árvore da Vida com Salamandra e Phoenix” de Jean Pierre Larochette.

6. Utilizar bibliografias dos teóricos, Maurice Merleau-Ponty, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Gilles Deleuze, Ernst H. Gombrich, Rosalind Krauss, Jean Baudrillard, Henry Focillon, entre outros, como base de apoio para responder às várias perguntas expostas.

Este trabalho se insere na linha de pesquisa em Teoria e História das Artes Visuais. Será baseado na análise de bibliografias referentes ao tema e análise de imagens de tapeçarias. Para isto, efetuou-se um levantamento das tapeçarias em livros, fotografias e sites específicos contribuindo e enriquecendo a pesquisa. Também se recorreu a detalhes de tapeçarias, onde se visualiza os diversos recursos técnicos utilizados como material de estudo e ainda como resgate histórico. Além dos teóricos já citados, foram consultados autores que trabalham com tapeçaria, vivenciam na prática toda esta dinâmica e certamente podem enriquecer esta pesquisa.

Trata-se, portanto, de uma pesquisa qualitativa e bibliográfica; analisando diversas tapeçarias de períodos distintos, buscar-se-ão indícios de anacronismo. Ao longo de centenas de anos o tapeceiro ainda se nutre e aprende com o passado sempre presente.

A principal dificuldade foi a questão bibliográfica, ou seja, relacionar conteúdos teóricos com a atividade prática da tapeçaria. Poucos trabalhos foram encontrados e nenhum de procedência nacional, o que reforça a dificuldade de encontrar pares no Brasil. Dentre os conteúdos selecionados especificamente sobre tapeçaria, foi necessário pinçar os fragmentos que se mostravam relevantes para o estudo em questão, além de inserir corretamente estas informações no contexto.

Inicialmente apresenta-se um resgate histórico sobre as seis tapeçarias que compõem a série *A Dama e o Unicórnio*, onde elas foram encontradas, quem as encomendou e o possível percurso até chegar ao “Museu da Idade Média” de Cluny, em Paris. Descrevendo-as individualmente é possível perceber detalhes inusitados e elementos que se repetem nas seis cenas. Analisar essas tapeçarias na atualidade e principalmente

sem as ter visto pessoalmente só é possível graças ao bom material bibliográfico que o próprio museu disponibiliza. Hoje vivemos rodeados de telas, estas nos oferecem informações, supostamente nos mantém atualizados e da mesma forma as tapeçarias medievais também traduziam narrativas. Estaria então o artista a serviço do nobre que detinha o poder de escolha das narrativas a serem apresentadas ao público?

Num segundo, momento traça-se um paralelo entre a tapeçaria medieval e a contemporânea, exemplificando o quanto o tapeceiro da atualidade ainda aprende e busca na tapeçaria medieval usando os recursos técnicos e o desenho. Existe aí uma pergunta entre os tapeceiros da atualidade: se o seu trabalho é cópia ou simulacro de anteriores.

Por outro lado, todo esse conhecimento só pode ser passado através do fazer manual em que o mestre tapeceiro é o narrador de Walter Benjamin, e o aluno tapeceiro geralmente é um jovem paciente e disposto a dedicar muitas horas de sua vida a essa atividade. Analisar a tapeçaria como um exercício perceptivo faz sentido porque inicialmente o tapeceiro desenvolve um cartão, depois seleciona o material a ser usado, observando sua textura e o leque de cores necessário. O tipo de urdimento apropriado ao cartão e à trama, usando os recursos técnicos mais adequados para contemplar esse mesmo cartão. Provavelmente os *cadernos de aluno* propostos por Ernesto Aroztegui são um exemplo de exercício perceptivo onde o jovem aprendiz a tapeceiro executa uma série de exercícios propostos, e que posteriormente serão muito úteis ao desenvolver suas próprias tapeçarias.

Num terceiro momento pretende-se apresentar três tapeceiros contemporâneos e sua história, analisando sua obra, a técnica usada, a textura e cores dos materiais usados. São eles: Jean Pierre Larochette, argentino, filho e neto de tapeceiros do ateliê de Aubusson na França, Ernesto Aroztegui, sem precedentes familiares, curioso e incansável na busca pelo conhecimento da técnica da tapeçaria e Henrique Schucman, aluno de Ernesto Aroztegui e tapeceiro atuante no Brasil.

Num quarto momento, analisar-se-ão pequenas tapeçarias e mini-têxteis contemporâneos e fragmentos medievais, traçando paralelos com o anacronismo que Didi-Huberman analisa em outras manifestações artísticas e que também acontece na

tapeçaria. O mini-têxtil é uma característica da tapeçaria contemporânea desenvolvida nos diversos continentes, mas ao observar o desenho detalhado das tapeçarias medievais, estas também não serão composições de vários mini-têxteis?

O engano do olhar, ou *trompe l'oeil*, analisado por Jean Baudrillard e outros filósofos, também pode ser visto na tapeçaria contemporânea. A retícula analisada por Rosalind Krauss é usada por alguns tapeceiros contemporâneos como recurso visual ou será que esse recurso ajuda ao tapeceiro contemporâneo afastar-se da cópia da pintura? Apresentar as tapeçarias confeccionadas a partir de pinturas de artistas consagrados do século XX mostra que as diversas manifestações artísticas na modernidade também dialogam. Ou seria a tapeçaria um veículo de maior divulgação e mais lucrativo para alguns artistas do século XX?

Cabe lembrar que esta diferenciação entre arte e técnica não existia na Antiguidade e na Idade Média, e só com o Renascimento é que esta distinção começa a surgir. Diferença essa que separa a pintura e a escultura das demais artes mecânicas e passam a denominá-las de belas-artes.

O aprofundamento da diferença nos tempos atuais terminou por separar o mecânico ou, modernamente, o tecnológico, do liberal, ou, também modernamente, do que já não sendo sequer belo passou a ser compreendido como artístico. [...] À especialização crescente da esfera artística – de arte à arte mecânica, de arte mecânica à arte liberal, de arte liberal à bela-arte e de bela-arte novamente à arte – correspondeu, ao mesmo tempo, uma abrangência cada vez maior de seu conceito. A arte hoje, no fim das contas, voltou a ser, pelo menos para muitas teorias da arte contemporânea, o que era no início: o produto de qualquer atividade humana (TASSINARI, 2001, p. 134).

Por fim, ao abordar os temas acima relacionados, resultado de uma pesquisa bibliográfica seguindo fragmentos e indícios, tentar-se-á reunir todos estes pensamentos em uma trama que se espera consistente e bem urdida.

CAPÍTULO 1

A Dama e o Unicórnio e a tapeçaria na atualidade.

1.1 – O Resgate Histórico:

No castelo de Boussac (ver figura 1), na França, por volta de 1841 Prosper Mèrimée, Inspetor de Monumentos Históricos, encontrou o conjunto de seis tapeçarias *millefleurs*¹ mais celebradas, copiadas e reproduzidas do Período Gótico na França, denominadas posteriormente *A Dama e o Unicórnio*. Segundo Gombrich, *os gregos diziam que se maravilhar é o primeiro passo no caminho da sabedoria e que, quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber* (2006, p. 7). Será esse o sentimento que contagia os tapeceiros contemporâneos ao conhecerem as seis tapeçarias da Idade Média, denominadas *A Dama e o Unicórnio*? No período Gótico, assim como em períodos posteriores até o início do século XX, as tapeçarias não tinham assinatura do tapeceiro nem do pintor. Sabe-se que vários pintores renascentistas italianos pintaram quadros que posteriormente foram desenhados em cartões e tecidos como tapeçarias. Na tapeçaria *A Dama e o Unicórnio*² encontra-se na base da ilha um pequeno coelho, com a pata erguida em seu focinho, que se repete nas seis tapeçarias em posições diversas e, segundo alguns autores, poderia se considerar como sendo a assinatura do *licier*³ responsável. O conjunto provavelmente foi tecido em Flandres, atual Bélgica, pois as *millefleurs* eram características utilizadas naquela região, ou seja, pequenos ramos de diversas flores preenchendo o fundo da tapeçaria. Essas flores eram cultivadas nos jardins dos ateliês e reproduzidas nos cartões da maneira mais fiel possível para comunicar ao espectador sua importância e suas funções terapêuticas. Para isso, torna-se importante lembrar que [...] *quanto mais recuamos na história, mais importante parece o princípio. O teste da imagem*

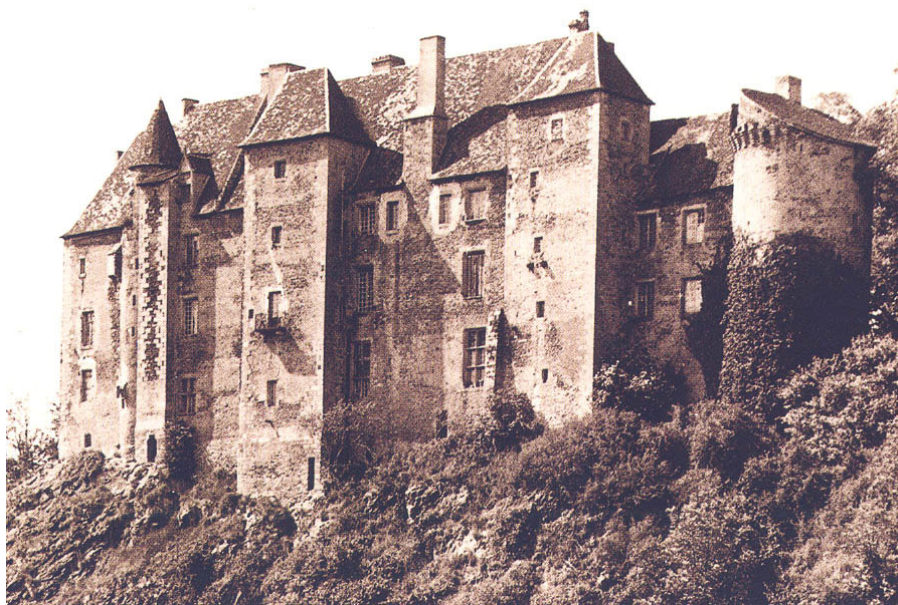
¹ Técnica utilizada principalmente na região de Flandres, atual Bélgica, que reúne uma grande variedade de flores com aromas que têm uma simbologia, algumas têm poderes medicinais e suas cores são agradáveis e complementam a cena principal.

² Série de seis tapeçarias onde cada uma aborda um tema específico.

³ Proprietário e responsável pelo espaço e que coordena o trabalho dos demais tapeceiros.

não é a semelhança com o natural, mas a sua eficácia dentro de um contexto de ação (GOMBRICH, 2006, p. 94).

Figura 1



Castelo de Boussac

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Na contemporaneidade, o filósofo francês Gilles Deleuze, tanto em *Lógica do Sentido* como em *Diferença e Repetição*, apresenta a obra de arte como um campo onde acontecem e incidem todas as possibilidades e probabilidades, um conjunto de singularidades, isto é, a obra como acontecimento. A imagem contém ao mesmo tempo sinais e sintomas que podem ser reconhecidos nas dobras do tempo. O acontecimento está, pois, na produção de sentido, está no sujeito, está na sua eficácia dentro de um contexto de ação. A obra de arte como acontecimento não conhece história; ultrapassa o tempo. Provavelmente da mesma forma como o pintor, o tapeceiro não tece aquilo que vê, mas aquilo que aprendeu a tecer. Se ao longo da história da tapeçaria existiram mudanças na produção técnica e no uso dela, essas foram adotadas por grande parte dos tapeceiros. O acontecimento das tapeçarias estaria então relacionado ao conhecimento profundo da técnica e a tradução adequada do cartão?

Jean Le Viste, nobre que vivia na corte de Luís XI, encomendou as tapeçarias da série denominada *A Dama e o Unicórnio* provavelmente para celebrar sua nomeação como Presidente da *Cour de Aides*⁴ por volta de 1489. As tapeçarias foram confeccionadas num ateliê por uma equipe, durante um período aproximado de três anos. Por terem sido encontradas em péssimo estado de conservação, o Inspetor que as encontrou ordenou que se fizessem armações de madeira nas quais as peças foram afixadas e, ao invés de restaurá-las, foi feita uma restauração nas paredes que as abrigavam. Os castelos medievais eram rústicos e frios, os cômodos enormes e em grande quantidade, portanto [...] *é preciso imaginar também as numerosas tapeçarias que cobriam a muralha ou permitiam compartimentar o espaço interno* (ARIES e DUBY, 2004, p. 405).

Posteriormente a escritora Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa Dudevant, sob o pseudônimo de George Sand, descreveu as seis tapeçarias num longo artigo, ilustrado pelo filho Maurice em *L'Illustration*. A escritora casou-se com o barão Dudevant em 1822 e teve dois filhos, e em 1831 deixou o marido e foi viver em Paris onde começou a escrever para o jornal *Le Figaro*. Em 1832 ela escreveu o primeiro romance, *Indiana*, que fez grande sucesso sob o pseudônimo de George Sand. Nesse período envolveu-se amorosamente com o inspetor Prosper Mérimée, quando provavelmente teve contato com as tapeçarias *A Dama e o Unicórnio* no Castelo de *Boussac*. Seu relacionamento mais conhecido e duradouro foi com o compositor e pianista Frédéric Chopin de 1838 a 1847. Em 1844 escreveu o romance “Jeanne”, no qual parte da história desenrolava-se no castelo de *Boussac*, e a autora se referiu às tapeçarias como *essas curiosas tapeçarias enigmáticas* (DELAHAYE, 2007, p. 8). Por volta de 1843, três dos seis painéis caíram e foram abandonados, tomados pela umidade e por ratos no Castelo de *Boussac*. A comissão foi novamente alertada, os painéis foram adquiridos pelo Estado e depois da Segunda Guerra Mundial foi construída, especialmente para estas obras, uma sala oval no Museu do *Cluny*, hoje Museu da Idade Média de *Cluny*, em Paris, onde elas ficam expostas. As seis tapeçarias foram restauradas em 1847 no famoso ateliê de *Aubusson*. Depois, entre 1889 e 1894, as bases dos painéis, que estavam completamente puídas pela umidade, foram novamente tramadas com

⁴ Corte soberana que julga questões concernentes aos fundos de ajuda do Estado (CHEVALIER, 2006, p. 13).

capricho, mas com fios de tingidura ruim. Posteriormente foram feitas restaurações, limpezas, novas urdiduras, cerzimentos com agulhas e, em 1975, elas foram novamente higienizadas, onde reapareceram muitas de suas cores originais.

Como a história de *A Dama e o Unicórnio* demonstra, as tapeçarias medievais eram freqüentemente maltratadas e manuseadas incorretamente, comprometendo-as. As famílias reais e os nobres em campanhas militares eram freqüentemente removidos e, junto com seus pertences particulares, levavam as tapeçarias que serviam de adorno e aqueciam os ambientes de seus proprietários, prova disso é o péssimo estado das tapeçarias medievais sobreviventes. *As peças maiores, [...] destinadas às paredes, às cabeceiras de cama e mesmo às portas, são utilizadas com menos freqüência. Só são tiradas das arcas, onde repousam em tempo normal, nos dias de festas, para delas se fazer um verdadeiro abuso nas grandes ocasiões* (ARIÈS e DUBY, 2004, p. 200). Conseqüentemente comprometia consideravelmente sua manutenção.

A série de seis tapeçarias denominada *A Dama e o Unicórnio*, mostra uma dama, sua criada, um unicórnio, onde cada painel provavelmente representa um dos cinco sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar. O sexto painel, *A Mon Seul Désir*⁵, mostra a dama recolocando um colar na caixa que é mantida aberta pela criada, e desde o passado até hoje continua sendo objeto de muitas especulações. Cada painel, embora faça parte do conjunto, é uma unidade com elementos particulares e seria fascinante saber quem foi o pintor dos quadros, o desenhista dos cartões e o *licier* responsável pelo atelier. Os desenhos sempre mudam ao serem ampliados pelo cartunista numa tela ou num cartão que os tecelões usam como modelo para fazer a tapeçaria. É através desta janela que o espectador olha o mundo imaginário do pintor, adaptado ao cartão pelo cartunista e finalmente tramado pelo tapeceiro. [...] *a arte opera com um estilo estruturado, governado pela técnica e pela schemata da tradição, que a representação pôde tornar-se o instrumento que é, não só da informação, mas também da expressão* (GOMBRICH, 2006, p. 320). Às vezes, uma coisa muito bonita em pequena escala não ficava tão bem quando ampliada, e nos espaços que

⁵ *Meu Único Desejo* é o que está escrito no alto da tenda de uma das seis tapeçarias, a maior de todas elas.

precisavam ser preenchidos, a *verdure*⁶, se acrescentavam personagens, árvores, animais e flores. Na sua grande maioria, as tapeçarias eram tecidas pelo avesso e, para tanto, os cartões tinham que ser desenhados como se vistos num espelho. *Para a Idade Média, o esquema é a imagem. [...] A marca do artista medieval é a linha firme, testemunho da sua mestria no ofício escolhido* (GOMBRICH, 2006, p. 148). Para isso tornava-se importante representar através da imagem das figuras e no uso das cores toda a carga de informações que o espectador poderia absorver. Como a grande maioria do público era analfabeta, as imagens funcionavam como meio de comunicação entre o artista, sempre a mando da igreja ou da nobreza, e este mesmo público.

O ritual de urdir o tear, que geralmente era horizontal, envolvia várias pessoas, devido à sua grande largura devia ficar bem tencionado e para este fim usavam lã ou linho. *Os fios de urdume são mais grossos do que a trama e usamos uma lã mais grossa também. Acho que esses fios são parecidos com as esposas, porque a função deles não aparece, só se vêem os sulcos sob a trama colorida. Mas, se não fossem eles, não haveria tapeçaria* (CHEVALIER, 2006, p. 134). Neste período da história até o séc XVIII, a *guilda*⁷ não permitia mulheres tecendo, elas somente ajudavam a urdir os teares, separavam os fios, preparavam as lançadeiras e ajudavam nos arremates. A escolha dos materiais para a trama dependia do quanto o autor da encomenda poderia pagar, isto porque fios de prata, ouro e seda aumentavam o custo da obra. O urdume era feito de lã com sete fios por centímetro, ou mais onde a técnica restringe a liberdade de escolha do tapeceiro. Tecendo em paralelo com bastante hachura para destacar os sombreados, tornava a tapeçaria mais resistente, o trabalho era mais demorado e aumentava o custo final da obra. O *licier* determinava e supervisionava o que cada tecelão deveria tecer, mas os rostos e outras partes importantes ele mesmo tecia. *As guildas da Idade Média surgiam sempre que um grupo profissional sentia a sua existência econômica ameaçada pela afluência de competidores vindos de fora. O objetivo da organização era excluir, ou pelo menos restringir, a competição.* (HAUSER, 1982, p.334).

⁶ Tudo aquilo que não fazia parte da cena principal era preenchido usando elementos da natureza, como flores, frutas e animais com alguma relação temática.

⁷ Espécie de associação ou grêmio em que todos os ateliês participavam, seguiam suas normas e tinham acesso aos trabalhos.

A sexta tapeçaria denominada de acordo com sua legenda *A Mon Seul Désir*, talvez represente a renúncia aos prazeres proporcionados pelos cinco sentidos anteriormente mencionados. A legenda poderia ser traduzida como *O Meu Único Desejo* ou ainda *Meu Objeto de Desejo* e segundo o historiador Rainer Maria Rilke em *La Dame à la Licorne*, a dama estaria pegando uma jóia que normalmente ficaria guardada no estojo de jóias. Existe ainda uma outra versão para esta sexta tapeçaria, que poderia simbolizar o sexto sentido, atribuído normalmente só às mulheres. *O mero símbolo ressalta como uma figura contra um fundo neutro se torna parte da representação. É um efeito que se observa em qualquer cartão em que haja letras de forma incorporadas* (GOMBRICH, 2006, p. 193). Isso se justifica na tapeçaria *A Mon Seul Désir* se forem observadas as diversas versões sobre a origem especificamente dessa tapeçaria e as várias possibilidades de interpretações que surgiram através dos tempos para o conjunto das seis tapeçarias. Uma recente versão de Kristina E. Gourlay sugere que as tapeçarias representavam um romance entre a donzela e o unicórnio, e que essas seriam um presente de casamento para Família *Le Viste*. Porém, em todas as tapeçarias o unicórnio e o leão estão em posição de equilíbrio e têm como função segurar os mastros das bandeiras com os brasões da família. Como se desconhece o pintor e o tapeceiro responsável pela manufatura, surgem seguidamente novas especulações sobre sua real significação. Porém, não se pode esquecer que o brasão realmente era da família *Le Viste*, e a presença do leão e do unicórnio segurando o mastro verticalmente com a bandeira e o brasão atrelado ao seu corpo reforçam o grau de importância dessa família na corte.

Outra versão, como sendo uma tapeçaria que remetia ao estilo Islâmico, é de que poderia ter sido tecido para um dos filhos do Sultão Mohammed II, do século XV, aprisionado em Bourgneuf. A dama da tapeçaria seria sua amada e em *A Mon Seul Désir* estaria escolhendo jóias para adornar seu colo e completar sua indumentária, mas por outro lado, observando bem o movimento das mãos, essas sugerem que ela está depositando jóias na caixa. Ao reunir essas versões tenta-se ver sua ação e [...] *sem essa tendência que temos a ver um movimento potencial sob a forma de antecipação, os artistas nunca teriam sido capazes de criar a sugestão de velocidade em imagens estacionárias* (GOMBRICH, 2006,

p. 191). Na realidade, a versão de que as tapeçarias teriam sido encomendadas pelo nobre *Jean Le Viste* para comemorar sua posse como Presidente da Corte de Assistência entre 1480 e 1490 é indubitavelmente a mais provável.

O tema de *A Dama e o Unicórnio* é encontrado na arte medieval de várias formas, como ilustrações em Iluminuras manuscritas inglesas, caixas de jóias em marfim na Alemanha, gravuras pequenas na região da Holanda e grandes tapeçarias na França. *The Hunting of the Unicorn (A Caça ao Unicórnio)*, que está hoje no *Metropolitan Museum* em *New York*, é formado por sete painéis e data do início de 1500. O tema universal da mulher e do animal mitológico, a relação entre eles e o que a arte retrata como significado fundamental são questões sempre abertas a novas indagações. Deixando de lado a função heráldica, onde o unicórnio só mostra a força da família *Le Viste*, segurando o mastro da bandeira ele também é o símbolo da virtude, da pureza e da castidade. Para alguns ele representa Cristo, para outros o eterno amante. A dama, por outro lado, é serena e passiva, e às vezes sua serenidade lembra a Virgem Maria. Em várias ilustrações a dama e o unicórnio juntos representam alegorias da relação entre Cristo e sua Mãe Maria, ou ainda a Paixão de Cristo. Por outro lado, a dama somente como virgem tem a força de domesticar o animal selvagem, portanto ela é pura, passiva, parece frágil, mas é poderosa. *O que aprendemos do estudo do simbolismo, sustento eu, é precisamente que para as nossas mentes os limites dessas definições são elásticos* (GOMBRICH, 2006, p. 85).

O leão:

... ele é o rei dos animais, e como o unicórnio, pode representar Cristo. Dizem que existe uma crença medieval em que os filhotes de leão nasciam mortos e voltavam a viver três dias depois quando seus pais respiravam sobre eles. Se esta alguma vez foi uma crença genuinamente popular, poderia ter resultado... em uma metáfora da Ressurreição de Cristo⁸ (LYALL, 2000, p. 61 - tradução da autora).

Os demais elementos que compõem a cena, como árvores frutíferas e flores, têm funções em cada uma das tapeçarias. As flores e os aromas por elas exalados simbolizam o amor, a

amizade, a prosperidade, a saúde. Os coelhos simbolizam a fertilidade, os cães a fidelidade e *uma vez que uma interpretação ancora-se na imagem que temos à nossa frente, fica muito mais difícil destacá-la. Uma vez decifradas, é difícil recobrar a impressão que provocaram em nós quando procurávamos ainda pela sua resolução* (GOMBRICH, 2006, p. 191).

1.2 – A Tapeçaria: *O Tato* (ver figura 2):

Em todas as seis tapeçarias a dama sempre aparece com o leão à sua direita e o unicórnio à sua esquerda. Nessa tapeçaria ela segura com a mão esquerda o chifre do unicórnio e com a outra mão o mastro da bandeira. Na cena os dois animais são menores e têm atrelado ao seu corpo um escudo com o desenho que, segundo a arte heráldica, é da família *Le Viste*. As árvores que compõem a cena principal estão dispostas simetricamente na base da ilha central onde se encontra somente um coelho, além de várias espécies de flores.

As atenções concentram-se na dama, seu vestido lembra um tecido de veludo, ricamente ornamentado com bordados de pedras preciosas e um cinto com um pendente em forma de rosácea tendo no centro uma forma redonda que remete a um rubi. Uma coroa cravejada de pedras preciosas enfeita seus cabelos soltos e que destacam a habilidade técnica utilizada na execução da tapeçaria, o que igualmente aparece na leveza dos pelos do leão e do unicórnio. A coleira de pedras preciosas no pescoço da dama complementa a sua indumentária. Ao fundo, além das muitas espécies de flores, podem-se ver também animais, entre eles, alguns exóticos (ver figuras 57 e 58).

⁸ *He is the king of beasts, and like the unicorn, can represent Christ. It is said to have been believed in medieval times that Lion cubs are Born dead but come to life three days later when their father breathes on them. If this ever was a genuine piece of folk lore, it would have resulted... a metaphor for the Resurrection.*

Figura 2

*O Tato* (1480/90)

Lã e seda, A.3,69 a 3,73m; L. 3,52 a 3,58m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

1.3 – A Tapeçaria: *O Paladar* (ver figura 3):

A cena aqui apresentada é ricamente ornamentada, nas laterais da ilha há dois conjuntos de árvores e no fundo da ilha uma roseira separa a ilha central do restante da tapeçaria. O leão

e o unicórnio apoiados somente nas patas traseiras, em posição inclinada, formam com a dama e a criada uma pirâmide. Tanto o leão como o unicórnio, cada qual sustenta a flâmula e a bandeira da Família *Le Viste*, e nessa tapeçaria eles têm as expressões faciais bem detalhadas.

Figura 3



O Paladar (1480/90)

Lã e seda, A.3,74 a 3,77m; L. 4,58 a 4,66m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

A dama segura com uma das mãos um periquito e na outra escolhe guloseimas oferecidas pela criada. O vestido da dama, como o da criada, tem várias pregas, é de um brocado, tecido ricamente ornamentado com desenhos de flores de romã, e na cintura tem um cinto cravejado de granadas. Sobre a cauda do vestido da dama está um pequeno cachorrinho que atentamente observa o movimento da dama. Esta tem no pescoço uma coleira de flores e

sobre os cabelos um lenço de tecido leve e transparente, preso à cabeça por uma coroa de flores. Tanto na ilha central como no fundo da tapeçaria vêem-se vários animais e muitas espécies de flores (ver figuras 59 e 60). Em várias tapeçarias da série, na parte inferior, percebem-se as intervenções das restaurações feitas ao longo dos anos onde a umidade e a ação dos roedores foi mais acentuada.

1.4 – A Tapeçaria: *O Olfato* (ver figura 4):

É uma dama absorta nela mesma, tem uma coroa em suas mãos onde trança flores. A criada segura uma cesta onde a dama escolhe as flores que irá trançar. A composição se assemelha à tapeçaria do Paladar, porém com menos ação. O leão, à direita da dama, segura a flâmula e o unicórnio, à sua esquerda, sustenta a bandeira. Ao fundo da ilha central, sobre um banquinho, está uma cesta cheia de flores e um macaco as cheirando. Os vestidos da dama e da criada têm dobras e fendas onde aparecem os vestidos de baixo, também de tecidos nobres. O cinto da dama lembra um cordão torcido que se repete no pescoço da criada. Na barra superior do vestido da dama vêem-se bordados de pedras preciosas e pérolas, que se repetem na banda sobre seus cabelos. O colar da dama ajusta-se harmoniosamente à sua indumentária e em seus braços dois braceletes ornados de pedras preciosas e pérolas dão acabamento ao seu vestido.

Nessa tapeçaria existem poucos animais compondo a cena, mas está igualmente repleta de flores (ver figuras 61 e 62). A pequena variedade de cores existentes nesse período é suprida pelo uso da técnica da hachura em detalhes, como, por exemplo, nas dobras do vestido da dama onde apenas três tons de azul foram suficientes para mostrar o claro/escuro das mesmas.

Figura 4

*O Olfato* (1480/90)

Lã e seda, A. 3,67 a 3,68m; L. 3,18 a 3,22m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.
Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

1.5 – A Tapeçaria: A Audição (ver figura 5):

Figura 5



A Audição (1480/90)

Lã e seda, A. 3,68 a 3,69m; L.2,90m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.
Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

A cena é silenciosa, mas a imagem mostra o provável som do instrumento tocado pela dama. Um aparador separa a dama de sua criada e sobre esse um belo tapete com desenhos simétricos e florais apóia o órgão do tipo *positif*⁹, que a dama toca, enquanto isso sua criada segura os foles do órgão que, segundo José Saramago, *o primeiro som é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz* (In: *Poética dos cinco sentidos*, 1979, p. 21). É uma cena harmoniosa e sugere um recolhimento, onde o leão e o unicórnio estão de costas para a dama e suas bandeiras hasteadas balançam na altura da copa das árvores. O tamanho do corpo do unicórnio deitado é desproporcional ao tamanho de sua cabeça e a juba do leão é minuciosamente detalhada com o uso de várias tonalidades de marrom claro. O vestido da dama é de um tecido ricamente ornamentado e seu colar tem grandes pedras preciosas inseridas com pequenos pendants florais. Na cabeça, uma banda bordada com flores sustenta duas tranças que terminam num penacho. Na base superior das laterais do órgão podem-se ver pequenas esculturas do leão e do unicórnio, e na ilha principal encontram-se vários animais e várias espécies de flores que se repetem em todo o fundo da tapeçaria (ver figuras 63 e 64).

[...] A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário. O órgão pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio (SARAMAGO, 1979, p.26. In: *Poética dos Cinco Sentidos*).

1.6 – A Tapeçaria: A Visão (ver figura 6):

A composição com a dama, o unicórnio e o leão forma novamente uma pirâmide, centrando as atenções na cena principal e suas expressões faciais transmitem alegria. As árvores da ilha principal são menores e só o leão segura o mastro da bandeira da família *Le Viste*. A dama sentada segura com a mão direita um pesado espelho e com a mão esquerda abraça o unicórnio. Para ver sua imagem no espelho o unicórnio apóia suas patas dianteiras sobre o colo da dama, mas para não danificar seu vestido levanta-o e dobra-o apoiando sobre o forro do mesmo, deixando aparecer o vestido de baixo.

⁹ Espécie de órgão portátil usado na Idade Média.

O colar da dama tem pendentes de pérolas num duplo cordão torcido e o arranjo de cabelo é semelhante ao da tapeçaria da *Visão*, mas parte do cabelo que fica solto em suas costas é minuciosamente tramado com tonalidades próximas umas das outras. O mesmo acontece na juba e pêlo do leão e na crina do unicórnio. A hachura é bastante explorada no vestido de baixo da dama para mostrar o efeito de claro/escuro nas dobras do tecido. O espelho suntuoso é ornado de pedras e folhas recortadas. Nessa cena acontece um jogo de olhares onde a dama olha para o unicórnio e esse por sua vez observa sua imagem no espelho.

Figura 6



A Visão (1480/90)

Lã e seda, A. 3,11a 3,12m; L. 3,30m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.
Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007

1.7 – A Tapeçaria: *Meu Único Desejo* (ver figura 7):

Figura 7



A Mon Seul Désir (1480/90)

Lã e seda, A. 3,76 a 3,77m; L. 4,63 a 4,73m; Museu da Idade Média de Cluny em Paris.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

A Mon Seul Désir é a frase que se encontra no alto da tenda azul e que vem a dar o nome a essa tapeçaria. Ela é a maior de todas dessa série e tem ao fundo da ilha principal uma tenda que reproduz um tecido azul bem ornamentado, com chamas douradas e a inscrição que lhe dá seu título, o que ao longo dos anos tem provocado várias versões sobre a cena. O leão e o unicórnio, além de segurarem os mastros, com a outra pata dianteira suspendem o tecido da tenda, abrindo-a. Enquanto isso, a dama no centro da cena manuseia jóias que a criada segura em uma caixa. A formação dos personagens principais novamente forma uma

pirâmide com bastante equilíbrio. Entre a dama e o leão está um banquinho e sobre este uma almofada ricamente ornamentada e sobre esta, por sua vez, um pequeno cachorrinho que também aparece na tapeçaria *O Paladar*. A dama nessa tapeçaria veste um belo vestido vermelho com a barra inferior bordada em pérolas e pedras preciosas e tem dois braceletes na parte superior dos braços. Seu penteado lembra o da tapeçaria da *Visão* e nessa cena ela não usa colar no pescoço. A sua atitude com relação às jóias pode tanto ser de depositar como de escolher, cabe ao espectador selecionar a ação que lhe convier. Nas laterais da ilha principal têm dois conjuntos de árvores simetricamente posicionadas onde a tenda está presa com duas cordas torcidas. As flores na ilha central são bem variadas e se repetem no fundo de toda a cena, assim como alguns animais, principalmente coelhos (ver figuras 67 e 68). Ao observar detalhes da tapeçaria, percebem-se várias emendas posteriores, o que significa nessa técnica que várias partes foram tramadas em separado e emendadas posteriormente, acelerando assim a confecção do todo. Isso é um recurso bastante usado, mas apesar de prejudicar a sustentação do todo, diminui custos.

1.8 – A Tapeçaria *A Dama e o Unicórnio* na Atualidade:

Ao observar e analisar detalhadamente essa série de tapeçarias sem, contudo, as ter visto pessoalmente, percebe-se o quanto a fotografia tornou-se um instrumento de apoio e referência para todo aquele que não tem acesso à obra original. Segundo Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica, com a fotografia sendo um instrumento de aproximação do indivíduo com a obra, facilita ao ampliar alguns detalhes ou acentuar aspectos do original. Especificamente no caso da série *A Dama e o Unicórnio*, sendo tapeçarias muito grandes, o observador deve manter certa distância da tapeçaria, a parte superior e outros detalhes, que não são perceptíveis ao olhar humano, passam despercebidos. *O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo* (BENJAMIN, 1996, p. 167). Na Idade Média, assim como em outros períodos da história, a tapeçaria sempre foi executada em ateliês com vários tapeceiros atuando juntos, onde os mais jovens aprendiam com os mais experientes através da observação e imitação.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível [...] a imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros meramente interessados pelo lucro (BENJAMIN, 1996, p. 166). Da mesma forma na atualidade, quando tapeceiros de várias partes do mundo têm acesso às fotografias das tapeçarias medievais, com detalhes muito nítidos em catálogos de museus, as mesmas servem de instrumento de aprendizagem e estudo da técnica utilizada. Isso não significa exatamente que o tapeceiro contemporâneo pretende copiar o desenho e a técnica utilizada, mas sim se nutrir daquele conhecimento. Essa busca do tapeceiro contemporâneo pelo conhecimento técnico da tapeçaria medieval contraria todas as evidências de que a arte feita para durar, especificamente a tapeçaria, não tem espaço na atualidade. [...] *vivemos em uma sociedade de complexidades na qual, pela primeira vez, nos deparamos com um ciclo de renovação do conhecimento mais curto que o ciclo da vida do indivíduo* (HERNANDEZ, 2007, p. 35). É surpreendente que, mesmo contrariando todas as dinâmicas da atualidade, no trabalho do tapeceiro exista um tempo exaustivo de aprendizagem e outro de criação e execução da tapeçaria. Apesar da vulnerabilidade do material, e do longo processo entre a criação e o trabalho final, o tapeceiro contemporâneo ainda se nutre do passado sempre presente.

CAPÍTULO 2

Tapeçaria Contemporânea

2.1 – Tapeçaria Contemporânea e o Simulacro:

Desde a Idade Média toda tapeçaria é tramada a partir de um cartão que é desenhado por sua vez a partir de uma pintura ou desenho, e tenta ser o mais fiel possível. Ao longo de muitos séculos essa dinâmica era comum em todos os ateliês existentes no Ocidente. Porém, no início do século XX, alguns tapeceiros franceses questionaram esse procedimento e levantaram uma questão que até hoje é uma incógnita, ou seja, uma tapeçaria, tecida a partir de um cartão, não será só uma reprodução do mesmo?

A tapeçaria, por mais de 500 anos, foi praticamente sempre tramada a partir de cartões que, por sua vez, foram desenhados a partir de pinturas. Na Europa, em vários momentos da história, os cartões eram reaproveitados, vendidos e re-adaptados para várias gerações de tapeçarias. O cartão inicialmente era desenhado a partir de uma pintura de autoria de um artista. Geralmente resultava daí uma grande tapeçaria, onde a primeira cópia era para um nobre europeu. Esses cartões eram guardados e muitas outras tapeçarias menores eram tramadas a partir desse cartão posteriormente, com pequenas alterações nas combinações de cores e na composição da cena principal, como encomenda de prósperos burgueses. Portanto, as tapeçarias foram confeccionadas por vários séculos como a cópia mais próxima possível da pintura. Os recursos técnicos eram utilizados em favor desta cópia e houve a necessidade de desenvolver tingiduras que se aproximassem das cores utilizadas nas pinturas. Para copiar rigorosamente a riqueza de detalhes destas pinturas, o tapeceiro fazia um urdume de até 16 fios por centímetro e a trama conseqüentemente também era muito fina. São poucas as tapeçarias que foram, ou são, desenvolvidas sem a utilização de um cartão.

Essa reflexão leva ao início, especificamente ao urdume. No tear inicia-se sempre com o urdume e esse fazer apesar de metódico é um ritual que segue regras imprescindíveis para

um bom resultado da trama. O intervalo entre os fios do urdume, para o tapeceiro experiente, pode ser facilmente resolvido, mas em todas as situações esse é o ponto essencial para uma resolução adequada da trama. Pode ser considerado um simples exercício técnico, mas envolve estabelecer um espaço vazio do tamanho apropriado entre os fios do urdume. O ponto crítico para a qualidade da tapeçaria é uma relação entre o número de fios do urdume e sua espessura. Assim, o intervalo por si só determina a espessura da trama, tal qual o urdume faz. É preciso observar o espaço entre os fios, a espessura desse fio, sua torção, porque tudo isso define o macio ou o duro da trama. Existem algumas regras básicas nessa escolha, mas um compasso adequado e que mantém um ritmo constante da trama é urdir com um espaçamento entre fios da espessura de um fio e um quarto. Assim, existe a relação de espessura entre urdume e trama que proporciona uma tapeçaria mais dura quando existem mais fios e mais macia quando existem menos fios por centímetro no urdume. Essas regras são flexíveis e cabe ao tapeceiro ajustar seu urdume às necessidades que seu cartão exige. Quando um urdume é de um fio mais fino, conseqüentemente a trama também será mais fina, o que resulta num tecer mais lento, demorado, como exemplificam as figuras abaixo. O urdume só se justifica na tapeçaria quando a trama atua sobre ele. O intervalo entre os fios do urdume pode provocar desvios nas formas e a relação figura/fundo também é uma grande preocupação. Muitas vezes, o fundo precisa ser tecido primeiro e é a forma do fundo que determina muito da real forma do objeto, ou figura do primeiro plano. Para Deleuze, na tapeçaria como espaço estriado, as formas organizam uma matéria, *o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os planos harmônicos verticais*. E ainda no [...] *espaço estriado, as linhas, os trajetos tem tendência a ficar subordinados aos pontos: vai-se de um ponto a outro* (DELEUZE, 2007, p. 184). Portanto, quanto mais fios no urdume mais próximo a tapeçaria poderá seguir o cartão. Algumas decisões acontecem no ato de tecer, mas o cartão representa praticamente toda criação que é planejada antecipadamente.

Em vários depoimentos de tapeceiros da atualidade, tanto na Europa como nos Estados Unidos, cada qual usa um método que melhor lhe convém, colorindo ou não antecipadamente o cartão, embora a grande maioria assuma que realmente parte de um

cartão. Esse cartão, que inicialmente só era desenhado a partir de pinturas, atualmente parte de outras manifestações visuais como fotografias, colagens, aquarelas e desenhos computadorizados.

A partir do início do século XX, vários tapeceiros franceses iniciaram um movimento onde o próprio tapeceiro deveria desenhar e tramar suas tapeçarias, mas não como mera cópia da pintura, fotografia ou colagem, e sim utilizando a técnica da tapeçaria e os recursos têxteis como mecanismo para que essas tapeçarias tivessem identidade própria. Trata-se de fazer e valorizar a diferença. *Nesse sentido, o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética em si. Se a diferença é o em si, a repetição, no eterno retorno, é o para si da diferença* (DELEUZE, 2006, p. 183). A tapeçaria trabalha-se no plano e não na linha. Existem alguns recursos técnicos, como as hachuras, as interpenetrações mínimas, as mesclas, que além de serem necessários para a estrutura da peça, também criam ilusão de profundidade, transparência e volume. É o efeito de *trompe l'oeil* que justamente pode diferenciar a tapeçaria de seu cartão. O tapeceiro contemporâneo busca então o simulacro. Segundo a teórica americana Rosalind Krauss (2002), o simulacro se parece com a idéia de não semelhança.

Muitos tapeceiros contemporâneos utilizam fotografias como cartões, tirando proveito de detalhes e principalmente explorando os efeitos de claro/escuro, profundidade e transparência. Os efeitos de luz e sombra podem ser valorizados quando partem de uma fotografia usada como cartão. Em algumas tapeçarias é visível que partiram de fotografias e em outras, ao usar as técnicas têxteis valorizando a tapeçaria, esta conexão não é tão clara. *O simulacro não é uma cópia degradada, ela encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução* (DELEUZE, 1998, p. 267).

Ao observar a tapeçaria de Archie Brennan, *Princesa Di encontra-se com Moça Medieval* (ver figura 8), e o fragmento da tapeçaria nº5, *The Mystic Hunt of the Unicorn* (ver figura 9), do conjunto *A Caça ao Unicórnio*, percebe-se que o tapeceiro contemporâneo nutre-se daquela imagem. A tapeçaria ocidental era e continua sendo tecida pelo avesso, onde os tapeceiros só vêem uma pequena parte do que estão tecendo. Todas as emendas e os

arremates ficam no avesso e dificultam a visualização do trabalho em execução. Diferente do tecido onde os arremates não devem aparecer e o tecelão trabalha vendo o tecido crescer à sua frente; Deleuze considera o tecido como um espaço estriado que:

[...] pode ser infinito em comprimento, mas não na largura, definida pelo quadro da urdidura, a necessidade de um vai e vem, implica um espaço fechado. [...] um tal espaço parece apresentar necessariamente um avesso e um direito; mesmo quando os fios da urdidura e os da trama têm exatamente a mesma natureza, o mesmo número e a mesma densidade (DELEUZE, 2007, p. 181).

Figura 8



Archie Brennan, *Princesa Di encontra-se com Moça Medieval* – 107 x 90cm

Figura 9



Detalhe da tapeçaria
nº5 do conjunto *Caça ao Unicórnio*¹

Vários tapeceiros da atualidade utilizam detalhes de tapeçarias medievais como exercícios de aprimoramento da técnica. Essa prática não se limita à tapeçaria, mas artistas plásticos de várias épocas já utilizaram imagens pré-existentes em seus trabalhos. Essa utilização de imagens às vezes era camuflada e dificultava a identificação da apropriação, em outros

¹ Fonte da imagem: CAVALLO, Adolfo Salvatore. *The Unicorn Tapestries at the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum, 2007.

casos estas imagens eram reelaboradas. Na contemporaneidade alguns artistas, usam as imagens de outros artistas, tornando explícito seu uso, o que também pode ser denominado de citação. Seria este o esplendor e a miséria do artista moderno? Segundo Rosalind Krauss, usar e explorar obras pré-existentes é bem diferente da [...] *cara garimpagem da arte do passado para atender às leis do pastiche, pelas quais a moeda lingüística da pureza volta a ser cunhada como a mina econômica da falsificação estética* (KRAUSS, 2006, p. 40). Na tapeçaria, o importante é respeitar o cartão original, as cores, os materiais utilizados e principalmente como a técnica era usada. Nesse caso, [...] *a cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece à Idéia da coisa* (DELEUZE, 1998, p. 262). Como exemplo, a obra *Detail* (ver figura 10), de Dom Burns, e o detalhe da tapeçaria nº2, *The Unicorn is Found* (ver figura 11), do conjunto *A Caça ao Unicórnio*.

Figura 10

**Don Burns, *Detail***²

Figura 11

Detalhe da tapeçaria no 2, de
*A Caça ao Unicórnio*³

² Fonte da imagem: BITTNER, Carol, The Wenesday Group. *Tapestry Topics*, Califórnia, vol.30 nº1, p.11-12.

³ Fonte da imagem: BITTNER, Carol, The Wenesday Group. *Tapestry Topics*, Califórnia, vol.30 nº1, p.11-12.

Na tapeçaria contemporânea, devido às pequenas dimensões, o tapeceiro às vezes desenvolve cartões que podem ser tecidos da parte inferior à superior, como exemplifica *Reflection* (ver figura 12). Porém, tradicionalmente, o cartão é desenhado para ser tecido da direita para a esquerda, proporcionando o equilíbrio entre o peso da trama na vertical e do urdume na horizontal.

Figura 12



Melinda Piesse, *Reflection*⁴

Figura 13



Detalhe de *Visão*, do conjunto de *A Dama e O Unicórnio*⁵

Igualmente, Lynn Butler Mayne, em sua tapeçaria *Mille Fleurs Misery* (ver figuras 14 e 15), simula alguma cena das tapeçarias medievais. Segundo Deleuze, o simulacro tem um modelo, [...] *trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada* (DELEUZE, 1998, p. 263). Embora não se tenha conhecimento de alguma cena medieval onde a Dama está chorando, a Dama da tapeçaria do *Paladar*, visivelmente esboça um leve sorriso, talvez devido a algum pensamento relacionado com o unicórnio. Essa dama é considerada a mais bonita da série de tapeçarias

⁴ Fonte da Imagem: Grand Ideas. *A Small Format Tapestry Exposition*. Grand Rapids, Kendall College of Art and Design, 2006.

⁵ Fonte da imagem: DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

A Dama e o Unicórnio. O que levou Lynn a tecer esta e outras cenas de mulheres com lenços seria uma homenagem às pessoas que tecem e sofrem de rinite alérgica. Provavelmente todas as informações sobre a série de *A Dama e o Unicórnio* tenham influenciado Lynn Butler Mayne na sua escolha, ao usar uma combinação de cores visivelmente diferente, com tingiduras químicas, onde as flores por ela tramadas também são superficiais e artificiais.

Figura 14



Lynn B. Mayne, *Mille Fleurs Misery*⁶
23" X 22" – Lã, algodão, fio metálico

Figura 15



Detalhe de *Paladar*, do conjunto
*A Dama e o Unicórnio*⁷

Nas seis tapeçarias de *A Dama e o Unicórnio*, as *millefleurs* foram desenhadas a partir das flores reais e facilmente podem ser identificadas pelas suas cores, formas das folhas e pétalas das flores. As *millefleurs* das tapeçarias medievais confeccionadas na região de

⁶ Fonte da Imagem: American Tapestry Alliance. *American Tapestry Biennial Six*. Grand Rapids, Urban Institute of Contemporary Arts, 2006.

⁷ Fonte da Imagem: DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Flandres, atual Bélgica, caracterizavam-se em representar as flores, folhas e frutas que lá se cultivavam. As *millefleurs* nessas tapeçarias, além de preencher o fundo, tinham função terapêutica e os aromas por elas exalados simbolizavam o amor, a amizade, a prosperidade, a saúde. Na tapeçaria da *Visão*, a flor que se destaca é o narciso, [...] a que o unicórnio se olha no espelho como Narciso no lago (Chevalier, 2006, p. 120).

Sônia Moeller, tapeceira de Porto Alegre, em seu mini-têxtil *My Blue Unicorn* (ver figura 16), faz uma reflexão sobre a tapeçaria intitulada *Tato* (ver figura 17), uma das seis tapeçarias de *A Dama e o Unicórnio*. Porém, em lugar da Dama, ela apresenta a imagem masculina de Ernesto Aroztegui, homenageando o tapeceiro uruguaio que se dedicou por várias décadas à tapeçaria, ministrando aulas e encantando muitas pessoas pela atividade. Segundo as lendas, o unicórnio seduzia as donzelas, assim como Aroztegui encantava como tapeceiro e mestre do ofício. Ele soube criar uma cultura em seu país que ele mesmo importou, semeou e fez crescer.

Figura 16



Sônia Moeller, *My Blue Unicorn*⁸

Figura 17



Detalhe de *Tato*, do conjunto *A Dama e o Unicórnio*⁹

⁸ Fonte da Imagem: It's About Time. *Small Format Tapestry*. Portland, Wentz Gallery, 1996.

⁹ Fonte da Imagem: DELAHAYE, Elizabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Ao viajar pelos ateliês do Oriente Médio, da França e fazendo contato com os povos dos Andes, ele absorveu conteúdos técnicos característicos de cada região e desenvolveu seu próprio método, ou seja, um simulacro¹⁰ da técnica. Inicialmente o utilizou na confecção de suas próprias tapeçarias e, num segundo momento, dividiu com seus alunos tanto no Uruguai como no Brasil através dos *cadernos de aluno*¹¹, curso por ele criado. Essa sutil homenagem de Sônia Moeller traduz quanto os tapeceiros do Uruguai, Argentina e Sul do Brasil são gratos a esse tapeceiro viajante que trouxe em sua bagagem essa cultura, a implantou e literalmente a fez frutificar.

2.2 – O Narrador e o Mestre Tapeceiro:

O dia a dia do ateliê de tapeçaria na atualidade sofreu algumas mudanças, se for analisada a forma como funcionava um ateliê na Idade Média. Começando pela iluminação do ambiente que por vários séculos só funcionava à luz do dia e do sol. Hoje existem várias possibilidades de iluminação artificial que se aproximam bastante da luz natural. Embora seja perceptível que a iluminação em alguns horários do dia, assim como em alguns períodos do ano, favoreça uma melhor visualização das cores. Os poucos exemplares de tapeçarias da Idade Média a que hoje se tem acesso, ainda mostram como a cor foi um elemento fundamental na sua confecção. O leque de cores era pequeno, mas as cores eram vibrantes se analisar que só existiam tingiduras naturais e todas eram usadas de maneira harmoniosa. *Ainda hoje muitas pessoas, vítimas da imagem convencional da “idade das trevas”, imaginam a Idade Média como uma época “obscura”, mesmo do ponto de vista colorístico* (ECO, 2007, p. 99).

Um outro fator que mudou ao longo dos séculos é a mão de obra. O ofício de tapeceiro na Idade Média e em períodos posteriores era uma profissão que o artesão iniciava na adolescência. Muitos tapeceiros aprendiam na própria família, com o pai e o avô também

¹⁰ Jean Baudrillard também pode ser consultado sobre o simulacro em *Simulacros e Simulação*.

¹¹ Nome dado por Ernesto Aroztegui ao curso composto por três tapeçarias, onde o aluno tapeceiro aprende as técnicas necessárias para posteriormente utilizá-las em suas próprias criações.

tapeceiros. Hoje, muitos tapeceiros iniciam suas atividades na universidade, como curiosidade ou atividade de lazer. Em vários períodos da história a figura do tapeceiro sempre foi associada aos homens, cabendo às mulheres da família o apoio no urdimento, na preparação dos fios da trama e nos arremates. Hoje, nos vários continentes onde a tapeçaria acontece, muitas mulheres, geralmente com mais de trinta anos, exercem a atividade. Nos Estados Unidos da América existe a preocupação de trazer aprendizes jovens aos ateliês para tomarem gosto pela arte da tapeçaria. A figura apresentada por Walter Benjamin aparece aí, porque o mestre tapeceiro repassa aos mais jovens sua experiência e conhecimento na condição de narrador. Não adianta nada o jovem tapeceiro ter acesso a bons livros técnicos e ao exercício da atividade, só isso dificilmente vai envolver e criar vínculos. Mas quando o mestre tapeceiro intercala entre as atividades práticas, narrativas de práticas de ateliê, fatos acontecidos ao longo da história, aí sim existem grandes chances de se criar um novo tapeceiro. Na Europa, onde a tapeçaria acontece há vários séculos em ateliês, o aprendizado era feito de pai para filho e do artesão aprendiz que almejava ter uma profissão. A técnica era passada para os mais jovens através do fazer manual, e esse iniciava nas tarefas básicas, como separar os fios da trama, confecção do urdimento e preenchimento do fundo da tapeçaria. O *licier*, responsável pelo ateliê, tecia todas as partes importantes da tapeçaria, e supervisionava o trabalho dos demais tapeceiros. Portanto, o aprendiz aprendia através da [...] *experiência que passa de pessoa a pessoa a fonte a que recorrem todos os narradores* (BENJAMIN, 1996, p. 198). A vivência diária no ateliê e a cobrança de um trabalho adequado por parte do *licier* responsável obrigavam o aprendiz a produzir conforme as exigências e necessidades do cartão. Hoje pode-se considerar a presença do aprendiz no ateliê uma raridade. Ao longo do século XX novos ateliês de tapeçaria se criaram, mas a figura do aprendiz que aprendia através da experiência passada tanto oralmente como do fazer manual está se perdendo. Seria pela falta de interesse na atividade ou a falta de oportunidade econômica?

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais (BENJAMIN, 1996, p. 214). Assim também o tapeceiro uruguaio Ernesto Aroztegui (1931-1994), encantado com a técnica da tapeçaria, buscou conhecer em diversas partes como no Oriente Médio, na França e com os índios dos Andes. Relaciona-se o fazer

do tapeceiro uruguaio com a experiência da narrativa, em que as melhores narrativas escritas [...] *são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos* (BENJAMIN, 1996, p. 198). A inexistência de ateliês no Uruguai e no Brasil levou Ernesto Aroztegui a reunir em três tapeçarias propostas de exercícios que reúnem técnicas usadas nos diversos lugares por onde ele esteve aprendendo. Ernesto Aroztegui poderia ser considerado por Walter Benjamin o *marinheiro comerciante*, aquele que vem de longe e sempre tem muito que contar. Ao passo que o *licier* dos ateliês entre 1400 e 1900 poderia ser o artesão que ali aprendeu, viveu e repassou seus conhecimentos, suas histórias e tradições. *Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram* (BENJAMIN, 1996, p. 199).

Especificamente no centro-sul do Brasil, as cidades de São Paulo e Porto Alegre tiveram a oportunidade de conviver por alguns anos com o tapeceiro Aroztegui. Este se deslocava para as referidas cidades para ministrar aulas de tapeçaria. Os *cadernos de aluno*, como Aroztegui os denominava, são três tapeçarias que reúnem uma série de exercícios para aprendizes a tapeceiro. No primeiro caderno de aluno, também denominado de *Recursos Têxteis no Plano*, o aprendiz inicialmente aprende a urdir seu tear, usando três fios por centímetro de um algodão de espessura fina. O urdimento segue um ritual de várias etapas que deve ser firme e parelho, pois serve de sustentação para a trama. Geralmente o aprendiz ainda não teve contato com o curso proposto, por isso ele olha o *caderno de aluno* como um todo. O tear a ser usado é o de alto-liço, um tear vertical mais comum no Oriente Médio e entre os povos andinos, e o de baixo-liço, sendo horizontal, ocupa mais espaço físico e é usado principalmente na Europa. O *caderno de aluno* reúne e é tramado em várias propostas de exercícios, que servem de alicerce para futuras tapeçarias. Para o bom aprendizado da técnica, é primordial a presença do mestre tapeceiro e sua orientação. *O senso prático é uma das características de muitos narradores natos* (BENJAMIN, 1996, p. 200). Ao final da série de exercícios, o aprendiz desenvolve um cartão com um desenho por ele criado. O objetivo é que nesse cartão estejam inseridas as técnicas anteriormente propostas, mas como proceder? O mestre tapeceiro poderá sugerir onde os recursos técnicos melhor se adaptam naquele cartão. *O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria* (BENJAMIN, 1996, p. 200). Em toda essa trama, do

início ao fim é proposto ao aprendiz que use cinco cores de um mesmo fio, algodão, lã ou acrílico, escolhidos previamente. Para Aroztegui, é mais importante o fazer manual no tear, narrado pelo mestre tapeceiro, do que qualquer outro tipo de anotação. O aprendiz [...] *é livre para interpretar a história como quiser, e com isso [...] atinge uma amplitude que não existe na informação* (BENJAMIN, 1996, p. 203).

No segundo *caderno de aluno* Aroztegui propõe exercícios de domínio da forma. O aprendiz desenvolve vários cartões para exercícios propostos verbalmente onde a história pessoal do aprendiz faz a diferença. *Quando o ritmo do trabalho se apodera do ouvinte, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom narrativo. Assim se tece a rede em que está guardado o dom narrativo* (BENJAMIN, 1996, p. 205). Nesse segundo caderno o aprendiz escolhe novamente cinco cores, preferencialmente diferentes das cinco iniciais. O cartão final desse caderno não deve ser fixado por baixo do urdimento como no primeiro. O aprendiz deverá usá-lo só para fazer marcações no urdimento e mantê-lo ao lado para observação e acompanhamento. Será que essas diferentes experiências podem ajudar o aprendiz na escolha de suas preferências?

A tapeçaria, ao longo dos séculos, tinha utilidade de aquecer ambientes, esconder as irregularidades das paredes e principalmente mostrar o poder de seus proprietários, por isso suas grandes dimensões. Hoje, em virtude do alto custo da mão de obra e dos materiais, e o longo tempo de execução, as tapeçarias foram sendo reduzidas. Assim também os ambientes que podem expor uma grande tapeçaria são reduzidos, resumindo-se a espaços públicos. Resta então ao tapeceiro da atualidade adaptar suas tapeçarias às exigências do mercado e [...] *o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado* (BENJAMIN, 1996, p. 206). Por isso, assistem-se hoje em todos os continentes a tantas exposições de mini-têxteis, pequenas tapeçarias, fáceis e rápidas de serem confeccionadas e transportadas.

Todos aqueles que tiveram a oportunidade de conhecer e aprender a arte da tapeçaria com Ernesto Aroztegui, têm, por outro lado, o compromisso de repassar esses ensinamentos para outros aprendizes da tapeçaria. *A relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é*

assegurar a possibilidade da reprodução (BENJAMIN, 1996, p. 210). O tapeceiro só deixa de ser aprendiz quando, ao desenvolver seus cartões, os faz valorizando os recursos técnicos da tapeçaria de forma única e criativa. Pode-se comparar essa desenvoltura do tapeceiro com o aprendizado de um idioma, inicialmente se aprende o vocabulário, a concordância, pequenas frases e enfim só quando há o raciocínio no idioma é que ocorre o domínio sobre ele. Por essa razão, os tapeceiros medievais acreditavam que um aprendiz deveria ser um jovem, um adolescente, um indivíduo que ao longo de sua vida teria tempo suficiente para aprender, armazenar e usar todo esse conhecimento. Quando não existe a maturação do conhecimento e o tempo de convivência com a fatura - fato comum na atualidade - é muito difícil o tapeceiro que consiga criar e tecer algo que vai além da média. Por isso [...] *a memória é a mais épica de todas as faculdades* (BENJAMIN, 1996, p. 210).

Segundo Benjamin, *quem escuta uma história está em companhia do narrador* e quem tece sua tapeçaria está em um ateliê, em companhia do tear, da técnica anteriormente assimilada, do seu cartão e de todos os fios necessários para execução da trama. Nos diversos períodos da história, a atividade dentro do ateliê foi e continua sendo silenciosa, de muita concentração, mas um exercício criativo intenso que não pode ser associado à solidão.

O primeiro som será, se quisermos, o minucioso serpentear, a passagem dupla do fio de lã entre os fios de linho, animal e vegetal entrelaçados, um ao outro, necessários e sem isso mortos. São estes os primeiros sons, porque a lua ainda está longe e sobre ela as sedas arrastadas nenhum rumor fariam. O tear bate. Ajustam-se os fios, e o tear move-se e bate. Mas é irregular este som, tem pausas, atrasa-se ou precipita-se, porque uma cor toma a vez doutra e é preciso pensar, porque a pintura prende os olhos tanto (SARAMAGO, In: *Poética dos Cinco Sentidos*, 1979, p. 26.).

No terceiro *caderno de aluno* Ernesto Aroztegui propõe a confecção de franjas e formas tridimensionais. Essas formas remetem inicialmente à cestaria, mas o que as diferencia é que estamos ainda tramando no urdume do tear, ao passo que a cestaria não usa esse suporte. Os volumes podem ser preenchidos e há possibilidade de várias formas planas e espaciais acontecerem na mesma composição. Segundo Ernesto Aroztegui, somente depois de executar esses três cadernos o aprendiz estará apto a desenvolver seus próprios cartões e se expressar através da tapeçaria. *A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo eles definem uma prática* (BENJAMIN, 1996, p. 220). Portanto, a

escolha e combinação correta dos fios, suas texturas e cores - materiais de procedências distintas nem sempre se harmonizam na trama - são fatores também imprescindíveis no resultado da tapeçaria. O toque da mão em contato com os diversos materiais é que define o que melhor se ajusta às necessidades do cartão.

Assim como [...] *o narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida* (BENJAMIN, 1996, p. 221), também o mestre tapeceiro narra suas experiências ao aprendiz e não teme dividir o espaço com um outro tapeceiro. A narrativa não tem um autor específico e o tapeceiro não tem como prioridade assinar suas tapeçarias. Em vários períodos da história não existem registros de quem as executou, somente quem pintou o quadro que foi desenhado como cartão e principalmente quem as encomendou. Portanto, ainda hoje, o tapeceiro como [...] *o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo* (BENJAMIN, 1996, p. 221).

Todo o processo, desde a criação, o desenho do cartão, o urdimento adequado, a escolha dos fios da trama, a fatura como um exercício de paciência, num certo momento chega ao fim. O tapeceiro além de trabalhar geralmente pelo avesso, pouco visualiza da tapeçaria entre os fios dos arremates, no processo da fatura a mesma vai sendo enrolada e somente ao terminar e cortar os fios do urdimento poderá vê-la por inteiro.

O dia do corte é muito auspicioso para o tapeceiro, pois a peça que foi trabalhada durante tanto tempo está pronta para ser tirada do tear. Trabalhamos só uma faixa da largura de uma mão, que depois é enrolada num rolo de madeira; por isso só vemos a tapeçaria completa quando ela já está pronta. E trabalhamos pelo seu avesso; para conferir o desenho, temos de colocar um espelho embaixo para checar o trabalho. Só quando cortamos a tapeçaria do tear e a estendemos no chão é que temos uma idéia de todo o trabalho. Então, ficamos em silêncio, olhando o que fizemos (CHEVALIER, 2006, p. 80).

2.3 – A Tapeçaria como Exercício Perceptivo:

O tear de alto-liço ou vertical, utilizado para confecção das tapeçarias, é de madeira, pode ter pedais ou ser somente manual, e dá a impressão de ser um instrumento muito simples, mas possibilita desenvolver trabalhos densamente elaborados. No Oriente Médio este tear é utilizado para confecção de tapetes de chão conhecidos mundialmente como tapetes “persas”. Nos Andes, as diversas comunidades que lá viveram e ainda vivem usam o tear de alto-liço, feito de troncos de árvores bem rudimentares, para confecção de vestes e artigos como bolsas, mantos, mortalhas entre outros. Na Europa, antes mesmo da Idade Média, existem registros de tapeçarias feitas nesses teares, embora lá seja mais comum o tear de baixo-liço ou horizontal. Na atualidade o tapeceiro pode tirar proveito de recursos como a fotografia, as muitas possibilidades que o desenho gráfico oferece, ou ainda usar o computador como ferramenta na criação de cartões. Pode ainda utilizar materiais não convencionais, tanto no urdimento como na trama. Texturas variadas podem valorizar a trama da tapeçaria e as grandes opções de cores podem até cegar o tapeceiro. *O círculo de cores é analógico; a cartela de cores é digital. A cor analógica é um contínuo, uma fusão de todas as cores. A cor digital é individuada; envolve apenas limites, degraus e bordas. A cor analógica é cor; a cor digital é cores* (BATCHELOR, 2007, p. 128). Isso significa que nem sempre um leque muito grande de cores é sinal de bom resultado na tapeçaria. Todos esses recursos e essas possibilidades acima mencionadas só serão significativos quando o tapeceiro souber traduzi-las para a linguagem da tapeçaria, ou seja, quando usar os recursos técnicos do passado harmoniosamente com as possibilidades da atualidade. *Pode-se chamar de síntese ativa da memória o princípio da representação sob este duplo aspecto: reprodução do antigo presente e reflexão do atual* (DELEUZE, 2006, p. 125).

2.4 – Os Cadernos de Aluno:

O primeiro *caderno de aluno*, também denominado *Recursos Têxteis no Plano*, reúne uma série de exercícios que podem ser utilizados pelo tapeceiro posteriormente, para desenvolver seus próprios cartões. O aluno tapeceiro ao iniciar esta atividade tem a tarefa

de escolher cinco cores contrastantes de fios de mesma espessura, fina ou média, podendo ser de algodão, lã, linho ou algum material sintético. O contato tátil com os diversos materiais é determinante na escolha deste ou daquele fio a ser usado, pois em clima quente a grande maioria prefere trabalhar com algodão, enquanto no hemisfério norte utiliza-se na grande maioria lã e linho. Inicialmente, a escolha das cinco cores é a única contribuição do aluno tapeceiro, que, à primeira vista, parece algo sem importância, mas pode ser considerada a identidade do aluno, uma vez que sempre se escolhem cores que agradam ou um conjunto de cores que encantam. *O visível à nossa volta parece repousar em si mesmo. [...] como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da areia* (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 128).

O urdimento desse primeiro caderno de aluno é de três fios por centímetro, podendo ser feito de barbante bem fiado e preferencialmente de boa qualidade. Devido à tensão contínua dada ao urdimento durante a execução do trabalho, o mesmo deve ser de boa qualidade caso contrário poderá comprometer toda a trama. Ao urdir o tear, o fio segue contínuo em volta da estrutura retangular muito bem tencionado. O ato de urdir o tear considera-se um ritual onde o tapeceiro tem seu primeiro contato visual e tátil com sua futura tapeçaria e, como o fio é contínuo, a execução não deve ser interrompida para não comprometer a tensão do urdimento. A largura do urdimento é proporcional ao tamanho do cartão a ser executado e Deleuze considera o tecido como um espaço estriado que pode [...] *ser infinito em comprimento, mas não na sua largura, definida pelo quadro da urdidura, a necessidade de um vai e vem, implica um espaço fechado* (DELEUZE, 2007, p. 181). Em seguida os alunos separam os fios do urdimento, um para cima e outro para baixo, formando a calada e nos fios de baixo são colocados os liços. Esse contato inicial acaba criando uma convivência, ou melhor, uma intimidade do aluno tapeceiro com seu tear, e reforça a proposta inicial de Ernesto Aroztegui onde o aluno tapeceiro tem a possibilidade de experimentar urdir o tear não através de anotações, mas vivenciar o fazer, cada qual o seu. O ato de urdir é uma experiência pessoal onde se utiliza a visão, o tato e através do olfato percebe-se o cheiro característico da goma do fio de algodão. Segundo Maurice Merleau-Ponty (2000, p. 131), *toda experiência do visível sempre me foi dada no contexto dos movimentos do olhar, o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as “qualidades tácteis”*.

No capítulo *O Entrelaçamento – O Quiasma*, no livro *O Visível e o Invisível*, o autor Maurice Merleau-Ponty inicialmente relaciona o sentido da visão com a fala e mostra como esses dois instrumentos de comunicação estão interligados. Depois ele menciona que o olhar envolve e apalpa as coisas visíveis, mas é através do contato tátil das mãos, que se percebem as diferenças das texturas lisas das rugosas. Contudo, é preciso que esta exploração tátil tenha um significado para aquele que a executa, ou seja, deve fazer sentido o toque para que haja o aprendizado. Segundo Merleau-Ponty existe uma indefinição entre os sentidos da visão e do tato, porque [...] *o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo* (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131). Percebem-se através do tato, e ainda de forma distinta na mão direita da esquerda, as texturas dos fios de cores diferentes. Isso ocorre porque cada tingidura, dependendo da química utilizada, produz qualidades distintas às diversas cores. Para Merleau-Ponty a cor é variante, isto é, depende de sua vizinhança, talvez seja justamente essa a intenção de Aroztegui ao limitar em cinco cores as possibilidades nos *cadernos de aluno*. Essa sensibilidade o aluno tapeceiro desenvolverá através do entrelaçamento das experiências visuais e táteis.

Inicialmente, o aluno tapeceiro só tem uma idéia do *caderno de aluno*, a visão do todo, o conjunto da tapeçaria que o encanta, portanto ele não consegue visualizar os exercícios sendo unidades ou como recursos técnicos disponíveis para utilizar em criações posteriores. Para que isto ocorra [...] *é preciso que aquele que olha não seja, ele próprio, estranho ao mundo que olha* (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131).

Faz-se então uma série de subdivisões no urdimento para iniciar os exercícios (ver figura 18). O aluno tapeceiro escolhe duas cores das cinco inicialmente por ele selecionadas e faz um degradê sensível, onde numa extremidade tece em média 25 fios do urdimento e na outra, tece somente um fio. Conciliar o uso das diversas mesclas com o controle de urdidura é o grande desafio deste primeiro exercício. [...] *minhas duas mãos tocam as mesmas coisas porque são as mãos de um mesmo corpo; ora, cada uma delas possui sua experiência tátil* (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 137). Na atividade do tear, tanto no urdimento como na trama, o tapeceiro usa as duas mãos, por isso inicialmente é tão difícil

para o aluno tapeceiro desenvolver as atividades com a mão não adestrada. Num segundo momento essa mesma mão não tem a sensibilidade de perceber as diferenças de espessura e textura dos fios que facilmente a outra mão já educada diferencia. O que ocorre nessa sequência de exercícios é justamente a mistura de cabos de duas cores, ou seja, ao preparar os fios para o degradê o aluno tapeceiro vai misturar as cores de fios de tal forma que haja uma passagem harmoniosa de uma cor para a outra e sempre usando a mesma espessura do fio para não comprometer a textura da trama na tapeçaria como um todo.

Figura 18



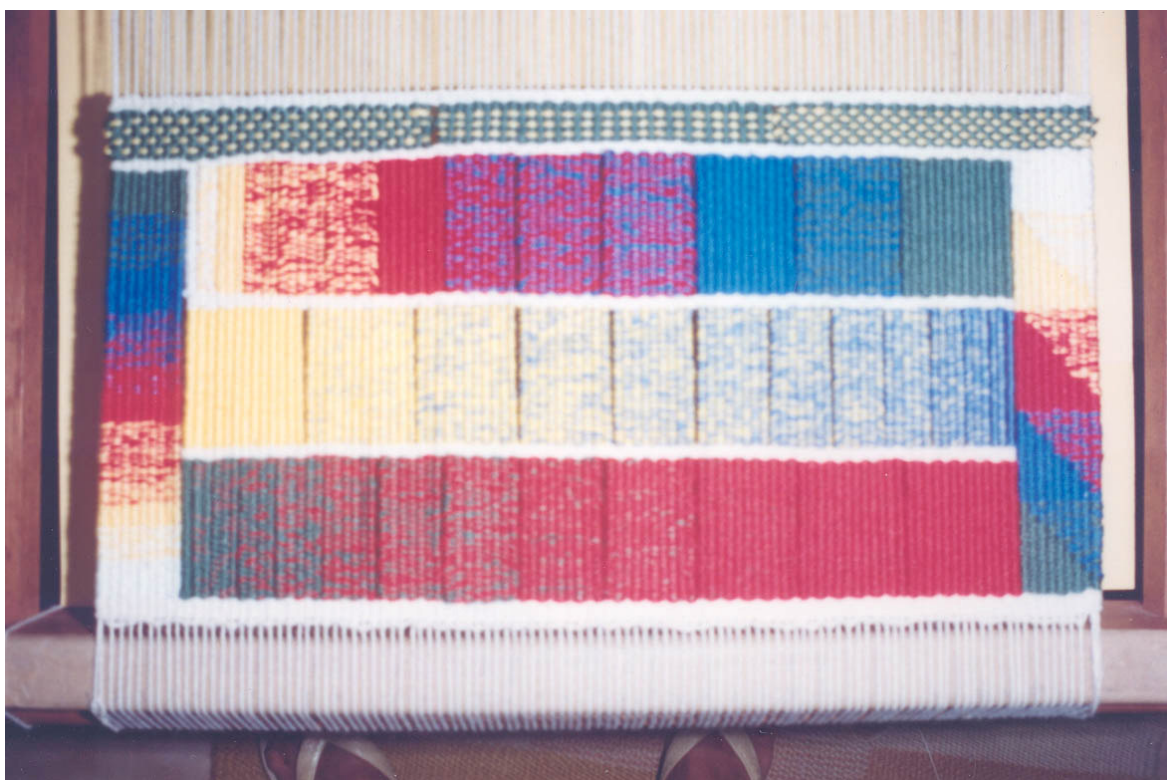
Subdivisões no urdimento

Fonte da imagem: *caderno de aluno* de Elke Hülse.

No segundo exercício o degradê de duas cores é racional, e o material proposto é linha de costura, onde nas extremidades estão as cores puras e no centro a metade dos cabos de cada cor. No terceiro exercício o degradê é com as cinco cores, observando que inicie da cor com mais luz para a cor com menos luz, fazendo um degradê sensível. Nas duas laterais o aluno tapeceiro, de acordo com Aroztegui, desenvolverá o degradê de três e cinco cores,

um diferente do outro. *Com a primeira visão, o primeiro contato, o primeiro prazer, há iniciação, [...], estabelecimento de um nível que será ponto de referência para todas as experiências daqui em diante* (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 146). Tendo completado essa primeira série de exercícios usando a técnica do degradê, o aluno tapeceiro normalmente utiliza todas as cinco cores alternadamente. Certamente há um novo olhar do mesmo, diante do seu caderno de aluno, em distribuir harmoniosamente essas mesmas cores (ver figura 19). Eventualmente acontecem questionamentos de que já se esgotaram todas as possibilidades de combinações das cinco cores e a preocupação em redistribuir as mesmas cinco cores nos exercícios posteriores. Nessa etapa o aluno tapeceiro também começa a observar os exercícios propostos isoladamente, tentando familiarizar-se com a técnica. Existe o encantamento inicial com o resultado parcial da fatura e ao mesmo tempo uma preocupação estética com o todo.

Figura 19



Cinco exercícios de degradê.
Fonte da imagem: *caderno de aluno* de Elke Hülse.

Na seqüência o aluno tapeceiro faz uma faixa de 1,5 cm de altura tramando duas cores que se repetirão com propostas variadas intercalando os exercícios maiores. O sétimo exercício propõe emendas e fendas entre duas cores. As emendas podem ser posteriores ou acontecer na trama, ou seja, ao tecer duas cores, lado a lado, o aluno pode emendá-las através de hachuras mínimas que, além de serem uma ótima sustentação, funcionam como efeito decorativo. O nono exercício é maior, tem 10 cm de altura e é composto de três figuras geométricas planas. Na primeira, o quadrado é tecido em degradê de duas cores e seu fundo em volta com as mesmas cores no sentido inverso. A segunda figura, um triângulo tecido em degradê de três cores e o fundo também no sentido inverso; finalmente a terceira figura, um losango em degradê de cinco cores. Percebe-se nesse exercício uma dificuldade em coordenar além da figura/fundo, o uso e a troca correta das cores para formar um degradê sensível, pois todos dominam visualmente estas formas geométricas tão elementares, mas ao trazer para esta linguagem, existe a preocupação com a verdade (ver figura 20). O décimo primeiro exercício propõe os listados de trama, horizontais e inclinados ou curvos. Nesse momento surge uma nova dificuldade, a de tecer em inclinada e curva, pois a visão tende a padronizar tudo na horizontal. Culturalmente tenta-se manter e alcançar sempre o horizonte, porém em certas circunstâncias encontram-se dificuldades para alcançá-lo, entretanto quebrar este paradigma e tentar tecer em curva pode ser um desafio. No décimo terceiro exercício introduz-se o *smyrna*¹², uma técnica muito usada no Oriente Médio onde todos os tapetes são tecidos nessa técnica, menos os *kelim*¹³. No *caderno do aluno*, o *smyrna* é usado como uma curiosidade e num dado momento propõe-se desenvolver um desenho (cartão), usando como tema o *feito* (ver figura 21). Essa proposta do *feito* traz à tona o peso cultural que esta qualidade tem, e por outro lado no *smyrna*, sendo uma técnica tátil, dificilmente há unanimidade quanto à feiúra proposta.

É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 131).

¹² Tipo de nó usado pelos tapeceiros da cidade de Smyrna, na Turquia, e que forma um pêlo de espessura média, também usado por tapeceiros de outras regiões.

¹³ Também denominado *kilim*, comumente usado na Turquia, mas proveniente da Pérsia onde significa “algo áspero”. É a técnica rica em desenhos geométricos na qual as cores não se entrelaçam, ou seja, existem pequenas fendas entre as diversas formas que compõem o tapete.

Figura 20



Degradê em figuras geométricas planas.
 Fonte da imagem: *caderno de aluno* de Elke Hülse.

Nesse momento em que o aluno tapeceiro finaliza praticamente a metade dos exercícios propostos, recebe as primeiras informações sobre o cartão final de curso. Cada qual escolherá uma imagem, que pode ser um desenho, uma fotografia, uma imagem computadorizada. Qualquer imagem pode ser desenhada e adaptada para a técnica, também denominado cartão. *Cada vez que queremos ter acesso à idéia imediatamente, [...] enquadrá-la, ou vê-la sem véus, percebemos perfeitamente que a tentativa é um contra-senso, que ela se afasta à medida que dela nos aproximamos* (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 145).

No décimo quinto, décimo sexto e décimo sétimo exercícios, têm as interpenetrações e hachuras horizontais, técnicas muito utilizadas na tapeçaria como sustentação, e visualmente também proporcionam efeito de sombra, profundidade (ver figura 22) e [...] *a cor é, aliás, variante em outra dimensão de variação, a de suas relações com a vizinhança*

[...], é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 129).

Figura 21



Figuras geométricas em *Smyrna*.
Fonte da imagem: *caderno de aluno* de Elke Hülse.

O décimo nono exercício propõe as interpenetrações curvas, os arabescos, as chamás e a relva, onde se retoma o tramado curvo e inclinado. Esses podem ser desenhados no urdimento, ou num cartão sob o urdimento para facilitar sua execução. O vigésimo primeiro exercício propõe o degradê de textura e o degradê por pontos ou manchas. Ao terminar esta etapa, o aluno tapeceiro já estará por algum tempo estudando algum desenho que será seu cartão final de curso. Isto significa que ele desenvolverá um desenho na largura do urdimento, com altura aproximada de 15 cm, podendo usar mais uma cor além das cinco cores iniciais e utilizando vários recursos têxteis.

Como escolher entre os diversos recursos têxteis, qual melhor se adapta em cada situação do cartão? Esse é o novo desafio para o aluno tapeceiro.

Caminhamos em direção ao centro, procuramos compreender como há um centro, em que consiste a unidade, não dizemos que ela seja soma ou resultado e, se fazemos o pensamento aparecer sobre a infra-estrutura de visão, é só em função desta visão incontestada que é preciso ver ou sentir [...], que todo pensamento advém de uma carne (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 141).

Figura 22



Exercícios de interpenetrações.
Fonte da imagem: *caderno de aluno* de Elke Hülse.

Ao tecer este cartão final de curso (ver figura 23) reunindo uma imagem e utilizando os recursos têxteis acima mencionados, qual a contribuição do aluno tapeceiro? Essa relação mágica entre o tapeceiro e sua tapeçaria é algo além do visível e do palpável, é a sua verdade. A experiência perceptiva traz idéias ao tapeceiro que sua razão transformará em objetos reais.

O segundo *caderno de aluno* denomina-se *Controle e Domínio da Forma*, utiliza um urdimento de três fios duplos, ou seja, seis fios por centímetro. Esse urdimento possibilita

tramar detalhes minuciosos desenhados no cartão. O aluno tapeceiro escolhe cinco cores distintas das anteriores e também segue usando-as até o final do caderno. A primeira faixa de exercícios tem vinte centímetros de altura e divide-se em três propostas de desenhos com formas inclinadas em vários ângulos. Na sequência é feita uma faixa de 1,5cm onde exercita a técnica do *jackard*. No terceiro exercício o aluno tapeceiro desenha dois cartões, no primeiro, um pequeno retângulo em cinco posições distintas de movimento sequencial onde o fundo é liso e os retângulos são tramados em degradê de duas cores. No segundo, um pequeno envelope quadrado também em cinco posições de movimento, no qual o fundo é um degradê de duas cores e o envelope também é tramado com duas cores.

Figura 23



Cartão final do primeiro caderno de aluno em execução.
Fonte da imagem: *caderno de aluno* de Elke Hülse.

O quinto exercício tem 12,0cm de altura e divide-se em três partes, onde a primeira é uma composição de 6 a 8 formas geométricas concêntricas e preferencialmente desencontrando as arestas. As demais são composições com letras que expressam sentimentos de agressividade e raiva, de tranquilidade e paz. Cabe ao aluno tapeceiro desenvolver seu cartão usando as técnicas do caderno anterior e escolhendo as cores mais apropriadas para cada composição. Aqui o passado é presente e como Deleuze escreve [...] *o passado é contemporâneo de si como presente que todo presente passa, e passa em proveito de um novo presente* (DELEUZE, 2006, p. 126).

No sexto exercício o aluno vai tecer movimentos circulares que destacam uma situação comum na tapeçaria, ou seja, o fundo em vários momentos define a forma. No sétimo exercício o aluno tapeceiro fará uma composição de 15,0cm de altura usando as cinco cores com círculos de vários tamanhos, semicírculos, círculos tangentes e secantes. O nono exercício é uma composição de 15,0cm de altura, usando elipses e espirais com sobreposição de formas, transparências e o fundo composto de duas cores. O décimo e décimo segundo exercícios são faixas decorativas com 1,5cm de altura, usando formas simétricas curvas e inclinadas. No décimo primeiro exercício o aluno tapeceiro desenvolve um cartão com o seu monograma e tece seu nome criando composições que podem vir a ser usados em tapeçarias de sua autoria.

O décimo terceiro exercício é dividido em três partes onde cada uma abriga um cubo, um cone e um cilindro com sombras em planos tridimensionais. Ao terminar essa série de exercícios, o aluno tapeceiro fará seu cartão final sem fixá-lo sob o urdimento. Essas diversas possibilidades proporcionam ao aluno tapeceiro escolher a melhor maneira de posteriormente trabalhar com seus cartões. Na tapeçaria, como em qualquer outra atividade manual, não existe uma regra, mas várias formas de trabalhar os recursos técnicos da maneira que o tapeceiro melhor se adapta. É comum que o aluno tapeceiro, ao executar o cartão final do segundo caderno, perceba o quanto é rico em conteúdo e quanto ele pode explorar e aprender com esses *cadernos de aluno*. *Aprender é o nome que convém aos atos subjetivos operados em face da objetividade do problema (Idéia), ao passo que saber*

designa apenas a generalidade do conceito ou a calma posse de uma regra das soluções (DELEUZE, 2006, p. 236).

No terceiro *caderno de aluno*, denominado *Franjas e Formas Tridimensionais*, o aluno tapeceiro vai tramar formas tridimensionais cheias e vazadas sem abandonar a estrutura do tear. Isso significa que o urdume passa a ser usado sem os liços, ou seja, em pré-tear, e a trama segue em volta do urdimento. Embora essa técnica limite um pouco o uso do desenho, é possível tramar formas planas juntamente com as tridimensionais. A cestaria se assemelha bastante à técnica do tridimensional na tapeçaria, porém esta não usa o tear como suporte.

Se o que se quer são metáforas, seria melhor dizer que o corpo sentido e o corpo que sente são como o direito e o avesso, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular que do alto, vai da esquerda para a direita e, de baixo, da direita para a esquerda, constituindo, todavia, um único movimento em suas duas fases (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 134).

Todas essas possibilidades técnicas que Ernesto Aroztegui oferece ao aluno tapeceiro também estão em livros específicos e podem ser estudados em ateliês centenários ou em cursos superiores de diversos países. *Aprender é penetrar no universal das relações que constituem a Idéia e nas singularidades que lhes correspondem* (DELEUZE, 2006, p. 237). Cabe ao aluno tapeceiro buscar nas mais diversas fontes as informações e anseios que ele almeja para seu conhecimento da técnica na tapeçaria.

CAPÍTULO 3

Tapeceiros Contemporâneos

Ao longo de séculos o conhecimento do uso da técnica da tapeçaria sempre foi passado pelos tapeceiros mais experientes aos mais jovens nos ateliês em um trabalho diário de disciplina e exaustão. Apresentar três histórias distintas de vida, mas unidas por um conteúdo comum, faz-se necessário para mostrar que aqui a tapeçaria é a motivação. Cabe perguntar se há diferença ou repetição entre o trabalho de um tapeceiro nascido entre tapeceiros e aquele que ao longo da vida optou por esta atividade?

3.1 – Luiz Ernesto Aroztegui, sua história e obra:

*Artistas dificilmente são tão interessantes quanto sua obra*¹ (ABBONDANZA, 1995, p. 45 - tradução da autora). Esta frase enunciada pelo crítico de arte uruguaio Jorge Abbondanza define muito bem Luiz Ernesto Aroztegui, que nasceu em 1930 na cidade de Melo no interior do Uruguai e faleceu em 1994 em Montevidéu. Não teve contato familiar com a tapeçaria, mas na década de 50 encantou-se por ela quando fez os primeiros ensaios. Durante dez anos viajou, pesquisou e conheceu a tapeçaria do Oriente Médio, da França e da América do Sul, com alguns povos andinos. Tendo a oportunidade de conviver por algum tempo nesses lugares, ele aprendeu muito da técnica utilizada em cada região visitada. Conheceu seus teares que pouco diferem de um continente para outro, o processo de cada região, adaptado ao seu produto. A matéria prima predominante nas três regiões é a lã, mas proveniente de animais distintos.

O Uruguai não tem exemplares significativos de arte pré-colombiana e nem teve movimentos artísticos expressivos até a década de 50, surgindo tão somente alguns artistas isolados como Carmelo de Arzadun, Guillermo Laborde, Jose Cuneo, entre outros. As artes plásticas na Escola Superior de Belas Artes neste período dividiam espaço com a cerâmica e a ourivesaria em prata, atividades estas muito expressivas até então. Aroztegui ingressou no meio artístico de Montevidéu em meados da década de

¹ *Künstler sind selten so interessant wie ihr Werk.*

60, lecionando no *Instituto Artigas de Profesores*, estudou história da arte e participou de encenações teatrais. Em 1965 montou o Ateliê de Montevideu, onde ministrou aulas de tapeçaria e, junto com seus alunos, criou na década de 70 o Centro de Tapeçaria do Uruguai (CETU). Aroztegui envolveu inclusive familiares na arte da tapeçaria, criou uma referência em seu país que frutificou e até hoje novas gerações de tapeceiros são formados. Ele sempre teve uma dedicação especial para com seus alunos, conquistando-os e envolvendo-os na atividade, muitos deles tornando-se colegas de profissão. Sua produção artística como tapeceiro foi sempre uma busca pelo exercício da técnica, ou seja, criação e experimentação. Segundo Deleuze, *pode-se dizer que aprender, é uma tarefa infinita* (DELEUZE, 2006, p. 238). O resultado desse empenho como tapeceiro apareceu ao longo dessa trajetória de vida, ao participar da décima Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza em 1986. Hans Belting, historiador da arte faz a seguinte colocação sobre a fotografia, que também é pertinente à tapeçaria:

Durante muito tempo pareceu que a história da fotografia era apenas uma história das técnicas fotográficas, a saber, como se funcionassem segundo o lema: fazemos sempre aquilo que *podemos* fazer a cada momento. Porém como se pode explicar que, a despeito do aparelho fotográfico e de sua técnica neutra, reconhecemos imediatamente os grandes fotógrafos por seu estilo pessoal?(2006, p. 211).

O tear da tapeçaria é sempre o mesmo e os materiais alternam, mas o processo de execução sempre segue o mesmo princípio, quase todos partem de um cartão; será então a leitura e interpretação desse cartão o diferencial? Somente depois de muito explorar a técnica, Aroztegui assim como tantos outros tapeceiros da contemporaneidade foram reconhecidos pelo público espectador. Ele considerava esse processo natural e necessário, por esta razão, primava e cobrava de seus alunos o mesmo procedimento. Aroztegui dedicou-se intensamente à tapeçaria, mas sempre estava disponível aos amigos e às surpresas da vida, deixava transparecer um entusiasmo juvenil que só era limitado pela idade do corpo físico. *Tão magro e ossudo como era, Aroztegui tinha rompantes de fúria e desequilíbrio, mas também períodos de trabalho ininterrupto. Quem conhecia suas alterações de humor, dificilmente conseguia imaginar como ele podia ficar durante horas tecendo diante de um tear*² (ABBONDANZA, 1995, p. 45 - tradução da autora). Como tapeceiro, pesquisou e desenvolveu recursos técnicos que

² *So mager und knochig, wie er war, hatte Aroztegui Ausbrüche von Wut und Unausgeglichenheit, aber auch Perioden unbegrenzten Arbeitseifers. Wer seine Stimmungen kannte, konnte sich nur schwer vorstellen, wie er stundenlang vor seinem Webstuhl sitzen konnte.*

melhor se adaptassem aos seus cartões. Em seus 25 anos de profissão foi incansável na busca de novas experiências, na divulgação da tapeçaria em eventos mundiais e conquistou novos alunos tanto no Uruguai como no Brasil. Ao participar da décima Bienal de São Paulo, na oportunidade ele reuniu um grupo de tecelões interessados em aprender a técnica tradicional da tapeçaria nesta cidade, com os quais iniciou um curso que se estendeu por alguns anos. Nesta oportunidade Henrique Schucman foi um dos participantes, que será apresentado a seguir. Da mesma forma aconteceu em Porto Alegre, onde Aroztegui também ministrou *workshops* para tapeceiros da região.

Na década de 60, várias manifestações artísticas como a tapeçaria, a escultura em madeira e o vitral ganharam relevância no Uruguai, dividindo espaço com a pintura e outras atividades desenvolvidas na Escola Superior de Belas Artes de Montevideu. Aroztegui participou ativamente desta quebra de paradigmas das artes plásticas e as artes menores. Foi pelas mãos desse tapeceiro e de Cecília Brugnini que a tapeçaria no Uruguai ganhou espaço e adeptos, tanto na Universidade como nas galerias de exposições. A partir da década de 70 anualmente aconteceu um encontro nacional de tapeceiros em Montevideu para exposição, análise e avaliação dos trabalhos executados. Em 1973 e nos anos seguintes, com a ocupação militar, estes encontros foram importantes para a sobrevivência da atividade. Como não havia muitas iniciativas artísticas, Aroztegui acreditava que essas reuniões e exposições manifestariam a energia, o vigor e a persistência dos tapeceiros. O trabalho de Aroztegui foi significativo nesses 25 anos de produção, quando se sabe que a fatura da tapeçaria é de resultado demorado. Aos olhos dos espectadores e admiradores, o tapeceiro captava com *habilidade e sutileza* elementos do contexto e os explorava de tal forma que em algumas tapeçarias é no fundo que ele concentra a riqueza de sua pesquisa. A série de retratos de celebridades por ele tramada mostra o rigor técnico que ele sempre almejava, e a realidade das figuras contrapõem com as combinações cromáticas usadas no fundo. Para Tassinari, *a arte do retrato é em parte captar o não-sei-quê do retratado* (TASSINARI, 2006, p. 90). Algumas personalidades como Freud, Borges e Golda Meir fazem parte dessa série (ver figuras 24 e 25). Ao escrever um breve currículo para a Bienal de Veneza, Aroztegui comenta:

Eu tenho gasto muito esforço, energia e tempo em minhas tentativas de me libertar do jugo intelectual, e estou tranquilo, não certo de que eu alcancei o degrau que gostaria. Por tudo isso não poderia