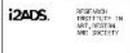




Livro do Ponto



Projeto financiado por Fundos Nacionais
através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia
no âmbito dos projetos: Ref.^a UIDB/00112/2020

ANA CLARO
ANA PIRES
ANDRÉ PINTO
ANNET COUWENBERG
ANTÓNIO QUADROS FERREIRA
ARIANA MORODER
BENEDITA PESTANA
FILIPE ROCHA DA SILVA
FILOMENA SILVANO
GUIDA FONSECA
HELENA LOERMANS
HUGO FERRÃO
ISABEL SABINO
JESSICA HALLETT
JESSICA HEMMINGS
JOANA FONSECA
JOAQUIM PINHEIRO
JOHANNA BRAMBLE
JOSÉ SILVA
KEVIN RODRIGUES
MARIA GIMENO
MARIA JOÃO FERREIRA
NELSON DURÃES
PAULA MONTEIRO
RITA SALVADO
RUI MIGUEL LOBO
RUTE ROSAS
SANDRA LEANDRO
SOFIA SILVA
SUSANA PIRES

Livro do Ponto

Coordenação

CRISTINA BARROCAS DIAS

FILIPPE ROCHA DA SILVA

CÓRTEX FRONTAL – RESIDÊNCIAS E OFICINAS

SUSANA PIRES

DOCUMENTA

A realização, nos dias 12 e 13 de junho de 2021, do Encontro Internacional *Ponto — Textile Art in Perspective* no renovado Cineteatro de Arraiolos foi um acontecimento a que a Câmara Municipal de Arraiolos reputou elevada importância e que nos deixou a todos orgulhosos.

O facto de a Universidade de Évora, através do Professor Filipe Rocha da Silva, nos ter escolhido como local de acolhimento, vem confirmar a relevância de Arraiolos no domínio das artes têxteis, sendo o nome desta vila e concelho indissociável da História das Artes Decorativas em Portugal. Foi, pois, para nós, um privilégio que tenha sido Arraiolos o epicentro do debate de ideias em volta de um género que assume cada vez maior preponderância no panorama da arte e das expressões artísticas.

Através da publicação deste livro, em que se registam por escrito e para a posteridade as comunicações dos vários investigadores, artistas e protagonistas das diferentes facetas da arte têxtil que presencialmente ou à distância «recebemos» em Arraiolos, temos a expectativa de que se constitua como o início de algo a que possamos dar continuidade e que a realização deste Encontro e respetiva publicação do presente livro se assumam como a introdução a um maior e mais vasto projeto de conhecimento, saber, inovação e evolução que no futuro reconfirme, cada vez com mais força, Arraiolos como lugar central da arte têxtil em Portugal e num contexto internacional. Que daqui possam nascer outros projetos, outras ideias e, em suma, evolução, porque a arte, em última análise, mais não é do que o reflexo da evolução humana ao longo dos séculos.

À Universidade de Évora e à sua Reitora, ao Professor Filipe Rocha da Silva, a todos os que contribuíram para a realização deste Encontro,

a todos os comunicadores convidados e, por fim, aos funcionários da Câmara Municipal de Arraiolos que deram o seu contributo para a realização desta jornada de saber em Arraiolos, o nosso profundo agradecimento.

SÍLVIA PINTO

Presidente da Câmara Municipal de Arraiolos

Agradeço o convite que me foi dirigido pelo Professor Filipe Rocha da Silva, agradeço também à Professora Cristina Barrocas Dias e à Câmara de Arraiolos, na pessoa da Senhora Presidente. Felicito o trabalho que tem sido desenvolvido na área da cultura e do património com particular destaque para as questões da promoção e valorização, estudo e conhecimento relacionados com o tapete de Arraiolos de que este encontro internacional é bem um exemplo. Apesar de mais abrangente nos seus objetivos, penso que este congresso pretende refletir sobre o tapete de Arraiolos enquanto parte desse grande mundo da arte têxtil que nos remete para raízes da nossa cultura e da construção da nossa paisagem cultural do Sul.

Se tivermos uma verdadeira vontade de compreensão destes territórios deveremos considerar que a arte têxtil, e tudo o que ela encerra na longa duração, é fundamental para entendermos lógicas de construção destas paisagens culturais. Refiro-me, por exemplo, às questões da pastorícia e à antiguidade do conhecimento que lhe está associado e do que ele nos pode trazer para os dias de hoje e para o nosso futuro comum. As práticas culturais resultantes do grande movimento histórico da transumância na região são com certeza relevantes para a problemática deste congresso.

O tapete de Arraiolos insere-se claramente nesse grande mundo. A história da arte têxtil remete-nos inexoravelmente para as trocas, para os contactos e para a interculturalidade que o tapete de Arraiolos também reflete. A investigação que tem sido desenvolvida, em particular pela Universidade de Évora, remete-nos também para esse horizonte de influências múltiplas, culturais, históricas e geográficas nesta arte que tem para nós tanto significado.

A investigação da Universidade de Évora e o trabalho que tem estado a ser desenvolvido pela Câmara é uma tónica que gostava de acentuar na abertura deste congresso internacional. O património, neste caso aquilo a que chamamos artesanato ou mais recentemente o saber fazer tradicional, deve servir-nos para o presente e para o futuro, privilegiando o seu estudo, conhecimento e transmissão efetiva dentro de uma visão ecológica e não exclusivamente patrimonializadora.

O saber acumulado que existe no Alentejo, na área dos lanifícios e da arte têxtil, representa um potencial enorme para a criação, produção e transferência de conhecimento, contribuindo objetivamente para assegurar futuro a esta atividade.

A Estratégia Nacional do Saber Fazer Tradicional — que foi aprovada muito recentemente em Conselho de Ministros, e mais recentemente ainda a Associação Nacional do Saber Fazer Tradicional, de que fazem parte o Ministério da Cultura e o Ministério do Trabalho, Solidariedade e Segurança Social, através do Instituto do Emprego e Formação Profissional, para além de outras instituições —, irá ter, esperamos todos, um impacto positivo na nossa região. A sede da Associação ficará em Portalegre, que tem também uma tradição importante na tapeçaria.

Voltando ao tapete de Arraiolos, penso que só o conhecimento e o saber fazer podem trazer uma visibilidade internacional à arte têxtil da região do Alentejo. A Direção Regional de Cultura, mas sobretudo a Câmara, e muito bem, tem feito um esforço para um reconhecimento nacional e internacional através da pretensão da candidatura à UNESCO, processo no qual a inscrição no Inventário Nacional do Património Cultural e Imaterial é absolutamente essencial. Esperamos que este reconhecimento internacional possa também replicar para a restante região, para o reconhecimento e para a valorização de todas as outras manifestações do Saber Fazer Tradicional ligadas à lã, com tudo o que isso implica de conhecimento do território, dos movimentos e dos contactos culturais.

Quero agradecer uma vez mais a iniciativa de todos os que participaram nesta organização e desejar que os trabalhos sejam muito frutuosos. Os cruzamentos de visões e abordagens diferentes são sempre luminosos, enriquecem-nos e ajudam-nos a compreender a essência das coisas.

ANA PAULA AMENDOEIRA

Diretora Regional de Cultura do Alentejo

Há uma história do Alentejo, e de outras regiões, que pode ser escrita apenas se nos detivermos «no porquê» dos tapetes em Arraiolos. Uma história que nasce de uma imensa interculturalidade. Os tapetes de Arraiolos seguiram, de alguma forma, as cores e o efeito final dos tapetes persas, denotando, por outro lado, a ligação a uma pastorícia associada a uma transumância. Há, de facto, um enorme conhecimento empírico/cultural ligado aos pigmentos e à sua utilização.

Em resumo, há todo um mundo que hoje se traduz numa estreita ligação entre a investigação e a química, entre a arte e a pintura, indissociáveis da cultura de um povo e de uma região.

Isto é a base de O PONTO!

E penso que estamos a viver História, neste dia.

O empirismo nasce da curiosidade aplicada, o conhecimento vem, neste caso, principalmente, das experiências sensoriais em que a técnica e o trabalho produtivo orientavam o pensamento — aqui se movimentavam as artes e o artesanato —; por seu lado, a Ciência é o conhecimento rigoroso, racional demonstrado (por nós ou por outros), sobre determinado assunto, é o domínio organizado do saber; o interessante é que o princípio de ambos é a curiosidade, a vontade de aprender, de inovar, de criar (saber ou produto).

Neste caso particular não nos debruçamos no entendimento do passado, pretendemos sim analisar o presente e projetar o futuro.

As questões serão, portanto: como preservamos, como entendemos, como vamos ao interior do conhecimento sobre têxteis, e depois saltamos para a sua contemporaneidade.

Como utilizamos todo este conhecimento agora e no futuro?

Perante nós temos uma história que vem, naturalmente, do passado, apenas passível de ser «contada» através dos resultados da investigação, também aqui inovando e projetando o futuro.

Portanto, há de facto investigação e a inovação.

Inovação é uma palavra de «moda» com uma definição nem sempre consensual. Sempre que se fala em inovação «parece» que garantimos a transferência de conhecimento, por palavras, não necessariamente por ações.

O que é realmente inovação?

Como explicar a inovação?

Temos o conhecimento, temos a ciência, compreendemos o produto e depois passamos para outra dimensão que, neste caso, é a arte contemporânea, e isto é, de facto, inovação, em palavras simples e coloquiais o que designamos por «pensar fora da caixa».

É uma ousadia nem sempre bem recompensada, mas pessoalmente muito compensadora!

É importante, neste caso, porque tem impacto na cidade, tem impacto nacional e permite-nos compreender/conhecer a nossa História e sermos capazes de continuar sem esquecer o que está atrás de nós. Porque nós somos SEMPRE conhecimento acumulado, onde se inclui o conhecimento adquirido no quotidiano.

Assim, todos os dias crescemos um pouco mais, compreendemos e conhecemos outras coisas, e é isto que faz de cada um de nós uma pessoa singular. Mas é também isto que faz a sociedade crescer.

Aqui estamos perante o que é artesanato no sentido correto da palavra, muitas vezes gasta por um uso turístico incapaz de lhe reconhecer o real valor; mas queremos que o artesanato contribua para um crescimento sustentável (uma vez mais, uma expressão, sustentabilidade, também ela demasiado gasta).

Os significados destas duas palavras, sustentabilidade e artesanato, merecem ser revisitados com consciência e conhecimento.

Mas o PONTO é sustentabilidade.

Temos de nos conhecer a nós próprios, porque nós somos a nossa cultura, o nosso artesanato e tudo o que foi construído pelos nossos antepassados. Só assim será possível ajudar a criar um futuro mais sustentável, com base no conhecimento que recebemos, que adquirimos e devemos transmitir às gerações mais novas.

A história somos nós que a escrevemos diariamente. Sempre que a transmitimos temos de acrescentar as nossas vivências, os conhecimentos, os estudos e as nossas sensibilidades.

O mundo global em que vivemos deve-nos obrigar a sair da zona de conforto. Porque nós somos o mundo.

E esta ligação da química, arte, pintura, história, sociologia que vimos, e sentimos, em O PONTO, é um exemplo disso.

O Conhecimento é universal e transversal.

ANA COSTA FREITAS

Reitora da Universidade de Évora

Recordo o episódio da *Odisseia* no qual Penélope adia sucessivamente o seu casamento com um dos pretendentes ao lugar de Ulisses, com a desculpa de que tem de terminar primeiro uma peça tecida, na realidade a mortalha para o sogro, Laertes.

Para além de todas as interpretações que o expediente possa suscitar, ele chama a atenção para um fator sempre presente na história da arte têxtil: o tempo.

Por ser uma tecnologia imemorial ligada à adaptação e sobrevivência da espécie humana na natureza, ao lar (*oikos*), aos dispositivos ligados à caça e à pesca; por ser uma superfície meticulosa, prévia e pacientemente executada ponto a ponto, a confeção têxtil acarreta a ideia do planeamento e da extensão no tempo, o contrário da urgência e do oportunismo históricos.

Como interpretar então a significativa presença que esta forma de arte tem assumido nos últimos anos, comprovada pela sua presença nos grandes *fora* artísticos mundiais? Como se conjuga o contemporâneo com o intemporal?

Recorro à conhecida conferência de Agamben, proferida em 2006, sobre o contemporâneo, citando Roland Barthes e Nietzsche, de modo a compreendê-lo justamente como intemporal ou, utilizando a expressão italiana original, o *inattuale*.

Desde modo se pode perceber que a arte têxtil reúna em si características transgressoras da arte atual, que a tornam contemporânea.

Importa considerar esta inatualidade nos seus vários aspectos.

O Ponto concentrou-se por isso também na história e na tradição do têxtil: a perenidade e futuro do fenómeno Arraiolos e do têxtil no Alentejo; mas também na sua presença entre os mais profícuos criadores internacionais; nas combinatórias entre o têxtil e as mais recentes formas artísticas e tecnológicas, nomeadamente o digital.

Este encontro internacional realizado em 2021 para o ponto carismático do fenómeno têxtil que é desde há muitos séculos a Vila de Arraiolos, teria de assumir também um duplo aspeto: o prático, através da exposição de exemplares têxteis; o debate e a discussão, através dos temas e ideias essenciais para a criação têxtil.

Referindo apenas um dos assuntos presente no âmbito do riquíssimo debate, citarei a inevitável questão nominalista, a legitimidade ou utilidade da expressão «arte têxtil». Relacionada com esta dúvida, não posso deixar de recordar a sugestão de Johanna Bramble: «*textile h'art*». Esta parece ser uma forma formidável de nos referirmos a todo o conteúdo emocional patente no fenómeno têxtil, explorando a multiplicidade dos nossos sentidos, inteligência e emoções de uma forma holística que, no entanto, terá de ser também individual.

FILIPPE ROCHA DA SILVA

Coordenador

CAPÍTULO I
O LOCAL E O GERAL

TTT E O PROJETO BORDADOS DE CASTELO BRANCO

ANA CLARO, ANA PIRES, GUIDA FONSECA,
MARIA JOÃO FERREIRA, PAULA MONTEIRO

Introdução

O grupo Textiles, Trade & Taste: Portugal and the World (TTT)¹ é uma rede que pretende criar novas sinergias na área dos têxteis, promovendo diferentes ligações e abordagens interdisciplinares envolvendo a história da arte, a ciência dos materiais e a conservação.

Este projeto propõe a criação de uma rede de investigadores que trabalham de modo independente, mas em cooperação, com um mesmo objetivo: encorajar a combinação interdisciplinar da ciência, da conservação e da história da arte para estudar de um modo sistemático o vasto e rico património têxtil, em Portugal e no mundo². Nos últimos anos, o TTT tem promovido com sucesso várias atividades e colaborações em diferentes cidades portuguesas. Castelo Branco foi uma delas devido aos bordados de Castelo Branco, onde foi organizado um debate para discutir o Bordado de Castelo Branco e alguns aspectos do Caderno de Especificações. Desde esse evento, estabeleceu-se uma colaboração entre o TTT, a Câmara Municipal de Castelo Branco e o Laboratório José de Figueiredo — Direção-Geral do Património Cultural, que resultou num projeto que visa estabelecer a paleta cromática original do Bordado de Castelo Branco no Caderno de Especificações, documento no qual são descritas todas as características que definem o bordado. É que, no decurso deste processo de certificação, surgiram questões relacionadas com a utilização da cor, uma vez que o bordado atual continua enformado pela produção reiniciada no século XX, nomeadamente pelo uso de uma paleta cromática que não considerou as cores das colchas

1 <https://textilestradetaste.fcsh.unl.pt/>

2 SANTOS, Raquel [*et al.*] — «Textiles, Trade & Taste – Portugal and the World: A Project on the Global Circulation of Textiles and Dyes». In *The Textile Museum Journal*. Vol. 47. Austin: University of Texas Press, (2020) 187.

originais, nem a sua possível alteração em virtude da deterioração ao longo do tempo. Com o presente projeto espera-se justamente identificar esta paleta original e contribuir para a fixação da cromia desta produção têxtil bordada.

Colchas de Castelo Branco

As Colchas de Castelo Branco são peças decorativas de linho que cobriam camas, bordadas a seda natural de várias cores com largo domínio do chamado «Ponto de Castelo Branco». Antes dos anos 40 do século passado esse mesmo ponto de bordar era conhecido como Ponto Largo e como a seda utilizada era pouco torcida, «frouxa», também se dizia «bordar a frouxo».

Aquele ponto de bordar, os motivos e padrões em que é usado, e o uso exclusivo da seda dão ao Bordado de Castelo Branco as suas específicas características e uma riqueza que o tornam único no conjunto dos Bordados Portugueses. Tudo isto sublinhado ainda por uma gramática decorativa que, no essencial, se terá definido no século XVIII.

Tipologias

Embora a expressão «Colchas de Castelo Branco» seja comumente usada englobando uma variada tipologia de peças, no estado atual dos nossos conhecimentos, ainda não é possível definir, com precisão, quais dessas peças terão sido efetivamente produzidas na região de Castelo Branco.

Por enquanto, só é possível excluir um grupo de peças que, pela riqueza do seu bordado, pelo rigor do seu desenho e qualidade dos seus padrões dificilmente poderão ter sido produzidas numa região tão interior e escassamente povoada como a de Castelo Branco. De facto, estas peças apresentam-se tão luxuosas que só na estreita proximidade de um mercado de objetos de luxo se podem compreender, um mercado a existir junto da Corte, e de uma Corte rica.

Estas peças, opulentas, quase todas com cerca de três metros de comprimento apresentam, na sua generalidade, um ponto de bordar muito específico, um ponto de bordar de difícil execução, que só aparece em peças portuguesas feitas nos finais do século XVII, eventualmente ainda durante o início do século XVIII, período que corresponde ao reinado de D. Pedro II, um tempo de paz, passada a Guerra da Restauração, e de crescente prosperidade com o afluxo do ouro do Brasil. Desde 2008 que se considera que estas «colchas», cujas dimensões as aproximam, de facto, de «panos de armar», foram feitas em Lisboa³. Existe um numeroso grupo de colchas que, quase de certeza, terão sido feitas na região polarizada por Castelo Branco. São peças relativamente pequenas, poucas ultrapassam os 1,80 metros de comprimento ou 1,40 de largura. Apresentam centros definidos por quatro fitas mostrando albarradas com ramos de flores onde poisa uma ave. Noutros casos, nesses centros, encontram-se figuras humanas: meninas solitárias, um par de meninas ou um casal (FIG. 1). Entre dezenas de peças que se conhecem só em duas se pode apreciar um homem montando um burro. Uma das principais características destas colchas é apresentarem todo o campo decorado com cravos abertos. Nos cantos a bissectriz é quase sempre ocupada por uma haste de um cravo que quase toca o centro.

O desenho é relativamente fruste, descuidado e a simetria é mais aparente que real. Durante muito tempo foram designadas como «colchas populares» em contraposição a outras consideradas «sola-rengas». O seu aspecto ingénuo e a sua abundante ocorrência na zona de Castelo Branco autorizam a pensar na sua manufactura local.

Finalmente, existe ainda um terceiro grupo de colchas sobre as quais dificilmente se pode ter uma opinião fundamentada sobre a sua origem. Trata-se de peças de cuidada manufactura, apresentando padrões variados com um desenho rigoroso dos motivos. O centro apresenta-se como se fora uma moldura em talha, com delicados concheados nos vértices

3 ARRUDA, Luísa — «Bordado de Castelo Branco. Estética e Desenho». In *Colchas de Castelo Branco, Percursos por Terra e Mar*. Castelo Branco: ADRACES, MFTPJ, IPCB, CMCB, 2008, pp. 286-287; PIRES, Ana — «Bordado de Castelo Branco. Elementos para Uma Geografia». In *Colchas de Castelo Branco, Percursos por Terra e Mar*. Castelo Branco: ADRACES, MFTPJ, IPCB, CMCB, 2008, pp. 338-353.



FIG. 1: Pormenor de um bordado de uma colcha da Casa Museu Almeida Moreira, Viseu (inv. CMAM 2502). Fotografia de Ana Claro.

ou então com a forma de uma travessa, cuja borda é delicadamente decorada. Estes centros apresentam ramos de flores saindo de albar-radas mais ou menos impressivas, não se conhecendo exemplares com figurações humanas.

Embora possam aparecer aves, a decoração é quase exclusivamente floral, com flores de vários tipos, destacando-se as flores de lótus ou de papiro. Também aparecem cravos, mas com um desenho cuidado e nunca na versão de «cravos abertos».

Historiografia

Mas como é que, mais de oitenta anos passados sobre a operação de relançamento do Bordado de Castelo Branco, ainda se saiba tão pouco sobre a produção ocorrida no século XVIII?⁴ Para se entender

4 Sobre este assunto, veja-se: AA.VV. — *Percursos por Terra e Mar*. Castelo Branco: ADRACES, MFTPJ. IPCB, CMCB, 2008; PINTO, C. Vaz — *Bordado de Castelo Branco. Catálogo de Desenhos*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1994; PINTO, C. Vaz — *Bordado de Castelo Branco*. Lisboa: Museu Francisco Tavares Proença Júnior & Instituto Português de Museus, 1992; PINTO, C. Vaz; MONTEIRO, J. Pedro — *Colchas de Castelo Branco*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1993; DIAS, J. Lopes — «Apontamento breve sobre as colchas de seda de Castelo Branco, na história e no

esta questão há que lembrar como Castelo Branco se deu conta deste seu património têxtil.

A expressão «Colchas de Castelo Branco» foi cunhada em 1891 por António Roxo. Foi ele que testemunhou o espanto da rainha D. Amélia ao ver o extraordinário conjunto de colchas que decorava o palácio que a havia acolhido e ao rei D. Carlos, quando ambos se deslocaram a Castelo Branco, por ocasião da inauguração da Linha da Beira Baixa em Setembro de 1891⁵.

António Roxo, que publicou detalhadas reportagens relativas a essa visita, não deixa de mencionar a quantidade de colchas que pendiam de varandas e janelas nas ruas onde os reis foram entusiasticamente aclamados. O palácio onde os reis ficaram hospedados apresentava mais de sessenta e cinco colchas a decorarem o grande salão e os aposentos que lhes foram destinados⁶.

Passado cerca de um mês, António Roxo desloca-se a Abrantes para testemunhar a grande festa da inauguração de rede de águas. Ali também é confrontado com colchas que pendem das janelas, percebendo então que são diferentes, nada que se pareça com «as denominadas Colchas de Castelo Branco cujos specimens que prenderam a atenção de Sua Magestade (a rainha D. Amélia), por ocasião da sua recente visita a esta cidade»⁷.

Só muitos anos mais tarde a cidade se viu de novo confrontada com a evidência do seu património têxtil. Tal aconteceu quando Júlia Antunes, uma jovem professora de Lavoires, apresentou no IV Con-

artesanato actual». In *Estudos de Castelo Branco. Revista de História e Cultura*, n.º 17, Castelo Branco, (1965) 5; MENDONÇA, M. José — «Alguns tipos de colchas indo-portuguesas na colecção do Museu de Arte Antiga». In *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*. Vol. II, n.º 2, Lisboa, (1951) 1; SALVADO, António — *Colchas de Castelo Branco (séculos XVII e XVIII) do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura do Ministério da Educação e Cultura, 1986; SANTOS, Reynaldo dos — «As colchas bordadas». In *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Vol. III. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, (1970) 193; SILVA, M.M. de Cagijal e — «Alguns Bordados de Castelo Branco e Arraiolos em Colecções estrangeiras». In *Revista de Etnografia*. Vol. I, tomo 2. Porto: Junta Distrital do Porto, (1963) 311.

5 «As festas da inauguração do caminho-de-ferro da Beira Baixa». In *Correio da Beira*, n.º 386. Castelo Branco, (9 set. 1891). A visita decorreu a 4 e 5 de setembro, uma sexta e um sábado, respetivamente, pelo que o jornal que, habitualmente saía aos domingos, atrasa e só sai na quarta-feira seguinte, dia 9.

6 PIRES, Ana — «Bordado de Castelo Branco. Elementos para uma Geografia». In *Colchas de Castelo Branco, Percursos por Terra e Mar*. Castelo Branco: ADRACES, MFTPJ, IPCB, CMCB, 2008, pp. 300-303.

7 *Correio da Beira*, n.º 393, Castelo Branco, (25 out. 1891). A propósito das Festas de Abrantes.

gresso Beirão, realizado em Castelo Branco, a comunicação a que chamou «Rendas e Bordados da Beira»⁸. Nessa comunicação, pela primeira vez, são descritas algumas das principais características do Bordado de Castelo Branco, terminando Júlia Antunes com um enfático apelo à necessidade e importância do seu relançamento.

Ao tempo, o «bordado a frouxo», como então se dizia, continuava a ser feito, quer no âmbito das aulas de labores que os dois colégios da cidade, Nacional e 1.º de Dezembro, ofereciam às suas alunas, quer no âmbito de um lazer doméstico das senhoras de mais alta condição social⁹. No entanto, a exigente professora que foi Júlia Antunes não deixa de lamentar a falta de qualidade, que constata, dos desenhos e a falta de rigor da paleta cromática.

Esta situação mantém-se até que, em 1939, o presidente da Junta Provincial da Beira Baixa, o padre Ribeiro Cardoso anuncia, no âmbito das comemorações do Duplo Centenário¹⁰, a criação de uma Escola de Bordados e a realização de uma exposição de Colchas. Uma comissão, presidida por Eurico de Sales Viana, foi nomeada para fazer um inventário das colchas existentes na Província e publicar um álbum com os desenhos, a cores, dessas colchas¹¹.

Pela mesma altura, Sales Viana havia percorrido toda a Beira Baixa acompanhando Luís Chaves com o objetivo de preparar o Pavilhão dedicado à Etnografia de Portugal no âmbito da grande Exposição do Mundo Português, a realizar em Lisboa em 1940. Para Sales Viana tratava-se ainda de preparar a Exposição das Colchas de Castelo Branco que, planeada para 1940, só se realizou em 1941.

É assim que em agosto de 1939, Sales Viana publica um artigo¹² no qual apresenta as suas teorias acerca da origem e significado das Colchas de Castelo Branco. Esse texto obtém um tal sucesso que logo

8 ANTUNES, M. Júlia — «Rendas e Bordados da Beira». In Jaime Lopes Dias (coord.), *Actas do IV Congresso e Exposição Regional das Beiras*. Castelo Branco, Lisboa: Torres & Ct^a. Livr. Ferin, 1931, pp. 219-236.

9 PESSOA, M. de Paiva — «Colchas de Castelo Branco». In *Terra da Beira*, n.º 11. Castelo Branco, (1 dez. 1929).

10 As comemorações do Duplo Centenário ocorreram em 1940 celebrando a Independência de Portugal (1140) e a Restauração da Independência (1640) após 60 anos de domínio espanhol.

11 «Exposição de Colchas de Castelo Branco». In *A Beira Baixa*, n.º 118. Castelo Branco, (15 jul. 1939) 4.

12 VIANA, E. Sales de — «As Colchas de Noivado». In *A Beira Baixa*, n.º 121. Castelo Branco, (5 set. 1939) 4.

é publicado como *Separata* amplamente distribuída. Desde então que as suas ideias enformaram e estruturaram quase até aos nossos dias o discurso existente acerca das Colchas de Castelo Branco.

Esse texto corresponde, de facto, a uma visão construída e partilhada com Luís Chaves o qual, em 1940, publica «As Colchas de Castelo Branco», um extenso artigo onde desenvolve e apresenta as mesmas teses.

Para Sales Viana e Luís Chaves, as colchas eram bordadas por raparigas solteiras, usando o linho e a seda que elas próprias produziam, sendo usadas uma única vez, no dia do seu casamento, para logo serem guardadas no mais fundo de arcas ou gavetas¹³. São eles os fundadores de uma mitologia associada às colchas vistas como símbolos nupciais, cuja decoração remete para significados associados aos valores patriarcais e fortemente conservadores da família, tal como esta era entendida durante o Estado Novo.

Estas explicações, aqui sumariamente apresentadas, foram aceites sem qualquer crítica e, desde então, sempre usadas na promoção e divulgação do Bordado de Castelo Branco.

A exposição de 1941, onde apareceram quase cem colchas antigas provenientes de toda a Beira Baixa, contribuiu decisivamente para criar uma imagem icónica, símbolo maior, desde então ligado a Castelo Branco¹⁴.

Essa exposição teve um grande sucesso e impacto pelo que, no ano seguinte, uma seleção de cerca de vinte e cinco colchas foi mostrada em Lisboa, nas instalações do Secretariado Nacional de Propaganda. Ao contrário do que tinha acontecido em Castelo Branco, da exposição de Lisboa de 1942 conhecem-se umas breves descrições das colchas, os seus locais de origem e a quem pertenciam¹⁵.

A informação vertida no pequeno Catálogo então publicado autoriza a pensar que, ao tempo, todas as colchas bordadas a seda foram

13 CHAVES, Luís — «As Colchas de Castelo Branco». In J. Ribeiro Cardoso (coord.), *Subsídios para a História Regional da Beira-Baixa*. Vol. I. Castelo Branco: Ed. da Junta Provincial da Beira-Baixa, 1940, pp. 61-96.

14 MOURA, M.C. Carneiro de — «Colchas de Castelo Branco». In J. Barreira (coord.), *Arte Portuguesa — As Artes Decorativas*, vol. 2. Lisboa: Edições Excelsior, 1951, p. 224.

15 *Exposição de Colchas de Noivado. Bordados de Castelo Branco*. Lisboa: Secretariado Nacional de Propaganda, 1942.



FIG. 2: Pormenor de uma colcha com motivos copiados do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, inv. MFTPJ 70.11. Fotografia de Ana Pires.

consideradas de Castelo Branco apesar das suas evidentes diferenças em termos de dimensão, padrões, qualidade do desenho e dos pontos usados.

No início da década de 40, quer as elites locais de Castelo Branco, quer as de Lisboa ficaram cientes do extraordinário valor daquele património, todavia, não se dando conta de uma certa incoerência daquele conjunto nem do mitificado discurso que acompanhava a sua promoção.

Este aspecto deve ser sublinhado porquanto ele tem uma influência decisiva no modo como se processou o relançamento da produção do Bordado de Castelo Branco ocorrido a partir de 1940, a qual desde então continuou até aos nossos dias (FIG. 2).

Em resumo pode-se dizer:

- a produção de Bordado de Castelo Branco verificou-se em dois períodos muito distintos. O primeiro terá ocorrido no século XVIII. O segundo período de produção oficial iniciou-se ainda nos anos trinta do século XX, mercê da atividade do Centro n.º 2 da Mocidade Portuguesa Feminina, uma oficina de características peculiares que funcionava num dos colégios da cidade¹⁶;

16 MELO, Daniel – «A "Cidade-Símbolo" de Castelo Branco e o Bordar da Identidade Beirã (séc. XX)». In *Colchas de Castelo Branco, Percursos por Terra e por Mar*. Castelo Branco: ADRACES, MFTPJ. IPCB, CMCB, 2008, 64-89.

- durante esta última fase todas as colchas bordadas a seda encontradas na região foram entendidas como tendo sido feitas localmente e vistas como modelos a serem utilizados;
- o relançamento da produção fez-se com grande liberdade misturando elementos das várias tipologias e de colchas que hoje sabemos não serem de Castelo Branco;
- a intervenção de relançamento do bordado fez-se sem considerar a degradação das cores pela exposição ao Sol, pelo que se ignorou a verdadeira paleta cromática das colchas antigas, a qual integrava cores muito mais vibrantes e metálicas que aquelas em uso. Acresce ainda que o mercado da seda para bordar nem sempre contempla as verdadeiras necessidades das bordadeiras, que bordam com as cores que conseguem arranjar e não com as que desejariam.

A questão da cor levou à definição do projeto em curso em que se selecionaram colchas para serem estudadas no que diz respeito aos corantes responsáveis pelas cores das sedas utilizadas no bordado.

Certificação do bordado de Castelo Branco

Tornar extensivo aos produtos artesanais o conceito de certificação, tal como ele aparece aplicado aos produtos agrícolas ou agroalimentares, não é fácil nem imediato. Com efeito, de há muito que se sabe que os mesmos tipos de árvore, as mesmas castas de uvas, os mesmos animais, em contextos geográficos diferentes, originam produções com características diversas as quais só se explicam por outros fatores que não as características biológicas primárias que lhes estão na origem.

Todavia, num mundo cada vez mais igual nos hábitos e consumos de largos milhões de pessoas, a valorização das identidades locais no contexto dos fenómenos de globalização e as claras vantagens competitivas que certos produtos ganham quando remetem para uma particular origem geográfica, levou a que outras produções como queijos,

enchidos ou doces tenham alargado aquele conceito como forma de se valorizarem. Trata-se aqui de tirar partido da cultura local, traduzida esta nos saberes e procedimentos ligados a cada produção, acumulados no tempo, devido ao trabalho de muitas e muitas gerações. E é esse conhecimento apurado das características que uma dada produção foi adquirindo na tradição da sua manufactura que, no mercado, não só a individualiza, como a valoriza.

Mas existem outras produções que, igualmente, nos remetem para um determinado território, o qual identificam e, desse modo, também singularizam. Trata-se de produções também elas, a seu modo, dependentes de fatores específicos daqueles precisos locais, fatores que explicam a sua ocorrência, lhes dão espessura histórica e que ajudaram à sua definição.

Aqui o determinismo não é físico, mas nem por isso menos relevante ou particular. Não são as características geográficas que caracterizam um dado território, que se tornam os fatores imprescindíveis à definição de uma determinada produção, mas antes os elementos da cultura local, um conjunto complexo de saberes afinados e depurados ao longo do tempo, que o conhecimento da História Local ajuda a decodificar e compreender. É o tempo que, de facto, explica e dá consistência àquelas produções cuja imagem, mais do que a expressão que os olhos retêm, se tornou um símbolo de um determinado local ou área.

Estas produções que, sejamos claros, se podem fazer em qualquer parte, constituem uma componente importante do capital simbólico e identitário dos locais onde se definiram e ocorrem. Como qualquer outro património, integram uma herança que há que defender e transmitir aos vindouros, uma herança tão difusa quanto intensa, onde radicam profundos sentimentos de pertença e vinculação a um território. Tal é o caso do Bordado de Castelo Branco que de há muito identifica a região onde ocorre e onde tem sentido que continue a ocorrer.

Certificar uma produção artesanal, qualquer que ela seja, pressupõe uma enorme segurança relativamente ao conhecimento de todas as suas características o que, naturalmente, significa a realização de um estudo, tão aprofundado e rigoroso quanto possível. Este estudo deverá não só clarificar as questões da sua ocorrência e desenvolvimento num determinado território, como definir e caracterizar as matérias-

-primas utilizadas em cada produção. Significa ainda o levantamento exaustivo das formas, das texturas e da gramática decorativa da produção em causa. Finalmente, o trabalho de investigação tem de considerar e definir os parâmetros da inovação que cada produto possa vir a integrar sem se correr o risco de se desfazer o laço identitário, mantendo-o, assim, apesar das previsíveis evoluções, reconhecível e identificável.

O resultado prático deste tipo de pesquisa permite a elaboração do chamado Caderno de Especificações, um documento que, resumindo o essencial da investigação feita, contém todos os elementos que identificam uma certa produção, com particular destaque para aqueles que traduzem uma determinada gramática decorativa a qual, mesmo nas produções mais «tradiccionais» — e, como tal, vistas como «imutáveis» —, sempre apresentou variações ao longo do tempo.

O Caderno de Especificações, constitui assim a referência, o *va-demecum*, do que é ou não aceitável e, como tal, certificável pela entidade certificadora mas, interessa também, e muito, aos próprios produtores: por um lado, elucida os critérios a que deve obedecer a sua produção para ser reconhecida em sede de certificação; por outro, ao recuperar informação, ao incorporar no presente aspectos entretanto esquecidos ou postos de parte, atualiza e alarga, no respeito integral pela história daquela produção, o seu conhecimento e respetivas possibilidades de intervenção.

Com efeito, o Caderno de Especificações, ao divulgar as formas e decorações utilizadas quer no presente quer no passado, ajuda sobremaneira os produtores que ficam com uma perspetiva mais completa da gramática decorativa em causa e aptos, caso o desejem, a reutilizá-la, pois, não raramente, desconhecem muitas das características da sua produção, que, por qualquer razão, caíram em desuso.

Um processo de certificação que, evidentemente, tem como objetivo último a segurança e o esclarecimento do consumidor final, deverá corresponder também a um especial momento de reconhecimento e requalificação da atividade a que se refere. Não tem qualquer sentido todo o esforço de se completar a imagem plural de uma dada atividade, de lhe fornecer um discurso consistente sobre a sua própria história e tradição e aceitar que a mesma se produza e concretize com baixa qualidade técnica de execução.

Um dos problemas na caracterização do Bordado de Castelo Branco está relacionado com a cor. Admite-se que a paleta cromática que está a ser utilizada não respeita as verdadeiras cores usadas no passado, que chegaram até nós desbotadas, alteradas pela ação da luz.

Saber quais eram as cores originais é uma questão importante para as incluir no Caderno de Especificações. Além disso, o estudo da cor pode também fornecer indicações valiosas sobre o local onde as colchas eram produzidas, possivelmente até sobre a definição de grupos de oficinas.

Para estudar as cores originais dos fios foram escolhidas algumas colchas de acordo com os seguintes critérios: desde logo, um grupo de colchas que, atualmente, se pensa terem sido feitas em Castelo Branco ou nos arredores. Trata-se de um grupo de oito peças, que podem ter sido bordadas ou não em diferentes oficinas. Foi também escolhido um outro grupo de colchas porque mostram a utilização muito específica da cor azul. Na verdade, o azul é uma das cores mais mal utilizadas na transposição da paleta cromática de colchas antigas para colchas modernas, uma situação que precisa de ser esclarecida. Pela mesma razão, foram escolhidas duas colchas nas quais foram utilizadas várias tonalidades de vermelho escuro, carmim e roxo.

Um outro grupo é composto por colchas que não se sabe se foram produzidas ou não na zona de Castelo Branco. Finalmente, algumas colchas foram escolhidas de modo a descobrir porque é que algumas cores se mantêm tão vivas e outras tão desbotadas.

Nesse sentido, ao fazer a primeira missão de trabalho, em Viseu e Castelo Branco, foi selecionado um conjunto de colchas da Casa Museu Almeida Moreira, Viseu (CMAM), do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco (MFTPJ) e de uma coleção privada (Dra. Catarina David) (FIG. 3), que correspondiam aos critérios previamente definidos. Fez-se uma observação no local, a olho nu, com conta-fios e um microscópio digital DinoLite e o registo fotográfico das colchas. Da análise técnica realizada foram registadas informações relacionadas com o suporte do bordado das colchas de Castelo Branco, nomeadamente as características dos panos constituintes no que diz respeito à quantidade, às dimensões, à técnica de tecelagem e às orelhas. Por fim, fez-se a recolha de amostras (em zonas com lacu-



FIG. 3: Ana Pires e Catarina David, conversando sobre a colcha com moldura da coleção privada da última.

nas, preferencialmente do verso das colchas) de todas as cores dos fios usados nos bordados de cada colcha e do suporte para serem brevemente analisados microscopicamente (cortes longitudinais e transversais) e por cromatografia líquida de alta resolução com detetor de iodos (HPLC-DAD), no Laboratório José de Figueiredo¹⁷.

No total foram analisadas treze colchas: cinco da Casa Museu Almeida Moreira (2500, 2502, 2503, 2504 e 2505), seis do Museu Francisco Tavares Proença Júnior (56.2, 70.8, 70.9, 70.11, 70.12 e 70.13) e duas da coleção privada (TABELA 1).

¹⁷ Devido à pandemia que estamos a viver, até agora ainda não foi possível realizar as análises no laboratório, pelo que se espera retomar o trabalho em breve.

TABELA 1

Colchas analisadas da CMAM, do MFTPJ e da coleção privada,
as suas dimensões, cores presentes e fotografias com pormenores das colchas.
Fotografias de Ana Claro e Paula Monteiro.

Colcha (n.º de inventário)	Medidas (cm) (altura x largura)	Cores	Pormenores
CMAM 2500	217 x 105	Rosa, roxo, violeta, vermelho	
CMAM 2502	181 x 116	Azul, verde, amarelo, bege	
CMAM 2503	195 x 136	Verde, amarelo, bege, castanho	
CMAM 2504	183 x 118	Azul, verde, amarelo, bege, laranja	
CMAM 2505	185 x 124	Azul, verde, amarelo, rosa, preto	
MFTPJ 56.2	214 x 138	Azul, verde, amarelo, bege	
MFTPJ 70.8	210 x 137	Azuis	
MFTPJ 70.9	262 x 161	Roxos, castanho	
MFTPJ 70.11	294 x 223	Azul, verde, bege, laranja, rosa, violeta, vermelho	

Colcha (n.º de inventário)	Medidas (cm) (altura × largura)	Cores	Pormenores
MFTPJ 70.12	221,5 × 143	Azul, verde, rosas, branco	
MFTPJ 70.13	242 × 166,5	Azul, verdes, laranja, castanho, branco	
Com moldura	265 × 163	Azul, verdes, amarelo, rosas, castanho, branco	
Moldura com fita	186,5 × 118	Azul, bege, castanho	

As colchas da CMAM representam uma das tipologias mais frequentes das Colchas de Castelo Branco, surgindo nas suas várias formulações, quer ao nível de padrões, quer ao nível do tipo de linha, das cores e respetivo brilho. Quanto às colchas do MFTPJ, a 56.2 e 70.8 têm uma intensa utilização da cor azul (que não esgota a panóplia de tons de azul utilizados nas colchas de Castelo Branco), ao passo que a colcha 70.11 se integra numa tipologia de peças com um desenho mais erudito; já a peça 70.9 apresenta uma paleta cromática invulgar cujas principais cores se podem encontrar, no entanto, em peças de desenho mais rústico; e as peças 70.12 e 70.13, têm a particularidade de ter um suporte distinto. Já as colchas da coleção privada foram selecionadas pela particularidade das cores que os bordados exibem.

O Bordado de Castelo Branco tem uma história única, que exige consideração e respeito. Tem todo o sentido fazer cópias exatas das peças antigas (com as cores corretas). Tem todo o sentido trazer uma gramática assumidamente contemporânea para esta produção. O que não tem sentido é continuar a utilizar uma gramática decorativa incoerente e plena de inexatidões, quando deixa de haver desculpa para o fazer. Esperamos, pois, que o presente projeto possa contribuir para o cabal esclarecimento do perfil cromático desta produção.

AGRADECIMENTOS

As autoras gostariam de agradecer: à Dra. Catarina David pela sua simpatia, por ter dado a conhecer a sua coleção particular de colchas de Castelo Branco e permitir que recolhêssemos amostras de duas das suas colchas; à Dra. Sandra Alves da Casa Museu Almeida Moreira, Viseu e à Júlia Mendonça Bispo do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, que organizaram as visitas aos respetivos museus; ao apoio financeiro da Câmara Municipal de Castelo Branco, do CHAM e da FCSH (Universidade NOVA de Lisboa).

ENTRE A ARTE E A MATERIALIDADE TÊXTIL. CRÓNICA DE UMA JORNADA EM PROGRESSO

ARIANA MORODER

Lottozero

Lottozero / textile laboratories é um centro internacional de pesquisa, experimentação e *networking*, dedicado à arte, à cultura e ao *design* têxtil, que tem a sua sede em Prato.

No seu interior, Lottozero inclui um laboratório têxtil, um ateliê partilhado, um escritório de *design* e uma área de exposições, denominada *Kunsthalle*, onde periodicamente são apresentados os resultados da pesquisa e experimentações realizadas pelos artistas e *designers* que gravitam em torno de Lottozero.

Os seus espaços representam um território aberto, onde se enco-rraja a partilha das técnicas e dos saberes no campo do têxtil, num âmbito internacional.

A posição estratégica de Lottozero no interior do distrito têxtil de Prato, que está entre os maiores da Europa e que possui uma fileira capaz de corresponder a cada uma das fases produtivas, unida ao facto de possuir uma área de trabalho equipada com máquinas têxteis e ainda de poder hospedar *designers* e artistas em residência, tornam-no uma realidade única no seu género, em Itália, lugar ideal para todos aqueles artistas que querem indagar no interior do seu próprio trabalho a partir de materiais, técnicas, significados e implicações conceptuais do têxtil.

A *Kunsthalle* coloca entre os seus objetivos primários o dar espaço a este tipo de pesquisas, tentando analisar e compreender as razões pelas quais o fator têxtil se reveste de um papel significativo e importante na investigação artística contemporânea. No decurso da última década efetivamente surgiu um crescente interesse face aos artistas e obras que utilizam as potencialidades do *medium* têxtil, que pode ser expresso nas diversas linguagens expressivas (da pintura à



Spatial Poetry, Farkhondeh Shahroudi. Fotografia de Rachele Salvioi.

escultura, da instalação à *performance*, citando apenas algumas), e ao mesmo tempo é portador de uma especificidade que deriva da sua profunda conexão à vida e história do ser humano. Quer seja parte integrante da obra de arte ou esteja apenas indiretamente implicado, o elemento têxtil torna-se um instrumento eficaz de análise e reflexão crítica que abre o discurso artístico a uma multiplicidade de níveis de análise (antropológico, social, histórico, político, de identidade de gênero).

Depois de ter inaugurado a sua atividade em 2016 com *Inside Lottozero*, uma exposição-manifesto que reuniu participações de treze artistas italianos e estrangeiros cujas obras bem exemplificam a transversalidade e ductilidade do *medium* têxtil, a programação da *Kunsthalle* prosseguiu no ano seguinte com *Spatial Poetry*, a primeira exposição individual em Itália da artista iraniana Farkhondeh Shahroudi (em colaboração com Villa Romana de Florença), uma mostra que fundia escultura, instalação e escrita numa única narração poética: criaturas tridimensionais de aparência antropomorfa, animal ou vegetal, feitas de tecido cosido à mão, construíam um espaço de imaginação fortemente conotado com a condição do artista no exílio, entre histórias passadas e presentes, a dimensão pessoal e a política.

Seguiram-se dois projetos desenvolvidos ao longo de períodos de residência: *Occupy Lottozero*, com os novíssimos artistas franceses Robin Darius Dolatyari-Dolatdoust e Chloé Rozycka Sapelkine, que foram convidados a viver dentro de Lottozero, ocupando literal-



Occupy Lottozero, Robin Darius Dolatyari-Dolatdoust e Chloé Rozycka Sapelkine. Fotografia de Rachele Salvioli.

mente os espaços durante seis semanas), acolhendo quem quer que quisesse participar naquele que se tornou um verdadeiro e autêntico universo artístico em formação, que ganhou corpo passo a passo no decurso da sua permanência; *Generous Images Unable to Reach*, projeto *site-specific* de Luca Vanello (artista italiano residente em Bruxelas), que trouxe uma investigação em torno do tratamento da lã que se pratica em Prato (com a colaboração e consultadoria de algumas empresas do distrito), parte de uma pesquisa mais ampla sobre as relações durante o processo do luto entre seres humanos e matéria, nascida de uma reflexão sobre as inúmeras tentativas contemporâneas para chegar à eternidade, através de tecnologias sempre mais avançadas e paradoxais.

Em 2019, Lottozero desenvolveu uma colaboração com Museion — Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano — que lhe confiou a curadoria da sua Casa Ateliê, através de uma série de três acontecimentos, cada um deles dedicado a uma intervenção *site-specific*. Lottozero apresentou três pesquisas muito diferentes entre si, tendo em comum a recorrência do elemento têxtil: na obra de Luca Vanello, reinstalada com o novo título de *Tired Eyes Dislike the Young*, o procedimento único de preparação e cardadura da lã em Prato torna-se o instrumento linguístico a partir do qual interroga conceitos filosóficos ligados à materialidade nos processos de transmutação de um estado a outro da matéria; o dacron, tecido sintético altamente resistente e leve usado nas velas do asa-delta, constitui a superfície sobre a qual a artista norue-



Generous Images Unable to Reach, Luca Vanello. Fotografia de Marina Arienziale.

guesa Margrethe Brekke intervém manualmente, fazendo da linguagem do *pattern* um código visual com o qual falar de temáticas ecológicas de urgente atualidade; enfim, na pesquisa de Anna M. Rose, artista americana transplantada para Florença, a fibra sintética usada nas suas esculturas, feitas de massas informes de cabelo, opera uma renovação nos estereótipos ligados à feminilidade, no seio de uma



Soft Feelings Part I (Anatomy Class), Alice Ronchi. Fotografia de Rachele Salvioli.



Andrea Borghi. Fotografia de Rachele Salvioi.

reflexão mais ampla sobre o caráter transitório e fragilidade da vida humana.

O ano concluiu-se com uma residência de Alice Ronchi, jovem artista que já se afirmou no panorama italiano, cuja contribuição final foi a instalação de *Soft Feelings Part I (Anatomy Class)*, primeira versão de um projeto de investigação que questiona a sexualidade e intimidade do corpo. A artista testou diversas técnicas e possibilidades expressivas da linguagem têxtil, encontrando na sensorialidade tátil de fibras e tecidos uma equivalência matérica da *morbidezza* (ou ternura), que pertence à atmosfera abstrata das emoções. O projeto foi realizado em colaboração com o Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, de Prato.

A atenção à experimentação e pesquisa com matérias têxteis levou também a contaminações e hibridizações com a dimensão sonora. Desde os inícios da sua atividade, Lottozero apresentou no interior dos seus espaços *performances* musicais, entre os quais *Sleep Concert* em 2016 (parte integrante da mostra *Inside Lottozero*) com os músicos Giulio Aldinucci, Paul Beauchamp, Alberto Boccardi, Gea Brown, Claudio Rocchetti, Sadi e Tomoko Sauvage; em 2018, uma residência com o artista e *sound artist* Andrea Borghi (concluída com a produção de Tistre, uma *performance* depois publicada por *Dinzu Artefacts*) e, em 2019, uma *performance* com o *sound artist* inglês David Littler, para instrumentos eletrônicos e objetos preparados (entre os quais



Inside Lottozero. Fotografias de Claudia Corrent e Simone Ridi.

uma caixa de música que toca a partir de cartões perfurados por bordados).

A partir de 2020, a atividade expositiva da *Kunsthalle* abre a pesquisas relevantes para os territórios da moda e do *design*. *About ABOUT A WORKER* é uma exposição dedicada ao percurso criativo do homônimo coletivo francês que interliga *design* e pesquisa social, fundado por Kim Hou e Paul Boulenger em 2017, um projeto inovador, abrindo caminho a um novo processo de fazer moda, em que o trabalhador é colocado no centro do processo criativo, com a inédita possibilidade de exprimir, através do *design*, uma visão sobre o seu próprio trabalho e a sua história pessoal. Em colaboração com o Centro Pecci, a exposição revê as quatro precedentes coleções de *About a Worker*, nas quais o vestuário profissional se torna um campo de experimentação e criatividade, para um *design* de moda rico e significativo.

Ao longo de 2021 estão programadas uma série de residências que fazem parte de um projeto de investigação destinado a apurar quais as possibilidades de utilizar a matéria têxtil como instrumento dinâmico e universal de regeneração urbana, através de diversos pontos de vista, materiais, *know-how* e sensibilidades provenientes dos âmbitos da arquitetura e do *design*.

A *Kunsthalle* de Lottozero pretende dar espaço a posições e investigação dotada de um pensamento original e profundo, colocando-se como entidade independente e recetáculo amplo de múltiplas visões.

Lottozero assume a responsabilidade de um ponto de vista crítico e autónomo, relativamente ao sistema estabelecido da arte do *design* da moda.

Exteriormente a categorias e definições setoriais, Lottozero ousa a liberdade de procurar e utilizar novas palavras e linguagens com as quais percorrer territórios ainda inexplorados.

A TRANSCENDÊNCIA MÍTICA E HÁPTICA DOS SABERES CANTADOS E DAS COISAS DO TECIDO DE LINHO NA ALDEIA DE LIMÕES

HUGO FERRÃO

O espírito de expedição que presidiu ao início deste projeto de investigação é indissociável da experiência imersiva, daquilo que é vivenciado. Esses «sentires» foram registados e contribuíram para intensificar um *corpus* teórico, do qual fazem parte outras perspetivas, em articulação com o domínio artístico da tecelagem-tecnologia¹, que tenho vindo a desenvolver na Aldeia de Limões, no distrito de Vila Real, concelho de Ribeira de Pena em Trás-os-Montes e que resultaram na criação da Cooperativa de Tecelagem da Aldeia de Limões (1987) e no Centro de Interpretação – Museu do Linho (2014).

O estádio pré-industrial em que encontramos a tecelagem de Limões contrasta com as visões científicas da inteligência artificial ou das programações robóticas da pós-globalização, que estão a prescindir da presença e colaboração dos humanos, deixando entrever a privatização da própria vida. Pensar sobre o lugar da arte no atual contexto ahistórico e apolítico, em que o «parasitismo comunicacional» da pós-globalização adquiriu o formato de ideologia da rentabilidade e concentração, impondo a incondicionalidade da exclusão instantânea, das unidades de produção individualizadas, vulgo trabalhador, considerado supérfluo e descartável, só pela suspeita de que o encantamento da venda-mercado derivou, justificado pelo contorcionismo estatístico. O «fetichismo do trabalho» que caracterizou toda a revolução industrial, extinguiu-se nos rizomas robóticos e nos algoritmos da inteligência artificial que colocaram a humanidade em estado de emergência permanente, à disposição das mais severas dominações empresariais².

1 Implementação de novas dinâmicas pedagógicas, artísticas e científicas, inscritas no conceito de ArtLab, entendido como metodologia artística, capaz de pensar (teorizar) fazendo, no atual contexto da pós-globalização. Concebeu-se um «laboratório artístico na unidade curricular de Tapeçaria na licenciatura de Pintura, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, que congrega a Tapeçaria Contemporânea a *Fiber Art* e a *Textil Art*.

2 Grupo Krisis – *Manifesto contra o Trabalho*, Lisboa, Antígona, 2003.



FIG. 1: Vistas parciais do casario de Limões. Estruturalmente, o espaço da aldeia está organizado em três patamares: o primeiro é o nível térreo, onde se encontra o casario, no segundo a Igreja, que marca a mediação entre a «condição bestial» do mundo e o campo da divindade, e por último, no terceiro, encontramos o cemitério no ponto mais alto da aldeia.

Aligação e dependência da exploração da terra e do gado, neste Portugal profundo, distante e isolado, está marcada por uma agricultura de técnicas arcaicas em terrenos verdadeiramente conquistados ao mato e às pedras. O abandono destas aldeias é indissociável da ausência de políticas estabilizadoras das populações residentes, e, das terras ajardinadas em socalcos com muros a seco de uma qualidade enorme, passamos a ter mato e derrocadas. Nas últimas três décadas temos assistido a um «comunitarismo moribundo», uma forma desesperada de os mais idosos manterem alguma interajuda que permita sobreviver. A esta «hemorragia social» sucede-se o desaparecimento da cadeia de ensino-aprendizagem, protagonizado pela figura da Mestra. As artes e

ofícios, que refletem a cultura e a identidade de determinado povo, dão lugar ao esvaziamento mítico, patente nos produtos de artesanato que abundam em qualquer «bienal de artesanato». A aldeia materializava um espaço seguro e defensivo, construindo laboriosamente, com avanços e recuos, um verdadeiro sistema de fortificação e autossuficiência, baseado em atividades em relação direta com a «mãe» natureza, que se tem vindo a perder pelo simples facto de não existirem pessoas.

O ciclo do linho implica a transmissão do legado e património das práticas ancestrais do linho, que vão desde as sementes da planta à feitura do tecido, revelando um «programa-vivo», transmutado num veículo-instrumento portador de mitos, habitados pelas *animis*, acidentalmente prisioneiras de corpos existentes ao longo do tempo, pressentidas nos rituais, cuja sacralidade faz parte do imaginário das tecedeiras, enquanto operadoras de processos tangenciais a práticas quase alquímicas, capazes de descrever a natureza (planta do linho) como coisa que pensa e sente, e fazerem emergir o plano de transcendência que nos individualiza e humaniza.

Estas narrativas míticas acentuam-se na visibilidade da teatralidade que preside à execução cerimonial (liturgia), indissociável do pensamento e da experiência inscritos na dimensão háptica do ciclo do linho. A familiarização com o ritual torna mais consciente e desvenda as múltiplas aparências dos objetos, entendidos como extensões das mãos da tecedeira e do seu próprio imaginário, convergindo no plano espiritual através da materialidade do mundo, com o objetivo de se replicar na «obra» (peça de linho). Esta ordem supra-humana é aceite estar para além da nossa compreensão imediata, pode ser acedida através de longa aprendizagem, feita na observação atenta, vinculando a jovem aprendiz à comunidade das tecedeiras. Fica, assim, estabelecida uma ligação-cadeia indestrutível, que a filia como guardiã de uma «arte» que vem dos primórdios.

A visibilidade (materialidade) e invisibilidade (imaterialidade) que caracteriza os objetos utilizados pela tecedeira estão contidas, vislumbradas e reconhecidas na sonoridade de uma canção, na música, nos desenhos, nas histórias, ou na inscrição de uma roca numa pedra tumular. Estes «saberes cantados» são «mediadores» da comunicação da experiência e permanecem no imaginário e incorporam-se

na linguagem. O pensamento tradicional estabelece relações entre a totalidade dos fenómenos que integram a experiência humana e a sua transposição para as narrativas míticas refletidas nas celebrações rituais que se encarregam de rememorar o mundo como reflexo do ser divino, uno e imutável. Para estas pessoas, nomear as coisas é atingir direta e profundamente a sua própria essência estabelecendo uma relação mágica com o mundo³.

O tecido de linho, na sua corporeidade imanente, evoca as texturas das superfícies, as formas, as dimensões, a leveza, o peso, o odor, o cromatismo e a temperatura, entre outras, funcionando como «bibliotecas imagéticas», criadas a partir da recolção de «dados exteriores», transformados em informações que integram a multiplicidade de quadros que podem contribuir para atenuar o impacto da sobrevivência sacrificial quotidiana, e permitem descobrir desígnios e sentidos maiores.

A memória tangencial ao fluxo incessante de experiências vividas nas «expedições-peregrinações» a Limões, a sua nitidez deve-se à intensidade do contacto direto com a natureza, quase intocada, em que os meus olhos contemplaram algo inquietante e contrastante com a indiferença destrutiva a que nos habituámos a assistir, contrastando com a bondade e confiança das Mestras ao receberem-me com grande humanidade. Usei vários «olhos mecânicos», as óticas e os corpos dessas máquinas fotográficas ajudaram a descrever e suspender os sentires, as frases, as imagens efémeras das pessoas, atmosferas que apelam à espiritualidade.

O meu imaginário ainda está habitado pelos cheiros das plantas, pelo sabor dos frutos, pela frescura da água cristalina do Poio, ao inspirar sinto o perfume e as texturas das tábuas de carvalho em secagem, encontro-me a lacrimejar com a nuvem de fumo da lareira feita no meio da sala, tacteio angustiadamente as peles dos animais em secagem, vejo as cores e as formas das pedras com marcas de eternidade, ouço o silêncio do carvalhal e tranquilizo-me com a luz mística coada pelas folhas do carvalhal, recordo a transcendência dos deuses

3 BURCKHARDT, Titus, *Principios y Métodos del Arte Sagrada*, Palma de Maiorca, José J. de Olañeta, Editor, 2000. RODRIGUES, Adriano Duarte, *Comunicação e Cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.



FIG. 2: Cadernos com apontamentos das recolhas, textos, esquemas e desenhos realizados em Limões.

esquecidos no lameiro com a hortelã, e, por breves instantes, revivo paixões longínquas do coração. A presença dos companheiros animais, as mãos que agarram e seguram instrumentos pesados, a temperatura do corpo embrulhado em roupas quentes, o frio e os dedos enregelados, os líquidos que saciam as sedes de existir, os alimentos simples que nos permitem viver mais um dia, o chiar das rodas dos carros de bois, as cadências dos teares onde se tecem tecidos protetores do corpo e da alma.

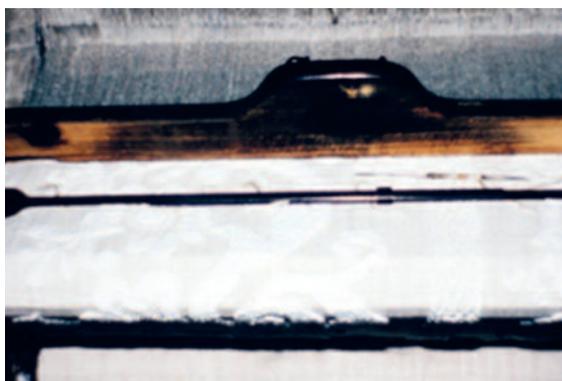
Os processos operativos, relacionados com a conversão da planta do linho num tecido, só são possíveis pela capacidade inventiva que assiste à feitura de uma panóplia de instrumentos dedicados a cada uma das fases do ciclo do linho. Esta dimensão «engenhosa» não se esgota na *expertise* sectorial, mas faz parte de um todo que permite realizar uma peça de tecido.



FIG. 3: A dureza das pedras que formam as paredes dos edifícios é humanizada por inscrições, marcas, sinais e vestígios esculpido que sinalizam determinados momentos de pertença, transmitindo unidade e força. O caule da planta do linho é delicado, suave e o seu tratamento adequa-se a múltiplas funções desde as cordas, panos para campo, camisas e a própria mortalha da tecedeira. Existem desenhos que se fazem em peças mais elaboradas que se encontram na posse das famílias e são marca identificadora de quem as faz.



FIG. 4: Alguns instrumentos utilizados no ciclo do linho. Mestras D.^a Ana Erénia, com roca e fuso a fiar, e D.^a Joaquina Pires, com sedeira a sedar e sarilho para fazer as meadas. Pormenor de tear, um cortiço para espadelar e branquear meadas, um maço para ajudar a separar a parte lenhosa do caule da planta do linho e aspecto dos «puxados-desenhos» das obras realizadas.



A figura da «Mestra» é reconhecida por toda a comunidade como pessoa admirada e considerada versada na complexidade técnica e «transcendental» que assiste a cada uma das «andanças» do linho. O estatuto da tecedeira-aprendiz está ligado à Mestra com quem aprende-trabalha. A «feitura sacralizadora» das teias e tramas transformadas em tecido tem como figuras tutelares a D.^a Ana Erénia Gonçalves e

a D.^a Maria Joaquina Fernandes Pires (1923), pois encarnam todo o «saber fazer», longamente testado, do ciclo do linho. Os seus conhecimentos enraízam-se na cadeia ininterrupta de guardiãs, capazes de se manifestar por intermédio das Mestras vivas.

Os teares de pedais (2 ou 4), correspondendo ao mesmo número de quadros, são os mais utilizados na aldeia de Limões, são máquinas-engenhos pré-industriais, de elevada complexidade, cuja divulgação remonta à romanização da Península Ibérica, pese embora os motivos-desenhos revelem reminiscências celtas.⁴

Faremos, apenas, breve aproximação ao papel dos órgãos, dos quadros-liços e do debuxo (desenhos) na feitura do tecido de linho. Estes teares representaram um enorme avanço «tecnológico», porque, ao colocar a teia na horizontal (baixo liço), permitem maior conforto à posição do corpo da tecedeira, que passou a estar sentada no interior do tear, e simultaneamente aumentar a metragem e a largura do tecido, devido, não só ao enrolamento da teia no órgão urdidor, e à medida da feitura da obra, o tecido vai sendo enrolado no órgão de peito, ou de teia, bem como estes órgãos podem ter diferentes larguras (normalmente têm 75 cm). Os quadros são movimentados pelos pedais («premedeiras»), acionados pelos pés da tecedeira, que provocam o movimento ascensional-elevatório dos quadros, abrindo uma cala (intervalo entre os fios de teia pares e ímpares) por onde passará um barquinho carregado de fio de trama. Deste entrecruzar de fios de teia e de trama nasce o tecido.

A organização das passagens dos fios pelos olhais dos liços, existentes em cada quadro (fio encerado ou pente de cana), possibilita debuxar-desenhar, delinear formas simples, para as quais é necessário posteriormente converter estas «marchas» graficamente, utilizando, para tal, um papel quadriculado (papel de debuxo) no qual se sinaliza o esquema ortogonal dos fios de teia e de trama.

A atividade de debuxo é já muito rara em Limões, dando-se primazia aos «puxados», ou «riscos» registados-desenhados em papel, por onde a tecedeira se guia, e encontram-se colocados por baixo

4 FERRÃO, Hugo, «Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões: Saberes e Aprendizagem do Ciclo Linho», Lisboa, *Fórum Sociológico*, 1994, pp. 137-160. FERRÃO, Hugo, «Desenho Têxtil Pré-Industrial, Ciclo do Linho na Aldeia de Limões», Lisboa, *ArteTeoria*, n.º 3, 2002, pp. 34-47.

da teia, junto à tecedeira. Estes desenhos (com vários nomes e configurações) são tecidos pelo «puxar-elevar» dos cabos-fios de trama, ficando em relevo, pela frente do tecido. Os «riscos» são conservados em rolos de papel, sendo pertença da família da tecedeira, dos quais se fazem cópias para substituir os que se encontram muito danificados, e inclusivamente podem ser assinados, datados e ter nome-título, como por exemplo: «coroa de rei da aninhas».

A tecelagem decorre saberes e conhecimentos tradicionais, mantidos até ao presente. Esta atividade esteve quase sempre ligada à associação estabelecida entre corpo feminino e a semente, na qual reconhecemos as «imagens primordiais»⁵, portadoras de representações profundamente enraizadas no imaginário de uma comunidade, como a «terra-mãe», projetando na fecundidade a capacidade (ecotécnica) de gerar vida através do nascimento. Os dedos das mãos das tecedeiras são temperados na aspereza das imensas atividades quotidianas, mas, surpreendentemente, são capazes de inventar tecidos delicados, protetores, que simbolicamente apartam as dores da vida, como a toalha de linho que recebe a criança (do melhor e mais alvo linho que se tenha) quando esta nasce ou a própria mortalha que nos acompanha na morte (normalmente realizada pela tecedeira, para que o seu corpo seja envolto em linho, tal como aconteceu quando nasceu).

Hoje somos confrontados pelos «súbitos desaparecimentos», pelo «ter de ser» político, por uma economia que despreza as pessoas, e pela morte, interiorizada como «mero acidente técnico»⁶, provocando a «anorexia» de humanidade (*curiosity driven*), assistimos apenas a jogos lúdicos de competências técnicas. Concluo, este breve artigo, como testemunha a quem foi dado a conhecer uma cultura comum herdada, da aldeia de Limões, que vincula os seres dessa comunidade, essa herança está impregnada nas palavras, nos tecidos de linho, nas atividades relacionadas com o tratamento das terras e dos animais, nas técnicas e tecnologias pré-industriais, na religiosidade celto-cristã protagonizada na pessoa do padre, nas própria nar-

5 JUNG, Carl, *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, São Paulo, Editora Vozes, 2000.

6 VIRILIO, Paul, *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

rativas cantadas, instauradoras do «somos nós nus» perante os outros. Tornei-me mais pessoa graças às Mestras D.^a Ana Erénia e D.^a Maria Joaquina Pires, pois fizeram-me perceber o que era este «paraíso perdido», implicaram-me em todas as atividades inerentes ao ciclo do linho e permitiram que sentisse, «ser na nossa liberdade», num tempo de visitas reveladoras do universo da tradição⁷. Segredaram-me: «lembra-te!»

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007.
- BRUN, Jean, *A Mão e o Espírito*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- BURCKHARDT, Titus, *Principios y Métodos del Arte Sagrada*, Palma de Maiorca, José J. de Olañeta, Editor, 2000.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Lisboa, Edições Cosmos, 1977.
- FERRÃO, Hugo, «Desenho Têxtil Pré-Industrial, Ciclo do Linho na Aldeia de Limões», Lisboa, *ArteTeoria*, n.º 3, 2002, pp. 34-47.
- , «Cooperativa Grupo de Tecelagem de Limões: Saberes e Aprendizagem do Ciclo Linho», Lisboa, *Fórum Sociológico*, 1994, pp. 137-160.
- , «Transcendência Háptica dos Objectos Corpóreos do Linho», Lisboa, *Janotas e Flâneurs Suspensos num Smartphone*, 2020, pp. 99-109.
- GRASSI, Ernesto, *Arte e Mito*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.
- HEIDEGGER, Martin, *Que É Uma coisa?*, Lisboa, Edições 70, 1992.
- JAPPE, Anselm, *Sobre a Balsa de Medusa — Ensaio acerca da Decomposição do Capitalismo*, Lisboa, Antígona, 2012.
- JUNG, Carl, *Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo*, São Paulo, Editora Vozes, 2000.
- MARIN, Claire, *L'oeil et la main: La «Metaphysique du Toucher» dans la philosophie française, de Ravaisson à Derrida*, Paris, Presses Universitaires de France/ Les Études philosophiques, 2003/1 n.º 64, pp. 99-112.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Lisboa, Vega, 2000.
- RODRIGUES, Adriano Duarte, *Comunicação e Cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- SALMON, Christian, *Storytelling, la máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Barcelona, Ediciones Península, 2010.
- SCRUTON, Roger, *A Cultura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 2020.
- VIRILIO, Paul, *A Velocidade de Libertação*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

7 SCRUTON, Roger, *A Cultura Moderna*, Lisboa, Edições 70, 2020.

Entrevista por FILIPE ROCHA DA SILVA

Como é que tem sido manter a atividade em Odemira, primeiro no ateliê que tinha o seu nome e agora no Lab O?

Em primeiro lugar, tenho de dizer que requereu e continua a requerer esforço, mas cá estou após cerca de vinte e um anos de atividade contínua. Não é impossível manter um centro deste tipo em funcionamento. Nos primeiros anos, o foco estava na formação e na organização da coleção e depois tem estado mais centrado na investigação: o projeto que tenho desenvolvido sobre o levantamento dos padrões das telas de artistas importantes e a sua recriação, que não tem ainda financiamento exterior, é financiado por mim.

A Helena, que tem uma formação base na área da morfologia e histologia química, começou por fazer investigação científica, tendo depois passado para a arte, mas nos últimos anos está de novo a aproximar-se da ciência.

É com enorme gosto que regresso a casa.

No meu percurso de tecelagem sempre fui à procura da ciência, como se verificou nos trabalhos que fiz com a nanotecnologia, os fios técnicos, funcionais, ditos inteligentes. É a minha tendência para a pesquisa. A própria forma como tenho tecido é um pouco experimental, colocando os fios de forma mais aberta, que não é muito comum na tecelagem tradicional, na qual se bate bem o fio para o tecido ficar mais compacto. Também o facto de fazer tecidos transparentes, em que a luz pode passar através das fibras, talvez venha da ciência, na qual trabalhava com o microscópio, em que a luz passa pelos objetos antes de chegar aos nossos olhos.

Desenvolvi outro projeto partindo do desperdício têxtil e da reciclagem, que depois apliquei numa coleção de guarda-sóis. Senti sempre

a necessidade de trabalhar como na ciência a partir de polos ou projetos, sobretudo de natureza ecológica.

Estando sediada no Alentejo, onde existem atividades têxteis tradicionais, será que algumas tiveram alguma influência no seu trabalho?

Nunca fiz, por exemplo, mantas tradicionais, mas quando vivia ainda num monte, em 1990, visitei vários centros de artesanato e artesãs independentes e fiquei fascinada pelas peças que encontrei nos baús. Hoje as pessoas dão mais valor a essas peças têxteis do que davam na altura. Acho que o facto de o Alentejo ser, digamos, não diria fechado, mas sem dúvida muito virado para a preservação e conservação do património, permitiu que muitas destas peças tenham sobrevivido.

Na Holanda tinha contacto prévio com a tecelagem, visto que era analista-médica, mas praticava a tecelagem como passatempo.

Por outro lado, noto que a tecelagem manual é global, espalha-se por todo o mundo.

Será que algumas peças da sua coleção têm ressonâncias orientais?

Não lhe sei dizer. Quando estava na Holanda fazia parte de associações de tecelagem. Uma colega de uma dessas associações, quando vim para Portugal, escreveu-me a dizer que as cores que estava a escolher depois de me ter mudado se alteraram muito nos meus tecidos. Talvez a luz me tenha influenciado inconscientemente, mais do que outros fatores.

A sua atividade inicial residia no ensino e na realização de uma coleção, que era comercializada. As duas atividades são facilmente compatíveis?

No início da minha atividade, quando comecei a fazer formação, hesitei se deveria fornecer aos alunos todos os pormenores da minha atividade, com completa abertura. O que me influenciou muito no esclarecimento dessa dúvida foi a leitura do livro de Gunta Stözl¹.

¹ Stözl, Gunta, *Meisterin am Bauhaus Dessau, Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten* 1915-1983 — Hatje Cantz Verlag.



FIG.1: Atelier de tecelagem manual em Odemira.
FIGS. 2-5: Tecido em linho em tecelagem manual.
FIG. 6: Tecido com fios de linho, papel e refletor.
FIGS. 7 e 8: Guarda-sóis tecidos manualmente com desperdício da indústria têxtil.

Ela dizia que ensinava tudo o que sabia aos seus alunos sem quaisquer segredos de ofício, sem rejeitar a sua concorrência, porque tinha permanentemente novas ideias. É essa a nossa diferença em relação à indústria, em que existe o chamado segredo industrial.

O projeto que estou a desenvolver sobre as telas dos pintores é também ele um código em aberto, que não é da minha propriedade, embora as pessoas com quem eu tenho falado, conservadores e outros especialistas, me digam que sou a única pessoa a reconstruir estas telas e a recuperar estes desenhos técnicos e gráficos, para depois os poder tecer. Estou orgulhosa por estar a fazer este trabalho, mas os padrões que utilizo são já, talvez, do século XIII, ou mesmo anteriores...

Para este projeto tenho a sorte de a tecnologia ter já avançado muito, porque sem ter acesso a uma imagem Raio-X de alta qualidade, enviada gentilmente pelos conservadores dos museus onde a pintura está localizada, não teria acesso aos padrões. A programação dos desenhos em computador num programa de *software* próprio é essencial. Se tivesse de os fazer manualmente talvez não fosse tão longe.

Quais são os fatores inovadores nesse estudo sobre as telas que os artistas pintavam?

Mesmo antes de as pessoas perceberem que as pinturas são em *plain weave* ou tafetá, existe o facto de tomarem consciência, que não era tão generalizada assim, de as pinturas serem sobre um têxtil. Muitas pessoas não fazem a conexão entre a pintura e a base têxtil.

O facto de poder construir novamente estas telas de forma palpável, em tecido, levanta muitas perguntas: Porque usavam os pintores estes tecidos? Que dimensões tinham? Onde eram fabricados? Todas estas dúvidas são acentuadas pelo facto de se poder agora ter fisicamente o tecido na mão.

A tactilidade do têxtil é que gera a consciência desta estrutura base da pintura?

Sim, e isto estende-se a pessoas de todos os níveis de especialização: ao público em geral no museu, às conservadoras de pintura e ainda mais às conservadoras da área têxtil.



FIGS. 1 e 2: Tecido com fios funcionais, reguladores de temperatura, em tecelagem manual.

FIG. 3: Tear manual ligado ao computador, 24 quadros.

FIG. 4: Tear manual com pedais, 12 quadros.

FIG. 5: Reconstruções em linho de telas, suporte de pinturas dos séculos XVI e XVII.

FIG. 6: Logótipo.

Os panos que os grandes pintores utilizavam eram comuns na época, por exemplo, ao vestuário ou ao têxtil lar, ou eram diferentes?

Eram idênticos aos da mesma época. Por exemplo, a pintura que eu estudei de Ticiano tinha o mesmo padrão que surge pintado noutra pintura como toalha de mesa. O mesmo padrão aparecia também em colchas. Mais tarde mudaram as técnicas de tecelagem e este tipo de padrão desapareceu. Os têxteis utilitários, os panos que eram utilizados até ao século XVII, quase desapareceram, encontramos apenas pedaços muito pequenos em museus, como, por exemplo, no Victoria & Albert em Londres.

O facto de os panos terem sido pintados fez com que eles tenham sido também preservados.

É isso mesmo! Por isso tenho notado tanto o interesse das conservadoras pelo meu projeto, por exemplo, ainda recentemente no *workshop* que realizei em 2019 na Yale University, promovido pela Getty Foundation, nos Estados Unidos, e que deu origem a uma publicação que sairá em breve. Considero que nada neste projeto é completamente novo, mas que tudo é lógico e é talvez essa lógica que é inovadora.

Mas havendo uma escassez tão grande nos tecidos que sobreviveram de uma mesma época, eles não são todos iguais?

Não. Quando estudo uma pintura o meu interesse incide na tela como suporte das mesmas, ou seja, como se fosse uma primeira camada. Até agora todas as pinturas que estudei têm padrões diferentes. Estudei cinco padrões de telas de Ticiano, três de Caravaggio.

Embora a estrutura de todos estes tecidos seja na forma de, digamos, um diamante, a maneira como eles são tecidos é sempre diferente. A forma como os fios estavam colocados nos teares e como o tecelão ou a tecedeira carregava nos pedais era diversa. A maioria das pinturas são sobre um tecido em tafetá, lisos, mas com variações.

Sim, porque o processo era também muito artesanal e os próprios fios eram diferentes...

Eram todos fiados à mão. Esta é uma das curiosidades que me move e a que espero que este projeto dê resposta: saber onde e como é que os tecidos foram feitos. Por exemplo, o retrato de Alfonso d'Este era referido num artigo² sobre uma das pinturas de Ticiano. Li que o retratado expediu tecidos para o pintor usar, para ter a certeza de que os tamanhos eram os pretendidos. Ora, um retrato que Ticiano fez de uma irmã do marquês é pintado também sobre uma tela com padrão e imagino que será possível ver se o tecido é o mesmo. Será que os tratados sobre esta época nos darão uma resposta?

Como é que vê a combinação da tradição com as novas tecnologias?

Sem as novas tecnologias nós paramos no tempo. Mas este gosto tem de ser adquirido. Lembro-me que quando fui para Florença estudar na Fondazione Lizio, em 1999, embora já trabalhasse no laboratório com computador, não possuía ainda computador pessoal, nem havia Internet, nem sequer telefone portátil.

O curso incluía, no entanto, componentes digitais, que eram necessários para fazer os desenhos complicados próprios da tecelagem Jacquard. A minha professora, Julie Holyoke³, estava ligada à adaptação dos teares manuais para o digital e lembro-me que me disse que tinha um tear manual assistido por um computador à venda, igual ao tear que agora uso. Eu disse-lhe que não estava interessada porque achava que a tecelagem por si mesma já era tão morosa que não era conveniente torná-la ainda mais complexa, adicionando a informática. Pensei que a conversão ao digital não era para mim, mas afinal ela acabou por me convencer. Ainda a consigo ouvir a dizer: «But it's fun!»

Sem o tear conseguiria fazer os tecidos que faço, porque no século XVI também não havia teares computadorizados, mas realmente a tecnologia torna tudo mais divertido.

Continua a praticar o ensino e a fazer a sua coleção?

A maior ênfase agora é na pesquisa e reconstrução das telas.

2 DUNKERTON, Jil, *Botticello to Titian, Two Centuries of Italian Masterpieces*, catálogo Szépművészeti Múzeum, BBudapeste, 28 de outubro, 2009-14 de fevereiro, 2010.

3 HOLYOKE, Julie, *Digital Jacquard Design*, Bloomsbury Visual, 2021.

Mas recebe residências artísticas ou estudantes?

O que tenho recebido nos últimos anos são jovens do programa Erasmus Jovens Empreendedores que já fizeram os seus estudos, mas querem criar uma empresa própria.

Mas, como o meu objetivo neste momento é o estudo do maior número de telas possível, da minha parte requeiro que as pessoas que possam vir estejam interessadas no mesmo projeto, e que o mesmo inclua a análise de padrões e o desenho técnico. Sempre dei muita importância ao desenho técnico. Mesmo numa associação de pessoas com necessidades especiais em que dei formação partíamos do desenho técnico como uma base fundamental para manter viva a arte têxtil.

Hoje em dia existem muitos locais para fazer uma aproximação à tecelagem, mas este lado, digamos que teórico e científico, é mais difícil encontrar. Interessa-me muito trabalhar com pessoas com estes interesses. Neste momento interessa-me também mais a investigação que a coleção.

Neste trabalho de investigação que está a desenvolver interessa-lhe trabalhar com pessoas de outras formações?

Sim, talvez pessoas da informática. Preciso também de pessoas com aquelas características que costumamos associar aos detetives. Ao princípio foi muito difícil recolher informação sobre as telas. Mesmo quando há milhares de artigos sobre as próprias pinturas, há muito pouca informação publicada sobre a sua parte têxtil.

Talvez lhe interesse trabalhar com pessoas com uma formação em história também?

Sim, mas para fazer a própria análise dos padrões são necessários técnicos. Preciso também que os conservadores me digam quando encontram uma tela com padrão. Sem a partilha das imagens Raio-X este trabalho não seria possível. Estou muito grata pela cooperação. Contactei um investigador que publicou uma lista de 250 pinturas de telas com padrão, não se especificando, no entanto, em cada caso, de que tipo de padrão se trata. Há, por isso, ainda muito por descobrir.

COSTUREIRAS E RAINHAS: SOBRE UMA RECONFIGURAÇÃO DA CULTURA MATERIAL TÊXTIL DA ILHA DO PICO¹

FILOMENA SILVANO

The sensual and aesthetic – what cloth feels and looks like – is the source of its capacity to objectify myth, cosmology and also morality, power and values.

DANIEL MILLER, *Clothing as Material Culture*, p. 1

As Festas do Espírito Santo têm uma grande importância na vida social e cultural do arquipélago dos Açores, onde estão presentes, segundo documentação, desde o século XVI. As celebrações em honra do Espírito Santo (representado por coroas de prata ornamentadas com uma pomba) duram de sete a oito semanas e acontecem entre o domingo de Páscoa e os domingos de Pentecostes ou da Santíssima Trindade. A celebração das festas é assegurada por irmandades, que segundo as suas próprias regras de funcionamento designam anualmente um mordomo – pessoa que zela pela organização do ritual, o financia e nele assume um papel central durante as cerimónias. O ritual inclui dois tipos de práticas performativas: sequências centradas nas coroas do Espírito Santo (procissão, orações, missa) e refeições colectivas e doações de alimentos (pão, pão doce e carne) a um número significativo de pessoas. As Festas do Espírito Santo foram, ao longo do século XX, também organizadas por comunidades de emigrantes em vários locais do continente americano (EUA e Canadá), onde foram surgindo algumas inovações. As pessoas, as roupas, os materiais e os saberes viajaram e foi nesse movimento que a cultura material associada às festas se reconfigurou, tanto nos Açores como no conti-

¹ Este texto apresenta e interpreta alguns resultados do projeto «Ritual, Ethnicity and Transnationalism: Holy Ghost Festivals in North America» (PTDC/CS-ANT/100037/2008) e retoma elementos do texto «La construction culturelle du sens et de la valeur d'un costume rituel – entre l'Amérique et les Açores», (SILVANO, 2020). A pesquisa de terreno original foi realizada na ilha do Pico, durante as festas de 2012, em parceria com João Leal, investigador responsável pelo referido projeto; os dados etnográficos foram depois complementados por um conjunto de informações sobre as festas que me foram generosamente transmitidas por João Leal (2000, 2011, 2015).



FIG. 1: Mantos,
2012.

FIG. 2: Rainhas na
igreja, 2012.

nente americano. Este texto explora dados etnográficos recolhidos na freguesia de Ribeiras da ilha do Pico, onde os emigrantes introduziram, no roteiro das festas, um novo personagem – as *queens* (ou rainhas) – encarnado por jovens raparigas. Estas são escolhidas pelos mordomos e tornaram-se, ao longo do tempo, figuras centrais do ritual – desfilam na procissão acompanhadas por outros personagens (príncipes, pajens, damas de honor) e são coroadas, na igreja, em conjunto com o mordomo. O número de rainhas que integra o ritual da cada festa é bastante reduzido², pelo que uma parcela significativa das raparigas da ilha nunca assume esse papel nas suas vidas; consequentemente, aquelas que o fazem acedem por esse meio a um património simbólico raro. Desde o seu aparecimento no Pico, em 1935, as rainhas foram coadjuvadas por costureiras, as artesãs que dão existência aos seus vestidos e mantos.

Centrado na descrição das práticas das costureiras, das rainhas e das suas famílias, este texto tenta mostrar como, em resultado de uma inovação que se difundiu no interior de uma comunidade transnacional (LEVITT, 2001), elementos da cultura material têxtil da ilha se foram reconfigurando (DESCOLA, 2002), dando origem a um novo traje ritual, composto por um vestido e um manto. A execução dos mantos revela uma invulgar convivência de duas formas de fazer distintas: a prática artesanal (das costureiras, mas também de pescadores e mecânicos) deslocou-se para o campo da *bricolage* e essa deslocação permitiu articular a segurança do fazer repetitivo com o risco da improvisação.

2 Entre 2010 e 2011, nunca houve mais de quatro rainhas numa festa.

«Fazer com o que está à mão»

Emily Cabral, a primeira rainha a participar, em 1935, numa Festa do Espírito Santo nos Açores, era filha de um emigrante que fizera fortuna na Costa Oeste dos Estados Unidos da América (em San Diego). A família Cabral introduziu assim, no lugar de Santa Cruz, uma prática ritual inventada por emigrantes nos EUA durante a primeira década do século XX³. Esta inovação cultural foi adoptada pela comunidade local e aí permaneceu até aos dias de hoje. Uma fotografia, exposta na sala de uma das irmandades, mostra Emily com um vestido comprido e um manto debruado de arminho e adornado com uma gola que sobe por detrás do pescoço. Dois anos depois, Berta, uma rapariga da terra, foi também coroada, usando um vestido longo e um manto de cetim azul debruado a arminho branco, bordado com lantejoulas brancas e também adornado com uma gola. O traje que Emily trouxe da América desencadeou um longo processo de reconfiguração da cultura material local.

As duas peças centrais do coordenado a que podemos chamar «traje de rainha» – o vestido e o manto – reproduzem, ainda hoje, duas das características dos primeiros exemplares chegados dos EUA: os vestidos são brancos⁴ e o manto, a peça principal, tem uma gola (localmente denominada «cabeção») que sobe por detrás da cabeça. Apesar da diversidade das roupas, há duas recorrências que permitem a identificação de um traje ritual. A presença repetida dessas características não significa, no entanto, que estejamos face a uma simples lógica de reprodução de um artefacto, no sentido de um todo estável que integra um saber-fazer, materiais específicos e uma forma estável.

3 Nos Estados Unidos, há uma versão de história oral que conta que a primeira *queen* foi uma rapariga que concorreu, e não ganhou, a um concurso de misse. A sua mãe, contrariada, decidiu que ela seria coroada na Festa do Espírito Santo. Não são factos verificados, mas os investigadores aceitam que há uma conexão entre o personagem das *queens* e os concursos de beleza americanos (além disso, alguns «desfiles étnicos» americanos também incluem *queens*) (CARTY, 2002).

4 Podemos falar de uma lógica de continuidade com os vestidos de primeira comunhão, de comunhão solene e de casamento (a mãe de uma pequena rainha, olhando para a filha, disse que se tratava de «um estágio de formação para o vestido de noiva»). Apesar dessa lógica, às vezes há variações: em 2012 havia dois vestidos cor-de-rosa, mas em 2013 eram todos brancos.

Quando a personagem das rainhas foi introduzida no ritual do Pico, não havia na ilha nem o saber fazer artesanal nem os materiais que poderiam ter permitido a reprodução de um artefacto inventado nos EUA. As coisas foram, portanto, feitas com «o que estava à mão». O *modus operandi* do *bricoleur*, identificado por Lévi-Strauss, constitui um bom ponto de partida para interpretar os modos de fazer das costureiras do Pico.

Son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment... (LÉVI-STRAUSS, 1976: 27)

Quando olhamos para as fotografias das rainhas, podemos aproximá-las das imagens sumptuosas das pinturas europeias dos séculos XVI e XVII. Mas essa aproximação é apenas visual: se observarmos a composição material das roupas, percebemos que a gola – elemento que chama a atenção – faz parte dos vestidos no caso das imagens históricas, enquanto que nos trajes das rainhas ela faz parte do manto. As golas colocadas nos vestidos eram, na maioria das vezes, feitas de rendas leves suportadas, se necessário, por arames, enquanto as golas colocadas nos mantos são feitas, na maioria das vezes, de tecidos pesados e são suportadas por materiais também eles pesados. Do ponto de vista material – mas não do ponto de vista visual – as duas peças de vestuário são, portanto, muito diferentes⁵. Não conheço as soluções técnicas encontradas pelas costureiras para darem, na América, uma existência material aos mantos das Festas do Espírito Santo, mas sei que, quando as costureiras do Pico quiseram reproduzir as suas golas, não possuíam nem os conhecimentos técnicos nem os materiais apropriados. Uma das costureiras que fez mantos na pri-

5 Há uma capa que se tornou um ícone visual e que tem uma gola que sobe atrás da cabeça: a usada pela rainha má do filme *Branca de Neve e os Sete Anões* (de 1937). Mas a utilização desta capa como modelo visual seria, do ponto de vista semiológico, um pouco paradoxal, visto que o personagem das *queens* nada tem a ver, neste ritual, com o mal (enquanto na Disney são sempre os vilões que usam capas com golas levantadas). Ainda assim, evoco aqui esta imagem da cultura *pop*, visto que a conjugação capa/gola é, noutros campos de imagens, muito rara.

meira metade do século XX havia trabalhado com um alfaiate que lhe ensinou os conhecimentos técnicos necessários para o uso de entretelas. A memória oral refere-se a essa mulher como sendo aquela que encontrou a primeira solução estável para fazer os «cabeções»: usava a lona das velas dos barcos como entretela e montava o cabeção com esticadores de cortinas («bichas»). Como um *bricoleur*, ela construiu-o com os materiais disponíveis no seu meio envolvente. Desde então, cada costureira tem experimentado, com base na solução técnica já encontrada, novas formas de fazer os «cabeções» dos mantos.

Desde há quase um século que há, entre os Açores, o continente Europeu e o continente americano, um fluxo contínuo de pessoas, técnicas e materiais que acompanha a confecção dos trajes das rainhas. Nesses fluxos, houve materiais vindos dos EUA que foram usados na fabricação das golas – como, por exemplo, as entretelas e os esticadores – mas, na maioria das vezes, elas foram feitas com materiais locais. A materialidade das golas está impregnada de imagens distantes – tanto no tempo, como no espaço – mas ela resulta, no essencial, de uma intensa relação entre pessoas, técnicas e materiais locais.

O manto de Bruna (FIG. 6), filha de um mecânico que colocou o seu saber profissional ao serviço da construção do manto da sua filha, é, nesse aspecto, exemplar. O seu pai construiu primeiro a parte interna da gola em folha de metal, e esta foi depois coberta com tecido e com bordados. O resultado final aproxima-se visualmente de imagens antigas, mas as técnicas e materiais utilizados são, mais uma vez, os disponíveis localmente. Apesar de haver imagens que serviram de modelo, neste caso os modos de fazer acentuam o papel da relação do homem com a matéria e com o meio social envolventes, em detrimento do papel dos modelos iniciais (sejam eles visuais ou apenas intelectuais).

Les formes que les hommes construisent, dans leur imagination ou dans la réalité, surgissent au cours même de leurs activités, dans les contextes relationnels spécifiques de leur engagement pratique avec leurs environnements. La construction, dès lors, ne peut être comprise comme un simple processus transcrivant le modèle préexistant d'un produit final à un substrat matériel brut. (INGOLD, 2013: 173)

As soluções encontradas pelas costureiras para confeccionar os mantos enquadram-se numa relação de empatia (KUCHLER e WERE, 2009) com os materiais disponíveis no arquipélago. Ainda hoje, é no manuseio directo dos materiais que as costureiras dão forma aos seus trajas. Essa empatia com o material tem a particularidade de ser construída em paralelo com uma empatia com os gestos de outros artesãos: as costureiras manipularam as telas das velas dos barcos com pescadores, como manipularam a chapa de metal com um mecânico. A cultura é esse «fazer com», essa co-presença de corpos que, partilhando o gesto, aprendem e inventam técnicas e coisas. Nos casos aqui descritos, algumas técnicas até foram desviadas para caminhos que inicialmente não eram os delas. Como Deniot e Trivière (1998) nos mostraram, o *bricoleur*, por vezes, gosta de usar as técnicas que aprendeu a dominar no seu trabalho, fora dele. Essas actividades paralelas costumam fazer parte do que Bromberger (1998) chamou de *passions ordinaires*. Aqui, é num contexto de devoção que os homens do Pico transferem as suas técnicas profissionais para uma área de produção que não lhes pertence e que normalmente é atribuída às mulheres. Esta presença activa dos homens na confecção dos mantos é possível porque se insere num contexto de trabalho excepcional: frequentemente, mantos e vestidos são, sob orientação das costureiras, confeccionados por pessoas que não são do ramo e que pertencem à família das rainhas ou ao seu círculo de relações interpessoais. Num outro caso, uma família trouxe dos EUA uma grande quantidade de tecido azul claro com bolinhas brancas em relevo. O material das bolinhas era um problema porque quebrava as agulhas. Foi o pai da rainha quem resolveu o problema, usando um produto para colar, em vez de costurar, as aplicações de tecido bordado à base do manto.

Quando fiz perguntas directas sobre como são criados os vestidos e os mantos, as respostas foram variadas. Elina, uma jovem costureira, falou-me simplesmente em imagens vistas em revistas e na televisão, enquanto Maria de Lurdes, uma costureira mais velha, levou o assunto para um nível mais intangível: «Antes de começar, via as coisas no meu espírito». Essas são as duas afirmações mais extremas feitas por costureiras sobre o papel da imaginação no seu trabalho. Penso que neste caso etnográfico a imaginação está presente durante o processo de construção dos objectos, mas opera numa relação directa com o tangível. A construção



FIG. 3: Manto e cabeção, 2012.



FIG. 4: Quadro, 2012.

das roupas é feita aqui num duplo movimento que integra as imagens e a manipulação directa do material: por exemplo, Maria de Lurdes, a costureira que se referia a modelos idealizados na sua mente, passava o tempo sentada em casa, envolta em fragmentos de tecido e em instrumentos de costura com os quais ensaiava soluções para a realização dos seus figurinos.

Nas idas e vindas constantes entre os Açores e o continente americano, por vezes há trajes que as pequenas rainhas americanas trazem consigo para serem coroadas no Pico. Na sua maioria, obedecem às componentes formais do traje aqui descrito, mas, se olhados com atenção, revelam que, nas suas materialidades, eles são bastante diferentes, sobretudo porque manifestam a utilização de técnicas enquadradas por sistemas profissionais mais formais. A materialidade dos fatos confeccionados no Pico é ainda fortemente marcada pelo contexto muito flexível da sua fabricação: sempre muito manual, o trabalho pode ser feito exclusivamente por costureiras, mas na maioria das vezes, embora os modelos sejam concebidos por elas, a sua realização depende da colaboração de outras pessoas.

O vestido que metamorfoseou os mantos

Como vimos a propósito da construção da estrutura interna das golas dos mantos, os materiais disponíveis localmente eram muito

limitados, pelo que era necessário inventar maneiras de os utilizar, mesmo aqueles que originalmente se destinavam a outras utilizações. O mesmo acontecia com os tecidos: os primeiros mantos de veludo – da década de 1960 – eram feitos com um material muito pesado, destinado à decoração de interiores. O peso dos mantos – que resultava da soma do peso da gola e do peso da cauda de tecido que caía no chão – era um problema, pois durante a procissão as rainhas tinham de suportar o manto ao mesmo tempo que andavam. Esse problema de uso foi parcialmente resolvido por uma inovação introduzida na construção dos mantos: a abertura de duas cavidades para permitir a passagem dos braços. Com essas aberturas, ficou mais fácil para as rainhas usarem os seus mantos, já que eles passaram a ter os ombros como pontos de apoio e de tracção (num uso técnico semelhante ao de uma mochila). A inovação, que todos afirmam ter tido efeitos práticos notáveis, é, no entanto, descrita pela sua autora como tendo nascido para resolver um problema estético. Maria de Lurdes, a costureira que a executou pela primeira vez, disse-me que queria fazer umas lindas mangas de balão num vestido e que achava uma pena escondê-las, e, pior, amachucá-las, por debaixo do manto. Então, pensou que a melhor maneira era fazer umas aberturas no manto para as mangas saírem: «Assim, as mangas viam-se, mesmo quando a rainha tinha o manto vestido». O problema mais prático que o manto colocava – suportá-lo e ao mesmo tempo puxá-lo durante o percurso da procissão – não esteve, portanto, na génese da sua própria resolução. A nova forma de manto foi posteriormente adoptada na Califórnia; Maria de Lurdes teve de explicar, por telefone, a uma costureira que ela conhecia e que morava nos EUA, as subtilezas técnicas da sua execução.

Como afirma Meyers (2004), a forma de certos objectos resulta de processos de mediação que ocorrem em complexas circunstâncias interculturais e interpessoais: a forma actual dos mantos é o produto de uma dinâmica que envolveu as práticas de várias pessoas que vivem em continentes diferentes, entre elas, uma costureira muito inventiva que um dia quis exhibir as belas mangas de um vestido. Porque a solução encontrada para mostrar as mangas – originalmente uma questão estética – resolveu também outro problema – este de carácter funcional – foi adoptada e tornou-se num elemento estruturante dos

mantos de ambos os lados do oceano Atlântico. A sua forma actual é o resultado da reprodução de uma metamorfose (SENNETT, 2008), que ocorreu para resolver, em determinado momento, um problema específico de compatibilidade formal com um vestido.

A introdução das aberturas nos mantos provocou uma mudança na coreografia da procissão: antes a cauda era suspensa numa barra de madeira colocada atrás da rainha, enquanto hoje, porque as rainhas os podem puxar sozinhas, as caudas arrojam pelo chão⁶. A barra que sustentava os mantos formava uma das faces de um quadrado (denominado «o quadro») – sustentado por quatro pessoas dispostas nos seus ângulos – que enquadrava a rainha e os seus acompanhantes no decorrer da procissão. Essas barras, que já não são necessárias para segurar os mantos, são hoje, por vezes, substituídas por fitas, que são mais leves e decorativas. O «quadro» é desenhado com novos materiais, mas é mantido e continua a ter um papel importante na coreografia do ritual, pois marca a delimitação do espaço ocupado pela rainha e pelas personagens que a acompanham (FIG. 4).

Houve outras transformações cujo carácter é mais decorativo. Os primeiros mantos eram adornados com enfeites de arminho e algumas pequenas aplicações de lantejoulas, enquanto hoje são mais carregados com bordados e pedrarias. Antes da década de 1980, era muito difícil – e muito caro – encontrar materiais decorativos como lantejoulas, missangas e fitas, mas com a acessibilidade desses materiais, vindos principalmente dos EUA, as costureiras reconfiguraram, uma vez mais, as suas técnicas. Usaram – e ainda usam por vezes – as lonas dos barcos para fazer as bases dos desenhos bordados. No final, todos os pedacinhos de tela já bordados eram cosidos nos mantos. Hoje a decoração inclui motivos vegetais, geométricos e religiosos (coroas, pombas, os «sete dons», rosários).

É questionável afirmar que existe hoje um estilo de mantos do Pico. Mas se tomarmos a definição de Layton (1991) – segundo a qual um estilo se refere às qualidades formais de uma obra e é identificá-

6 Essa mudança é combinada com a introdução de um forro de plástico (um novo material) para proteger o tecido quando ele arroja pelo chão. Na América, o revestimento de plástico também é uma prática comum.

vel pela presença de certos temas e pela regularidade das formas utilizadas para representá-los e organizá-los num todo – penso que podemos falar da presença de um estilo. Sobre uma base cuja forma é definida – um longo trapézio com uma gola fixa no lado mais curto – os padrões decorativos são dispostos ao longo de toda a orla do manto e, no meio ou nos cantos, são colocadas imagens da iconografia do Espírito Santo⁷. Mas para aceitar que existe um estilo, devemos conceber este como algo que, ao invés de prescrever um modelo, enquadre a acção (GELL, 1998) de quem fabrica os objectos. Diante de uma inovação vinda de fora, as costureiras do Pico souberam inventar um estilo e, nesse sentido, elas enriqueceram a cultura material da ilha. Hoje, quando as costureiras criam mantos, é esse novo estilo que enquadra as suas escolhas formais e imagéticas.

As costureiras e as famílias que possuem mantos afirmam que não existem dois mantos iguais no Pico. A singularidade de cada traje é, para as pessoas, um valor fundamental. As costureiras contam histórias que ilustram a importância da singularidade de cada traje e a importância emocional do factor surpresa aquando da sua aparição no ritual das festas. Descrevem as formas de esconder, durante a sua feitura, todos os vestígios ligados às singularidades dos trajes: trabalhar fechada para que ninguém veja as roupas, queimar os restos dos tecidos, fazer, se as rainhas forem muito jovens para guardar segredo, as provas dos vestidos num tecido diferente do final. A existência de um estilo permite combinar a experiência da surpresa sentida face às variações com a experiência da satisfação das expectativas concretizadas. É essa, segundo Wollheim (1970), a combinação emocional associada ao prazer estético. Há um jogo entre aqueles que imaginam e engendram novos trajes e aqueles que os aprovam porque os reconhecem como materialidades que fazem parte de uma tradição colectiva.

7 Quando se trata de motivos religiosos, não há normatividade estrita. As coroas, por exemplo, às vezes aparecem bordadas na parte central dos casacos, mas Maria de Lurdes nunca as usa em suas composições porque acredita que «as coroas devem ser colocadas na cabeça das rainhas».

Doar o seu trabalho

Maria de Lurdes, a costureira mais famosa da aldeia, partiu, devido aos problemas de saúde do marido, para a Costa Oeste dos Estados Unidos em 1975. Tinha aprendido, ainda jovem, o ofício de costureira nos Açores, e, quando chegou à América, começou a trabalhar para a comunidade portuguesa local. Como detinha o saber técnico e era talentosa, foi muitas vezes solicitada para fazer roupas destinadas a serem usadas em situações rituais, especialmente nas Festas do Espírito Santo. Habituada à falta de materiais que caracterizava a sua vida de costureira no Pico, ficou encantada com a quantidade e a variedade de artigos de retosaria que encontrava nos grandes armazéns americanos. «Fazer com o que está à mão» era agora algo diferente: os tecidos, as entretelas, as fitas, os esticadores, as pérolas, as pedrarias ... eram uma quantidade imensa de coisas mais fáceis de manusear do que os materiais usados no Pico. Durante os anos em que viveu na América, ela fez muitos vestidos e muitos mantos. Em 1983, quando decidiu regressar ao Pico, encheu duas malas com materiais para continuar a fazer trajes para a Festa do Espírito Santo. Com eles ajudou a fazer roupas, gratuitamente, por mais de trinta anos (em 2013, um de seus mantos, feito vinte anos antes, foi restaurado para «sair na festa»). A história de vida desta mulher pode justificar o seu trabalho não remunerado, mas o facto é que, neste contexto particular, a actividade das costureiras é, de certo ponto de vista, ambígua: pode ser tanto considerada um trabalho, e neste caso é paga em dinheiro, como uma doação, e neste caso implica um «contra-dom» (MAUSS, 1974). Na aldeia encontramos as duas situações, mas a primeira é um pouco marginal. Apenas Elina, uma jovem costureira, prontamente assume que faz os trajes porque «é o trabalho dela». Entre as costureiras mais velhas, Silvina afirmou que antes recebia dinheiro, mas sentiu necessidade de se justificar dizendo que era viúva e precisava do dinheiro para criar os filhos. Também se referiu a uma circunstância mais recente em que foi paga pelo trabalho de dois mantos, mas novamente se justificou: o dinheiro foi gasto para comprar o material necessário para fazer os figurinos para uma outra festa (o dinheiro foi portanto devolvido às Festas do Espírito Santo).

Não sei se essa lógica de produção baseada no dom do trabalho tem origens mais antigas do que o retorno de Maria de Lurdes da América, mas o facto é que esse dom é uma possibilidade e tem aprovação moral na comunidade. Todas as actividades necessárias à celebração das festas – incluindo a preparação de refeições rituais – são realizadas dentro da lógica da dádiva. A confecção dos mantos é, no entanto, uma prática um pouco diferente, porque exige conhecimentos artesanais específicos e porque pode ser muito longa (para as festas de 2013, a costureira Silvina – avó e bisavó das rainhas da festa – trabalhou, sozinha, durante três anos, para confeccionar os trajes das rainhas e dos seus acompanhantes). O dom do trabalho enquadra-se aqui em círculos de relações sociais muito próximos que ajuda a tecer e a sustentar (GODBOUT, 2013). Se as costureiras estão no centro da lógica desse dom, também devemos levar em conta as pessoas (mulheres e homens) que as ajudam, para compreender os círculos de relações envolvidos na execução dos trajes das rainhas. Por se tratar de uma lógica que funciona, em filigrana, no interior de relações interpessoais, a recompensa pelo trabalho é bastante variável – fazer companhia a uma costureira mais velha, ajudar nas suas tarefas domésticas e presenteá-la com produtos vindos do exterior são práticas concretas que foi possível observar. Mas, para além destes «contra-dons» mais particulares, existe um outro, de natureza mais intangível, que é ratificado por toda a comunidade. Ao longo da vida, as costureiras foram acumulando um capital simbólico que, especialmente no caso das costureiras mais velhas, se veio a transformar em prestígio e reconhecimento social (BOURDIEU, 1979). É um capital simbólico bastante particular porque integra componentes associados à manipulação do sagrado. Maria de Lurdes, a costureira que conseguiu a maior acumulação desse capital, contou-nos a indignação que sentiu quando a família de uma rainha cujo traje ela ajudara a fazer veio oferecer-lhe uma terrina cheia de sopa. Este gesto pareceu-lhe totalmente inapropriado para a circunstância porque, nas suas palavras, «o seu trabalho não tem preço» (por isso só poderá ser pago por algo intangível como é o prestígio que a comunidade lhe reconhece)⁸.

8 Annette Weiner refere a relação existente, em diferentes contextos etnográficos, entre as roupas e o poder feminino: «I have shown, on a global scale the predominance of women in cloth production and distribution is linked to the widespread symbolism in which cloth evokes female power (WEINER e SCHNEIDER, 1989: 20-26).



FIG. 5: Manto guardado, 2012.



FIG. 6: Gola, 2012.

O longo processo de feitura dos trajes deve, em minha opinião, ser entendido como uma das componentes do longo e complexo ritual das Festas do Espírito Santo. A tarefa das costureiras é, de certa forma, fazer roupas (materialidades) que «objectifiquem» (MILLER, 1987) o sagrado. Os trajes das rainhas reproduzem uma representação monárquica do poder sagrado que já existia antes do seu aparecimento no ritual das festas – o Espírito Santo era ali representado por coroas de prata que serviam para coroar os mordomos. Quando falam sobre o seu trabalho, as costureiras dizem que «trabalham para o Divino» (e não para a rainha ou para sua família). Uma delas, para me explicar «de onde vinham» as formas do bordado que fazia, falou-me de uma «presença» do Espírito Santo. Uma formulação adequada a essa realidade é provavelmente a proposta por Latour, que retoma Souriau, a respeito da execução, por um autor, de uma obra de arte: não se trata de uma criação, mas de uma espécie de «*instauration d'une oeuvre qui vient à lui mais qui, sans lui, ne viendrait jamais à l'existence*» (LATOUR, 2010: 26). As costureiras fazem os mantos existir na terra, mas, segundo elas, eles são obras cuja origem vem de outro lugar. Formulada de várias maneiras, a ideia é sempre a de uma actividade que se realiza num ambiente sagrado e cujos resultados materiais estão eles próprios ligados à intervenção do divino.

Arrecadar os mantos

O modo de existência dos mantos é inseparável das rainhas, as pessoas que os vestem. Como sugere Miller (2005b), existe um fenómeno integrado (*clothing/person*) que comporta as roupas e a pessoa que as veste. É essa entidade complexa que desfila na procissão e é coroada pelo padre na igreja: vestido, manto, corpo e performatividade formam um todo inseparável (HANSEN, 2004: 373). Mas se o modo de existência dos trajes, como o de qualquer vestimenta, se encontra no acto de os vestir, as suas propriedades são anteriores e podemos procurá-las tanto na sua execução como na sua materialidade. No caso dos trajes de rainha, penso que o seu valor inicial conjuga o investimento colectivo que é feito na sua confecção (inclusive monetário) com as suas características materiais. O manto cuja feitura da gola recebeu a colaboração do pai mecânico da rainha tem, deste ponto de vista, propriedades únicas. Os investimentos da costureira e da família deram origem a um objecto que possui raras qualidades que resultam de uma combinação excepcional entre a imaginação, os materiais utilizados e a sua execução.

Dados os contextos de feitura e de uso dos mantos, eles não são passíveis de integrar um sistema de trocas, pelo que nunca assumem a condição de mercadorias. No seguimento da proposta de Weiner⁹, podemos até considerar que no essencial eles são bens inalienáveis: os mantos pertencem à rainha que os usou durante o ritual de uma Festa do Espírito Santo e não podem pertencer a mais ninguém. A relação entre roupa e pessoa que se estabeleceu na *performance* da Festa do Espírito Santo não se poderá desfazer. Por isso, os mantos são objectos simbólicos que desempenham um papel importante nos mecanismos de construção social das posições estatutárias das raparigas.

Em princípio inalienáveis, eles podem, no entanto, em circunstâncias singulares, ser provisoriamente alienados. Por exemplo, se uma rapariga for escolhida pelo mordomo para se tornar na rainha da

9 «At one end of the continuum are inalienable possessions – objects that should be kept within the closed context of family, clan, dynasty, or corporation, for example. Other, less prized possessions vary in their symbolic densities and, therefore, in their degree of interchangeability. Like commodities, things at the other end of the continuum without much symbolic density are exchangeable merely in terms of the value of their replaceability» (WEINER, 1994: 394).

festa e a sua família não tiver os meios financeiros necessários para fazer um manto novo, ela pode usar o manto de outra rainha. Os mantos não são, como seria uma mercadoria, mera propriedade da rainha: se alguém pede para o usar, recusar esse pedido é mal visto pela comunidade. O contexto em que os mantos são confeccionados – práticas artesanais desenvolvidas num contexto de ritual sagrado e no interior de um circuito de doações – pode explicar essa presunção de disponibilidade. Os mantos nunca assumem a condição de mercadoria trocável no mercado, mas ao longo das suas vidas as suas condições, social e culturalmente determinadas, podem mudar (APPADURAI, 1986 e КОПИТОВ, 1986). Nos últimos anos, outras dinâmicas, que integram dimensões mais institucionais, começaram a emergir num quadro de patrimonialização e de turistificação: o Museu dos Baleeiros, localizado no Pico, organizou uma primeira exposição de mantos em homenagem a Maria de Lurdes e, por isso, o valor simbólico dos mantos expostos foi aumentado graças a uma nova componente patrimonial. Numa estratégia que pretende ir para além da escala local onde se insere a exposição do Museu dos Baleeiros, o filho da costureira Silvina afirmou pretender doar os fatos confeccionados pela sua mãe ao Museu do Traje de Lisboa. Presumivelmente, para alguns mantos, uma nova etapa nas suas vidas sociais se abrirá e um novo tipo de inalienabilidade tomará forma.¹⁰

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPADURAI, Arjun, 1986, «Introduction: commodities and the politics of value», in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press: 3-63.
- BOURDIEU, Pierre, 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.
- BROMBERGER, Christian, 1998, «Introduction», in Christian Bromberger (dir.), *Passions ordinaires*, Paris, Bayard: 5-38.
- CARTY, Maria, 2002, «Festa Queens», in Tony Goulart (dir.), *Holy Ghost Festas. A Historic Perspective of the Portuguese in California*, San Jose CA, Portuguese Chamber of Commerce: 451-462.
- DENIOT, Joelle, François Xavier Trivière, 1998, «Le bricolage ou la passion refutée», Christian Bromberger (dir.), *Passions ordinaires*, Paris, Bayard: 95-115.

10 Agradeço a Irene dos Santos, Jean Pierre Léger, João Leal, Pascale Baudry e Philip Cabau a sua ajuda preciosa na construção deste texto.

- DESCOLA, Philippe, 2002, «Genealogia de objetos e antropologia da objetivação», *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 8, n.º 8: 93-12.
- GELL, Alfred, 1998, *Art and Agency – An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- GODBOUT, Jacques, 2013, *Le don, la dette et l'identité*, Paris, Le Bord de l'Eau.
- GODELIER, Maurice, 2002 1996, *L'Énigme du don*, Flammarion.
- HANSEN, Karen, 2004, «The world in dress: anthropological perspectives on clothing, fashion, and culture», *Annual Review of Anthropology*, vol. 33: 369-392.
- INGOLD, Tim, 2013, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones Sensibles.
- KOPYTOFF, Igor, 1986, «The cultural biography of things: commoditization as process», in Arjun Appadurai (dir.), *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press: 64-91.
- KÜCHLER, Susanne, WERE, Graeme, 2009, «Empathie avec la matière – Comment repenser la nature de l'action technique», *Techniques & Culture*, n.º 52-53: 190-211.
- LATOUR, Bruno, 2010, «Prendre le pli des techniques», *Réseaux*, n.º 163: 15-31.
- LAYTON, Robert, 1991, *A Antropologia da Arte*, Lisboa, Edições 70.
- LEAL, João, 2015, «Festivals, Group Making, Remaking and Unmaking», *Ethnos* [DOI 10.180/00141844.2014.989870].
- , 2011, *Azorean Identity in Brazil and the United States : Arguments about History, Culture and Transnational Connections*, Dartmouth MA, Center for Portuguese Studies and Culture – University of Massachusetts.
- , 2000, «Traditions locales et émigration: les fêtes du Saint-Esprit aux Açores», *Ethnologie Française*, t. XXX, 1: 51-60.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1976 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon.
- LEVITT, Peggy, 2001, *The Transnational Villagers*, Berkeley, University of California Press.
- MAUSS, Marcel, 1974, *Sociologia e Antropologia. volume II*, São Paulo: E.p.u. – edusp. (1.ª edição 1950)
- MILLER, Daniel, 2005a, «Introduction», D. Miller, S. Küchler (dir.), *Clothing as Material Culture*, Oxford, Berg: 1-13.
- , 2005b, «Introduction», Daniel Miller (dir.), *Materiality*, Durham, Duke University Press, 1-50.
- , 1987, *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford, Blackwell.
- MYERS, Fred, 2004, «Social agency and the cultural value(s) of the art object», *Journal of Material Culture*, Vol. 9(2): 205-213.
- SENNETT, Richard, 2008, *The Craftsman*, New Haven, Yale University Press.
- SILVANO, Filomena, 2020, «La construction culturelle du sens et de la valeur d'un costume rituel – Entre l'Amérique et les Açores», em *L'Architecture du sens – Sémiotique de l'espace*, editado por Pierre Pellegrino, Lausanne: ELSA.
- , 2015, «As costureiras, as *queens* e os seus mantos: desterritorialização, cultura material e construção do lugar», *Finisterra*, vol. L, n.º 100: 133-142.
- WEINER, Annette, 1994, «Cultural Difference and the Density of Objects», *American Ethnologist*, vol. 21, n.º 2 (Maio, 1994): 391-403.
- , 1992, *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While-Giving*, Berkeley, University of California Press.
- WEINER, Annette, SCHNEIDER, Jane, 1989, *Cloth and Human Experience*, Washington, Smithsonian Institution Press.
- WOLLHEIN, Richard, 1970 [1968], *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*, Harmondsworth, Penguin Books.

TECER, A ARTE DE DOMINAR A TÉCNICA

RITA SALVADO

Os tecidos, dos antigos aos atuais, expressam conhecimentos especializados que, transmitidos de geração em geração, continuam a inspirar novas criações. A indústria têxtil, com instigantes invenções tecnológicas e processos fortemente criativos, muito tem contribuído para promover inovação e para criar beleza, e também conforto. Assim, seguindo o lema do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, «*os fios do passado a tecer o futuro*», este texto apresenta uma muito preliminar introdução à arte de dominar a técnica de fabricação de tecidos, procurando estabelecer ligações com o *Ponto — Laboratório de Arte Contemporânea em Arraiolos*.

Manifestação contínua de criatividade

Tecer é um dos ofícios mais antigos e conhecem-se tecidos finos e sofisticados desde tempos remotos. Madeleine Ginsburg refere a camisa fina em linho, datada de 1360 a.C., que foi preservada no túmulo de Tutankhamun, no Egito, como um dos raros tecidos que puderam sobreviver ao tempo devido a condições arqueológicas únicas (GINSBURG, 1991: 13). Tecidos preservados da Idade Média são mais numerosos, embora também raros. Refira-se a veste militar, datada do final do século XIV, *loudel*, que Dom João I vestiu durante a batalha de Aljubarrota, considerada um Tesouro Nacional Português (Dec. n.º 19/2006, de 18 de julho). Esta peça, que integra a coleção do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, é composta de diversas fibras incluindo lã, seda e linho, e assumia uma função clara de proteção e distinção social.

O apuro técnico destes tecidos antigos reflete o importante significado cultural que os têxteis sempre tiveram. Efetivamente, «possuindo



FIG. 1: Veste militar, *loudel*, século XIV (lã, seda e linho), Museu de Alberto Sampaio, Guimarães.

um real valor monetário, os têxteis representaram, ao longo dos tempos, riqueza e poder» (SCHOESER, 2012: 12). Assim, embora não expressem o que era típico na época, os tecidos que, apesar da fragilidade material puderam ser preservados, precisamente por integrarem peças com singular significado, expressam uma diversidade¹ e sofisticação técnicas que são referência intemporal e promovem a criatividade.

De realçar também como a automatização das técnicas, que foi sendo progressivamente desenvolvida, incitou o espírito inventivo dos fabricantes de tecidos. Refira-se a invenção de Joseph Marie Jacquard, em 1801, de um tear automatizado em que o movimento dos fios da teia era comandado por cartões perfurados, que foi a base para invenções pioneiras na área da informática. Note-se igualmente que a industrialização, apesar de fortemente enraizada na mecanização e standardização de técnicas e objetos, foi também acompanhada de movimentos internacionais implicados na procura do belo, que valorizaram o caráter único dos artefactos manufacturados e promoveram o estudo de técnicas antigas. É exemplo o movimento *Arts and Crafts*, em que William Morris (1834-1896) prosseguiu ideais de beleza, com a apologia do artífice. Nesta evolução da fabricação, a indústria têxtil, com instigantes invenções tecnológicas e processos fortemente criativos, muito tem contribuído para promover a criatividade e para criar beleza, e também conforto.

¹ De realçar a grande diversidade de técnicas que refletem a mestria da intervenção humana. Por exemplo, a tapeçaria demonstra como os equipamentos simples não foram barreira para criações e padrões sofisticados. A perícia na combinação de fibras, fios, corantes e pontos, articulada a longos tempos de dedicação dos artífices, permitiu atingir obras únicas, exemplares de excelência e qualidade só conseguidas nas grandes manufacturas. Refira-se como um dos exemplos a Manufatura de Gobelines, em Paris, a operar desde o século XV, cuja tinturaria serviu de modelo à construção da tinturaria da Real Fábrica de Panos, no século XVIII, na Covilhã.

Não sendo um museu de arte, o Museu de Lanifícios² da Universidade da Beira Interior é contudo um ponto de partida para processos criativos, pois dá a conhecer «através da singularidade, autenticidade e exemplaridade dos testemunhos que preserva, uma das mais antigas indústrias, a de lanifícios, que começou por se afirmar como um puro ato de sobrevivência da espécie humana e foi assumindo, ao longo dos tempos, uma crescente qualidade e expressão artística, que têm acompanhado o desenvolvimento das nossas sociedades até ao presente.» (MUSLAN, 2008)

Seguindo o lema do Museu de Lanifícios:
«os fios do passado a tecer o futuro»

Membro da Rede Portuguesa de Museus desde 2002, o Museu de Lanifícios tem por missão a conservação ativa do património associado à indústria têxtil e, em particular, ao seu subsetor dos lanifícios, num território que tem por matriz a Serra da Estrela e por centro histórico a cidade da Covilhã. (MUSLAN, 2008)

Desde a Idade Média que, na região da serra da Estrela, o trabalho de transformação da lã norteou a relação entre o homem e o território, estimulando a criação de uma paisagem cultural. Ao longo do tempo, nasceram tradições, desenvolveram-se saberes e técnicas de que ainda restam muitas evidências materiais e imateriais. «A Covilhã, por um conjunto de ponderosas razões de natureza geográfica e histórica, transformou-se paulatinamente num dos mais ativos pólos da indústria portuguesa, especializado... no subsector dos lanifícios.» A cidade recebeu, em diversos momentos, particular atenção em termos de políticas específicas de industrialização, mas «foi sobretudo por ação de um conjunto de dinâmicos empresários e de especializados técnicos e operários, que se desenvolveu, até aos anos oitenta do séc. XX, como cidade-fábrica» (PINHEIRO, 2012: 2).

2 O Museu de Lanifícios constitui um Centro Interdepartamental da Universidade da Beira Interior. Apresenta-se em três núcleos museológicos e integra ainda o Centro de Documentação e Arquivo Histórico.



FIG. 2: Núcleo da Real Fábrica de Panos, Museu de Lanifícios, Covilhã.

Fotografia de Danilo Pavone, 2005.



FIG. 3: Sala das Dornas da Real Fábrica de Panos, Museu de Lanifícios, Covilhã.

Fotografia de João Pedro Silva, 2018.

Nos dias de hoje, a indústria de lanifícios continua a ser um dos principais setores da atividade económica da cidade, continuando os têxteis a ser o produto local de maior exportação. O centro da Covilhã acolhe um vigorante *campus* académico, exemplar na requalificação do património industrial e no qual se integra o Museu de Lanifícios, a par de indústria têxtil em laboração e de arte urbana em livre exposição. Desenvolve-se assim a paisagem cultural evolutiva de acordo com a descrição de Elisa Calado Pinheiro, fundadora do Museu de Lanifícios (PINHEIRO, 2012: 1-17), paisagem que se pontua por um património industrial que continua vivo em múltiplas das suas aceções.

Através de três núcleos museológicos, o Museu de Lanifícios convida à descoberta desta paisagem cultural evolutiva, caracterizada por uma atividade produtiva secular onde a fibra de lã imperou. Os núcleos museológicos localizados em espaços patrimoniais do centro da cidade e no coração do *campus* académico, são os seguintes:

I. *Real Fábrica de Panos*

A Real Fábrica de Panos foi criada na Covilhã em 1764, no âmbito da política de fomento industrial do Marquês de Pombal. Para a sua construção utilizou-se, com autorização real, as pedras das muralhas medievais da Covilhã (PINHEIRO, 1998: 17-20). Este núcleo, através da recuperação arqueológica, arquitetónica e da história da ocupação do edifício da Real Fábrica de Panos, visa essencialmente reconstituir os processos manufatureiros do fabrico e do tingimento dos tecidos de lã mais utilizados em Portugal nos finais do século XVIII. A visita a este núcleo permite uma



FIG. 4: Núcleo da Real Fábrica Veiga, Museu de Lanifícios, Covilhã.

Fotografia de Danilo Pavone, 2005.

FIG. 5: Caldeira a Vapor De Naeyer & C^{ie}, 1878, Real Fábrica Veiga, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Museu de Lanifícios, 2017.

FIG. 6: Tear mecânica com maquina Jacquard, da marca João Lucas, Real Fábrica Veiga, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Museu de Lanifícios, 2017.

FIG. 7: Centro de Documentação e Arquivo Histórico, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Danilo Pavone, 2005.

imersão no ambiente de uma tinturaria setecentista, encontrando-se a área classificada como Imóvel de Interesse Público (Dec. n.º 28/1982 de 26 de fevereiro). Note-se ainda que a tinturaria da Real Fábrica de Panos teve como modelo a tinturaria seiscentista da Manufactura dos Gobelins, em Paris (CUSTÓDIO, 1998: 55).

Na tinturaria da Real Fábrica de Panos tingia-se sobretudo o azul e o vermelho, cores dos panos do fardamento do exército. Também no estudo científico do tingimento no século XVIII com corantes e mordentes naturais, haverá relações a estudar entre a Covilhã e Arraiolos, uma vez que se tingia a mesma matéria, a lã, com os mesmos corantes, dos quais se referem a título de exemplo: o *pau brasil*, a *granza*, a *cochinilha*, para o vermelho, e o *pastel*, o *anil*, para o azul (CUSTÓDIO *et al.*, 1998: 85-103).

II. *Real Fábrica Veiga*

A primitiva edificação deste núcleo data de 1784, ano em que José Mendes Veiga, um negociante de lãs e panos, cristão-novo, natural de Belmonte, fundou, nas imediações da Real Fábrica de Panos, uma manufatura de tinturaria e acabamento de tecidos. Esta empresa privada conquistou grande notoriedade e destaque económico e por obter diversos privilégios reais, veio, posteriormente, a ser conhecida como a Real Fábrica Veiga.

Este núcleo, através de uma significativa coleção de máquinas e equipamentos, enfatiza a fase da industrialização, apresentando a evolução tecnológica ocorrida nos lanifícios entre meados dos séculos XIX e XX. Este edifício, com uma área de cerca de 12 000 metros quadrados, integra o Centro de Documentação e Arquivo Histórico dos Lanifícios, onde se encontra incorporado um conjunto de documentação constituída por diversos fundos de arquivo, coleções e espólios de documentação técnica, cartográfica, iconográfica e têxtil, estrutura de grande importância para a salvaguarda da memória dos lanifícios e para a investigação. Destaca-se a base de dados ARQUEOTEX, com cerca de 8000 amostras digitalizadas, que apresenta uma extensa e significativa coleção têxtil que integra uma grande diversidade de amostras têxteis produzidas no século XX por empresas de lanifícios, entretanto já desativadas. «Evidencia-se, pelo elevado apuro técnico e grande qualidade, a coleção criada, entre 1936 e 1968, por um técnico têxtil de origem francesa, René Ferdinand Delimbeuf, radicado em Portugal naquele período, que abarca mais de 35.000 amostras têxteis, com os respetivos debuxos, distribuídos pelas estações de Outono/Inverno e Primavera/Verão, de 1936 a 1963.» (MUSLAN, 2008)

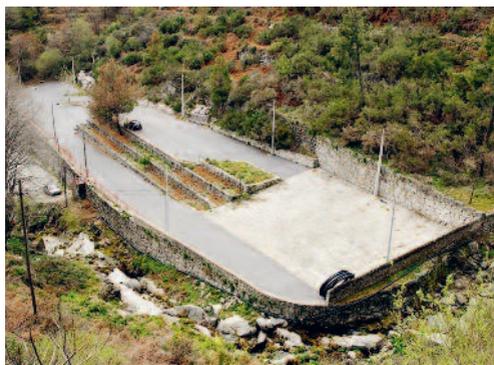


FIG. 8: Vista da Oficina Têxtil, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Museu de Lanifícios da Covilhã.

FIG. 9: Coleções Têxteis na base de dados ARQUEOTEX, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Danilo Pavone, 2005.

FIG. 10: Coleção René Ferdinand Delimbeuf, 1936-1963, com mais de 35 000 amostras têxteis e respetivos debuxos, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Museu de Lanifícios, 2015.

FIG. 11: Núcleo das Râmolas de Sol, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Danilo Pavone, 2005.

III. Râmolas de Sol

O terceiro núcleo, de ar livre, preserva *in situ* um conjunto de râmolas de sol e um estendedouro de lãs, pertencentes à antiga firma Inácio da Silva Fiadeiro & Sucessores (1910-1939).

O Museu de Lanifícios, de acordo com o lema que o norteia, «*os fios do passado a tecer o futuro*», pratica a conservação ativa do património dos lanifícios, desenvolvendo a dimensão projetiva do acervo que incorpora, através da investigação aplicada, da disponibilização de serviços

e do apoio ao desenvolvimento de produtos. Para este fim, conta também, no edifício da Real Fábrica Veiga, com uma Oficina Têxtil, espaço de experimentação de técnicas e de estímulo a novas aprendizagens, estrutura que pode considerar-se relevante para promover a conservação patrimonial e a inovação, através de uma cuidada programação das atividades educativas.

Em paralelo, aposta igualmente na valorização do património da lã, um património integral que é material e imaterial, artesanal e industrial, natural e artificial. Neste sentido, o Museu definiu a «*Rota da Lã*», que propõe um conjunto de itinerários turísticos e culturais com a finalidade de descobrir por toda a região as múltiplas e diversas evidências patrimoniais, da vertente agropastoril e da vertente industrial (PINHEIRO, 2009: 373). Em articulação com o serviço educativo, propõem-se atividades que exploram a diversidade morfológica das lãs e a consequente especialização de técnicas e tecnologias. Assim, a partir da divulgação de conhecimento, da investigação, da educação e da valorização turística, o Museu de Lanifícios convida, não só a interpretar, mas também a construir uma paisagem cultural evolutiva assente no património da lã.

Tecido: obra para sentir

Os tecidos, desde os produzidos manualmente em tempos antigos aos produzidos atualmente por tecnologias digitais, expressam significados, materializam saberes e inspiram criações que apelam a todos os sentidos. Conclui-se assim este texto, propondo olhar, tocar... e vestir o tecido, observando propriedades intrínsecas dos tecidos em lã. Deixa-se o ouvir, o cheirar e o saborear para dimensões expandidas, a explorar no futuro com recurso à eletrónica e aos «Têxteis Inteligentes».

Olhar à lupa um tecido, implica conhecer a linguagem do *debuxo*. Debuxo é a representação do cruzamento dos fios da teia e da trama que compõem o tecido. Através da combinação de fios, da especificação de matérias-primas, da escolha de cores e das instruções de fabricação, o debuxo define o padrão e a textura do tecido. O debuxo

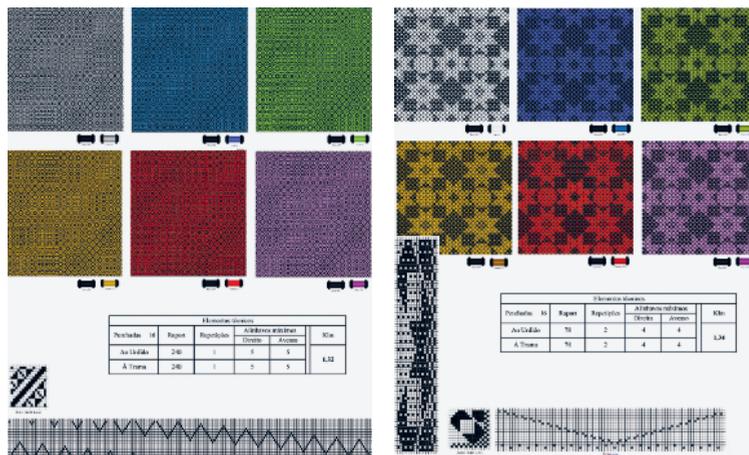


FIG. 12: Padrão 17/16.240, Catálogo *Debuxos Tipo Jacquard: Arte e Técnica*, Desenhos de Jorge Trindade, 2017, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Jorge Trindade, 2018.

FIG. 13: Padrão 21/16.75, Catálogo *Debuxos Tipo Jacquard: Arte e Técnica*, Desenhos de Jorge Trindade, 2017, Museu de Lanifícios, Covilhã. Fotografia de Jorge Trindade, 2018.

é, assim, o desenho de uma estrutura de fios e combinação de cores que, em conjunto com o tratamento de ultimação efetuado, incorporarão a harmonia, a estética e as propriedades que definem a aparência e o desempenho do tecido.

Apesar de a possibilidade de combinação de fios e cores ser ilimitada, a liberdade criativa do debuxador é desde logo condicionada pela tecnologia disponível para a fabricação e pela aplicação a que se destina o tecido. Assim, para além de dominar o processo tecnológico, o debuxador tem de interpretar tendências de consumo e preferências de uso. As imagens seguintes do catálogo da exposição *Debuxos Tipo Jacquard: Arte e Técnica* (Museu de Lanifícios, 2017) apresentam desenhos de Jorge Trindade, experiente debuxador na indústria de lanifícios.

Os tecidos fantasiados, com debuxos extensos e detalhados, são tipicamente produzidos com a tecnologia Jacquard. Ora, os debuxos das figuras anteriores revelam como Jorge Trindade cria tecidos fantasiados para, de forma muito astuta, serem produzidos num tear convencional de perchadas. Considerando também que, para além do tradicional papel quadriculado, o debuxador tem atualmente ao seu dispor diversas ferramentas de desenho assistido por computador, registre-se que estes desenhos são «debuxos *excelentíssimos*», como o escritor Manuel Silva Ramos os designou, pois para além da astúcia tecnológica, também a imensa e impactante obra de desenhar em *excel* surpreende.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CUSTÓDIO, Jorge. Catálogo do Núcleo da Tinturaria da Real Fábrica de Panos, A Tinturaria dos Panos, 1998.
- FOLGADO, D., Covilhã, a cidade que também foi fábrica. In Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (ed.) *Monumentos, Cidades, Património, Reabilitação*, n.º 29, 2009, pp. 88-97.
- GINSBURG, Madeleine, *The Illustrated History of Textiles*. Studio Editions, Londres, 1991.
- MUSLAN, Portal do Museu de Lanifícios [Em linha]. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008, atual. 2014. [Consultado em 24 de julho de 2021]. Disponível em [HTTP://www.mu-seu.ubi.pt/?cix=2990&lang=1&v=503018](http://www.mu-seu.ubi.pt/?cix=2990&lang=1&v=503018)
- PINHEIRO, Elisa Calado, *Rota da Lã Translana: Percursos e marcas de um território de fronteira: Beira Interior (Portugal) e Comarca Tajo-Salor-Almonte (Espanha)*, vol. 1, Reconhecimento e valorização patrimonial. Covilhã: Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, 2009, pp. 373-460.
- PINHEIRO, E.C., Catálogo do Núcleo da Tinturaria da Real Fábrica de Panos, Da Real Fábrica de Panos ao Museu de Lanifícios, 1998.
- PINHEIRO, E.C., A Covilhã: uma paisagem cultural evolutiva. Algumas notas sobre a (re)construção das memórias industriais da cidade, *ubimuseum* — revista online do Museu de Lanifícios, n.º 2, 2012, pp. 1-22.
- PINHEIRO, E.C., A Universidade da Beira Interior e o seu papel na reabilitação e reutilização do património industrial da Covilhã. In Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (ed.), *Monumentos, Cidades, Património, Reabilitação*, n.º 29, 2009, pp. 98-109.
- SCHOESER, Mary, *Textiles, The Art of Mankind*. Thames & Hudson, 2012.

PONTO E VÍRGULA:
SEBASTIÃO PESSANHA (1892-1966¹), O ETNÓGRAFO
QUE APAGOU O PONTO FINAL DE ARRAIOLOS.
ESQUELETO PARA UM ARTIGO

SANDRA LEANDRO

À minha Mãe, que me fez crescer na cor e no calor das lãs

Esqueleto axial

Quando me apercebi de que diversas circunstâncias, algumas novas outras antigas, me impediriam de consultar bibliotecas, arquivos e museus como tinha previsto, recordei-me de uma frase que ouvi há muito: «quando não se sabe, pergunta-se aos Poetas». Perguntei ao Alexandre O'Neill (1924-1986), que me remeteu para o livro *Abandono vigiado*, justamente para algo de que gostei muito quando pela primeira vez vi e li: «Divertimento com sinais ortográficos». O que não recordava é que não existia diversão com o ponto e vírgula... Para não cair em dramas nem desistências, avancei com o que pude e aqui fica o esqueleto para um dia, se for possível, acrescentar mais algum músculo ao ponto e à vírgula.

Para compreendermos a ação do etnógrafo e crítico de arte Sebastião Pessanha, um dos autores que se consagrou à defesa do Património Artístico e Etnográfico em Portugal, devemos necessariamente recuar e alargar o panorama.

Viajemos, por exemplo, até 1855 e observemos a pintura de João Cristino da Silva, *Cinco Artistas em Sintra*². Além de Tomás da Anunciação (1821-1879), Francisco Metrass (1825-1861), Vítor Bastos (1830-1894),

1 Agradeço ao meu Amigo Luís Borges da Gama a ajuda na correção da data. Tendo comentado as fontes não concordantes foi ele que achou a data certa. Veja-se *Diário de Lisboa*, (23 fev. 1966), Fundação Mário Soares / DRR [Documentos Ruella Ramos]. Disponível em [www.<URL: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_14083 \(2021-7-26\)](http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_14083).

2 Ver a obra disponível em [www.<URL: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=201006](http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=201006). Como sucede a muito investigadores só mais tarde me apercebi de que na capa do livro de João Leal, *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*, foi aplicada esta imagem.

José Rodrigues (1828-1887) e o próprio Cristino (1829-1877), ou seja, artistas que trilharam as diversas sensibilidades do Romantismo, distinguem-se pela representação dos seus trajes uma série de figuras da região saloia, não faltando a comunhão de olhares entre diversas gerações e o olhar novo das crianças. A valorização e a crença de que o mais genuíno, puro e intocado se concentrava nos modos de ser e de fazer do povo, fazia parte de uma das várias tendências que enformavam o Romantismo, propensão que teve longa e diversificada repercussão temporal. Na Literatura e na História em Portugal, Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877), entre muitos outros, tinham deixado bem explícito o encanto pela verdade das «coisas pátrias».

Voltando à pintura mencionada e à sua recortada linha de horizonte, convém observar a representação do Palácio da Pena, aludindo o pintor através desse edifício fantástico à figura de D. Fernando II, «Rei Artista-Artista Rei», como figura tutelar desta geração, como, de resto, o seria de outras. Reter em pintura o Palácio da Pena dá o mote para mencionar algo que, por vezes, não é tão recordado. Os artistas, que concebem e realizam património, são criadores e muitas vezes, ao montarem e fixarem um cenário, registam o melhor que as pessoas de mãos eruditas e/ou populares concretizaram antes, o que se pode tornar precioso para as gerações futuras.

Para o tema que abordamos, convém centrarmo-nos no que no século XIX se designava por «Indústrias caseiras» ou «Indústrias artísticas populares», componentes decisivas da construção identitária. Mais tarde adoptou-se comumente a designação de Arte Popular ou Artesanato, todavia, convém fazer notar muito sumariamente que estes conceitos não se equivalem. De facto, existem diferenças na produção das manufacturas e como são encaradas em diferentes épocas. Um olhar sabedor e experiente deteta as diferenças entre Arte Popular e Artesanato, existindo Artesanato que é Arte Popular. Na produção artesanal impera a lógica de mercado, constituiu-se como o «ganha pão» do artesão e/ou da família e muitas vezes passa, ou passava, de geração em geração. Concentrava-se, normalmente, numa região. A Arte Popular é fruto de uma necessidade e de impulso criativo individual e reflete com mais vigor as crenças e tradições de um povo. Pode dar origem ao

Artesanato. Assistimos atualmente a dois movimentos: por um lado, o interesse, recuperação e renovação de algumas manufacturas — podemos dar apenas como exemplo em voga a cestaria³ — por outro lado, o desinteresse que a viragem digital devota às manufacturas. O que é importante salientar é que tudo se pode conjugar e potenciar.

Para a composição e entendimento de uma época em que as fronteiras disciplinares entre historiador de arte, arqueólogo ou etnógrafo eram fluidas e não existindo, ou não se usando, os chavões da interdisciplinaridade nem da transdisciplinaridade, é justo recordar outros defensores das Indústrias Caseiras. No que diz respeito ao Tapete de Arraiolos, e antes de considerarmos Sebastião Pessanha, importa destacar outros vultos para se obter maior clareza sobre o assunto⁴, pois outras figuras ajudaram e muito para que o ponto de Arraiolos não desaparecesse. Optamos por mencionar algumas personalidades, embora diversas outras e muito valorosas se pudessem acrescentar, entre as quais naturalmente as tapeteiras e os cardadores da vila de Arraiolos.

Em primeiro lugar, mencionaremos o ilustre arraiolense Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara (1808-1879)⁵, médico que não desejou exercer a prática clínica, professor, político, intelectual, bibliófilo, foi nomeado director da Biblioteca Pública de Évora em 1838, onde realizou um trabalho notável. Para o tema em apreço, convém destacá-lo como autor das *Memórias da Villa de Arrayolos*, que cunhou na década de 30 do século XIX, vindo a lume em publicação póstuma de três volumes. Nela deixou importantes elementos para a história e confeção dos Tapetes de Arraiolos. Destaque-se, por exemplo, as notas sobre a tinturaria em que constam as receitas das cores.

Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)⁶ é, no entanto, a figura a destacar pelo seu pioneirismo na defesa das Indústrias Caseiras e assim

3 Cestas d'Aldeia, Toino Abel ou Palmas Douradas são apenas três exemplos.

4 Apenas referiremos trabalhos e figuras daquela época e não o trabalho absolutamente valoroso de Maria José Mendonça, Fernando Baptista de Oliveira, entre muitos outros.

5 *Ver I centenário da morte de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara: 1879-1979: exposição bibliográfica*. Évora: Gráfica Eborense, [1979].

6 LEANDRO, Sandra. *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008. Tese de doutoramento. Vol. I, LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – uma ópera*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, LEANDRO, Sandra (coord. científica) – *Museu Infinito*. Lisboa: MUDE, 2019.

impulsionar e potenciar os estudos e acções sobre o tema. Formado na Alemanha e na esteira de um ar do tempo benfazejo para a demolição de fronteiras entre as Artes ditas Maiores e Menores, protegeu-as e promoveu-as através de publicações, de exposições para instituições como a Sociedade de Instrução do Porto, entre outras, e depois, de forma mais permanente, na instituição que gerou: o Museu Industrial e Comercial do Porto, concentrando-se neste caso nas Indústrias Artísticas populares do Norte, mas não exclusivamente.

De resto, a sua vontade de criação de um Museu, hoje diríamos simultaneamente de Etnografia e de Proto-Design, é detetável logo na década de 70 do século XIX⁷. Após amplo estudo em coleções históricas de diversos Museus⁸ e calcorreando o país de lés a lés para melhor se apaixonar pela vida que as Artes lhe davam, existe um registo impresso em que faz alusão à atenção que prestou aos Tapetes de Arraiolos nessa década: «Ainda em 1878 confundiam em Évora os tapetes bordados á mão, nacionaes com os tapetes tecidos, de origem vária, europeia e exotica. Para os curiosos de cousas antigas, salvo rarissimas excepções, tudo era *Arraiolos*»⁹. Aquilo que sucedia em Pintura com Grão Vasco, em que «tudo» o que se desconhecia lhe era atribuído, sucedia também com os Tapetes de Arraiolos.

A falta de destrinça e saber manteve-se e em 1900 afirmaria¹⁰:

E ainda hoje a confusão é deploravel, pois nem a polychromia d'elles está rigorosamente definida, nem os vários eschemas do desenho foram determinados com sombra de methodo. Os typos de industria caseira popular andam baralhados com os padrões mais ou menos eruditos do lavor conventual das casas religiosas do Alemtejo, os quaes constituem 80 por cento do que por ahi se diz: tapetes de Arraiolos. Fauna e flora não estão classificados¹¹.

7 Veja-se LEANDRO, Sandra, *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador. Crítico de Arte e Museólogo*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2008. Tese de doutoramento. Vol. I, p. 323.

8 Veja-se VASCONCELOS, Joaquim de, «A industria nacional dos tecidos: legislação do seculo XV (1476-1500)». In *O Archeologo português*, n.º 1-2. Lisboa: Imprensa Nacional, (jan.-fev. 1901) 1.

9 *Idem, ibidem*, 2.

10 Redigido em 1900, publicado em 1901.

11 VASCONCELOS, Joaquim de, «A industria nacional dos tecidos: legislação do seculo XV (1476-1500)». In *O Archeologo português*, n.º 1-2. Lisboa: Imprensa Nacional, (jan.-fev. 1901) 2.

Sousa Viterbo (1845-1910)¹², incansável historiador, publicista, poeta, chamou à atenção para o carácter inexistente ou residual da produção de tapetes de Arraiolos, tal como para a influência mourisca nos Tapetes de Arraiolos. Entre as suas numerosas publicações vale a pena destacar para este tema a *Contribuição para a História das Artes e Indústrias Portuguesas*.

António Augusto Gonçalves (1848-1932)¹³ foi um artista impulsor da Escola Livre das Artes do Desenho em Coimbra, fundador do Museu Municipal de Arte e Indústrias, do Museu Machado de Castro, um dos responsáveis pelo restauro da Sé de Coimbra. É obrigatório dar nota de um gesto seu que remete para o lado imaterial e carga emocional que os objetos geram e concentram, no caso um Tapete de Arraiolos:

Há no Museu Machado de Castro de Coimbra uma sala em que ando sempre receoso, de vagar [*sic*], o ouvido à escuta, como nos palácios maravilhosos dos meus contos de menino, comovido sem saber porquê, sempre à espera de ver começar a história de uma empresa grande. [...] Aquele tapete enche o ar de perfume das rosas, que se não vêem, e cuja respiração cansada parece ter parado ali num espasmo de amor, como os reflexos de ouro e púrpura do sol poente que a água fria dos lagos prende no brilho triunfante de um esmalte. De fundo a um Calvário de madeira, há ali um tapete de Arraiolos, precioso como um complicado esmalte verde sôbre ouro, pálido como um sorriso que se desfaz. Porque será que aquele velho e gasto tapete me comove, como as joias pequeninas e preciosas de outros tempos que irresistivelmente evocam em mim as cores delicadas de carne que nunca vi senão na adoração dos corpos delicados das flôres?... Aquele tapete foi dependurado com carinho por Antonio Augusto Gonçalves para não se perderem as marcas dos pés pequeninos de mulher, que por ali passaram nus, mais levemente do que as pétalas das rosas que o perfume quente do incenso

12 Veja-se, entre outros: CUNHA, Alfredo da, *O portuense Sousa Viterbo: elogio lido na sessão solene do Ateneu Comercial do Porto em 29 de Dezembro de 1913*. Lisboa: Tipografia Universal, 1913.

13 Veja-se FREITAS, Diogo, *Memorial de um complexo arquitectónico enquanto espaço museológico: Museu Machado de Castro (1911-1965)*. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras, 2014. Tese de doutoramento.

faz cair mortas das jarras dos altares num último gesto triunfante de beleza¹⁴.

E da «sala de encantamentos» passamos para a menção de um dos livros antológicos de Fialho de Almeida (1857-1911)¹⁵, *Vida irónica*. Ali, o escritor e crítico de arte escreveu sobre o tema e alertou para a inexistência de uma Escola em Arraiolos onde se ensinassem os processos antigos para a conceção dos Tapetes.

Já mencionámos o amigo mais próximo de Vasconcelos – António Augusto Gonçalves – e vamos mencionar um segundo: o pintor, decorador, colecionador, e notável historiador de cerâmica, José Queirós (1856-1920)¹⁶, que terá grande importância no denominado «ressurgimento do tapete de Arraiolos»¹⁷.

Foi justamente José Pessanha, em quem nos iremos deter mais adiante, que fez sobressair a sua ação ao notar-lhe a louvável perseverança ao

filiar os seus trabalhos em as nossas tradições artísticas, acariciava, ha muito, o pensamento de resuscitar [*sic*] essa velha industria portuguesa, multiplicando-lhe e corrigindo-lhe os padrões, embora sem se alterar, na essencia, o systema decorativo. O ponto seria fielmente conservado, e seguidos com rigor os antigos processos de tingir as lãs (ultimamente modificados já pelo uso das anilinas), para que as côres não perdessem aquella entonação especial, que é uma das características dos bordados de Arroios.¹⁸

Como é sabido, estes homens não tinham os recursos técnicos e científicos que temos hoje e os olhos viam os objetos artísticos à «luz desarmada». Convém, no entanto, salientar que sabiam ler fontes.

14 CARVALHO, Teixeira de, «História de uma arca de pedra e de uma madeixa de cabelos loiros». In *Atlantida: Mensário Artístico Literario e Social para Portugal e Brazil*, (15 abr. 1917) 419-420.

15 Veja-se COSTA, Lucília Verdelho da, *Fialho d'Almeida: um decadente em revolta*. Lisboa: Frenesi, 2004.

16 Veja-se LEANDRO, Sandra, «Vasos comunicantes: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e José Queirós (1856-1920)». In MONTEIRO, João Pedro (coord.), *A cerâmica portuguesa da Monarquia à República*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo, 2010.

17 LOBO, Rui, «Evolução e influências decorativas do tapete de Arraiolos». In BARROSEIRO, Carla; LOBO, Rui Miguel (coord. ed.), *Tapete de Arraiolos: Centro Interpretativo*. Arraiolos: Câmara Municipal de Arraiolos, 2014, p. 85.

18 PESSANHA, José, «Tapetes de Arraiolos». In *O archeologo português*, n.º 1-4. Lisboa: Imprensa Nacional, (jan.-abr. 1906) 195.

Há, pois, que homenagear e fazer sobressair também a ação de José Queirós, pois ajudou tão decisivamente quanto Sebastião Pessanha a que as Tapeçarias de Arraiolos não desaparecessem. Quando, em 1897, recebeu a encomenda para decorar a Sala de Bilhar do Palacete de José Viana da Silva Carvalho, em Lisboa, ocorreu-lhe que um dos elementos para a decoração deveria ser um conjunto de Tapetes de Arraiolos. Rumou à Vila no ano seguinte e, quando julgava que não encontraria quem lhos fizesse, o seu amigo Lopes Ferreira pô-lo em contacto com a tapeteira Angélica Perdigão de Carvalho que, juntamente com as suas irmãs, se encarregaram do trabalho¹⁹. Desse labor resultaram oito panos decorados com rosas sobre fundo azul com dupla cercadura, sendo a exterior vermelha. Realizou depois um amplo reposteiro para Anselmo Braamcamp Freire, concretamente para a sua Casa da Aldeia, em Sacavém, onde sobressaía o seu escudo de armas sobre fundo azul e a cercadura vegetalista sobre fundo amarelo.

Queirós viajou diversas vezes à Vila Alentejana e constatou o que outros, como Sousa Viterbo, tinham reconhecido. Lançou o alerta contactando colecionadores, apreciadores e estudiosos das Indústrias Caseiras. Graças ao seu empenho emotivo, estava aberto um novo ciclo para que esta manufactura não se perdesse: «Em Évora, onde se alojava sempre que ia a Arraiolos vigiar a execução da sua obra, o Sr. Queiroz fallava d'ella com entusiasmo, e mostrava como seria interessante e facil promover o resurgimento [*sic*] d'essa tradicional industria»²⁰.

Foi provavelmente movido por esse entusiasmo que o seu amigo, que seria mais tarde presidente da Câmara Municipal de Évora, Augusto Cândido de Campos Ennes, «ligado às actividades da Real Casa Pia de Évora»²¹, tomou medidas «para aí se instalar uma oficina de tapeçaria, na então Escola Industrial da Real Casa Pia de Évora, que posteriormente deu forma à Escola Industrial e Comercial Gabriel Pereira»²².

19 LOPES, Bruno, *História dos Tapetes de Arraiolos: alguns contributos*. Lisboa: Apenas Livros, 2016, p. 40.

20 PESSANHA, José, «Tapetes de Arraiolos». In *O archeologo português*, n.º 1-4. Lisboa: Imprensa Nacional, (jan.-abr. 1906) 195.

21 LOPES, Bruno, *História dos Tapetes de Arraiolos: alguns contributos*. Lisboa: Apenas Livros, 2016, p. 41.

22 *Idem, ibidem*, p. 41.

Para a concretização da oficina foi decisiva a ação de Henrique de Sá Nogueira, o governador civil de Évora, que oficiou em dezembro de 1899 ao conde da Serra da Tourega, então provedor da Casa Pia, criando-se no ano seguinte a referida oficina de tapetes de Arraiolos na Casa Pia de Évora. A vontade de disseminar a instrução articulada com o espírito de beneficência muito própria daquele tempo, visou assim a ocupação de órfãos ou de meninas de condição social desfavorecida. O administrador do Concelho de Arraiolos indicou-lhe o nome de duas tapeteiras: Maria Paula Rocha, já idosa, e sua filha Joana Amália Rocha. A primeira missão era ensinar a técnica de bordar tapetes à futura professora e responsável pela Oficina — Teresa de Jesus Roberto da Silva. Como cardador apresentou-se António Santos Conrado e como fiandeira Teodoza Cascalho²³. O pintor arraiolense Dordio Gomes (1890-1976), colaborador do Grupo Pró-Évora, pugnou também pelo ressurgimento do Tapete de Arraiolos. São comoventes as palavras plenas de sensibilidade que dedica ao empenho de Maria Paula Rocha na confeção do primeiro tapete da Escola:

A boa velhinha, não deixando os seus créditos por mãos alheias, com uma paixão translúcida, tecida por mimosas recordações, as mãos já trémulas, mas eléctricada pelo seu afecto áqueles panos, armou ela própria um grande tapete, auxiliada por sua filha, riscando e dirigindo o que não podia executar, sendo depois bordado por todas as discípulas, sob os seus olhos vigilantes e cuidadosos.²⁴

A Oficina funcionou no Convento Novo, perto das Portas de Avis, em Évora, e noutros pontos do país eclodia também esse ressurgimento.

Em 1913, José Queirós propôs numa Assembleia Geral do Grupo de Amigos do Museu de Arte Antiga um conjunto de mostras entre as quais uma Exposição de Tapetes de Arraiolos. Veremos mais adiante a metamorfose desta proposta.

²³ *Idem, ibidem*, p. 41.

²⁴ Dordio Gomes *apud* LOPES, Bruno, *op. cit.*, pp. 41-42.

Esqueleto apendicular

Antes de considerarmos Sebastião Pessanha, convém neste caso enquadrá-lo na família, pois o seu pai, D. José Pessanha (1865-1939)²⁵, como colecionador de Tapetes de Arraiolos e o mais que se lerá, formou certamente o olhar do seu rebento. Crítico e historiador de arte, conservador da Torre do Tombo, professor na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Trocou numerosa correspondência com Joaquim de Vasconcelos: admirava-o, seguia-o, desenvolvendo estudos na sua esteira, um dia, porém, e sobre um outro assunto desentenderam-se...

Para o tema geral que nos importa, destaque-se a publicação *História das Indústrias Artísticas em Portugal*, em 1904, e em particular o artigo «Tapetes de Arraiolos» que publicou n' *O Archeologo Português*, em 1906. Neste texto observou como a moda do *bric-à-brac* tinha posto em voga o tapete de Arraiolos e, como contraponto, refere a observação supra mencionada por Joaquim de Vasconcelos. Todavia, foi principalmente o que Cunha Rivara estudou e assinalou, que José Pessanha fez sobressair como, por exemplo, as receitas para se obterem as cores das lãs, assunto glosado e desglosado mais tarde por outros autores que nem sempre mencionaram a fonte original. Como outros investigadores já se interrogaram e interrogariam, citemos um exemplo concreto que faz pensar na geografia e no alcance do ponto:

É de crer que noutros pontos do Alemtejo se bordassem tapetes, — embora, talvez, só em Arraiolos se tingissem as lãs. Que, em todo o caso, tiveram larga difusão, é incontestável. Na zona dos Saloios, por exemplo, abundavam quando começou a procura, e ainda hoje aparecem alguns. Em Alpolentim, logarejo das cercanias de Cintra, adquirei eu os dous que possuo.²⁶

Voltando ao ambiente familiar de Sebastião Pessanha, convém referir que também a sua mãe, Maria Adelaide Caminha da Silva Pessanha,

25 Algo que me fez pensar, tendo em conta o contexto do final do século XIX e início do XX, foi a persistência na indicação do distintivo nobiliárquico. Encontram-se alguns dados que podem elucidar em PESSANHA, José Benedito de Almeida, *Os almirantes Pessanhas e sua descendência*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1923.

26 PESSANHA, José, «Tapetes de Arraiolos». In *O archeologo português*, n.º 1-4. Lisboa: Imprensa Nacional, (jan.-abr. 1906) 191.

se devotou à criação de tapetes de Arraiolos. Verifica-se, portanto, que o calor deste têxtil esteve bem presente no seio familiar.

Sebastião Carlos da Silva Pessanha (Lisboa, 25 de setembro de 1892-Sintra, 18 de fevereiro de 1966) foi um etnógrafo que muito se interessou pela indústria têxtil e pelo traje popular. Crítico de arte, diretor do Museu Municipal de Sintra, destacou-se na intenção de não deixar morrer esta indústria caseira. Para isso teve sempre presente que era vital a instalação de uma Escola em Arraiolos.

Para seguirmos a sua campanha em defesa deste ponto bordado é decisivo lermos a publicação *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia* de que foi primeiro editor e proprietário até ao fim. O historiador de arte Vergílio Correia Pinto da Fonseca (1888-1944) foi o diretor literário e o aguarelista Alberto de Sousa (1880-1961) o diretor artístico.

Vergílio Correia afirmou em mais que uma publicação, e nesta em concreto, que «A Província do Alentejo é a lareira onde arde mais vivo, mais claro e mais alto o fogo tradicional da arte popular portuguesa»²⁷. Nunca saberemos a verdade verdadeira desta exaltação, mas que vem a calhar para o tema não se pode negar.

Logo no primeiro número, num artigo intitulado «Tapetes de Arrayollos», Sebastião Pessanha afirmava: «As tapeçarias bordadas de Arrayollos contituíam, sem dúvida, uma das mais interessantes indústrias populares nascidas em Portugal, sendo para lamentar que esteja hoje completamente extinta na branca e alegre villasinha alemtejana que lhe serviu de berço»²⁸.

Começou por atender à sua classificação, ao tempo inicial, ao período de decadência, à técnica, à policromia e à comparação com a indústria paralela em Espanha. Segundo a sua perspetiva, tinham sido os portugueses a introduzirem-na no país vizinho. Muito sumariamente, pois diversos estudiosos já o referiram, Sebastião Pessanha, além de mencionar os períodos de transição²⁹, fez uma divisão em três épocas. Na primeira época

27 CORREIA, Virgílio, «Pintadeiras ou Chavões Alentejanos». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia*, n.º 1. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (fev. 1916) 23-29.

28 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arrayollos». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia*. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, n.º 1. (fev. 1916) 10.

29 Principalmente entre a 1.ª e a 2.ª época de tal forma que no terceiro artigo que dedica ao tema refere que são quatro épocas. *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia*, n.º 3. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (abr. 1916) 77.

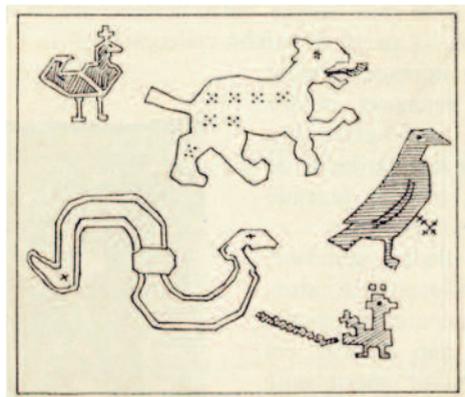
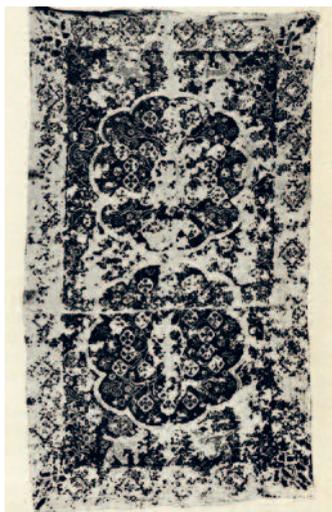
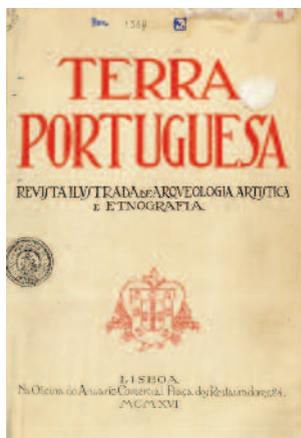


FIG. 1: Capa da revista *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 1. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial (fev. 1916). Disponível em [www.<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/index.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/index.html)

FIG. 2: 1.ª Época dos Tapetes de Arraiolos (segunda metade do século XVII), segundo Sebastião Pessanha. Bordados sobre linho, teriam influência persa e ostentavam representação animal. Disponível em [www.<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P17.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P17.html)

FIG. 3: Motivos de um tapete da primeira época, segundo Sebastião Pessanha. Disponível em [www.<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P18.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P18.html)

(segunda metade do século XVII) interpretou-os como advindos da verve popular ou conventual. Bordados sobre linho, com influência do vocabulário decorativo persa, usavam profusa iconografia animal. Ao longo dos artigos vai fazendo referência ao «vermelho lindissimo» desta época³⁰. A segunda época (dois primeiros terços do século XVIII) foi segundo o seu parecer o período mais próspero, os motivos tornaram-se os mais comumente associados a esta tapeçaria bordada, inspirados nas chitas e organizados pelas composições ingénuas das tapeteiras³¹. Considerou a terceira época (último terço do século XVIII e primeira metade do século XIX) como o tempo de decadência. Eis uma parte da sua descrição:

simples ramos de flores enormes, tirados já, talvez, dos debuxos de marcar, procuram encher os monotonos fundos castanhos dos tapetes. E como elles se parecem pouco com esses enxalmos pequeninos, da segunda epocha, todos côres vivas, que nos Saloios tiveram tanta voga!

30 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arrayollos». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 1. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (fev. 1916) 10.

31 *Idem, ibidem*, 11.

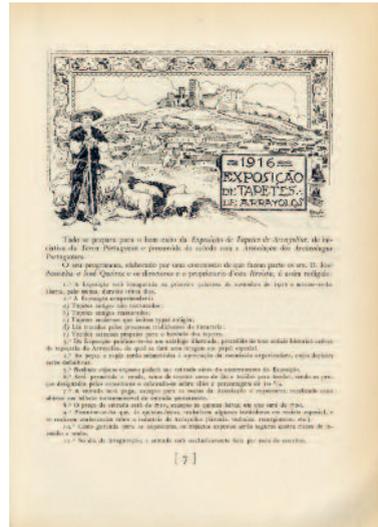


FIG. 4: 2.^a Época (dois primeiros terços do século XVIII), segundo Sebastião Pessanha. Inspirado nas chitas. Disponível em [www:<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P19.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P19.html)

FIG. 5: 3.^a Época (último terço do século XVIII e primeira metade do século XIX), segundo Sebastião Pessanha. Disponível em [www:<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P20.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No1/No1_item1/P20.html)

FIG. 6: «1916 Exposição de Tapetes de Arrayolos» in *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 7. (ago. 1916) 7. Disponível em [www:<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No7/No7_item1/P14.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/No7/No7_item1/P14.html)

Os teares manuaes, em que se teciam as grossarias, vão parando, batidos pela industria mechanica; os velhos tapetes persas, outr'ora servindo de modelos, são arrancados ás casas nobres, arruinadas, pela ganancia dos antiquários; finam-se as ultimas gerações de tintureiras e bordadoras. Tinha chegado – bem depressa! – fim d'esta linda industria...³²

Há, pois, que sublinhar e destacar o que refere nesta publicação quanto ao uso das cores fortes, para não se cair em interpretações precipitadas... Fez também referência às dezassete cores e tons usados: azul escuro; azul claro; azul pombinho; encarnado; cor-de-rosa; cor de carne; vermelho; roxo; verde ferrete; vermelho médio; verde claro; amarelo; amarelo torrado; cor de palha; cor de pulga; castanho; cor natural da lã – branco.

As palavras iniciais do artigo que publica no número 2 da revista são especialmente importantes para termos a noção global de como encarava o momento presente e os pressupostos de uma indústria caseira:

32 *Idem, ibidem*, 12.

Passou mais de meio seculo sobre a extincção da industria de bordados em Arrayollos, pois, para o seu estudo, não devemos considerar como productos da sua ultima phase os trabalhos isolados e incaracterísticos d'algumas senhoras arrayollenses. É certo que, n'aquella villa do Alemtejo, se conhecem ainda os processos da tinturaria caseira e se fazem bordados com o ponto das velhas tapeçarias; mas nem por isso devemos pensar que a industria chegou até aos nossos dias. O trabalho popular cessou ha muito e só esse podiamos considerar como auxiliar da faina dos campos e constituindo, portanto uma arte industrial.³³

Dando justa primazia à ação de José Queirós, compunha um ambiente extremamente significativo de uma época...

É, portanto, uma resurreição [*sic*] o que se pretende effectuar o movimento há poucos annos encetado em seu favor. Mas essa bella iniciativa de José Queiroz, o apaixonado defensor das nossas artes decorativas, não teve, em Arrayollos, o reflexo que podia esperar-se do bom acolhimento que lhe dispensaram algumas ilustres senhoras de Lisboa³⁴. Alli, onde mais seria para desejar que resurgisse [*sic*] essa arte caseira, visto tratar-se de uma industria local, nem um só adepto encontrou, nem de um gesto de aplauso foi merecedora! Hoje decorridos dezeseis annos, Arrayollos não tem ainda uma escola profissional feminina, que fomente esse ressurgimento, não tem, sequer, uma simples officina, mesmo particular, onde trabalhem mulheres do povo.³⁵

E fazia notar que com uma diretora inteligente e artista se montava uma escola de grande utilidade em Arraiolos. Na época ainda se encontravam mestras para as três oficinas necessárias: tecelagem, tinturaria e bordado, mas dali a uns anos poderia não suceder. E interrogava porque não se fazia em Arraiolos o que se fez com as rendas

33 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arrayollos: II». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 2. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (mar. 1916) 59.

34 Mais adiante destacaria a ação de Maria Castelo-Branco Arantes e Maria Adelaide Caminha da Silva Pessanha.

35 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arrayollos: II». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 2. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (mar. 1916) 59.

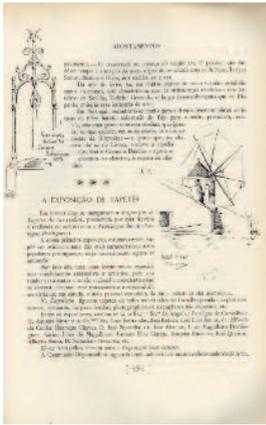


FIG. 7: «A Exposição de Tapetes» in *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 10-11. (nov.-dez. 1916) 151. Disponível em [www.<URL: http://hemeroteca.digital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/N10-11/N10-11_item1/P58.html](http://hemeroteca.digital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/N10-11/N10-11_item1/P58.html)

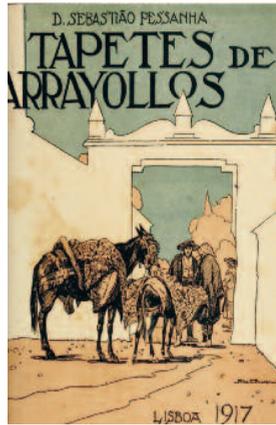


FIG. 8: Capa do livro de Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayollos*. Lisboa: Typographia do Anuario Commercial, 1917. Disponível em [www.<URL: https://archive.org/details/tapetes-dearrayollopessuoft/page/n1/mode/2up](https://archive.org/details/tapetes-dearrayollopessuoft/page/n1/mode/2up)

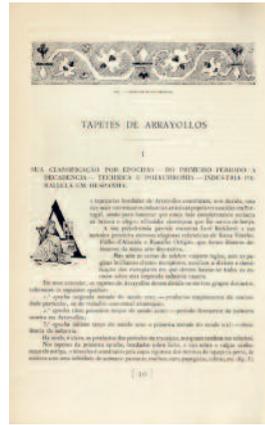


FIG. 9: Primeira página do artigo de Sebastião Pessanha para a revista *Terra portuguesa*, n.º 1. Disponível em [www.<URL: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/N01/N01_item1/P16.html](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/TerraPortuguesa/1916/N01/N01_item1/P16.html)



FIG. 10: Primeira página do livro de Sebastião Pessanha, *Tapetes de Arrayollos*. Disponível em [www.<URL: https://archive.org/details/tapetesdearrayollopessuoft/page/n13/mode/2up](https://archive.org/details/tapetesdearrayollopessuoft/page/n13/mode/2up)

de bilros em Peniche³⁶. E declarava: «Como eu desejaria vêr, numa casinha alegre, toda caiada de branco e emoldurada em barras de almagre, este letreiro suggestivo: “*Escola profissional feminina de bordados de Arrayollos*”»³⁷.

Prossegue fazendo menção, entre outras, à dificuldade de se obter tela tecida manualmente e apta para bordar, bem como a obtenção de lãs segundo o tingimento das receitas antigas. Terminava este artigo com a esperança de uma quarta época: o renascimento.

No terceiro e último artigo, procurou sobretudo justificar a sua divisão em épocas, referindo que José Queirós não estava de acordo com a sua divisão. Expôs principalmente os seus argumentos e num determinado momento apoiou-se também na «opinião auctorizada» de António Augusto Gonçalves. É uma felicidade ver como o debate se processava naquela época³⁸. Abordou as origens, as tapeçarias

36 Onde foi decisiva a ação de Maria Augusta Bordalo Pinheiro.

37 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arrayollos: II». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 2. Lisboa: Oficina do Anuario Commercial, (mar. 1916) 60.

38 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arrayollos: III». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia*, n.º 3. Lisboa: Oficina do Anuario Commercial, (abr. 1916) 77-79.

persas como base inspiradora, os tapetes anteriores ao início desta indústria artística em Arraiolos.

Sebastião Pessanha propôs à Associação dos Arqueólogos Portugueses que se realizasse uma exposição de Tapetes de Arraiolos nas Ruínas do Convento do Carmo, em Lisboa, onde era a sua sede. Esse foi outro momento absolutamente decisivo para o ressurgimento. Prevista para o final de 1916³⁹, a *Exposição de Tapetes de Arraiolos* inaugurou em 8 de março de 1917. A comissão organizadora foi composta por José Pessanha, Sebastião Pessanha, José Queirós, Vergílio Correia e Alberto de Sousa.

A exposição foi um êxito. Expuseram-se setenta e sete exemplares, de trinta e seis proprietários, sendo que se destacam como colecionadores José Pessanha, seguido de José Relvas e do conde do Cartaxo. A Oficina de Tapeçaria da Escola Industrial e Comercial Gabriel Pereira (Évora) também quis estar presente e enviou um mostruário de lãs tingidas tradicionalmente com corantes vegetais.

Para termos um enquadramento maior deste movimento de ressurgimento convém referir outros nomes e iniciativas. Augusto Ferreira, vereador da Câmara de Arraiolos, muito se destacou na defesa desta manufatura. Apresentou proposta para a criação de uma Escola/Oficina em 3 de novembro de 1916, mais uma vez no intuito filantrópico de instruir e prover o sexo feminino mais desvalido por orfandade ou debilidade de condições económicas⁴⁰. Contudo, a iniciativa pública não se efetivou.

Foi a iniciativa privada de João Piteira Franco de estabelecer uma fábrica de tapeçarias, sendo a direção assumida por sua mulher Lucrecia Ramalho Franco e por Jacinta Leal Rosado e Angélica Perdigoão de Carvalho⁴¹, que foi avante e impulsionou outras.

No número duplo 10-11 da revista *Terra portuguesa*, Vergílio Correia deu nota alegre:

39 «1916 Exposição de Tapetes de Arrayollos». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artística e etnografia Lisboa*, n.º 7. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (ago. 1916) 7.

40 LOPES, Bruno, *História dos Tapetes de Arraiolos: alguns contributos*. Lisboa: Apenas Livros, 2016, pp. 44-45.

41 *Idem, ibidem*, p. 45.

Recebemos com alegre surpresa e consoladôra emoção a noticia de que, em Arraiólos, por iniciativa particular, se tinha aberto, em fins de novembro, uma oficina de bordado de tapetes, em que já trabalhava uma duzia de pessoas, fiandeiras e cardadôres. Começa a surtir efeito a campanha que o dedicado etnógrafo e artista, que é D. Sebastião Pessanha, iniciou com tanto entusiasmo. A *Terra Portuguesa* tem a honra de apresentar ao fundadôr da oficina, Ex.mo. Sr. João Piteira Franco, as suas homenagens.⁴²

O novo alento manifestou-se também no aumento do número de tapeteiras. Surgiram novos desenhos e copiaram-se tapetes antigos.

A abertura da importante fábrica de João Marcos Pinto e de Jacinta Leal Rosado, a firma Rosado & Pinto, que daria uma nova escala e internacionalização à produção, quase coincidiu com a *Exposição de Tapetes de Arraiolos*.

Ainda em 1917, Sebastião Pessanha publicou o livro *Tapetes de Arrayollos*⁴³, desenvolvendo um pouco os artigos que redigiu para a *Terra portuguesa* e introduzindo mais gravuras certamente de Alberto de Sousa. Organizou-o em seis capítulos: «Classificação por épocas – do primeiro periodo a decadencia»; «Technica e polycromia»; «A influencia da tapeçaria persa»; «O renascimento»; «Industria paralela em Hespanha». É significativo que o tenha dedicado «aos fundadores da oficina de Arrayollos»: Lucrecia Ramalho Franco, Jacinta Leal Rosado, Angélica Perdigo de Carvalho, João Piteira Franco e «aos Professores da Escola Industrial da Casa Pia de Evora»: Angélica Monteiro Serra, Maria do Sacramento Palma Guerreiro, Carlos Monteiro Serra.

Foi, no entanto, Sebastião Pessanha e a sua luta tenaz pela vida desta indústria caseira, nos tempos da I República, que decidimos fazer sobressair. Valorizando-o como objeto estético, processo e técnica manual, impediu pela via do estudo, publicação, colecionismo, exposição e ação que se bordasse um ponto final.

42 CORREIA, Vergílio, «Uma oficina de bordado de tapetes em Arraiólos». In *Terra portuguesa: revista ilustrada de arqueologia artistica e etnografia Lisboa*, n.º 10-11. Lisboa: Oficina do Anuario Comercial, (nov.-dez. 1916) 137.

43 PESSANHA, Sebastião, *Tapetes de Arrayollos*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1917. Muito grata a Vítor de Sousa por ter disponibilizado este livro.

Iniciou-se o artigo observando uma pintura e terminamos com as palavras de um pintor, finalizando em tons de verde, por tudo quanto esta cor pode expressar:

eram numerosas as famílias que se ocupavam na manufactura de tapetes, senão bordadoras, simplesmente fiandeiras, tecedeiras ou tintureiras. Havia famílias inteiras empregadas unicamente no fabrico de lãs: as mulheres fiavam e tingiam, os homens cardavam e ajudavam na tinturaria, os rapazes iam de cabeça em cabeça em cata do trovisco ou, se era Primavera, do lírio, para os amarelos e ainda para a confecção da numerosíssima escala de verdes, obtida com o primeiro vegetal.⁴⁴

44 GOMES, Simão Dordio *apud* LOPES, Bruno, *História dos Tapetes de Arraiolos: alguns contributos*. Lisboa: Apenas Livros, 2016, p. 34.

TAPETES DE ARRAIOLOS: ENTRE A HISTÓRIA E A TRADIÇÃO E A CONTÍNUA NECESSIDADE DE ADAPTAÇÃO E INOVAÇÃO

RUI MIGUEL LOBO

Os tapetes de Arraiolos, confeccionados através de processo artesanal transmitido ao longo de várias gerações, são uma das mais importantes e reconhecidas expressões das artes decorativas portuguesas. Sendo o seu método de confeção de cariz essencialmente artesanal, dele resultam, enquanto produto final, peças de elevado valor artístico.

Teorias sobre as origens históricas do Tapete de Arraiolos

Sobre a origem histórica e contexto inicial da confeção do Tapete de Arraiolos há teorias e indícios que apontam para diferentes hipóteses. Todavia, duas teses explicativas tornaram-se mais conhecidas.

Uma teoria da autoria de Joaquim de Vasconcelos defende que os primeiros tapetes foram bordados em conventos, a qual foi depois melhor fundamentada por Sebastião Pessanha, investigador e colecionador de tapetes de Arraiolos, que em 1916 defendia essa tese com base no facto de muitos tapetes antigos, até à extinção das ordens religiosas, em 1834, terem estado na posse de conventos portugueses e serem, segundo o autor, «obra do labor particular e conventual do século XVII» e recordarem «a existência tranquila de uma freira».¹

A outra teoria, com vários seguidores, que do século XIX até à atualidade foram defendendo e completando essa tese, trazendo novos argumentos, defende que o início da produção se teria dado por iniciativa de mouros tornados cristãos-novos após o édito de 1496, que determinava a expulsão ou conversão ao cristianismo das minorias religiosas existentes em território português.

¹ PESSANHA, Sebastião, *Tapetes de Arrayolos*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1917, pp. 79-80.

Consideramos que a primeira teoria, defendida principalmente por Sebastião Pessanha, é altamente improvável devido à inexistência de referências a teares, lãs e demais utensílios e materiais necessários à confecção de tapetes de Arraiolos nos inventários de bens móveis dos conventos onde existiam tapetes de Arraiolos, sendo presumível que esses tapetes tenham feito parte de doações e dotes recebidos pelos conventos aquando da entrada para a vida monástica de religiosas de estratos sociais altos e, por isso, confeccionados antes de serem incorporados nos bens desses conventos.

A segunda teoria, aparentemente mais verosímil, é iniciada pelo académico Sousa Viterbo em 1892² e depois melhor substanciada, com dados históricos, em estudo publicado por Maria José Mendonça, em 1951. Esta autora liga o início da produção aos tapeteiros que se sabe terem existido na comuna muçulmana de Lisboa nos séculos XIV e XV.³ Tese seguida por Fernando Baptista de Oliveira, em 1973⁴, e, embora com algumas alterações, pelo autor deste texto, pois à informação histórica relacionámos indícios arqueológicos, nomeadamente informações relativas à descoberta de uma tinturaria para tingimento de lãs, em 2003 e numa segunda campanha de escavações em 2012, que dados arqueológicos comprovam ter estado ativa entre os séculos XIII e XV, no local onde no século XVI se implantou a praça do Município. Essa estrutura, pela sua enorme dimensão (foram encontradas 133 fossas escavadas no substrato geológico) e características islâmicas (estrutura similar à tinturaria para tingimento de curtumes da medina de Fès – Marrocos), certamente teria tornado Arraiolos terra conhecida entre a comunidade muçulmana, o que, após o édito de 1496, em que D. Manuel I decretou a expulsão ou conversão das minorias religiosas em território português, faria de Arraiolos o local ideal para tapeteiros mouros convertidos ao cristianismo assentarem arraiais e aí iniciarem uma singular confecção de tapetes bordados e não tecidos em tear, como era tradição entre os mouros, como forma de demonstrarem a sua plena

2 VITERBO, SOUSA. *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes industriais portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, p. 70.

3 Cf. MENDONÇA, Maria José. «As artes decorativas: Tapetes de Arraiolos» In *Arte Portuguesa*. Volume I. Lisboa: Edições Excelsior, 1951.

4 Cf. OLIVEIRA, Fernando Baptista. *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*. Lisboa: Sociedade Astória, 1973.



FIG. 1: Vestígios de uma tinturaria medieval em Arraiolos. Fotografia: Audiovisuais CMA (2003).

conversão e consequente adoção de técnicas culturalmente não islâmicas, para melhor integração na comunidade local⁵.

Contudo, apesar de assentes em indícios históricos e até arqueológicos, ambas as teorias têm um carácter especulativo e hipotético e carecem de confirmação documental e arqueológica mais elucidativa, pelo que de cabal e concreto apenas temos que os mais antigos tapetes de Arraiolos que chegaram aos nossos dias são datáveis do século XVII e que a primeira referência documental conhecida aos tapetes de Arraiolos é de 1598. Nessa referência documental e em outras duas de época muito próxima (1601 e 1602) que o historiador Jorge Fonseca encontrou no Arquivo Histórico Municipal de Arraiolos e publicou, em 1996, no n.º 13 da revista *Almansor*, há já indícios de um forte enraizamento da produção em Arraiolos e da sua indissociável ligação a essa vila, por serem referidos como «tapetes da terra» e «tapetes feitos na terra».⁶

Sobre as origens históricas do Tapete de Arraiolos, devemos ainda prestar atenção a um recente artigo publicado por Jorge Fonseca na revista *Arrayollos*, em que afasta a tese mourisca, considerando improvável que os tapeteiros tenham substituído as suas técnicas ancestrais de produção de tapetes de nós em tear pelo bordado, mais

5 Lobo, Rui Miguel, *Origens e influências decorativas do Tapete de Arraiolos*. Arraiolos: Câmara Municipal, 2015, pp. 141-151.

6 FONSECA, Jorge. «Tapetes de Arraiolos: Novos elementos para a sua história» In *Almansor*, n.º 13, 1995-1996, p. 114.

ainda por as fontes documentais apenas referirem mulheres como bordadeiras. Presume este autor que os tapetes de Arraiolos tenham tido criação autónoma, por iniciativa de algumas mulheres da vila que procuraram reproduzir tapetes de Castela e de Oriente que tinham em suas casas, o que as fontes históricas confirmam, seguindo uma técnica que há muito conheciam e dominavam, o bordado. Refere depois Jorge Fonseca que «após as primeiras tentativas coroadas de êxito, a indústria expandiu-se localmente e prosperou, sobretudo já no século XVII.»⁷

Se, tal como referimos, defendemos a tese da origem mourisca em várias publicações, comunicações e mesmo no discurso museológico adotado no Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos, e afastamos por completo a tese das origens da produção do Tapete de Arraiolos em conventos alentejanos, não podemos deixar de nos manifestar inclinados em assumir concordância, em certa medida, com a tese apresentada por Jorge Fonseca, a qual nos parece bastante credível. Porém, certo é que, apesar dos vários contributos de diferentes autores, nenhuma tese pode ser considerada como explicação definitiva para as origens históricas do Tapete de Arraiolos.

Contexto de produção local

Até finais do século XX, do contexto de produção do século XVII em Arraiolos pouco ou nada se sabia. Só em 1996, com o referido artigo publicado por Jorge Fonseca, é que houve alguma luz sobre a envolvimento desta singular manifestação imaterial de cariz artesanal e expressão artística. Com base na consulta de 462 documentos de inventários pessoais ordenados pelo juízes dos órfãos da vila de Arraiolos à data da morte dos respetivos proprietários, datados de um período entre 1573 e 1700, o referido historiador encontrou 148 referências a tapetes e alcatifas e várias referências a materiais fundamen-

7 FONSECA, Jorge. «Novas fontes e propostas para a história do Tapete de Arraiolos» In *Arrayollos*, n.º 2, 2020, pp. 11-28.

tais para a sua confeção, pelo que foi possível contextualizar a sua possível relevância, organização e carácter geral no período em causa⁸.

Segundo Jorge Fonseca, de um modo geral, o contexto social de produção até meados do século XVII, com base nos documentos consultados, centrava-se na vila de Arraiolos, sendo até possivelmente exclusiva dela. As presumíveis bordadeiras identificadas pertenciam às camadas sociais médias, em que se incluíam outros artesãos e pequenos proprietários. Seria uma atividade de âmbito doméstico, desenvolvida por mulheres, complementar da atividade dos maridos, artesãos, comerciantes ou pequenos proprietários agrícolas⁹.

O facto de na primeira metade do século XVII não se conhecerem referências a tapetes de Arraiolos noutras locais do território português mostra que muito possivelmente só na segunda metade desse século se tenha dado um ténue início à produção para comercialização e venda, satisfazendo necessidades de luxo e conforto da nobreza, de conventos e da burguesia mais abastada.

Depois, no século XVIII, segundo as fontes existentes, começa-se já a denotar um forte carácter comercial, tendo-se tornado um negócio significativamente rentável, dado o exponencial aumento de bordadeiras e de produção de que há conhecimento através da consulta de documentos de época. Todavia, esse crescimento da componente comercial e organização da produção terá sido gradual, indo ganhando uma cada vez maior dimensão ao longo dessa centúria, como o demonstram as fontes existentes sobre o assunto.

No início do século XVIII, pelo elevado número de referências a materiais e utensílios para a produção de tapetes que se encontram nos inventários de bens de pessoas da vila de Arraiolos e de aldeias do concelho, como Sabugueiro, São Pedro da Gafanhoeira ou Santana do Campo, tudo indica que já haveria uma organização de um grupo ou grupos que coordenavam os trabalhos e tratavam da sua comercialização, mas teria ainda uma pequena dimensão, como o demonstra o facto de não haver qualquer referência à confeção e comercialização

8 FONSECA, Jorge. «Tapetes de Arraiolos: Novos elementos para a sua história» In *Almansor*, n.º 13, 1995-1996, pp. 113-126.

9 *Idem, ibidem.*

de tapetes na *Corografia Portuguesa*, publicada em 1708 e da autoria do padre Carvalho da Costa.¹⁰

Até final da primeira metade do século XVIII, certamente que esse panorama terá mudado drasticamente, havendo em meados do século um comércio e contexto de produção já organizado e que começava a ganhar uma dimensão nacional, pois no *Dicionário Geográfico*, publicado em 1747 pelo padre Luiz Cardoso, já se lê que «ha nesta villa fabrica de tapetes, que d'aqui levam para outras terras do reino».¹¹ Esta informação e a forma como foi escrita indiciam já uma confeção e produção organizada em moldes certamente similares aos atuais, havendo um grupo ou grupos que coordenavam os trabalhos em curso e comercializavam e os indivíduos que procediam à confeção, processo em que nessa altura se incluíam não só as bordadeiras, mas também os tecelões, cardadores e fiandeiras, profissões sobre as quais há vastas referências em documentação da época respeitante à vila de Arraiolos e povoações do seu concelho, tendo-se já então formado a comunidade envolvida que ainda hoje se mantém como ba-luarte desta manifestação, a população do concelho de Arraiolos.

As origens decorativas

Os tapetes de Arraiolos datados do século XVII que chegaram aos nossos dias, apesar de tecnicamente serem bordados e, nesse aspeto, completamente diferentes dos orientais, decorativamente caracterizam-se por uma nítida inspiração na arte oriental e em especial nos tapetes de nós que as elites portuguesas importaram abundantemente nos séculos XV, XVI e XVII, vindos da Turquia, da Pérsia e da Índia. Esses tapetes orientais, apesar de distintos entre si no que concerne à sua decoração, tinham em comum o seu esquema pré-decorativo, constituído por centro, campo e barra, tal como o seu contexto de

10 COSTA, António Carvalho da, *Corografia portuguesa e descrição topográfica do famoso reino de Portugal*. Tomo II. Lisboa: Oficina Valentim da Costa Deslandes, 1708.

11 CARDOSO, Luiz, *Dicionário geográfico*. Tomo I. Lisboa: Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1747.



FIG. 2: Tapete persa. Século XVII.
Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga,
em depósito no Centro Interpretativo do
Tapete de Arraiolos.
Fotografia de António Cunha (2013).

produção, pois tratava-se de tapetes palacianos produzidos em oficinas das cortes otomana, safávida e mogol, respetivamente.

Todavia, os tapetes de Arraiolos desse período não foram um decalque dos tapetes orientais, apenas partiram de uma base decorativa de influência oriental, tendo-se adotado os pressupostos formais e estruturais dos tapetes chegados a Portugal no dealbar da Idade Moderna. Numa época em que chegavam à Europa estilos e tipologias artísticas que tiveram influência na evolução das artes decorativas europeias, dos bordados ao mobiliário e da faiança à azulejaria, o Tapete de Arraiolos inclui-se nessa tendência da arte europeia e teve o percurso característico das artes ornamentais desses tempos. Numa primeira fase foram-se buscar influências não só aos tapetes de nós orientais, mas também às colchas indo-portuguesas e a padrões azulejares em voga, tendo-se transposto para o bordado todas essas inspirações, umas vezes de forma mais fiel aos modelos originais, outras de uma forma mais imaginativa. Nessa época, em que muitos tapetes foram bordados com a técnica do ponto pé-de-flor, enraizou-se a tradição de utilização nas composições dos tapetes de Arraiolos de vários motivos decorativos de origem oriental como são a águia bicéfala, o arabesco, o cipreste, o cravo, a corça, a cruz suástica, a flor-de-lótus, a nuvem-tchi, o octógono ou a palmeta persa.



FIG. 3: Tapete de Arraiolos. Século XVII. Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga, em depósito no Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos. Fotografia de António Cunha (2013).

FIG. 4: Tapete de Arraiolos. Século XVII. Coleção do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, em depósito no Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos. Fotografia de António Cunha (2013).

Das tentativas de alguns autores em distinguirem e agruparem decorativamente os tapetes de Arraiolos, a mais eficiente foi preconizada por Maria José Mendonça, em 1951. Sendo, enquanto conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga, uma profunda conhecedora dos tapetes orientais e, não podendo, no caso dos tapetes de Arraiolos, fazer uma divisão com base nos seus centros de produção, como era normal nos tapetes orientais, esta autora realizou uma divisão por padrões decorativos. Segundo Maria José Mendonça, os tapetes de Arraiolos do século XVII e primeira metade do século XVIII podiam ser agrupados em cinco padrões decorativos: «padrão geométrico», «padrão floral», «padrão de rosetões», «padrão oriental» e «padrão de bichos». Já no que concerne à produção posterior, já mais popular e menos influenciada pela arte oriental, corresponde à segunda metade do século XVIII e primeiro quartel do século XIX, divide a produção em três padrões decorativos: «padrão de ramagens», «padrão geométrico» e «padrão floral».¹²

12 Cf. MENDONÇA, Maria José, «As artes decorativas: Tapetes de Arraiolos» In *Arte Portuguesa*. Volume I. Lisboa: Edições Excelsior, 1951.

A evolução decorativa e o rumo da indústria

Se, como vimos, o século XVII e a primeira metade do século XVIII foram profundamente marcados pelas influências estéticas do orientalismo, em meados do século XVIII inicia-se o que podemos denominar de período áureo da produção popular. No plano decorativo houve um gradual afastamento dos desenhos de inspiração oriental como forma de acompanhar os gostos vigentes da época, tendo a confecção de tapetes assumido o papel de grande indústria da vila, gerando uma crescente procura e ganhando fama por todo o território português (começam a surgir referências documentais a tapetes de Arraiolos em fontes documentais de outras geografias), ao mesmo tempo que se enraizava como algo muito próprio da população arraiolense e a sua imagem de marca.

Havendo ainda muito por estudar e saber sobre o Tapete de Arraiolos do século XVIII, é ponto assente que é nessa centúria que atinge uma dimensão nacional. A confecção atinge números consideráveis e o próprio nome da vila torna-se indissociável da produção de tapetes. Em 1791, num poema intitulado «Caloirados», integrante da obra de cariz humorístico *Macarronea Latino Portuguesa*, a vila de Arraiolos é referida e apelidada de «dives terra tapetum», o que é demonstrativo do enraizamento da manifestação nas gentes da vila já nessa época e da sua repercussão de âmbito nacional.

Se no plano artístico e decorativo se sabe ter havido um afastamento dos padrões decorativos orientais, no que concerne aos modos de organização e contexto de produção as fontes são muito escassas e esparsas. Todavia, a passagem do aristocrata e viajante inglês William Beckford por Arraiolos, em 1787, foi um forte contributo para o esclarecimento de dúvidas relacionadas com o contexto de produção e dos seus modos de organização. Ainda que em poucas palavras, fica a clara ideia de que havia um grupo organizado que coordenava os trabalhos em curso de todos os artesãos e artesãs envolvidos, pois após ter comprado vários tapetes na vila de Arraiolos, William Beckford escreveu no seu diário que eram «producto d'uma fábrica que dá trabalho a 300 operários».¹³ Tendo

13 BECKFORD, William, *A corte da rainha D. Maria I: Correspondência de William Beckford*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1901, pp. 182-184.



FIG. 5: Tapete de Arraiolos. Final do século XVIII.
Coleção do Museu Nacional de Arte Antiga.
Fotografia de António Cunha (2013).

esta informação certamente algum exagero e não podendo ser considerada como uma fonte totalmente verosímil, com ou sem exagero, dá-nos ideia de haver alguma organização e muitas pessoas a trabalhar na produção dos tapetes de Arraiolos neste período.

Precisamente por haver uma elevada produção, gerou-se um aumento de concorrência, o que teve reflexo nos materiais utilizados na produção e nas tipologias decorativas. Para além das tendências de gosto estarem em permanente mutação, o objetivo de obtenção de lucros mais rápidos fez com que os desenhos passassem a ter uma menor complexidade esquemática, sendo o linho e a estopa de linho substituídos por materiais mais grosseiros para produção das telas, de forma a que o espaço entre a trama e a urdidura fosse maior, reduzindo-se assim o número de pontos bordados por metro quadrado e o tempo de confeção dos tapetes. É por isso que nos tapetes de final do século XVIII e da primeira metade do século XIX se vislumbram alterações decorativas drásticas, com os chamados padrões de ramagens e os desenhos de cariz vegetalista a serem a grande imagem de marca dessa época. Do orientalismo restava apenas o esquema decorativo, quase sempre simétrico nos quatro quartos do desenho, e a sua divisão pré-decorativa constituída por centro, campo e barra.

No início do século XIX, a produção de tapetes de Arraiolos começa a evidenciar sinais de crise. Em 1807, no âmbito de uma crise de fornecimento de pau-brasil associada às consequências das invasões napoleónicas, como explicou o historiador de arte José-Augusto França, é assinado um requerimento por trinta fabricantes de tapetes de Arraiolos, todos homens. Comprovadamente era aos homens que cabia a gestão e organização produtiva, sendo que na confeção, salvo exceções, cabia também aos homens o trabalho de tecer as telas (há referências a vários tecelões no concelho) e cardar as lãs e às mulheres a carmeação, fiação e tingimento das lãs (embora também haja referências a tintureiros) e todo o trabalho de preparação das telas e da bordadura dos tapetes.

No primeiro quartel do século XIX adensa-se a crise na comercialização de tapetes de Arraiolos, fruto do tumultuoso contexto económico-social do país, havendo uma drástica redução da produção e de pessoas ligadas à sua confeção. A título de exemplo, em 10 de março de 1816 há um novo requerimento conjunto assinado pelos fabricantes de tapetes de Arraiolos, contando-se apenas dezasseis fabricantes, sendo que apenas um dos trinta fabricantes que assinam o documento de 1807 também tem assinatura no documento de 1816, José Martins Banha¹⁴.

Para além do acentuado decréscimo de qualidade material e decorativa que se registou na passagem do século XVIII para o século XIX, a produção comprovadamente caiu de forma abrupta, pois sendo mais recentes, são muito menos os tapetes do século XIX que chegaram aos nossos dias do que os que têm datação do século XVIII e mesmo do século XVII. Ao longo dos dois últimos terços do século XIX a confeção de tapetes de Arraiolos foi gradualmente diminuindo, tendo-se chegado ao ponto de no último quartel do século XIX a produção estar praticamente extinta, mantendo-se apenas uma escassa confeção por pessoas que detinham o saber-fazer e davam continuidade à produção apenas num plano particular e no recato dos seus lares, certamente para uso próprio. Houve mesmo informações que indiciam uma extinção, como a referência de Pinho Leal, no primei-

14 MENDONÇA, Maria José. «As artes decorativas: Tapetes de Arraiolos» In *Arte Portuguesa*. Volume I. Lisboa: Edições Excelsior, 1951, p. 305.

ro volume da obra *Portugal Antigo e Moderno*, publicada em 1873, e em que se refere à produção de tapetes como coisa do passado: «houve aqui uma boa fábrica de tapetes, que no século passado prosperou muito, tendo os seus productos grande extracção no paiz e nas nossas possessões ultramarinas»¹⁵.

Todavia, ao contrário do que possa parecer, não terá havido uma total extinção da produção e muito menos da existência de pessoas com as competências necessárias à confeção, antes houve foi uma paralisação da organização por unidades produtivas com fins de comercialização, pois pessoas com o saber-fazer e com as competências necessárias continuou a haver. Em 1917, o ilustre pintor arraiolense Dordio Gomes, em artigo sobre os tapetes de Arraiolos publicado no jornal *O Povo de Arraiolos*, refere várias tapeteiras que trabalharam na confeção de tapetes na segunda metade do século XIX.¹⁶

A historiografia do Tapete de Arraiolos

De forma bastante curiosa, o notório declínio da produção de tapetes de Arraiolos coincidiu com o início da sua historiografia, a qual gerou a sua inclusão na história das artes decorativas portuguesas. No Portugal do Liberalismo resultante da guerra civil finda em 1834, o Estado português passa a ser proprietário de uma vasta e valiosa coleção de tapetes de Arraiolos, em virtude da extinção das ordens religiosas. E é nesse contexto que tapetes de Arraiolos dos séculos XVII, XVIII e XIX existentes em conventos portugueses são incorporados, entre o final do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX e que, de forma peculiar, se enraízam entre as bordadeiras arraiolenses as designações que passaram a utilizar para identificação de desenhos históricos de tapetes. Utilizam, na maior parte das vezes sem o conhecimento do porquê de se ter atribuído essa designação ao tapete, nomes como «o Coimbra, o Vila Viçosa, o Arte Antiga, o Arronches, o Portalegre, o Seteais» e muitos mais. Designações essas que corres-

15 LEAL, Pinho, *Portugal antigo e moderno*. Volume I. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão, 1873.

16 GOMES, Dordio, «Tapetes de Arraiolos» In *O Povo de Arraiolos*, n.º 14, 8 de março de 1917.

pondem à coleção museológica em que os tapetes foram incorporados, ao convento de onde provêm, como é o caso do «Seteais», ou à localidade de proveniência, como é o caso do «Arronches», designação correspondente a um tapete seiscentista, em ponto pé-de-flor, pertencente à coleção do Museu Nacional de Arte Antiga e proveniente da Ermida de Nossa Senhora da Conceição dos Matos, em Arronches.

Logo no século XIX surgem artigos sobre os tapetes de Arraiolos da autoria de nomes tão distintos como Fialho d'Almeida, Ramalho Ortigão e Sousa Viterbo, embora mais no âmbito de darem notícia de tão importante tradição e da sua antiguidade, sem que haja qualquer estudo aprofundado.

No século XIX apenas o erudito arraiolense Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara se refere ao Tapete de Arraiolos de uma forma mais específica e alongada. Embora essa parte do estudo só já no século XX tenha vindo a ser publicada, deixou um fundamental contributo para o estudo dos tapetes de Arraiolos através das referências às receitas de tingimento de lãs com corantes naturais.¹⁷ É, pois, ao longo do século XX e até à atualidade que vários autores desenvolvem estudos específicos sobre o Tapete de Arraiolos, sob o prisma de diferentes áreas do conhecimento, criando-se datações e balizas cronológicas, agrupando-se padrões decorativos e tipologias ornamentais e enquadrando-se a sua confeção e produção em domínios do saber científico.

O Ressurgimento do Tapete de Arraiolos

No que concerne à continuidade da produção de tapetes de Arraiolos na sequência da sua quase extinção no final do século XIX, foi fundamental um movimento que teve a duração de quase trinta anos, ativo em vários âmbitos e com muitos protagonistas, e que ficou conhecido como o «Ressurgimento do Tapete de Arraiolos», o qual permitiu a continuidade, mas gerou significativas alterações técnicas, materiais e decorativas, sendo fundamental o conhecimento desse

¹⁷ RIVARA, Cunha, *Memórias da villa de Arrayollos*. Parte I. Arraiolos: Câmara Municipal, 1983.

período para que se perceba como e de que forma o Tapete de Arraiolos chegou aos nossos dias.

Em 1897, o conhecido intelectual, artista plástico e decorador José Queiroz é convidado para decorar a Casa do Poço Novo, em Lisboa, propriedade do seu amigo José Viana da Silva Carvalho. José Queiroz, conhecedor que era dos tapetes de Arraiolos, propôs que a sala de bilhar fosse decorada com um exemplar do bordado arraiolense. Para tal, em 1898 desloca-se a Arraiolos, onde para seu espanto tem muita dificuldade em encontrar alguém que pudesse realizar essa tarefa. Apenas encontrou algumas senhoras já de idade avançada que iam muito pontualmente bordando tapetes que lhes encomendavam a título particular¹⁸.

É neste contexto, em que se corria o risco de desaparecer por completo o saber imaterial do Tapete de Arraiolos, devido à avançada idade das poucas pessoas com as competências técnicas para a produção, que José Queiroz começa a idealizar a abertura de uma escola técnica de tapetes de Arraiolos. Essa escola veio a abrir, na Real Casa Pia de Évora, e depois abriu uma outra em Arraiolos, mas mais importante que isso, José Queiroz reuniu um grupo de intelectuais com uma dimensão nacional que moveram esforços no sentido de não deixar desaparecer esta expressão cultural e que permitiram o seu «Ressurgimento».

Na dinâmica desses tempos começam a aparecer investigadores que criam divisões tipológicas e decorativas para diferenciar e agrupar a produção conhecida desde o século XVII, no que se tornaram mais conhecidos os trabalhos de José Pessanha, que em 1906 divide os tapetes de Arraiolos entre eruditos e populares¹⁹, sendo eruditos os do século XVII e os da primeira metade do século XVIII que, como vimos, apresentavam composições inspiradas na arte oriental, e populares os posteriores, de conceção não evocativa e de carácter mais inocente de um ponto de vista artístico. Depois, em 1916, o seu filho Sebastião Pessanha, também investigador, desenvolve a já referida teoria relativa às origens da produção em conventos e divide a produção em três épocas decorativas distintas.²⁰

18 GOMES, Dordio, «Tapetes de Arraiolos» In *O Povo de Arraiolos*. Ano I, n.º 14, 8 de março de 1917.

19 PESSANHA, José, «Tapetes de Arrayolos» In *Archeólogo Português*, Vol. XI, maio-agosto de 1906.

20 PESSANHA, Sebastião, *Tapetes de Arrayolos*. Lisboa: Typographia do Annuario Commercial, 1917, pp. 79-80.

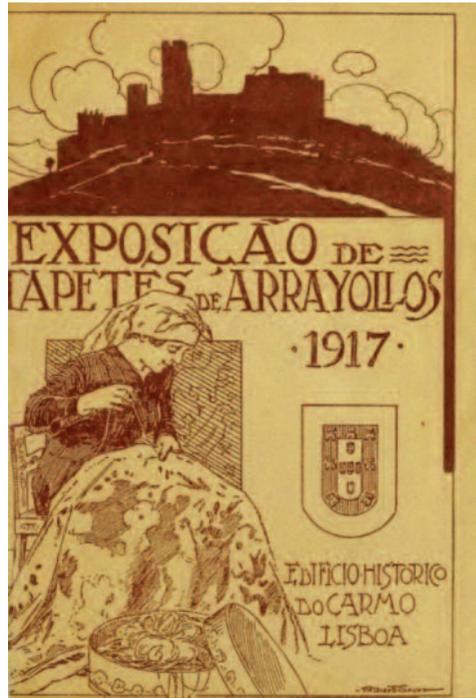


FIG. 6: Capa do catálogo da *Exposição de Tapetes de Arraiolos*, realizada em 1917.

E é pois, precisamente, Sebastião Pessanha uma das principais figuras que contribuem para o sucesso do movimento que se veio a convencionar denominar de Ressurgimento do Tapete de Arraiolos, pois foi a revista *Terra Portuguesa*, de que era proprietário e um dos colaboradores, a organizar a grande exposição de 1917 no Convento do Carmo, em Lisboa. Tendo sido pensada por José Queiroz logo em 1913, só começou a ser preparada em 1916, com organização da revista *Terra Portuguesa* e apoio da revista *Archeólogos Portugueses*, tendo-se para tal Sebastião Pessanha rodeado de vários intelectuais de diferentes áreas do saber como Vergílio Correia, Alberto de Sousa, Teixeira Lopes, José Queiroz e José Pessanha. A exposição seria inaugurada no dia 8 de março de 1917.

Essa exposição, em que estiveram patentes 77 tapetes de Arraiolos, de várias épocas e proprietários, teve uma dimensão nacional e enorme eco em Arraiolos, tendo saído uma grande reportagem no jornal *Povo de Arraiolos*, e alguns arraiolenses pertencentes aos círculos locais mais influentes deslocaram-se a essa exposição, participando ativamente na sua organização e tomando consciência do valor cultural dessa expressão surgida na sua terra. Estava aberto o caminho para o ressurgimento do Tapete de Arraiolos.

A disseminação das técnicas e da produção pelo território nacional

Em julho de 1937, após sucessivos apelos do pintor arraioense Dordio Gomes e do intelectual eborense Celestino David, a Câmara Municipal de Arraiolos decide prestar proteção à única oficina de tapetes que então existia em Arraiolos, cedendo-lhe gratuitamente uma casa para instalação da oficina mediante o cumprimento dos requisitos dos tapetes aí produzidos²¹.

Esta preocupação do poder local em defender a tradicionalidade da produção do Tapete de Arraiolos surge do facto de começar a haver a consciência da necessidade de salvaguardar a tradição, mas também do surgimento, desde o início do século XX, de oficinas de tapetes de Arraiolos um pouco por todo o país.

Essa disseminação das técnicas de confeção do Tapete de Arraiolos tem início nos primeiros anos do século XX e num âmbito particular. Com a divulgação e destaque que o Tapete de Arraiolos foi tendo entre círculos intelectuais da época, algumas senhoras de classes sociais altas e abastadas de outras regiões do país desenvolveram o hábito de se reunirem ao serão a bordar tapetes e almofadas para decoração das suas casas com as técnicas de confeção que há vários séculos se realizavam em Arraiolos. Foi a partir desse âmbito privado, muito restrito e inserido numa tendência muito em voga na época, os labores femininos, que, gradualmente, as técnicas do bordado arraioense se foram tornando conhecidas de mais pessoas e se foram desenvolvendo estruturas organizadas de produção, as quais se enraizaram e se mantêm até aos dias de hoje, havendo pelo território português, principalmente no norte, uma organizada produção com algumas das técnicas de confeção do Tapete de Arraiolos.

Logo no início desse processo de disseminação nacional, se por um lado esta realidade mostrava a criação de um estatuto social elevado do Tapete de Arraiolos no contexto da valorização da arte popular iniciado em finais do século XIX, por outro lado começaram a surgir

21 Arquivo Histórico Municipal de Arraiolos (AHMA) – CMA/B/A/001/Lv 084. Reunião da Câmara Municipal de Arraiolos de 17 de Julho de 1937.

preocupações quanto à descaracterização da confeção e decorações tradicionais por parte dos próprios protagonistas do processo de ressurgimento do Tapete de Arraiolos, como o demonstram as palavras de Sebastião Pessanha em artigo no jornal *O Povo de Arraiolos*, logo em 8 de março de 1917: «Eu tenho a maior consideração pelo trabalho particular d’algumas senhoras de Lisboa, Santarém, Porto, ou Granja, mas considero-o como uma restrita influência n’esse desejado ressurgimento [...] a diversidade de centros produtores, fora da região, pode levar etnograficamente a dois erros lamentáveis: o deslocamento da indústria, e a confusão a que poderia levar de futuro os bordados modernos, não rigorosamente inspirados nos antigos».²² Sendo uma opinião muito localizada no tempo e que claramente não defendia a inovação decorativa, o tempo e o passar dos anos não deixaram, de alguma forma, de confirmar os seus receios.

Tal como em 2004 evidenciou a antropóloga Cláudia Almeida, o caso dos tapetes de Arraiolos é um exemplo claro de como a tentativa de alguns intelectuais de finais do século XIX e de inícios do século XX de darem um enquadramento nacional a algumas manifestações da arte popular se veio a revelar problemática, refletindo-se na desterritorialização de algumas produções artesanais.²³ O que acabou, por outro lado, por valorizar a ideia de regionalidade e de preservação das manifestações e produtos no seu local de origem.

Um novo paradigma decorativo

Durante a primeira metade do século XX, em resultado do movimento de ressurgimento, foi-se dando continuidade em Arraiolos à produção e à transmissão dos seus saberes. Era à época ideia geral que se devia tomar como regra o retomar da produção decorativa de

22 PESSANHA, Sebastião, «Tapetes de Arraiolos» In *O Povo de Arraiolos*, Ano I, n.º 14, 8 de março de 1917.

23 ALMEIDA, Cláudia, *Estudo antropológico sobre a produção, circulação e emblematização do Tapete de Arraiolos*. Lisboa: ISCTE, 2004. Dissertação de mestrado em Antropologia, Patrimónios e Identidades.

outros séculos anteriores, tomando-se como referência as três épocas decorativas propostas por Sebastião Pessanha para diferenciar os exemplos a confeccionar. Neste processo de regresso aos modelos decorativos mais antigos, surgem tapetes de Arraiolos decalcados de exemplares de outros séculos e, por vezes, a junção de motivos de diferentes épocas e tipologias num mesmo exemplar, tendo-se gerado uma miscelânea decorativa de motivos e esquemas de outras épocas. No que respeita às cores utilizadas nos tapetes houve uma tendência generalizada de utilização de cores de tons ténues como o bege ou a chamada «cor de grão» no fundo do campo e das barras dos tapetes, o que aconteceu por serem essas as cores que a maioria dos tapetes de outros séculos apresentavam no início do século XX.

Sabemos hoje, porém, que essas não eram as cores originais desses tapetes mais antigos, pois entre 2007 e 2010, através do projeto REMATAR, desenvolvido pelo projeto HERCULES da Universidade de Évora, em colaboração com o Museu Nacional de Arte Antiga, foi possível realizar análises químicas às lãs tingidas com corantes naturais de tapetes de Arraiolos dos séculos XVII, XVIII e XIX da coleção daquele museu e assim determinar os corantes e mordentes utilizados e dessa forma saber, aproximadamente, quais as cores que originalmente teriam tido esses tapetes. Em resultado desse estudo, confirmou-se o que há muito se suspeitava. Os tapetes mais antigos tinham, em regra, cores fortes como vermelhos, azuis e verdes tais como os tapetes orientais, as quais se tinham esvaecido pela sua exposição à luz e a raios ultravioletas²⁴. Assim se confirmava a descrição que William Beckford havia escrito em 1787 sobre os tapetes de Arraiolos: «desenhos grotescos, cores extravagantes e garridas que proporcionavam um espetáculo exótico flamejante»²⁵.

Todavia, por desconhecimento, nas décadas de 1920 e 1930, foram-se repetindo os desenhos e esquemas decorativos dos tapetes de séculos anteriores com as cores que os olhos viam naquele tempo e não com as cores originais desses tapetes. Essas alterações cromáticas

24 MANHITA, Ana [et al.], *Tapetes de Arraiolos: A ilusão da cor*. Catálogo de exposição. Arraiolos: Câmara Municipal, 2017.

25 BECKFORD, William, *A corte da rainha D. Maria I: Correspondência de William Beckford*. Lisboa: Livraria Editora Tavares Cardoso & Irmão, 1901, pp. 182-184.



FIG. 7: Tapete de Arraiolos. Coleção do Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos.
Fotografia de António Cunha (2013).

enraizaram-se na produção e foram seguidas, em regra, até aos dias de hoje, havendo atualmente, de uma forma geral, a ideia que a tradição do Tapete de Arraiolos são os fundos de cor clara.

Ainda nessa perspetiva, deve ser referido que nesse período de ressurgimento do Tapete de Arraiolos foi muito comum a confeção de um tipo de tapetes em que as lãs não eram tingidas e que visualmente se assemelham às mantas alentejanas de Reguengos de Monsaraz e Mértola, modelo que Thomas Alvim, num artigo de 1927, anunciava em tom elogioso, escrevendo que «um novo tipo foi agora criado, que caracteriza e marcará no futuro a época actual do Ressurgimento. Refiro-me ao tapete sem colorido artificial, apenas executado com as cinco cores naturais e próprias da lã: preta e branca; melton ou surrubeca, clara, cinzenta ou escura. Sem, cromatismos, sem rutilâncias, dão harmonias bem combinadas».²⁶

Sobre esta matéria, em jeito de conclusão, podemos afirmar que mais do que um ressurgimento do Tapete de Arraiolos, de um ponto de vista decorativo houve um renascimento, uma nova leitura, em que as cores, as composições e a escolha dos motivos seguiram um rumo alternativo.

26 ALVIM, Thomas, *Tapetes de Arraiolos*. [s.l.]: [s.e.], 1927.

Os tapetes de Arraiolos no regime democrático

Até à revolução do 25 de Abril de 1974, que pôs fim ao regime ditatorial do Estado Novo, os modos de organização, transmissão e produção do Tapete de Arraiolos mantiveram-se inalterados, atraindo muitas mulheres arraiolenses para a profissão de bordadeira.

Após o 25 de Abril de 1974, das antigas unidades produtivas do concelho, apenas a mais antiga e tradicional, a *Kalifa*, se manteve em funcionamento. São então criadas várias unidades produtivas a funcionar nos mesmos moldes, com um edifício com loja e uma pequena oficina. A década de setenta e, principalmente, as de oitenta e noventa, foram um período áureo da produção, devido à acentuada melhoria das condições de vida da população portuguesa e a uma cada vez maior divulgação da sua produção, havendo um substancial aumento da procura dos tapetes de Arraiolos. No início da década de noventa contavam-se cerca de vinte unidades produtivas em funcionamento que mantinham quase todas as mulheres do concelho de Arraiolos ativas na confeção.

É na viragem do século XX para o século XXI que se regista uma redução no volume de produção dos tapetes de Arraiolos. Gera-se o encerramento de muitas unidades produtivas, há redução do número de bordadeiras e conseqüentemente estagnação da transmissão tanto em contexto familiar como oficial. Diminui o trabalho comum e em grupo das bordadeiras em espaço oficial, passando os trabalhos de bordado a ser realizados no recato dos lares e apenas por uma franja da população, se tivermos em consideração o enorme universo de pessoas do concelho de Arraiolos com as competências necessárias à confeção de tapetes de Arraiolos.

Neste contexto entre o 25 de Abril de 1974 e os tempos mais recentes, é fundamental a referência ao trabalho desenvolvido pela câmara municipal na defesa, divulgação, promoção e salvaguarda do Tapete de Arraiolos. Há, desde o início do século XX e em especial desde o período do ressurgimento do Tapete de Arraiolos, uma noção generalizada e muito enraizada entre a população e as instituições locais de que o Tapete de Arraiolos e todo o seu processo de confeção se constituem como o mais importante património da vila e concelho, mas é somente no período do poder local democrático que tem início uma



FIG. 8: Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos. Fotografia: Audiovisuais CMA.

série de iniciativas que visaram valorizar o Tapete de Arraiolos, com a câmara municipal a assumir um papel fundamental neste processo.

A defesa e valorização das condições de trabalho das bordadeiras passou a ser uma preocupação constante, realizaram-se várias exposições sobre a temática na vila de Arraiolos, em vários locais do país e no estrangeiro (Espanha, Bélgica, Luxemburgo), em 2003 teve início o evento anual *O Tapete Está na Rua*, que atrai todos os anos a Arraiolos milhares de pessoas e no qual se desenvolvem várias atividades culturais dirigidas a vários públicos e em que o Tapete de Arraiolos tem sempre um papel principal. Depois, em 2013, abriu ao público o Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos, projeto museológico visitado desde então por milhares de pessoas e onde acima de tudo se valoriza o Tapete de Arraiolos e se dá a conhecer a sua história, materiais, técnicas e evolução decorativa, sendo a contínua investigação das várias temáticas do Tapete de Arraiolos e a sua publicação uma das mais importantes componentes do projeto.

O futuro do Tapete de Arraiolos

Em jeito de conclusão e síntese, podemos afirmar que o Tapete de Arraiolos se tornou uma arte singular partindo de técnicas e ten-

dências decorativas e ornamentais já existentes. O ponto cruzado oblíquo, hoje conhecido como o ponto de Arraiolos, não é original de Arraiolos, sendo em épocas mais recuadas referido como o ponto de trança eslava, o qual é conhecido na Península Ibérica desde, pelo menos, o século XII. E as decorações utilizadas também não eram uma novidade. Contudo, a transposição dessas decorações de influência oriental para o linho, estopa de linho ou canhamação por meio de um bordado em lã merina, deu-lhes a singularidade própria de uma confecção artesanal de experimentação, de tentativa e de procura de novas formas que marcou a evolução histórica e artística do Tapete de Arraiolos até ao seu crepúsculo e ressurgimento na passagem do século XIX para o século XX.

O Tapete de Arraiolos, com todas as dificuldades próprias e comuns à maioria das artes tradicionais portuguesas, chega aos dias de hoje bem vivo, com pessoas capazes de lhe dar continuidade no futuro e mantendo uma forte ligação à vila e concelho onde teve origem e onde permanece uma comunidade envolvida e indivíduos com as competências necessárias à sua preservação.

Porém, falta inovar. Este encontro de arte têxtil, onde se reúnem artistas e investigadores das artes têxteis, é o local certo para se realizar um necessário e fundamental debate de ideias sobre como inovar na tradição, fazendo-se coincidir de forma harmoniosa a história e a contemporaneidade, assegurando-se assim a salvaguarda patrimonial e a viabilidade económica de uma indústria produtiva com vários séculos que se soube sempre adaptar aos novos tempos, mas que de há cerca de cem a anos a esta parte, salvo raras exceções, tem apenas produzido desenhos e esquemas decorativos copiados ou inspirados nos antigos. É na boa resolução deste impasse que reside o futuro dos tapetes de Arraiolos e a sua continuidade nos próximos tempos.

CAPÍTULO II
O TÊXTIL EM AÇÃO

O FUTURO DA TRADIÇÃO

JOHANNA BRAMBLE

Johanna Bramble (n. Paris, 1976) é uma artista e *designer* têxtil que vive e trabalha em Dacar (FIG. 1). Ela fundou o seu próprio ateliê e marca, *Johanna Bramble Créations*, produzindo têxteis através de teares manuais senegaleses. Estes têxteis incluem padrões simbólicos tradicionais e destinam-se à decoração de interiores, a acessórios ou à cooperação com diversos *designers* de moda. Com os seus objetos e instalações artísticas escultóricas, ela abrange uma grande variedade de materiais e técnicas modernas, derivadas de culturas diversificadas.

Johanna Bramble Créations aspira a preservar e revelar a tradição em torno da tapeçaria, o *know-how* ancestral, com uma preocupação pela qualidade e originalidade. Consequentemente, procura revitalizar a riqueza imensa da tradição senegalesa do património têxtil.

As tapeçarias tradicionais chamadas «tangas tecidas» ou *serru rabal* no idioma *wolof*, são objeto do maior carinho nos lares senegaleses. Tesouros de mulheres, perfumadas pelo incenso, estes têxteis estão carregados de especificidade e simbolismo. Presentes em momentos-chave da vida... do nascimento até ao suspiro final, eles são também usados como escudos contra o mal e o mau-olhado. Nascidas de uma técnica de tapeçaria bastante atípica e hoje quase extinta, praticada por homens, a sua principal particularidade reside em requerer a participação de duas pessoas. Efetivamente, o tecelão é assistido por um segundo agente, chamado o aprendiz. A partir da cumplicidade destes dois homens, desenvolve-se um padrão geométrico, mais ou menos complexo.

O Senegal é um dos poucos países do mundo onde se perpetuou esta técnica que Bramble tenta sublimar, combinando diferentes materiais, como seda, algodão, linho, viscose, mas também matérias pouco habituais como fibra ótica, papel, abacá.

Johanna Bramble Créations: a aposta em ser decididamente moderna sem deixar de estar imbuída das tradições ancestrais.



FIG. 1: Johanna Bramble.

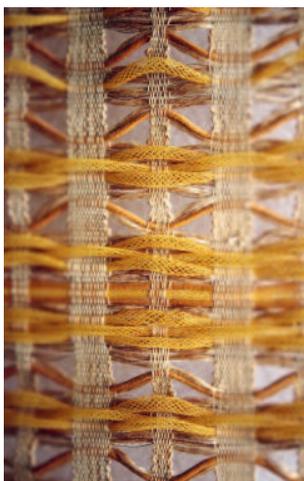
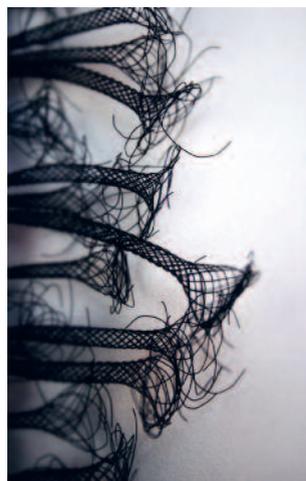


FIG. 2: *Totems // pensées tissées*, 2009-2012.



Totems // pensées tissées

Este foi o primeiro trabalho íntimo, chamado *pensées tissées*, pensamentos tecidos. Estas obras foram todas tecidas à mão por Bramble (FIG. 2). A técnica usada é similar à utilizada nas passamanarias e laços. É como se estivesse a tecer ao mesmo tempo doze diferentes tecidos. Eles ficam unidos, umas vezes juntos outras separados. São utilizadas a seda, crinolina tubular, linho, cobre e papel. Ela brinca com os materiais e revela a forma como eles estão fixados uns aos outros, por vezes robustos e outras frágeis.



FIGS. 3 e 4: *Textiles And*. Exposição coletiva em Dak'Art Off, Senegal, 2014.

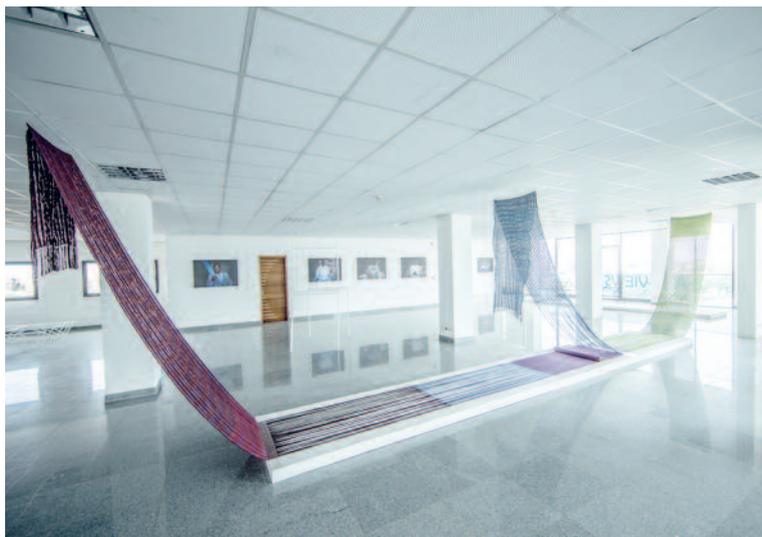
Textiles And. Um ritual a várias vozes

Esta série foi inspirada por uma tradição que pode ser encontrada em diferentes nações na África Ocidental, sobretudo no Benin & Togo. Para eventos específicos, tais como o batismo, o casamento, o canto... as pessoas preparam um tecido próprio, para cada família ou por grupo de indivíduos. Todos constroem também as suas roupas a partir dele. Portanto, encontramos por vezes o mesmo tecido, mas usado de uma forma diferente, exprimindo uma identidade diversa. Nas ilustrações, os modelos, que são voluntários visitantes da exposição, adornam as roupas criadas pela *designer* Yvonne Muller, a partir dos tecidos feitos à mão por Bramble, e posam para a fotógrafa Myette Fauchère. Trata-se de uma sobreposição de diferentes olhares...

Frontières suspendues

Em *Kay khood*, que em *wolof* significa «Entre e veja!», os habitantes de Dacar são chamados à partilha de experiências visuais.

Todos os têxteis interrogam a percepção que cada um de nós tem sobre a linguagem do tecer. Foi também o pretexto perfeito para Johanna



FIGS. 5 e 6: *Frontières suspendues*. Exposição coletiva em Dak'Art Off, Senegal, 2016.
(Artviews – kay khool).

prestar tributo a Anni Albers, uma das maiores artistas de sempre, que teve uma influência determinante sobre a forma como é percebido hoje o têxtil. Ela ofereceu-nos uma meditação profunda sobre a tapeçaria, a sua história, ferramentas e técnicas, bem como sobre a sua importância para a *design* e a arte do século XX. Utilizando materiais inesperados, invasivos, Bramble tenta aqui alargar o campo de visão do público.



FIGS. 7 e 8: *Arborescence*. Exposição individual em Dak'Art Off, Senegal, 2018.

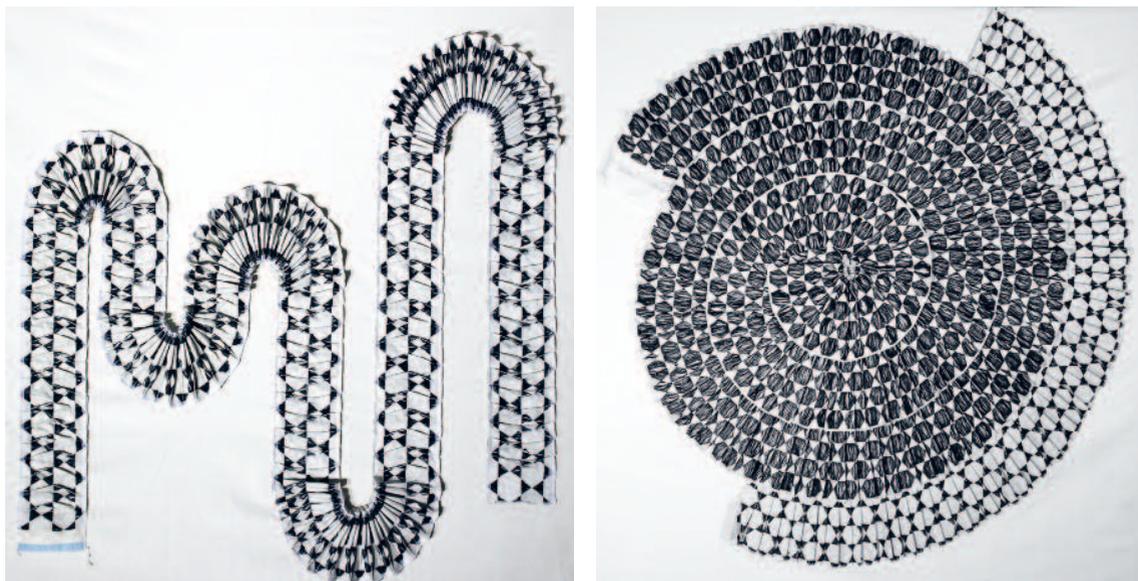


FIG. 9: *On my way*. Têxtil, algodão e rayon, 160 × 170 cm, 2018.

FIG. 10: *Sacré tourbillonnant*. Têxtil, algodão e rayon, 130 × 180 cm, 2018.

Arborescence

A árvore é força e ancoragem, alegoria do vivo, por intermédio da sua germinação, crescimento e decomposição. Representa por excelência o polo positivo, federa e encarna a Alma Africana.

«Por força de olhar para as árvores, tornei-me uma árvore», diz Aimé Césaire. Aqui, as tapeçarias de Bramble reclamam um animismo revisitado e ilustram a sua sincera empatia com a Natureza Essencial. Talismãs, tesouros de família e as tapeçarias Manjak são magia.

Elas concentram, reconhecidamente, poder durante as cerimónias rituais, possuem um papel primordial e simbólico. Estas obras são também, para Johanna, testemunhas válidas da história que a liga à África. *Arborescence*, a gravura arqueana da memória e emancipação.

L'Essence de la vie, les sens de la vie

Entre o ritual iniciatório e a ressurreição natural, Johanna reconcilia-se com os seus elementos fundamentais. Através de cada residência,



FIGS. 11 e 12: *L'Essence de la vie, les sens de la vie*. Residência na Fundação Albers, Bethany, EUA (16 de agosto-25 de setembro, 2018).

Bramble penetra mais e mais no essencial e domina o seu ser interior um pouco mais, para continuamente tecer a sua trama. A sua constelação têxtil torna-se precisamente o espaço onde está patente a sensibilidade.

Neith. O poder da mulher

O primeiro de uma série de trabalhos, relacionados com tapeçaria, dedicados à divindade africana, utilizando desperdícios de tecido do ateliê Bramble. Nesta obra presta homenagem aos Direitos de Neith, mais conhecidos, de 1948; à Declaração Francesa dos Direitos do Homem, de 1789, e, finalmente, à menos conhecida Carta de Manden, estabelecida em 1235, no Mali.

Fils a fils. Sementes para futuras memórias. Dar voz às duas faces das migrações

Nesta sua instalação, Johanna Bramble combina tiras de papel escritas e cosidas à mão, fios em papel, com dezenas de rudes luvas de trabalho negras. Ela tece sucessivamente as três declarações de



FIGS. 13 e 14: *Neith*. Exposição coletiva na estação Bandjoun, 2018.

Direitos Humanos: a Declaração Universal dos Direitos Humanos estabelecida em 1948, a Declaração Francesa dos Direitos do Homem e do Cidadão, datada de 1789, e a menos conhecida Carta de Manden, formulada em 1235, no Mali.



FIGS. 15 e 16: *Fils a fils*. Exposição coletiva no IFA, Berlim, Alemanha, 2019.

A QUESTÃO DA ARTE E DO ARTESANATO FEMININO. *PETIT POINT* COMO FERRAMENTA DE AFIRMAÇÃO

MARIA GIMENO

Ao longo deste texto irei refletir sobre algumas das mais significativas obras que bordei em *petit point*, questionando finalmente se elas são arte ou artesanato. Será a técnica um obstáculo para que estes trabalhos manuais possam ser considerados arte, ou será antes um problema de género?

Não tem havido discussão sobre a maioria das obras que apresento. O mundo artístico está arrogantemente vinculado a um voto de silêncio. Este objetivo é digno de tempos Vitorianos: o bordado deve ser mantido na privacidade do lar, domesticado. Eu própria o verifiquei há um ano. Posso confirmar que nada mudou desde o século XIX. Os têxteis, e mais ainda os bordados, não são considerados arte.

Como é óbvio, esta afirmação não é inteiramente correta, há muitos exemplos que podem provar o contrário. A exposição de Anni Albers no MoMA, em 1949, por exemplo, foi um ponto de viragem no caminho dos têxteis para se tornarem obras de arte.

Não há dúvida que a ligação das mulheres ao ato de tecer recua até à sua primeira execução, cumprem-se agora alguns milénios. Existe uma falta de indícios de todos os objetos macios produzidos pelos nossos antepassados, mas o facto de já não estarem cá, não significa que não tenham existido. O facto de não existirem hoje força-nos a olhar e tirar conclusões, preenchendo os vazios. Os poucos sinais encontrados ligam a invenção dos têxteis às mulheres.

O fio terá necessariamente sido utilizado para prender objetos uns aos outros, provavelmente devido à necessidade de ter as duas mãos livres para transportar uma criança, talvez para armazenar alimentos reunidos ou para pendurar objetos e transportar coisas de um lugar para o outro.

Os têxteis, como forma de arte e também interligados como os ritos sagrados da vida e morte, estão presentes na maioria das culturas.

O uso do têxtil foi desenvolvido mais ou menos no mesmo período de evolução em diferentes sociedades, que evoluíram e povoaram este planeta. A relação da Mulher com a criação de têxteis e da arte é, portanto, de longo prazo.

Se olharmos mais de perto para a Idade Média, recuando dez séculos no tempo, o estatuto dos têxteis, e especialmente o bordado, ocupavam o pináculo dos produtos criativos. Eram considerados uma forma artística, símbolos de poder e de importância, cultivados pelos nobres e pela Igreja como corporização da sua relevância terrestre e celeste. Estas obras eram produzidas em ateliês situados em casas fidalgas, conventos e/ou oficinas familiares, onde a divisão do trabalho não estava definida e ambos os sexos contribuía para o produto acabado.

Lançar um olhar retrospectivo sobre estas representações criativas é sempre complicado, visto que nós estamos presos ao nosso ponto de vista subjetivo e forma de compreender a arte. Não é fácil colocarmo-nos no espírito daquilo que era então a arte ou naquilo que ela representava para a sociedade daquele tempo. Podemos, no entanto, olhar para estas obras e refletir sobre aquilo que elas são para nós, neste momento. Isto requer uma mente aberta, livre das ideias canónicas que nos ensinaram, no sentido de podermos assimilar a verdadeira essência das obras.

Durante o Renascimento, os bordados e tapeçarias foram despidos do seu estatuto artístico e aparentemente, desde então, não reconsiderámos o suficiente esta situação. Resumindo, irei estabelecer uma síntese muito breve dos pontos culminantes do abandono de estatuto artístico do têxtil e da sua imersão no mundo do artesanato. Entre os séculos XIV e XV, a pintura, a escultura e a arquitetura começaram a percorrer um caminho próprio que as separaria das outras artes, tornando-se disciplinas independentes associadas à elite intelectual, aristocracia e poder económico. Por outro lado, a tapeçaria foi ocupada pelas classes trabalhadoras, dominada pelas guildas masculinas, que comercializavam o produto do trabalho e estabilizaram um forte sistema de produção, do qual eram excluídas as mulheres. Ao mesmo tempo, o bordado continuava sobretudo nas mãos femininas, que trabalhavam na intimidade das suas casas e, normalmente, sem



FIGS. 1-4: *Mujeres en el paisaje*, 2012. *Petit point* sobre linho, 7 cm Ø.

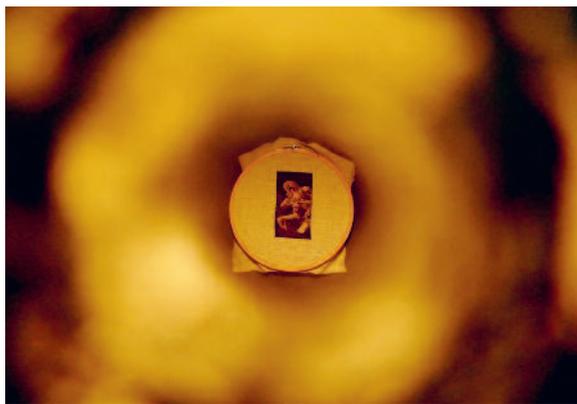
FIGS. 5 e 6: *Emboïdering absences*, 2019. *Petit point* sobre linho, madeira e espelho, 31 cm Ø.

objetivos económicos. A divisão do trabalho e da esfera pública e privada relega as obras da mulher para o silêncio da privacidade do lar. As cidades cresceram, tal como as classes médias e a domesticação da mulher. Neste período, as escolhas aceitáveis para a mulher eram o casamento, ou o convento.

A divisão entre artes e artesanato, que começou na Renascença, relacionava-se com o estatuto de classe e com o género. Ela consolidou-se finalmente no século XVIII. O conceito de mulher e o ideal de feminilidade relacionava-se, de perto, com o bordado. A partir dos séculos XVI e XVII, bordados com desenhos muito elaborados mantinham as raparigas sentadas nas suas cadeiras, com a cabeça baixa, concentradas no seu trabalho. A imobilidade e o silêncio eram comportamentos que eram esperados das raparigas. O bordado conduzia-as à feminilidade ideal que se exigia a uma mulher. A execução dos padrões complicados era uma prova de feminilidade. O saber bordar era pensado como sendo uma capacidade inata da mulher. Rejeitar o bordado era considerado uma atitude viril.

Durante o século XVIII o conceito de família mudou radicalmente a sociedade. A família tornou-se a estrutura-chave para preservar a ordem social e as mulheres carregavam nos seus ombros o dever de preservação do amor e conforto na família. A mulher tinha de se manter no interior do lar, olhar pela família e obedecer ao seu marido. Pensava-se que este constituía o seu papel natural, um estatuto biológico que era determinado pela sua constituição. Chegados ao século XIX, mulher e bordado estavam fundidos num só. A mulher estava associada à natureza e a esta opunha-se à arte, que pertencia antes ao domínio do intelecto. O bordado era próprio da mulher. Portanto, a mulher não produzia arte.

O modo como encaro hoje a arte recua ao início de 2000. Embora não o tenha usado, abertamente, como ferramenta de afirmação, até 2009, quando me tornei conscientemente feminista. Desde aí, os problemas das mulheres tornaram-se, para mim, uma prioridade. Sendo eu própria uma mulher, não tenho outra alternativa. A minha primeira obra de arte bordada foi um *petit point*, uma reprodução da obra de Goya *Saturno devorando o seu filho* (2009). Esta peça (FIGS. 1 e 2) foi criada para ser vista através de um furo aberto na parede. Senti a



FIGS. 1 e 2: *Il buco Saturno*, 2009. *Petit point* sobre linho, 14,6 × 7,6 cm.

FIGS. 3 e 4: *Under the Stone*, Sakineh, 2010. *Petit point* sobre linho (4,5 × 3,5 cm) e pedra.

FIGS. 5 e 6: *It's a woman, it could be me*, 2011. *Petit point* sobre linho (4,5 × 3,5 cm) e pedra.

necessidade de refletir sobre a dualidade intrínseca dos seres humanos. A questão era simples: qual o papel que cada um de nós desempenha na sociedade? Somos devoradores ou estamos a ser devorados? A interação do público ativou a obra, visto que o ato de olhar para a imagem através do buraco na parede dava ao observador uma visão privada e isolada da obra, como se ela existisse apenas diretamente para ele ou ela.

A técnica provou ser extremamente precisa na transmissão da mensagem. Desde então, tenho recorrido ao *petit point* quando existem problemas específicos que me preocupam ou que pretendo questionar, sendo que as mulheres têm estado sempre no meu radar. A associação entre mulheres e bordado é tão complexa e simbólica, com relações metafóricas tão facilmente criadas entre sujeito e objeto, que tornam esta técnica, para mim, de uso evidente.

A primeira obra intencionalmente feminista que produzi foi *Mujeres en el paisaje* (Mulheres na paisagem) (2010). Esta obra é composta por quatro *petit point* nos quais me interrogo sobre onde estiveram as mulheres na história e por que razão nunca são referidas? Elas parecem estar escondidas em todas as narrativas, excluídas, invisíveis, omitidas. Como puderam as mulheres estar tão bem camufladas nas narrativas dominantes de forma a tornarem-se impercetíveis a olho nu.

Under the stone, Sakineh (2010) foi a primeira de uma série de três obras refletindo uma visão social, política e feminina sobre as mulheres no Irão. Estas obras permitiram-me levantar algumas questões que não compreendia e que eram simplesmente chocantes para uma feminista acabada de sair do armário. Em 2010, Sakineh foi notícia devido à sentença de morte a que foi condenada. Estava destinada a ser apedrejada até à morte depois de acusada de ter cometido adultério póstumo. Graças à pressão exercida por organizações de direitos humanos internacionais, a sentença foi comutada para morte por enforcamento. Felizmente, depois de nove anos de cárcere, foi finalmente libertada.

A primeira versão da obra é uma reprodução do seu retrato, baseada na única imagem dela que os *media* divulgaram, uma fotografia de documento de identidade ou passaporte. Na segunda versão substituí o retrato dela pelo meu, intitulado a obra, *It's a woman, it could*

be me (2011). Na terceira versão, com o título *Sakineh fade away* (2012), regressei à imagem dela no jornal, que já começara a desvanecer, que conservara. A tinta tinha perdido o brilho, ao mesmo tempo que a sociedade se esquecia já da situação.

Estas obras demonstraram-me a capacidade de poder de bordar a carne humana. A precisão do *petit point*, associada ao calor do fio, atribui a estes retratos um realismo que acentua a intenção conceptual. Mais uma vez, a ação do observador era requerida. As obras apenas podem ser observadas se a pedra colocada sobre o retrato de Sakineh for levantada. Há apenas uma condição, a pedra tem de ser colocada de novo sobre a face da mulher.

O *petit point* é muito parecido com a pintura. O uso da cor pode ser muito preciso em ambas as técnicas. A variedade da paleta utilizada para os fios pode ser tão grande quanto a amplitude do teu bolso! No entanto há uma diferença importante entre as duas: a temperatura. O fio adiciona uma suavidade e calor que empurram as obras mais um passo no sentido da sensação de acariciar a pele humana. Depois da minha descoberta, tinha de continuar a explorá-la. Uma visita ao Iémen desencadeou mais uma vez a urgência de refletir sobre o impacto que o uso dos símbolos religiosos tem sobre as mulheres. Como é que as sociedades podem ser tão diferentes? Como é que essa diferença afeta o comportamento das mulheres?

Fiquei chocada face ao óbvio: a impossibilidade de olhar para as faces das mulheres nas ruas. Como é que elas podiam aceitar e concordar em esconder-se? Era, provavelmente, o que me deixou mais confusa. Depois de lá estar algumas semanas, só conseguia pensar: O que seria se fosse ao contrário? O que aconteceria se fosse possível ver apenas os olhos aos homens?

Tomei os olhos do meu marido como modelo e reproduzi-os, em escala real, em *Tus ojos* (2014).

Com o passar dos anos, percebi a verdadeira natureza do bordado. Por vezes a intuição leva-nos muito mais longe do que aquilo que projetámos. Aquilo que eu pensava ser uma crítica direta à opressão das mulheres pelo Islão, tornara-se uma declaração autobiográfica. Eu estava a caminho de uma revisão do meu entendimento e perceção do mundo e da sociedade onde cresci. Esta mudança surgiu como

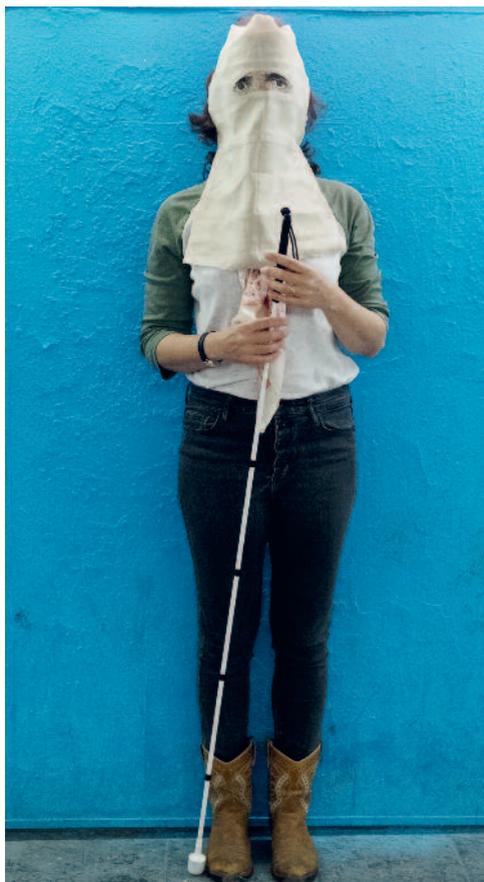
uma revelação, como se uma velatura tivesse caído dos meus olhos. Consegui, subitamente, aperceber-me da forma como a minha visão tinha sido condicionada pela imagem do mundo que me tinham ensinado, desde o dia em que nasci. A iluminação lançou-me para o domínio do invisível. Passei subitamente a ver uma imagem geral, que incluía a forma como a história da mulher tinha sido voluntariamente excluída de todas as narrativas e como que tudo o que nós víamos era filtrado pelo olhar masculino. *Cegada por el patriarcado* (Cega pelo patriarcado) (2018) é provavelmente a obra que exprime melhor estas ideias. A performatividade do objeto atribui um significado mais profundo e vasto ao bordado.

Ter-me (pelo menos tentado) libertar do olhar masculino, conduziu-me a procurar mulheres artistas do passado, que agreguei sob o guarda-chuva de *Queridas viejas*, que comecei em 2014.

Sentia fortemente a necessidade de ter referências femininas. Precisava de completar a parte silenciada da história, constituída pelas mulheres artistas que trabalharam ao longo dos séculos. As mulheres foram criadoras desde o princípio dos tempos, não há evidências que o desmintam, nem condição física ou intelectual que as impeça de produzir arte.

Esta busca por mulheres artistas conduziu a um corpo de trabalho que, com o tempo, levou ao desenvolvimento de um projeto de *performance* e exposição no Museu do Prado de Madrid, no outono de 2019. Esta experiência levou-me a confirmar a afirmação introdutória deste texto: especificamente, os têxteis e bordados não são considerados arte.

No projeto para o Prado queria mostrar uma forma artística que era tradicionalmente excluída da categoria de Arte. Conforme mencionei no início, Anni Albers mostrou os seus têxteis no MoMA em 1949, revolucionando por meio deles a perceção do têxtil no contexto das artes. Desde a exposição de Albers, muitos trabalhos têxteis têm sido mostrados nas paredes de museus, desde colchas a bordados. Esta é uma modalidade que tem contribuído para desafiar o cânone e redefinir o conceito de arte, em termos contemporâneos. No entanto, a mostra de bordados no Prado, a casa da pintura, foi silenciosamente rejeitada devido à forma artística. *Habitando ausencias, Sofonisba Anguisolla, Lavinia Fontana*



FIGS. 1 e 3: *Tus ojos*, 2014. *Petit point* sobre linho (30 × 45 cm) e atilhos negros.
FIG. 2: *Cegada por el patriarcado*, 2018. Gravura colorida. 162 × 100 cm.

(2019) não recebeu nada mais que o silêncio. Ninguém se atreveu a dizer nada, nem a favor ou contra, ninguém levantou a voz, nem para elogios ou rejeições.

Será que a crítica teve medo de opinar abertamente? Os elogios teriam sido tão perigosos como a denúncia das obras de arte. Os primeiros teriam comprometido o papel da pintura como forma de arte principal, colocado a produção criativa da mulher no domínio da esfera pública, conduzindo à redenção do bordado e das suas executantes. Por outro lado, recusar as obras teria tornado patente um olhar retrógrado e canônico, de um puro e radical patriarcado. Ninguém se atreveria a seguir este caminho.

Habitando ausencias, Sofonisba Anguisolla, Lavinia Fontana, fechou a exposição das duas pintoras do Renascimento italiano organizada no Prado, a segunda exposição dedicada a artistas do sexo feminino em 200 anos de história da vida do museu. Escolhi o fio para estas obras, a ferramenta de expressão criativa tradicionalmente reservada para as mulheres – destituída de reconhecimento artístico – para mostrar ao público os autorretratos de Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana. Os bordados eram mostrados com o verso para a frente. Só através da reflexão num espelho o espectador deparava então com as próprias artistas, olhando diretamente para ele. Confrontando o observador com a impossibilidade, ou dificuldade, de ver as suas faces, exceto através da ilusão imaterial que constitui a reflexão num espelho, a obra representava uma metáfora poderosa sobre a reduzida visibilidade das mulheres artistas e a dificuldade em aceder às suas obras. Ao virá-las para a parede, eu neguei as minhas próprias obras com a mesma contundência com que a história da arte privou as artistas femininas do seu lugar.

Pensar que a sociedade e particularmente o mundo artístico contemporâneo estava preparado para aceitar o bordado no coração de uma das mais importantes galerias de arte de pintura, mostrou ser enganador. O bordado perdeu a sua importância ao longo do tempo, até ao ponto de no século XIX ser difícil perceber e comparar o bordado medieval com outras formas simultâneas de arte, tais como a miniatura de pintura e escultura. O bordado tornou-se não apenas uma tarefa desempenhada por classes menos poderosas que as que estão por detrás

da grande Arte, mas sofreu também uma desvalorização e foi considerada uma manualidade menor, pelo acesso massivo das mulheres a esta tecnologia. Passou por isso a ser referido como trivial, monótono, repetitivo, qualidades usadas para descrever os artesanatos.

O bordado é uma técnica artística historicamente usada pelas mulheres – em certos casos a única prática artística que lhes era permitida e à qual podiam ter livre acesso. A maior parte da prática do bordado desenvolvida na esfera doméstica não é ainda hoje reconhecida como sendo artística. Ela não traz proveitos económicos.

Será que ainda acreditamos que as mulheres bordam por ser uma expressão da sua feminilidade, por estar na sua natureza? Será que não nos podemos libertar e desprender das ideias Vitorianas, que rejeitam o bordado enquanto prática artística? Já é tempo de nos libertarmos do cânone!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHADWICK, Whitney. *Women Art and Society*. 1990.
GREER, Germaine. *The Obstacle Race*. 1979.
HUNTER, Clare. *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle*. 2019.
LERNER, Gerda. *The Creation of Feminist Consciousness*. 1993.
—. *The Creation of Patriarchy*, 1986.
PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch*. 1984.
PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistrresses. Women Art and Ideology*. 1982.
POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon*. 2013.
ST CLAIR, Kassia. *The Golden Thread. How Fabric Changed History*. 2018.

TÊXTEIS E TECNOLOGIA DE MÃO DADA

ANNET COUWENBERG

Por que razão se chama tecnologia ao computador e não ao têxtil? No âmbito da minha prática têxtil reflito sobre a sua história e sobre a forma como ela está claramente ligada ao desenvolvimento do computador. Na minha prática artística parto dos têxteis tradicionais como base para a exploração das tecnologias emergentes e abordo a interceção entre as duas. Vêm-me à mente as seguintes questões: Como é que funciona uma ferramenta? Como é que, como acontece com os materiais, posso criar um diálogo recíproco entre mim e a máquina? (FIG. 1)

Vejo a ferramenta como uma interface, uma extensão de nós próprios. Quando criamos coisas, recorremos a ferramentas. Estes utensílios trazem características e informação que parte do contexto nos quais são fabricados, para aquele em que os adaptamos ao uso que deles fazemos. E que dizer do maravilhoso e mútuo poder do toque? Quando tocamos uma ferramenta, ela toca-nos também. Durante os nossos processos artesanais, personalizamos a ferramenta sempre que a temos entre mãos. Quando estamos a fazer qualquer coisa, nunca se passa tudo conforme planeado e por isso temos de fazer mudanças e improvisar. Essas mudanças vão afetar a forma como recriamos e percebemos a ferramenta.

O computador é também uma ferramenta, mas não é só isso, assemelha-se também a um ser vivo. Ele recebe inúmeras informações, grava, codifica, descodifica, transmite, sente e reage. Quando pensamos sobre sentimentos e reações que respondem a estímulos, chamamos-lhe comportamentos. Comportamentos baseiam-se em sistemas naturais e digitais e, no computador, estes sistemas e algoritmos transformam-se em pixéis. Quando uso o computador, estou sempre a perguntar a mim própria: Como podemos nós «programar sem ser programados»? Onde será que os mundos digital e material se encontram? O que é que se passa com o sistema binário, os zeros e uns?



FIG. 1: *Digital to Damask* n.º 2, jacquard tecido no Textiel Lab, Países Baixos, 183 x 183 cm, 2017. Fotografia de Dan Meyers.

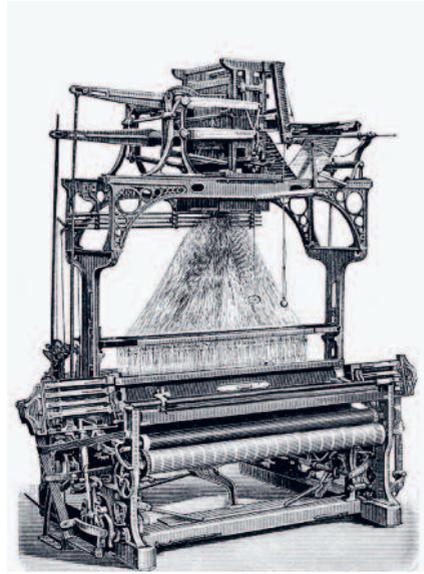


FIG. 2: Tear Jacquard histórico.

Dentro deste contexto, não podemos esquecer que desde há vinte e quatro mil anos o tear manual se baseia num sistema binário, a teia e a trama, o *sobe* e o *sobre*. Os tecelões manuais desde há muito perceberam como registar, representar e imaginar matemáticas muito complexas, de modo a criar padrões. Eles lograram com muito sucesso programar os teares para contar as suas histórias.

No início dos anos 1800, de modo a incrementar a produção têxtil, inventou-se o tear Jacquard (FIG. 2).

Os primeiros computadores derivavam da mesma tecnologia, os cartões perfurados. Ao olharmos para a história do têxtil vemos que, de forma a compor o padrão, se passou dos cartões perfurados, em que o fio era o não usado de acordo com a correspondência com o furo, ao degrau seguinte, a ideia da matéria programável, a «memória base». É a hereditariedade do processo de desenvolvimento das tecnologias. Esta «memória base» pode armazenar programação, um exemplo da «hibridez eletrónica-têxtil»: por exemplo, nos dispositivos realizados pela «tecelagem» de cordas de «memória base».

O núcleo da minha história reside na celebração da construção a partir da tradição, como caminho para a inovação. A minha curiosidade

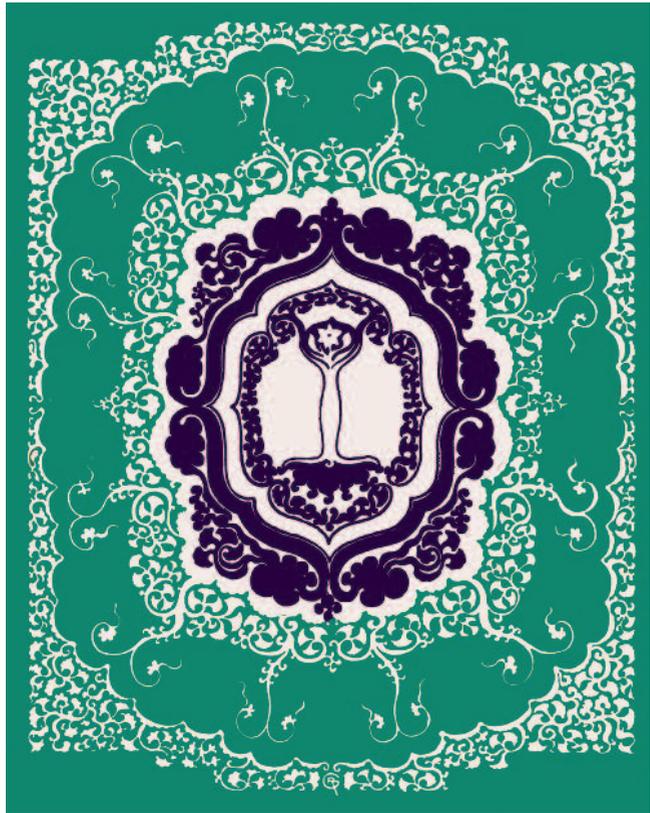


FIG. 3: Capa de livro histórico, *Applied Art in the Netherlands*, 1928, W.L. & J. Brusse's, Roterdão.

como artista têxtil permiti-me estabelecer diálogos permanentes entre a manufatura tradicional e as tecnologias digitais. Ao mesmo tempo, mantenho presentes as minhas raízes neerlandesas, o interesse pelas bioestruturas, pela natureza, bem como o projeto de traduzir sistemas de crescimento através da linguagem têxtil. Os têxteis são um repositório de histórias culturais. Como posso alcançar a minha hereditariedade, as minhas influências culturais e estéticas? Como usar as coleções históricas e a tecnologia de imagem para compreender as estruturas e sistemas subjacentes e estimular um diálogo comigo mesma e com os outros? Esta inteligência ancestral é o meu ADN (FIG. 3).

Falando do meu ADN, gostaria de salientar a minha influência intergeracional, especialmente da parte das mulheres da minha família, em animadas sessões semanais dedicadas à costura. Pergunto sempre: quem foram os antecessores e pioneiros? Não podemos ser inovadores sem honrar a nossa tradição. A minha prática artística consiste em



FIG. 4: Desenho linear de *Retrato de Uma Jovem*, 1634, por Frans Hals.
Coleção do Baltimore Museum of Art.

FIG. 5: Representação digital a partir da imagem anterior.

forjar laços entre o passado, o presente e o futuro, o material e o emocional, a lógica e o coração, o real e o virtual, o humano e o mecânico.

Esta conversação, entre observar e recolher a partir da nossa história, é infundável. Enquanto criança adorava os pintores flamengos do século XVII, gostaria de estar sempre embrulhada em panejamentos magníficos como aqueles que eles representavam. Aqui está uma pintura de Frans Hals, *Retrato de Uma Jovem*, que usei como inspiração. Nestas imagens pode reconhecer-se a forma como o meu processo evolui a partir de um desenho de observação, por meio das tecnologias digitais, para a desconstrução e representação de um ponto de vista tecnológico que inclua toda a sua informação e elasticidade imanente (FIGS. 4 e 5).

Daí passei a desenhar iterações de um repetido padrão para o tear Jacquard, baseadas no tecido de damasco tradicional. Durante a realização, a pesquisa continua e pergunto: Como encarar esta máquina? Como descobrir as suas capacidades? Como é que o computador vê? Será possível orquestrar a relação entre os sistemas digital e físico? A minha prática no ateliê baseia-se no conceito de «conhecimento implícito», assente no fazer, reconhecer e aprender (FIG. 6).



FIG. 6: Representações digitais a preto e branco de padrões de tecidos de damasco.

FIG. 7: Tear Jacquard no Textiel Lab, Textiel Museum, Tilburg, Países Baixos, *Digital to Damask* em execução no tear.



Compreender através do fazer revela a evolução dos utensílios usados e das suas qualidades intrínsecas. Os píxeis podem ser transferidos para uma linguagem têxtil. Mas, quando estava a trabalhar no Textiel Lab nos Países Baixos, descobri que a tradução de um pixel pelo tear não pode ser um fio, não existe uma equação, uma igualdade. Materializar os píxeis, desconstruí-los do ponto de vista tecnológico é toda uma outra conversa. A competência que resulta do fazer é central nos têxteis e prova, mais uma vez, que a investigação pelo fazer e o fazer através da investigação, o «saber implícito», são aspetos inseparáveis da criação têxtil (FIG. 7).

Trabalho constantemente de forma transversal através de várias disciplinas, a liberdade do hibridismo é latente e está incorporada no meu trabalho (FIG. 8).



FIG. 8: *From Digital to Damask* (vista da instalação), Museu de Baltimore, 2018.
Fotografia de Dan Meyers.

Durante os processos de *design* da minha série *Renourish* (n.ºs 1-6), desconstruo a forma como o *software* do computador interpreta as coisas, como ele reage a múltiplos estímulos ao mesmo tempo e tem capacidade de aprender.

Aquilo que senti, as minhas reações e observações durante a bolsa Smithsonian que obtive para trabalhar com um cientista especializado em peixes, e a minha investigação nos padrões tradicionais Delft Azul, permitiram-me pensar sobre comportamentos. Como disse antes, os comportamentos são observáveis, visíveis e compreensíveis, tanto a partir de sistemas naturais como digitais. Complementarmente, um padrão é muito mais do que decoração; é informação sobre o património, sobre a minha pesquisa científica e artística, acerca do próprio instrumento utilizado e sobre aquilo que ele é capaz de fazer (FIGS. 9 e 10).

O computador torna-se, para mim, a ferramenta que corta, que observa, que vê e que pensa. Nós pensamos antes de cortar o tecido e pensamos também antes de enfiar a agulha na superfície áspera ou macia do têxtil. Fazemos o mesmo com o computador, o digital: pen-

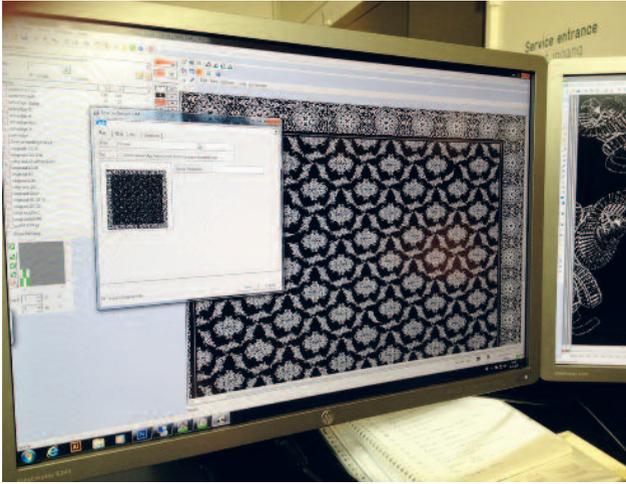


FIG. 9: Processo de *design*: traduzir padrões de damasco para estruturas suscetíveis de serem tecidas por um tear Jacquard no Textiel Lab, Tilburg.

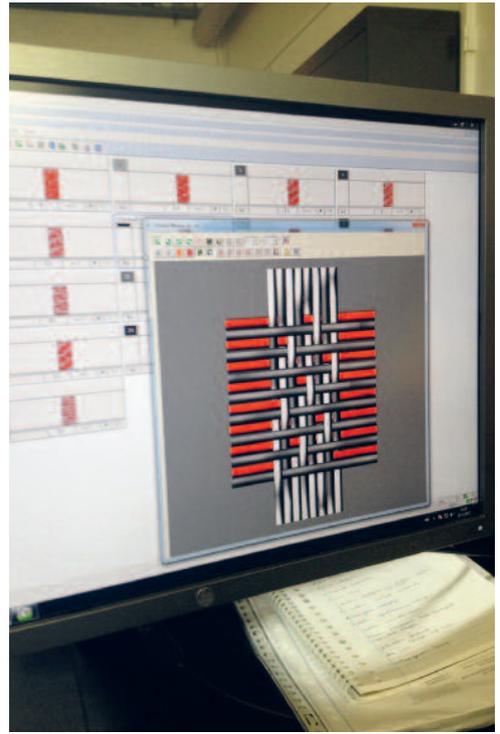


FIG. 10: Processo de decisão sobre qual a estrutura têxtil para *Digital to Damask*, 2017.

samos antes de clicar e alargar, isolar a imagem, manipular, multiplicar e criar um padrão com os seus algoritmos próprios.

Como é que eu avanço do *design* 2D para a execução em 3D?

O meu ateliê é o laboratório, eu sou uma cientista dos materiais e o meu coração é o de uma engenheira, o meu interesse em compreender a máquina consiste em olhar para a ferramenta e o mecanismo, em obter a partir deles padrões, sistemas de construção. Tirar partido do computador e usar o *software*, Rhino ou Grasshopper, no seu máximo potencial, é começar a imaginar e especular sobre como é que a obra irá parecer, depois de traduzir os sistemas estruturais em entidades tridimensionais (FIGS. 11 e 12).

Como regressar da máquina, de novo, até à mão? No meu trabalho, depois de renderizar as estruturas, as articulações são impressas em 3D, as cavilhas de madeira cortadas ao seu exato comprimento e prontas para serem montadas como está indicado pelo programa. O próximo passo é juntar estas entidades diferentes numa ordem sequencial, à

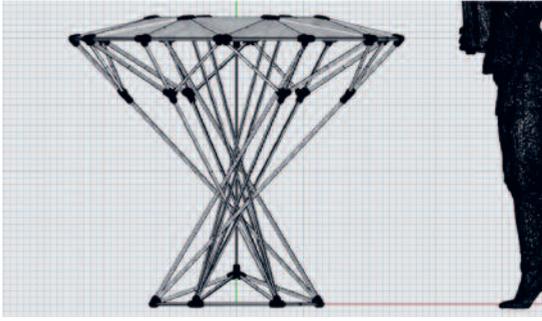


FIG. 11: Processo de Design Especulativo, Renderings 3D de Renourish, 2021.

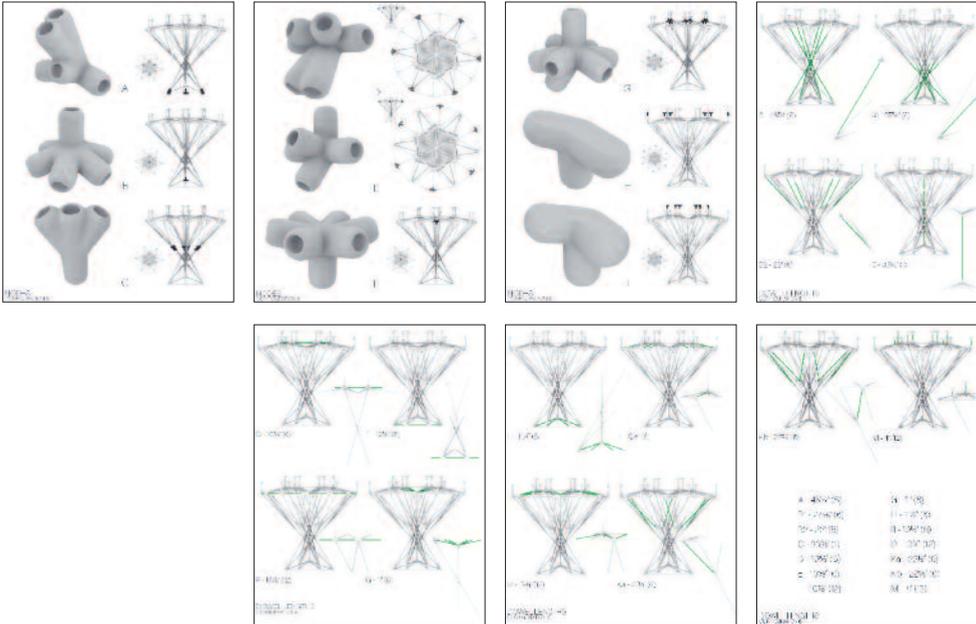


FIG. 12: 3D Renderings Grasshopper para articulações e base de Renourish n.º 6, 2021.

mão. Esta complicada transição ajuda a perceber fisicamente as «materialidades» do algoritmo, na natureza e no *software*, passando do virtual para o físico (FIG. 13).

Um inextricável aspeto da criação têxtil é o trabalho, visto que muitos processos têxteis requerem praticar as mesmas ações vezes sem conta. Através do trabalho repetitivo não aprendemos apenas com o material, mas também a partir do próprio processo de repetição. O conhecimento que advém do fazer é central para a atividade têxtil (FIG. 14).

Interessa-me muito a transição de significado a partir do espaço digital para o espaço físico.

Observar digitalmente enquanto se faz manualmente, pode dar-nos um conhecimento sobre quem nós somos, aquilo que fazemos e

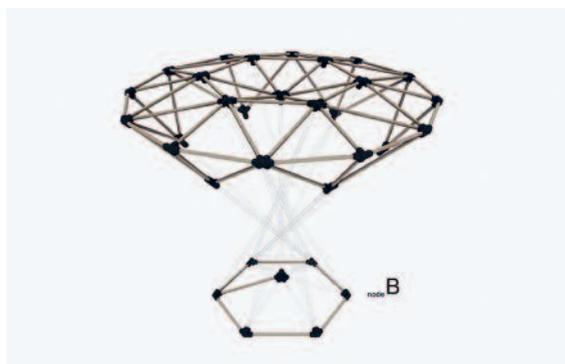


FIG. 13: Articulações impressas em 3D e cavilhas de madeira para a montagem de *Renourish*, escultura, 2021.

FIG. 14: Imagem estática de Vídeo sobre como montar *Renourish* n.º 4, escultura, 2021.

FIG. 15: *Renourish* n.º 4, cima: tecido duplo jacquard, base: cavilhas de madeira e articulações impressas em 3D, 115 cm altura x 137 cm de diâmetro, 2021.

Fotografia de Dan Meyers.

FIG. 16: *Renourish* n.º 5, tecido duplo jacquard, base: cavilhas de madeira e articulação impressa em 3D, 115 cm altura x 137 cm de diâmetro, 2021.

Fotografia de Dan Meyers.

o que nos torna humanos. No seio deste mundo complexo, no qual a tecnologia transporta vertiginosamente o nosso corpo, recebendo, gravando e expedindo mensagens, temos necessidade de juntar tudo isto, cerzindo o nosso «tecido» relacional com o próximo e com a própria tecnologia. Devemos «programar e não ser programados» e estar disponíveis para avançar, em conjunto com os outros artistas têxteis (FIG. 15).

SMART FIBRES FOR SMART TEXTILES

ANDRÉ PINTO, NELSON DURÃES, SOFIA SILVA,
KEVIN RODRIGUES, JOANA FONSECA, JOSÉ SILVA

Nos últimos anos tem-se assistido a um aumento dos desenvolvimentos relacionados com a eletrónica associada aos têxteis, mais propriamente no que se refere a dispositivos eletrónicos integrados sob a forma de fios têxteis. Exemplos disso são dispositivos com capacidade de armazenar e/ou gerar energia ou sensores com capacidade de responder a diversos estímulos.

Nesse contexto, conceitos como têxteis e/ou fibras inteligentes (*Smart Fibres and/or Textiles*) nascem como uma nova classe de materiais híbridos que associam aos materiais e estruturas tipicamente têxteis outros materiais que apresentam comportamento elétrico, indutivo ou capacitivo, permitindo desse modo novos graus de complexidade e utilização como se de componentes eletrónicos se tratasse.

Na verdade, este novo tipo de materiais e estruturas são conseguidos pela implementação de tecnologias já bem conhecidas do mundo têxtil, mas que combinadas com a adição de novos materiais e estruturas permitem atingir um novo paradigma que, associado ao contexto da digitalização e informação, permitem aos materiais e estruturas convencionais ter a capacidade de adquirir dados, transmiti-los ou até atuar sobre a forma de apresentação de efeitos mecânicos, luz, ou outros estímulos.

Através de diversos processos de integração, os têxteis poderão ser enriquecidos com multifuncionalidades, potenciando não só a interação com o utilizador, mas também a monitorização do meio envolvente. Um dos desafios atuais consiste na integração de tecnologia em têxteis mantendo as propriedades mecânicas e conforto que os caracterizam. Assim, e de forma atual, a produção de Têxteis Inteligentes passa por um, ou vários, de três processos (ver FIG. 1):

- Composição;
- Integração;
- Adição.

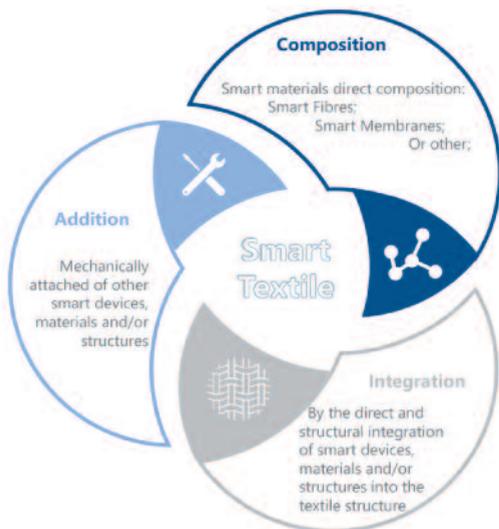


FIG. 1: Ilustração dos três processos para obtenção de um têxtil inteligente.

O processo de composição passa, no caso de estruturas sintetizadas, pela adição de compostos com propriedades que potenciem a sua aplicação como um componente eletrónico, isto é, garantem um aumento total ou parcial de condutividade elétrica nessa estrutura, ou mesmo a capacidade de, mediante a exposição a efeitos eletromagnéticos, emitirem estímulos, como emissão de luz, deformação mecânica, alteração de cor, entre outros.

O processo de integração passa pela adição, através de processos de construção de malhas têxteis, como jacquard, de componentes de eletrónica convencional, como sensores, e circuitos mais completos, ou mesmo estruturas compósitas com propriedades inteligentes.

O processo de adição passa pelo complemento e adição de um ou vários componentes inteligentes a uma estrutura têxtil já existente.

Cada um destes processos permite, de forma individualizada ou conjunta, chegar a um produto completo de têxtil inteligente.

Os têxteis técnicos apresentam um grande potencial de aplicação de fibras inteligentes. No caso dos materiais compósitos reforçados com têxteis, a aplicação de fibras com capacidade de monitorização estrutural são, cada vez mais, uma realidade que admite uma nova e inteira classe de materiais de utilização básica e diária, com sentido estético e cultural, mas também com um elevado sentido funcional. Isto acontece momeadamente pela adoção de inteligência, de forma a permitir, a estas novas estruturas, a comunicação entre si e com o

meio que rodeia o seu utilizador, partilhando dados, no sentido de aumentar a qualidade de vida e garantir tomadas de decisão mais informadas, qualificadas e adaptadas ao ambiente, bem como uma utilização mais orientada e sustentável, levando a um claro aumento da qualidade dos seus utilizadores.

No CeNTI, vários projetos têm vindo a ser desenvolvidos sob a temática dos têxteis inteligentes. Focando o desenvolvimento segundo os três processos de construção de têxteis inteligentes já descritos e identificados na FIG. 1, a estratégia de implementação ou construção de estruturas inteligentes e com comportamento têxtil para diversas aplicações é, atualmente, uma verdade já concretizada e confirmada com os resultados que o CeNTI e os seus parceiros industriais têm vindo a concretizar cada vez com maior grau de sucesso e com maior impacto na sociedade em diferentes campos de atuação, como a construção, o ramo automóvel, os sistemas de bem-estar, bem como os têxteis aplicados em contextos mais funcionais, como o caso dos lares, ou mesmo mais decorativos como é o caso de estruturas com funcionalidades mais decorativas, como cortinas com capacidade de iluminar ou mudar de cor. Diversas estruturas, como têxteis técnicos, vestuário ou têxteis-lar, têm também vindo a ser projetadas e desenvolvidas.

O desenvolvimento de estruturas têxteis multifuncionais e de hibridização inteligente para vestuário de proteção multirrisco, foi um dos objetivos do projeto iP VEST (ver FIG. 2). O projeto iP VEST foi um projeto liderado pela Scorecode Têxteis (SCOOP), consorciado pela Viatel, CITEVE e CeNTI, no qual se procurou o desenvolvimento de um equipamento de proteção individual com sistemas de sensorização e alerta integrado. Com este projeto foram desenvolvidos sistemas integrados de aquisição de dados, eletrónica de controlo, interface gráfica e transmissão dos dados, permitindo a obtenção de um equipamento muito completo, em termos de funcionalidade, estética e conforto, não comprometendo o nível de operação do seu utilizador, nomeadamente trabalhadores dos setores da instalação de redes de energia e serviços de telecomunicação.

O desenvolvimento de uma nova classe de fibras e têxteis que incorporam sensores de temperatura, pressão, localização / posiciona-



FIG. 2: Fotografia de um protótipo resultante do projeto iP VEST, no qual vemos uma estrutura têxtil com capacidade de adquirir dados como temperatura e humidade.

mento geográfico, armazenamento e geração de energia, movimento, humidade, etc., leva a uma fusão entre os têxteis e a eletrónica, abrindo caminho à recolha e transmissão de informação através de diversos protocolos de comunicação. Os têxteis inteligentes apresentam-se assim com potencial de interface entre o mundo real e o digital, substituindo e/ou ampliando as potencialidades dos outros dispositivos digitais, mas combinando algo que já é de conhecimento comum e desde sempre fez parte da vida e dia-a-dia de todos, os têxteis.

Neste contexto, novos conceitos de aliar conforto, informação, funcionalidades diversas, efeitos recreativos e/ou culturais, acabam por ser aumentados e evidenciados pela nova experiência de melhorar os têxteis convencionais pela introdução de conceitos de novas estruturas inteligentes em base têxtil.

Exemplo disso mesmo foi um dos resultados do projeto New-light, que envolveu a Têxteis Penedo, a Castros Iluminações Festivas, o CITEVE e o CeNTI num consórcio completo para o desenvolvimento de novas cortinas funcionais e decorativas para aplicação em diferentes ambientes, nomeadamente no lar dos utilizadores (FIG. 3).

A realidade de uma estrutura têxtil inteligente com componentes de sensorização e atuação ativos, como é o caso de apresentação e/ou mudança de luz ou cor, é garantida pela combinação de diferentes pilares (ver FIG. 4).



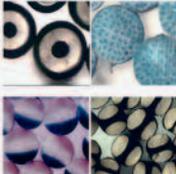
Fibres and Polymers	Smart and Printed Electronics	Hybrid Electronics
 <p data-bbox="271 742 404 813">Bi/Tri Component Fibers Doped With Nanomaterials</p>	 <p data-bbox="674 742 799 813">Direct Printing of Sensors and Actuators</p>	 <p data-bbox="1066 712 1208 843">Printed-bulk Electronics Hybrid Systems Integrated Onto/Into Flexible and Rigid Structures</p>
 <p data-bbox="280 949 396 994">Cellulose Based Advanced Fibres</p>	 <p data-bbox="667 936 808 1007">Smart Integration of Sensing/Active Textile Structures</p>	 <p data-bbox="1074 936 1199 1007">Bulk Components for Power and Control</p>
 <p data-bbox="271 1144 404 1190">Compounding and Polymer Coatings</p>	 <p data-bbox="667 1148 808 1194">Stretchable Printing Circuitry</p>	 <p data-bbox="1087 1116 1186 1218">Hardware and Software Development Mobile App</p>

FIG. 3: Cortina de base têxtil com a integração de sistemas electrocrómicos decorativos (os pinguins).

FIG. 4: Formas, materiais e tecnologias para a estruturação e construção de têxteis inteligentes pelo CeNTI.

Dos pilares apresentados na FIG. 4, dois deles são pilares representativos das diferentes componentes para a construção do têxtil inteligente, esquerda e centro, com a adição de um outro pilar de elevada importância, o da direita, que combina o conceito de estruturas híbri-



FIG. 5: Gráfico representativo dos pontos essenciais para compor um têxtil inteligente.

das. Nomeadamente, pela composição de estruturas de têxteis inteligentes que, com produtos de eletrónica mais convencional, como é o caso de sistemas de bateria ou mesmo sistemas de comunicação, permitem a obtenção de produtos com capacidade de utilização ampla, os quais combinados com os novos sistemas de informação, como aplicações móveis, garantem o futuro da aplicação têxtil e respetiva modernização para aplicações completamente inovadoras, diferenciadoras e proveitosas para os utilizadores no sentido de melhorarem a sua vida capacitando-os para novas realidades e aplicações de elevado carácter inovador. Deste modo, os têxteis inteligentes, permitem estruturas que capacitam os seus utilizadores com informação e novas formas de atuação mais sustentáveis, eficientes e direcionadas para as aplicações do dia-a-dia, permitindo ainda um melhor uso dos recursos, aumentando o conforto dos utilizadores e potenciando novas formas de uso aos materiais e estruturas têxteis.

No caso de objetos e produtos baseados em têxteis inteligentes, estes precisam de cumprir determinados pressupostos para que funcionem em pleno, tal como é apresentado na FIG. 5. Isto é, um têxtil inteligente precisa de comunicar. O facto de adquirir informação ou poder atuar, em nada é útil, se tal não for consequência de uma tomada de decisão fundamentada, ou se não conseguir enviar a informação

que adquiriu para um sistema central, para gerar a tomada de decisão informada. Do mesmo modo, precisa de energia, uma vez que se trata de um componente de eletrônica e que, por isso mesmo, consome energia, preferencialmente elétrica, mas podendo ser claramente de outra fonte. A informação ou atuação providenciada pelo têxtil inteligente tem de ser suportada num sistema de interação e *feedback* ao utilizador e ao meio em redor do têxtil inteligente. Por último, e não menos importante, a avaliação do custo, face ao benefício do uso de um têxtil inteligente, é fundamental para garantir a funcionalidade no sentido de melhorar o dia-a-dia dos utilizadores.

De uma forma geral, estruturas têxteis inteligentes, apesar de emergentes e já completamente instaladas em aplicações do conhecimento prático do dia-a-dia de todos, são ainda materiais e estruturas em franco crescimento e com um maior grau de inovação, como se comprova pelo trabalho que o CeNTI tem desenvolvido nos últimos anos. Ainda assim, diversas barreiras ainda precisam de ser ultrapassadas para garantir que a funcionalidade associada a uma maior utilidade, com um sentido estético acrescentado, é uma realidade possível. Por isso mesmo, os desafios para os quais os produtos como os têxteis inteligentes, que podem ser aplicados em diferentes setores, como o automóvel, construção, saúde, bem-estar, entre outros, são ainda enormes.

A LINHA ESTÁ OCUPADA...

BENEDITA PESTANA

A linha está ocupada... apresenta obras de Alexandre Camarao, Ana Jotta, Mumtazz, Pedro Barateiro e Tomás Cunha Ferreira. São artistas que exploram diferentes práticas, como som, vídeo, escrita, desenho, têxteis, escultura, pintura, ou mesmo *performance*.

A heterogeneidade de elementos que constituem os têxteis, a diversidade de fios utilizados na sua construção, a própria estrutura e composição, a organicidade e portabilidade, bem como a capacidade de adaptação a qualquer forma, corpo, função ou suporte, atuando muitas vezes como uma segunda pele, faz deles um material complexo, híbrido, estimulante e contemporâneo.

Nesta exposição não se pretendeu produzir um corpo teórico sobre os têxteis e a sua afirmação no campo da arte. Propusemo-nos, antes, fazer uma deambulação pela linha, material imprescindível na produção têxtil, pensando-a nas suas mais diversas formas (simbólicas ou não), no uso e significado. Existem linhas em quase tudo: de fuga, de articulação... Elas podem ser simultaneamente geométricas e orgânicas. Estamos constantemente a gerar linhas, somos atravessados por linhas, comunicamos pelas linhas. Elas fazem parte da nossa vida, mesmo quando são invisíveis.

Ana Jotta pensa a linha como se ela fosse levada a dar um passeio e assim, utilizando o ponto de Arraiolos, inscreve-a na paisagem, como se observa em *Parti chercher du white spirit (Walter Swennen)*; Barateiro transforma a linha em palavras, como se ouve na peça sonora, *Aprender de Cor*, através da voz de Lula Pena, ou em *Relaxed Geometry*, que a apresenta de um modo orgânico, frouxa, sem tensão, contrariando a habitual rigidez da geometria, numa crítica aberta à hegemonia da linha reta tão presente no pensamento ocidental; em *Relance*, de Alexandre Camarao, a linha é fio, texto, imagem, som;

igualmente, a de Mumtazz desenrola-se e cria toda uma cosmologia de formas e figuras ligadas entre si, em constante comunicação e através das quais a artista, tal como uma Sherazade, nos vai encantando com as suas histórias; por fim, vemos a linha em *Eye Liner*, de Cunha Ferreira, a autonomizar-se e tornar-se escultórica, submeter-se ao ponto, vibrante, em tensão, adquirindo variações e sonoridades específicas como se de uma partitura se tratasse.

Em quase todos os trabalhos é evidenciada a forte analogia entre texto e têxteis e a relação íntima que existe entre a linguagem e a imagem. Para Tim Ingold, o mesmo gesto e a mesma linha encontram-se presentes no fazer do escritor, do músico, no tecelão, ou mesmo naquele que desenha. Na sua antropologia comparada sobre a linha, Ingold observa que tecer e texto são palavras com a mesma origem epistemológica, do latim *texere*. Refere esse movimento da esquerda para a direita, de cima para baixo, à medida que a linha se vai desenrolando e preenchendo a superfície, seja ela qual for, deixando atrás de si todo um lastro de traços, desenhos, palavras e notas musicais. Lembra que na Europa do século XV, uma das caligrafias mais populares chamava-se *textura*¹.

O que se procurou, nesta exposição, foi reunir artistas com uma prática multiforme, em que o «complexo sistema linear» a que Anni Albers se refere fosse explorado e até alargado². Se a linha liga, pois ela vai de um ponto ao outro, com paragens, interrupções, dobrando-se sobre si, criando formas e contornos, ela pode, igualmente, dividir, como no caso das fronteiras, em que uma linha delimita a pertença a uma sociedade, cultura e identidade, como na conhecida obra de Francis Alys, *Green Line*.

Num mundo cada vez mais sem fios, em que a expressão «a linha está ocupada» se tornou obsoleta, talvez faça sentido interrogarmo-nos sobre o modo como comunicamos. Potenciámos a comunicação e livrámo-nos dos fios (excepto os dos carregadores). Comunicamos

1 INGOLD, Tim, *Lines – A Brief History*, Abingdon, Routledge, 2007, pp. 68-70.

2 SMITH, T’Ai, «The Event of a Thread», in *Textiles Open Letter*, Berlim, Sternberg Press, 2015, pp. 77-78.

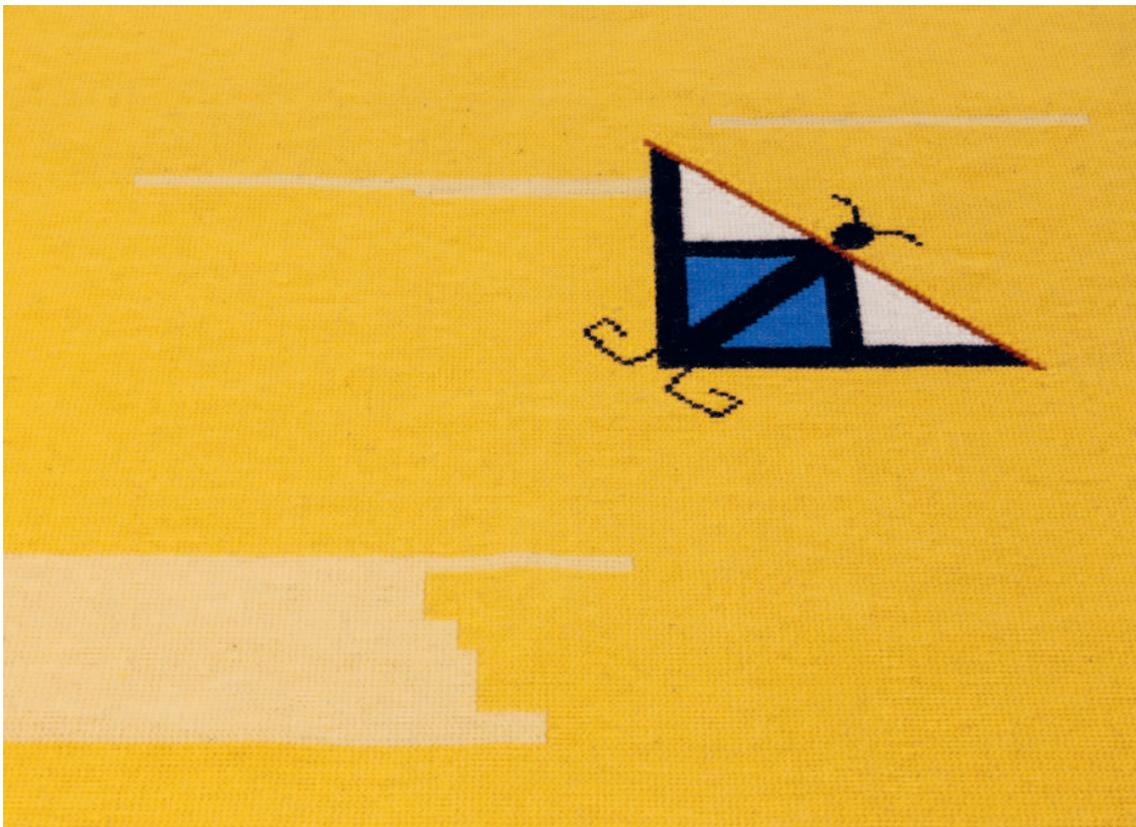
melhor, com mais frequência, com mais diversidade, utilizando imagem, texto, vídeo e conseguimos mesmo manter em simultâneo diferentes comunicações. Mas, ironicamente, este mundo sem fios também nos agarra, prende e invade. Somos até obrigados a comunicar, mesmo sem querer. Será que os fios realmente desapareceram?











Ana Jotta, *Parti chercher du white spirit (Walter Swennen)*, 2021. Fio de lã sobre tela de serapilheira, 200 × 130 cm. Fotografia de Bruno Lopes.





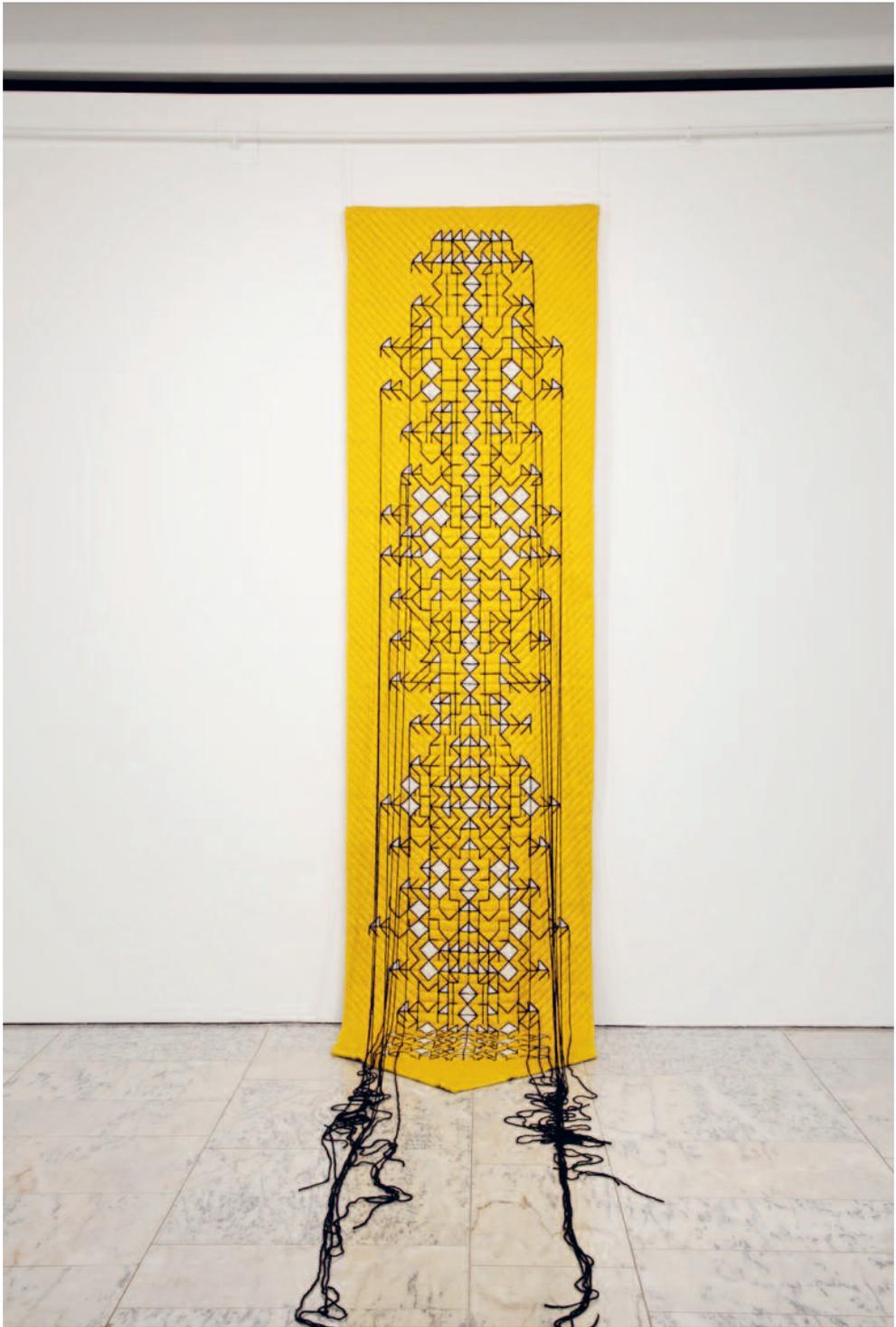
Pedro Barateiro, *Relaxed Geometry*, 2017. Tinta-da-china e acrílico sobre tela de linho. Estrutura metálica, 2,10 × 1,33 × 0,20 cm. Fotografia de Bruno Lopes.



Pedro Barateiro, *Aprender de Cor*, 2007. Gravação áudio do filme *Aprender de Cor*, 4 min. e 14 seg. Voz: Lula Pena. Fotografia de Bruno Lopes.



Alexandre Camarao, *Relance*, 2021. Fios de lã e acrílico sobre juta, 300 x 80 cm.
Fotografias de Bruno Lopes.





Mumtazz, *Sem título*, c. 2017. Linhas de bordar sobre seda, 55 × 67 cm.
Fotografia de Bruno Lopes.



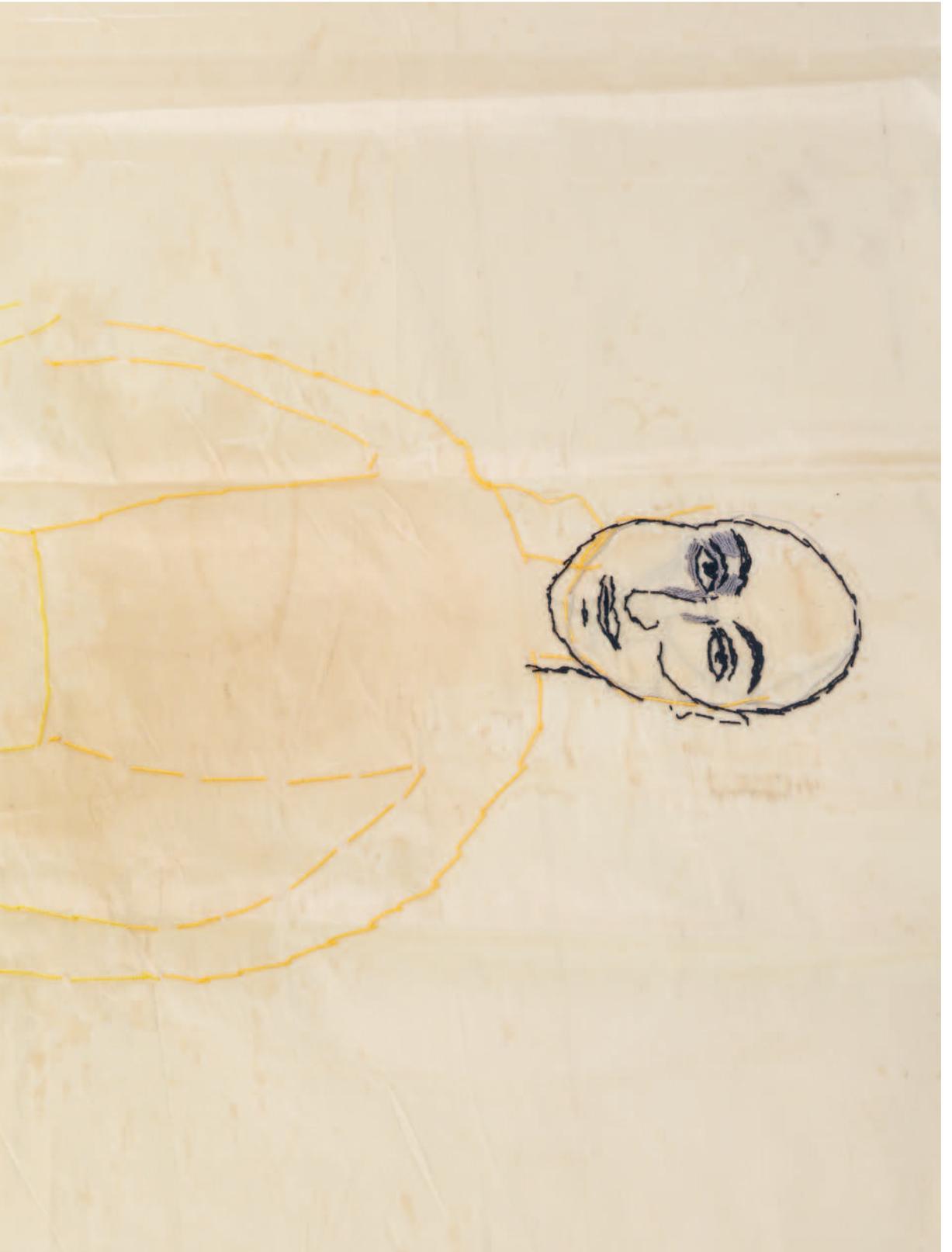
Mumtazz, *Sem título*, c. 2017. Fotografia de Bruno Lopes.

ESQUERDA: Linhas de bordar sobre seda, 135 × 87 cm (aberto).

DIREITA: Linhas de bordar sobre seda, 75 × 60 cm (aberto).

NAS PÁGINAS SEGUINTEs: Mumtazz, *Sem título*, c. 2017. Linhas de bordar sobre seda, 82 × 70 cm (aberto). Fotografia de Bruno Lopes.







Tomás Cunha Ferreira, *Eye Liner*, 2021. Fio de linho, aguarela, pregos e objeto encontrado.
Fotografia de Bruno Lopes.



Tomás Cunha Ferreira, *Eye Liner*, 2021. Fio de linho, aguarela, pregos e objeto encontrado.
Fotografia de Bruno Lopes (pormenor).





CONTEXTILE: BIENAL DE ARTE TÊXTIL CONTEMPORÂNEA

JOAQUIM PINHEIRO

Apresentação

A CONTEXTILE: Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, é um projeto de carácter internacional que a cidade de Guimarães e seu território acolhe desde 2012, ano em que Guimarães foi Capital Europeia de Cultura.

A cidade e a comunidade têxtil assumem gradualmente a dinâmica da bienal, acolhendo com entusiasmo os muitos artistas nacionais e internacionais que a visitam e na qual participam.

Desde o seu início, o projeto conta com o apoio estratégico do Município de Guimarães, das empresas e comunidades têxteis, da Direção-Geral das Artes, entre muitos outros.

A cada edição, a CONTEXTILE intervém nos diversos espaços culturais e áreas públicas da cidade, sempre com o objetivo de disseminar o que de mais significativo e qualitativo se produz — Arte Têxtil Contemporânea, em Portugal e no mundo. Sempre partindo do desafio instaurado desde a sua génese e matriz conceptual: *colocar o têxtil noutra contexto, no contexto da arte contemporânea*.

A Contextile apresenta os seus conteúdos programáticos através de uma estrutura base composta por:

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL: exposição composta por seleção de cinquenta obras de todo o mundo através de uma convocatória aberta, com júri internacional.

EMERGÊNCIAS: incentivo à criação artística emergente através da participação das escolas e universidades com programas curriculares que integrem a arte têxtil e apresentação dos resultados numa exposição conjunta.

ARTISTAS CONVIDADOS: convite a artistas consolidados para a criação e implementação de peças artísticas em contexto.

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS: seleção de artistas nacionais e internacionais, através de convocatória aberta, que durante aproximadamente um mês realizam residências artísticas com o apoio da indústria têxtil da região.

PROJETOS SATÉLITE: exposições ou intervenções artísticas por meio das parcerias com agentes da cultura têxtil internacionais.

TEXTILE TALKS: parte fundamental da ação da Bienal, para o enquadramento do têxtil no contexto da arte contemporânea, centra-se na conversa formal e informal, reflexão e debate de projetos e ideias partilhadas.

SERVIÇO EDUCATIVO: programas autorais de transmissão de saberes e experimentação de técnicas e ferramentas da arte têxtil contemporânea.

CONTEXTILE missão e objetivos

Missão

A CONTEXTILE tem como missão dar visibilidade à arte têxtil e, numa ligação estreita com os territórios de tradição têxtil, promover a interação e ligação entre os artistas, os criadores, a indústria, a comunidade e a cidade, contribuindo assim para o processo de fortalecimento da economia através da promoção da inovação, criatividade e da valorização da identidade têxtil regional e nacional.

Porquê Guimarães?

Com a Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura, surgiu a oportunidade de propor e desenvolver este projeto numa cidade histórica ímpar, que é também um dos expoentes económicos do Vale do Ave e um dos mais importantes territórios de cultura e tradição têxtil da Península Ibérica.

Objetivos estratégicos

- Mobilizar e incentivar os artistas para uma abordagem inovadora e experimental das artes visuais;



Amanda Salm, *100 drops*, 2014.
 Ann Hamilton, *Side-by-Side*, 2018.
 Contextile 2018.
 Dvora Morag, *Between Heaven and Earth*,
 Contextile 2018.
 Hamatani Akio W, *Orbit*, Contextile 2014.
 Ida Blazicko, Contextile 2018.
 Ying-Ting Chen, *Rusted Objects*,
 Contextile 2016.

- Assumir-se como plataforma criativa e de debate de ideias e projetos, a nível nacional e internacional;
- Desenvolver redes internacionais para a troca de boas práticas interdisciplinares, artísticas e académicas;
- Contribuir, ativamente, para o desenvolvimento de uma dinâmica conjunta que congregue os grandes eixos da atividade económica do têxtil e da criatividade – potenciando o prestígio à qualidade e inovação do sector têxtil – em torno de uma ideia (marca) de valor acrescentado: *território de cultura têxtil*.

Breve história

A 1.^a edição da CONTEXTILE realizou-se, entre 1 de setembro e 14 de outubro de 2012, no âmbito da Guimarães 2012 — Capital Europeia da Cultura, com assinalável sucesso junto da crítica e dos diferentes públicos a que se dirigia.

O êxito da iniciativa permitiu perspetivar a autonomização da CONTEXTILE em relação ao grande evento que lhe deu origem, com todos os desafios e dificuldades inerentes a esse processo. Desde logo, foi decidida a reconfiguração da CONTEXTILE para o formato bienal, de forma a manter o mais possível a dinâmica conseguida na edição inaugural.

Ciente da importância da 2.^a edição para a viabilidade futura da bienal, a organização apostou na qualidade da programação, recebendo a exposição Japonesa *Fibers of Future*, da CONTEXTILE 2014, entre 26 de julho e 10 de outubro, em circunstâncias orçamentais muito restritivas, apesar dos esforços do Município, da Secretaria de Estado da Cultura, e de um patrocínio do banco Montepio.

Na sua 3.^a edição, a CONTEXTILE 2016, apresentou, entre 30 de julho e 14 de outubro, um conjunto de eventos de nível mundial, em muitos dos principais espaços culturais da cidade. Este esforço permitiu que a bienal se comesçasse a estabelecer, a nível nacional e internacional — acolheu exposição das bienais de Lausanne — como um projeto de referência no panorama da arte têxtil contemporânea, uma

manifestação da vivacidade da cultura têxtil local e de valorização do território.

A 4.^a edição da bienal CONTEXTILE 2018 desejou-se e tornou-se maior. Pela sua importância no reconhecimento do têxtil através da sua tradição, da sua comunidade, do seu território, da sua organicidade, da sua inovação, da sua contemporaneidade e do seu fazer artístico, a escala ganhou dimensão.

O programa apresentou-se com algumas novidades, nomeadamente com a presença de Ann Hamilton (EUA) e Dvora Morag (Israel).

Na sua 5.^a edição, a CONTEXTILE 2020, aconteceu numa conjuntura muito especial de pandemia, mas surpreendentemente com uma participação *record* de artistas nas Convocatórias Abertas. Foi um evento de referência, por ser dos poucos a realizar-se em Portugal, e de forma presencial, mesmo com as restrições sanitárias.

Adesão e impactos

Uma aposta ousada — pelo conceito artístico proposto e pela dinâmica de ligação de territórios de cultura têxtil implementada, a CONTEXTILE tem conseguido resultados que lhe permitem começar a estabelecer-se como uma referência internacional no âmbito da arte têxtil contemporânea. Este impacto fica sobretudo a dever-se a uma grande participação dos artistas, à qualidade das obras e exposições apresentadas e ao efeito *word of mouth* que se gerou entre os visitantes e participantes.

- Ao longo das 5 edições, estima-se que tenham visitado e participado nas edições de 2012, 2014, 2016, 2018 e 2020 cerca de 120 000 pessoas.
- Apresentaram-se a concurso 2870 artistas e 3840 obras de arte nas cinco edições, com uma participação internacional de setenta e cinco por cento.
- Participaram 920 artistas, nas cinco edições, e foram envolvidos diretamente mais de 1400 artistas, estudantes de arte, *designers*, empresários têxteis, em diversas atividades, tais como: *workshops*, intervenções artísticas, conferências, *textile talks*.

- A presença internacional é marcadamente forte, sendo que já participaram nas cinco edições anteriores artistas e curadores vindos de mais de 66 países, nomeadamente, Japão, EUA, Alemanha, Canadá, Lituânia, Estónia, França, China, Taiwan, Noruega, Inglaterra, Rússia, Israel, Chile, Brasil, México, Espanha, Polónia, Itália, Turquia, Argentina, África do Sul, etc.
- A aproximação da indústria têxtil à bienal tem vindo a aumentar de edição para edição e traduz-se no apoio e acolhimento de artistas em Residências, sendo as oito empresas têxteis mais relevantes: Lameirinho, Sampedro, Pereira da Cunha, More Textiles, Bordalima, Têxteis Penedo, JF Almeida, Bless Internacional...

CAPÍTULO III
O PENSAMENTO TÊXTIL

O PANO FLÁCIDO: ESTRATÉGIAS DE EXPOSIÇÃO TÊXTIL

JESSICA HEMMINGS

Os têxteis que são mostrados no contexto da galeria de arte são talvez mais referenciados pelo seu mau comportamento. Torcidos, divergindo das linhas limpas e retas dos interiores contemporâneos, os têxteis são muitas vezes considerados flácidos. Historicamente, o princípio fundamental que motiva a experiência do visitante do cubo branco a uma galeria de arte é o desejo de classificar o espaço como «superior» e como estando para além das «distrações» do dia-a-dia. Mas as galerias de arte são particularmente desadequadas para a tradução de alguns dos mais poderosos valores do tecido. Não é normalmente permitido tocar e, frequentemente, aqueles espécimes que podem excecionalmente ser manuseados ficam a parecer, no final das exposições, lenços de assoar usados. Neste contexto da galeria, são desconfortáveis associações de ideias ligadas ao uso doméstico e funcional. Mas a galeria de arte e o museu sendo, sem dúvida, enquadramentos convencionais, são no entanto necessariamente lugares influentes, nos quais o público se pode reunir e apreciar os têxteis. Este texto visa abordar algumas realidades físicas sobre a exposição de têxteis na galeria e no museu, partindo de exemplos. A primeira versão destas ideias foi apresentada em *Textile Thinking Symposium* organizada em colaboração com *Hangzhou Triennial of Fibre Art*, na China, em setembro de 2016, e com alunos de têxtil do Royal College of Art em Londres, em novembro do mesmo ano.

Durante as últimas décadas, o têxtil tem reclamado o seu lugar no seio do discurso estético relacional — recordando às audiências que a relação entre o pano e a comunidade foi desde cedo robusta, apesar de nem sempre abrangente. Thomas McEvilley, ao escrever em 1986 uma nova introdução para a obra de Brian O'Doherty's *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, abre o livro com a constatação: «Tem constituído génio particular do nosso século o investigar

cada facto em relação ao seu contexto, ver o contexto como formativo para um facto e finalmente mesmo, ver o próprio contexto como um facto.» (1986: 7) Potencialmente emergiu uma crescente tendência do têxtil para comunicar em espaços exteriores à galeria: parques com intervenções de *yarn bombing* e a colocação de outros objetos, por vezes permanentes, instalados nos nossos espaços cívicos. Algumas (mas não todas) destas incursões têxteis são úteis e merecem continuar a multiplicar-se, com a mesma velocidade da dos anos recentes.

Mas, neste artigo, pretendo referir exemplos de exposições que tiveram lugar dentro das convenções da galeria de arte, selecionadas a partir de dois tipos considerados diferentes, mas que partilham uma mesma origem material: *design* têxtil e arte têxtil. O *design* têxtil levanta desafios expositivos particulares, visto que a peça têxtil – muitas vezes nas mãos de outro *designer* – está destinada a adquirir uma forma final diferente. A arte têxtil supostamente não deveria sofrer o mesmo problema, visto que a obra final inclui o processo do artista. Isto dito, é notável a frequência com que soluções de instalação de arte têxtil incluem feixes de mono filamento, que fingimos não ver, apesar de, sob as luzes diretas, conspirarem, brilhando, puxando e rasgando os bordos dos têxteis mais pesados. Existem soluções para a instalação dos têxteis, mas elas são escassas e difíceis.

Os exemplos que selecionei para serem discutidos aqui são exposições que tive a oportunidade de ver pessoalmente. Há evidentemente inúmeros outros. Muitas das exposições não beneficiaram de uma vasta audiência. Defendo esta abordagem com a menção de que aquilo que não experimentamos pessoalmente, transmite apenas um fragmento da experiência da exposição. Escrever sem ter andado no espaço da galeria é algo que não me arrisco a fazer. Em vez de reivindicar um nível de entendimento maior do que aquilo que é honesto, opto antes por salientar a importância crucial da experiência em primeira mão, da visão da exposição. Apesar de estes exemplos serem apenas, sem dúvida, produto da minha opinião pessoal, eles representam uma percentagem das exposições para as quais escrevi textos críticos (10% para ser mais exata). Em defesa da fidedignidade da opinião própria, invoco a minha experiência de numerosas exposições, a partir das quais filtrei e selecionei os exemplos seguintes. O objetivo é recolher e, na maioria

dos casos, elogiar esta inspiração. Há muito que deveríamos dar mais importância ao poderoso impacto que as decisões relacionadas com como expor têm na compreensão e respeito do público pelos têxteis.

Mas, primeiramente, duas memórias: no ano de 2006 viajei para a Bélgica para escrever sobre a exposição *Dream Shop: Yohji Yamamoto* no Mode Museum em Antuérpia (7 de março-12 de agosto, 2006).¹ O pouco habitual ponto de partida desta exposição consistia no facto de os visitantes serem autorizados a provar uma seleção de peças de vestuário que estavam expostas – um convite para experienciar e estar *no interior*, em vez de apenas olhar para a roupa. Mas eu estava sozinha e o céu prometia neve. Selecionei um casaco, confortada por saber que não precisaria de despír uma única camada da roupa quente para vestir uma camada extra. Fui ter com uma assistente de galeria, apontando para a minha escolha, e enquanto ela estava atrás de mim segurando a roupa, obedientemente contrái um braço, as mangas da minha camisola agaradas com força nas palmas das minhas mãos frias. Foi só quando não encontrei manga para o meu braço entrar que percebi que o casaco era, afinal, uma capa – não só uma simples capa, mas uma com um lugar para enfiar e prender as mãos firmemente debaixo do queixo, para aconchegar a peça de roupa a mim. Esta lição assombrou-me – quantas fotografias é que já interpretei mal?

Dois anos antes, em 2004, fiz uma longa viagem à Austrália ocidental para uma conferência têxtil intitulada *The Space Between*. Coincidia com a conferência a exposição retrospectiva *Spheres and Kuma Guna: Maria Blaisse* no Perth Institute of Art (31 de março-9 de maio, 2004).² A exposição convidava os espectadores a manusear os objetos expostos. Recordo particularmente formas feitas de tecidos tricotados e borracha, inspirados na câmara de ar do pneu de bicicleta, que o artista holandês tinha inicialmente adaptado à última hora para uma festa infantil. Eu «interagi» com alguma ansiedade, apenas para verificar que me tinha tornado atriz para uma audiência de um: o igualmente nervoso guarda do museu. (Guardas de museu nervosos são uma relativamente comum ocorrência. Quando visitei The Art Institute of

1 HEMMINGS, J. (2006) «Yohji Yamamoto: juste des vêtements» *Selvedge Magazine*, p. 88.

2 HEMMINGS, J. (2005) «Playtime: Maria Blaisse» *Selvedge Magazine*, set./out. n.º 07: 48-51.

Chicago para escrever sobre *Fashioning the Object: Bless, Boudicca, and Sandra Backlund* [14 de abril-13 de setembro, 2012]³, foi-me dito que não podia tirar apontamentos. No Royal Museum of Ontario em Toronto, Canadá [2 de junho-8 de outubro, 2018], assisti a um guarda de museu mandar um visitante parar de interagir com a instalação interativa do arquiteto Philip Beesley.)⁴ Ao escrever sobre a exposição de Blaisse, observei: «Penso não ser a única a confessar ter perdido a parte de mim que Blaisse manteve viva. Esta é a aptidão para explorar conceitos e materiais sem intelectualizar e explicar: a capacidade de dar tempo ao entretenimento.» (HEMMINGS, 2005: 50)

Narro estas duas experiências para ajudar a explicar o meu interesse pelas estratégias de exposição têxtil. Durante as últimas duas décadas o meu interesse pessoal pela recensão crítica deste tipo de exposição manteve-se como uma constante. É um «indicador» de investigação que não conta na máquina da bibliometria académica — uma entrada «nul point» nos sempre mais stressados ambientes académicos de produção de conhecimento.

Do ponto de vista prático, é um género imprudente para um académico poder reivindicar a título de compromisso profissional. Ignorei estes factos, porque me diverte escrever críticas de exposição, reconheço a importância que as exposições e o discurso crítico dos seus comentadores podem ter para a fortuna dos estudos têxteis.

Alexandra Palmer, a editora de textos sobre exposições do jornal *Fashion Theory*, salienta: «Por vezes os curadores têm descrito as suas instalações expositivas, os seus métodos e intenções [...] Apesar de isto ser uma contribuição válida para o território, elas não valem como recensão, porque não registam a experiência do visitante» (2008: 122). Neste texto, estou a aproveitar precisamente esta reflexão da minha perspectiva como visitante, a experiência em primeira mão da fisicalidade da exposição — confessadamente uma visitante encarregada de escrever uma recensão — mas não um curador ou administrador de museu.

3 HEMMINGS, J. (2012) «Fashioning the Object: Bless, Boudicca, and Sandra Backlund» *Selvedge Magazine*, n.º 48: 91.

4 HEMMINGS, J. (2019) «Iris van Herpen: Transforming Fashion» *Fashion Theory*, DOI: 10.1080/1362704X.2018.1560931



FIG. 1: Vista da Instalação de *Form through Colour: Josef Albers, Anni Albers and Gary Hume*, East Wing Galleries, Somerset House, Londres (5 de junho – 31 de agosto, 2014). Imagem: cortesia de Christopher Farr.

FIG. 2: Vista da instalação *Form through Colour: Josef Albers, Anni Albers and Gary Hume*, East Wing Galleries, Somerset House, Londres (5 de junho – 31 de agosto, 2014). Imagem: cortesia de Christopher Farr.

Rolo de tecido

Ao contrário da curadoria de moda (que tem as suas próprias dificuldades, ao ter de lidar com a ausência do corpo), as exposições de *design* têxtil enfrentam o desafio de apresentar material que existe ainda na forma de um rolo de tecido. Mais tarde, outro *designer* irá transformar o tecido num produto reconhecível, mas neste estádio, a apresentação das metragens de pano pode causar grandes incertezas. A nossa inabilidade em confiar que o têxtil, por si só, é suficientemente interessante para ser exposto, traduz-se frequentemente em decisões digressivas que tentam *fazer algo* com o tecido.

A exposição *Form through Colour: Josef Albers, Anni Albers and Gary Hume* que ocorreu em East Wing Galleries de Somerset House, Londres (5 de junho-31 de agosto, 2014)⁵ fez ambas as coisas. Têxteis impressos desenhados por Anni Albers estavam suspensos do teto, a várias distâncias do chão, numa sala pequena onde existia apenas espaço suficiente para nos sentirmos convidados ao movimento entre os têxteis (FIG. 1). A relativamente escassa dimensão da sala obrigava os observadores a experienciar os subtis padrões de cada *design* partindo de múltiplas perspetivas, enquanto os têxteis que estavam

5 HEMMINGS, J. (2014) «Form through Colour: Josef Albers, Anni Albers and Gary» *The Surface Design Journal*, outono: 60-61.



FIG. 3: Vista da instalação de *2121: Reiko Sudo & NUNO*, University of the Creative Arts, Farnham, Inglaterra (17 de junho-23 de julho, 2005).

Imagem: cortesia de Lesley Millar.

FIG. 4: Vista da instalação em *Melbourne, Do you NUNO?*, por Reiko Sudo, no Australian Tapestry Workshop, Melbourne, Austrália (6 de outubro-6 de novembro, 2015).

Imagem: cortesia de Australian Tapestry Workshop. Fotografia de John Goldings AM.

no fundo do espaço eram visíveis ao espectador que se esforçava para lá chegar. Mas *Form through Colour* não logrou manter em todo o lado este nível de energia. Algures, porções dos mesmos têxteis eram cosidas sob a forma de almofadas e mostradas como que caíndo da abertura de uma lareira (FIG. 2). Para além da excentricidade de encher uma chaminé de almofadas, havia o sentido adicional de que o tecido, por si só, não era considerado suficiente.

Com curadoria de Lesley Millar, *2121: Reiko Sudo & NUNO* na University of the Creative Arts (17 de junho-23 de julho, 2005)⁶ em Surrey, Inglaterra, mostrava tecidos da empresa Japonesa NUNO. A exposição usava longas extensões de tecido suspensas como colunas cilíndricas (FIG. 3), que solucionavam a questão de como expor metragens de tecido convidando o observador para uma relação dinâmica com a superfície do pano. Mas um *handicap* desta aproximação reside em que a forma da coluna é talvez uma das menos prováveis para o tecido adotar – torre e curva, são aplicações finais em que os *designers* provavelmente pouco pensaram quando criaram os tecidos. A instalação *21:21* invocava uma atmosfera imersiva e teatral, mas corria também o risco de «superproduzir» o tecido através deste particular modo de instalação.

Uma década depois de *2121* ser mostrada em Inglaterra, foi produzida *Melbourne, Do you NUNO?* no *Australian Tapestry Workshop* (6 de outubro-6 de novembro, 2015) em conjugação com a bolsa de

6 HEMMINGS, J. (2005) «2121: Reiko Sudo & NUNO» *I.D. Magazine*, nov.: 19.



FIG. 5: Vista da instalação de *Flurabuna*, KANEKO Center, Omaha, Nebraska, EUA (6 de fevereiro-6 de abril, 2015). Imagem: cortesia de KANEKO Center.

estudos de Reiko Sudo Hancock, o diretor de NUNO. A exposição incluía um grande número de pequenas amostras têxteis suspensas, através da junção de numerosos quadrados, *grosso modo* organizados por cor (FIG. 4). Estavam suspensos vários grandes conjuntos de pedaços de tecido de formato oval (brancos no grupo exterior, negros e com amostras de outras cores mais escuras numa curva interna mais pequena), permitindo ao observador aceder a ambos os lados das amostras. As formas ovais encorajavam também a uma observação ativa do têxtil, por exigirem ao público manter-se em movimento, a variação perspéctica em relação à obra. Enquanto a solução carecia do drama de *2121*, ao mesmo tempo apresentava com eficiência um grande número de amostras, confiando o suficiente na autossuficiência do produto têxtil para captar e manter a atenção do espectador.

Numa exposição de coloridas camisas havaianas impressas, chamada *Flurabuna*, parte do conjunto de exposições *Fiber* no KANEKO Center em Omaha, Nebraska, nos EUA (6 de fevereiro-25 de abril, 2015)⁷, as camisas são penduradas num sistema de suspensão curvo, de metal, destinado a criar diferentes planos de visão (FIG. 5). Em contraste com os exemplos prévios, *Flurabuna* encarava o desafio particular de expor têxteis impressos já cortados e cosidos, sob a forma de camisas. As roupas são pensadas para o corpo. Se o corpo estiver ausente, elas podem ser admiradas a partir de outras prioridades — ou podem ter uma aparência simplesmente estranha. Neste exemplo, esta forma de expor invulgar chamava a atenção do espectador para o tecido e não para o corpo ausente. No sentido em que a instalação recorria também

7 HEMMINGS, J. (2016) «Fiber» *TEXTILE*, 14:3, 404-407, DOI: 10.1080/14759756.2016.1167320

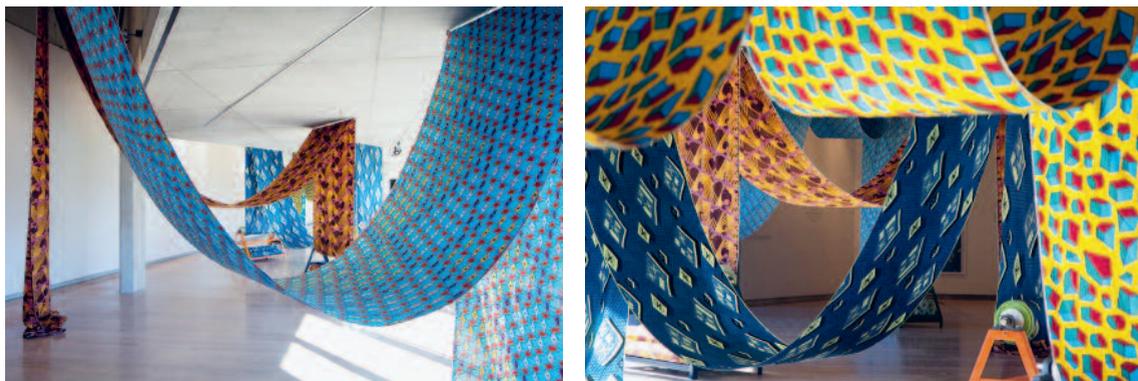


FIG. 6: Vista da instalação de Toril Johannessen: *Unlearning Optical Illusions*, Kabuso Center, Noruega (8 de outubro-11 de dezembro, 2016).

FIG. 7: *Unlearning Optical Illusions* (pormenor).

a um determinado sentido teatral convidativo de ver as camisas como uma cacofonia de cor e padrão, o tipo de montagem ajudava bastante, no contexto daquilo que sem ela seria um espaço de exposição cavernoso. Ao contrário das almofadas de chaminé de Albers, os objetos expostos não eram no fundamental distorcidos.

Os exemplos precedentes mostravam várias formas de expor criativamente o *design* têxtil. O exemplo final que eu vou apresentar nesta secção é o projeto do artista norueguês Toril Johannessen, *Unlearning Optical Illusions*. O projeto envolvia quatro iterações expostas, entre 2014 e 2018. Nas primeiras instalações Johannessen criou, de forma a parecerem encerados resistentes à água, têxteis impressos que eram mostrados como grandes, emolduradas, imagens fotográficas. Para a exposição *Migrations* que eu própria organizei (2015-2017), extensões de tecido foram estendidas sobre uma mesa e os visitantes foram convidados a enrolá-lo em torno de si mesmos. Esta estratégia falhou espetacularmente, por várias razões. A principal foi a confusão criada, ao convidar os visitantes a tocar num dos elementos da exposição, ao mesmo tempo que se solicitava que não tocassem nos outros.

A ênfase de Johannessen sobre o tecido como objeto e rolo foi parte da sua estratégia artística. *Unlearning Optical Illusions* focava-se nos itinerários que os chamados encerados holandeses percorriam entre os Países Baixos, a África Ocidental e, presentemente, a Indonésia. Esta identidade permitia a Johannessen a liberdade de ver o rolo de tecido não como um constrangimento prático do *design* têxtil, mas sim como objeto portador do significado, que ela preferia salientar

em vez de esconder. Nas iterações mais recentes de *Optical Illusions*, Johannessen trabalhou com uma empresa de impressão têxtil do Gana numa pequena produção impressa sobre tecido e começou a expor o tecido sob a forma de rolos parcialmente desenrolados através da galeria. A diferença crucial da forma de exposição de Johannessen, comparada com as anteriores exposições que mencionei, é o uso como estratégia de exposição de rolos completos de tecido como foi visto no Kabuso Center na Noruega (8 de outubro-11 de dezembro, 2016)⁸ e ARoS Aarhus Art Gallery na Dinamarca (17 de junho-3 de setembro). No Kabuso Center, as extensões de tecido impresso uniam o chão ao teto, para criar uma solução dinâmica que confiava na capacidade da beleza da peça têxtil para, por si só, concentrar a atenção do espectador (FIGS. 6 e 7).

As instalações mais recentes que Johannessen promoveu de *Unlearning Optical Illusions* mostram o têxtil como elemento dinâmico no contexto da galeria. Enquanto a exposição *2121* moldava as extensões de têxtil NUNO formando colunas, que eram especialmente muito eficientes mas, num certo sentido, pouco verosímeis, o drapear de Johannessen, dos longos tecidos, permitia ao material aumentar a sua importância no espaço expositivo e ocupar o volume total da galeria (que, no Kabuso Center, tinha um pouco habitual pé-direito alto, dividido em dois). Não havia um convite ao toque, mas sim uma brisa ligeira causada pela abertura e fecho da porta da galeria, que lançava pregas ao longo de toda a instalação. (Na realidade, perto do final da exposição, a peça mais perto da porta tinha um aspeto fatigado, o resultado de toques sub-reptícios dos visitantes ou efeito do ligeiro mas constante movimento.) Ao refletir sobre a exposição *Migrations*, que incluía alguns dos têxteis do projeto *Unlearning Optical Illusions*, a curadora e académica Christine Checinska observou:

Penso que quando trabalhamos com têxteis numa curadoria com têxteis existe uma familiaridade que deriva do modo como as pessoas podem entrar e reconhecer as suas próprias histórias, porque estamos a trabalhar com tecidos. Penso que este é o poder dos têxteis neste con-

8 HEMMINGS, J. (2016) <http://www.norwegiancrafts.no/articles/unlearning-optical-illusions>.

texto. Referindo-me agora à exposição *Migrations*, uma das primeiras coisas que notei – sim, reparei em toda a fabulosa cor – foi também a forma como o tecido se movia. Havia uma ligeira corrente de ar e vi a forma como o têxtil mexia, dando a sensação que era uma pessoa. (2016)

Os exemplos que discuti nesta secção partilham a sua capacidade de subverter a relação passiva do público com a visão, em vez disso reclamando uma participação ativa na observação do têxtil. Ao contrário de complicar a exposição com estratégias que distraem do têxtil real, muitas destas estratégias instaladoras confiavam em que o têxtil era por si só o suficiente para permitir que a atenção do público fosse atraída para o material, cor e padrão.

Cama & parede

Para as exposições têxteis, decisões que trazem para primeiro plano as qualidades materiais do têxtil são as mais úteis. Isto significa que as qualidades do tecido não são suprimidas dentro da galeria de arte em homenagem às estafadas convenções históricas que, por exemplo, emolduram a obra sob o vidro para que ela convenientemente se adeque com a arquitetura dominante do espaço de exposição. Mas isto não quer dizer que o têxtil tenha de ser flácido para ser honesto. A artista americana Anna Von Mertens usou a altura baixa da cama para mostrar as suas colchas em *Black, White, Shades of Grey: Anna Von Mertens* em Lizabeth Oliveria Gallery, Los Angeles, Califórnia (29 de janeiro-26 de fevereiro, 2005).⁹ Aqui, Von Mertens não se esforçou muito para negar a associação de ideias que fazemos entre a colcha e a cama. Mas as plataformas que ela utilizou, baseadas nas proporções da cama, não traduzem nenhuma das suas associações de ideias ao conforto (FIGS. 8 e 9). Sob estas colchas estão superfícies duras e não convidativas.

9 HEMMINGS, J. (2005) «Black, White and Shades of Grey», *Embroidery Magazine*, julho/agosto: 51.



FIGS. 8 e 9: Vista da instalação de *Black, White, Shades of Grey*: Anna Von Mertens, Lizabeth Oliveria Gallery, Los Angeles, Califórnia (29 de janeiro-26 de fevereiro, 2005). Fotografia de Joshua White.

FIG. 10: Vista da instalação de Anni Albers (1899-1994). Exposição na Tate Modern, Londres, Inglaterra, (11 de outubro, 2018-27 de janeiro, 2019). Fotografia: © Tate, London 2018.



Von Mertens costura e tingi à mão o seu trabalho, investindo um tempo e um esforço considerável na produção de cada colcha. O seu trabalho tem potencial para ser funcional, no sentido em que a qualidade da construção, dimensões e materiais com os quais trabalha podem resistir ao uso. Mas situa o seu trabalho consistentemente no contexto da galeria: «Estou a investigar bastante o plano no qual se situa a obra, bem como o contexto de uma cama [...] O plano horizontal cria uma relação de superfície diferente com o observador: ser capaz de olhar através de algo e ser capaz de andar à volta da obra, no espaço que pertence ao dia-a-dia.» (VON MERTENS, 2018)

As plataformas de Von Mertens desenquadraram-se das decisões de exposição que evocam literalmente a dimensão doméstica, tais como a plataforma de cama baixa incluída na exposição de Anni Albers organizada na Tate Modern em Londres (11 de outubro, 2018-27 de janeiro, 2019). Enquanto Von Mertens usou superfícies inteiramente lisas, a



FIGS. 11 e 12: *Losing the Compass*, White Cube Mason's Yard, Londres, Inglaterra (8 de outubro, 2015-9 de janeiro, 2016). Fotografias: cortesia de White Cube. (Stuart Burford).

exposição de Albers incluía uma sugestão de almofada ou saliência para a cabeça do adormecido (FIG. 10). «Ela fazia colchas e divisórias têxteis que eram expressamente pensadas de forma a dividir um espaço reduzido em diferentes usos, para dormir ou estudar, nos quais as camas se do-
bravam em divãs para sentar.» (FER, 2018: 40) Esta pista é importante para perceber uma exposição que reúne com sucesso a arte e o *design* têxteis – esclarecendo aqui as intenções funcionais presentes no *design* das camas que Albers foi encarregada de produzir para os dormitórios do Harvard Graduate Center em 1950.

A estratégia instaladora de Von Mertens está em nítido contraste com a exposição coletiva *Losing the Compass* (8 de outubro, 2015-9 de janeiro, 2016) com curadoria de Scott Cameron Weaver e Mathieu Paris, no White Cube Mason's Yard em Londres. Esta exposição «encontrava o seu foco no rico simbolismo do têxtil e no seu significado político, social e estético, tanto através da arte como da prática do artesanato (WHITE CUBE, 2018). Expunham-se nesta coletiva trabalhos de Alighiero e Boetti, Mona Hatoum, Sergej Jensen, Mike Kelley, William Morris, Sterling Ruby, Rudolf Stingel, Dan V, Franz West, e colchas feitas por comunidades Amish e tecelãs de Gee Bend, do estado do Sul Alabama, nos Estados Unidos da América.

Losing the Compass optou por duas distintas aproximações à instalação dos têxteis. Obras de artistas conhecidos foram mostradas penduradas contra as paredes da galeria, de acordo com as convenções da instalação em galeria; colchas feitas pelas comunidades Amish e pelas artesãs de Gee Bend, foram mostradas de forma que os desenhos

das colchas eram deturpados pelas dobras de uma série de plataformas formando degraus (FIG. 12), ou surgiam através da sala, dobradas, por estarem penduradas em cavilhas na parede da galeria (FIG. 11). A forma de exposição pretendia intencionalmente esclarecer que a colcha não reivindica o papel de obra de arte? A atitude (tal como as almofadas de Anni Albers brotando da lareira em Somerset House) sugere que o têxtil por si só não é suficiente, quando se trata deste literal White Cube.

Ao escrever sobre esta exposição, Janet Tyson astutamente refere:

As numerosas colchas mostradas nesta exposição são tratadas de maneiras diferentes. Três estão penduradas na parede a partir de pontos de suspensão únicos, o que causa a sua dobra em pregas agradavelmente esculturais. Tal causa um contraste dramático com o caráter nítido, plano e retilíneo dos dois Boetti, mas é também um anátema àquelas próprias peças têxtil, que concentram todo o seu peso num ponto único. O resto das colchas estão estendidas, sobrepostas, sobre plataformas em forma de degrau, que se estendem de um dos lados da sala longa e estreita. Esta disposição causa menos *stress* aos objetos, mas trivializa-os, ao dar-lhes a aparência de bens num bazar em vez de obras de arte numa galeria elitista – uma redução nitidamente enfatizada pela comparação com as obras de Boetti. (<https://hyperallergic.com>)

Quase há duas décadas, Sarat Maharaj exprimiu a localização complexa ocupada pela colcha:

Metade-na-parede, metade-no-chão, ela ergue-se/estende-se/suspende-se à nossa frente; objeto de todos os dias e obra de arte ao mesmo tempo. Bem doméstico que é ao mesmo tempo um dispositivo conceptual. A colcha ergue-se/estende-se/suspende-se à nossa frente como objeto especulativo, sem transcender o facto que ser uma coisa banal e mundana. Não é uma nem outra, mas sim as duas, indecifrável. (2001: 8)

Ao passo que Maharaj reserva para o indecifrável um papel positivo, *Losing the Compass* tomou esta descrição literalmente a peito. Esta aproximação, sem dúvida, destroçou as nossas expectativas sobre



FIG. 13: Vista da instalação (pormenor) de tecido khangas da África Ocidental em *Migrations*, Huddersfield Gallery of Art, Inglaterra (22 de outubro, 2016-21 de janeiro, 2017).

onde e como ver o têxtil e foi sentida mais como uma negação das qualidades materiais das colchas incluídas na exposição.

Lanço esta crítica com reservas, visto que também já pendurei «têxteis anónimos» nas paredes da galeria, num bem-intencionado floreio de estilo. Ironicamente, os tecidos khangas da África Ocidental que comprei em 2014 e 2016 na Tanzânia e incluí na exposição *Migrations*, foram mostrados na Huddersfield Gallery of Art de um modo idêntico ao da estratégia de Scott Cameron Weaver e Mathieu Paris no White Cube (FIG. 13). Em minha defesa, se mereço uma, direi que pendurar deste jeito um algodão impresso relativamente leve é bastante diferente de suspender as colchas espessas da forma que, como Tyson notou, «concentravam todo o seu peso naquele ponto único». (<https://hyperallergic.com>)

Acontece que o pano khangas também é o têxtil junto ao qual Christine Checinska estava de pé quando se referiu ao valor evocativo do movimento do tecido no contexto da galeria (2016). Eu também poderia ser acusada de tratar o têxtil anónimo de maneira diferente das obras dos artistas, se as obras têxteis de Johannesen não estivessem também espalhadas (com a sua benção) em cima de uma mesa próxima. É talvez ainda mais importante reconhecer a diferença física: um algodão leve não fica deformado se for pendurado numa cavilha, da mesma forma que uma grande e pesada colcha.

A flacidez forçada, tal como se viu em *Losing the Compass*, pode por vezes, no contexto da galeria, parecer e ser sentida como artificial. A exposição do artista islandês Hildur Bjarnadóttir em Trøndelag Senter for Samtidskunst, Trondheim, Noruega, (26 de outubro-19 de novembro, 2017)¹⁰ escolheu ainda uma outra aproximação. Antes da

10 HEMMINGS, J. (2018) «Material Color», <http://www.norwegiancrafts.no/articles/material-color>



FIGS. 14 e 15: Vista da instalação de *Cohabitation*, de Hildur Bjarnadóttir, Trøndelag Senter for Samtidskunst, Trondheim, Noruega (26 de outubro-19 de novembro, 2017). Fotografias de Susann Jamtøy.

exposição *Cohabitation*, Bjarnadóttir utilizou retalhos de seda tingidos na exposição *Contemplated Randomness* em Hverfisgallerí, uma pequena galeria em Reykjavík, na Islândia (3 de dezembro, 2016-14 de janeiro, 2017). Paredes inteiras do espaço eram cobertas de canto a canto com retalhos, juntos para revestir as dimensões da galeria. No espaço mais amplo de galeria disponível em Trondheim, Bjarnadóttir aumentou as dimensões da obra e continuou a fixar os têxteis translúcidos contra as paredes planas da galeria, mas não a preencheu toda (FIGS. 14 e 15). Bjarnadóttir refere o «desejo de “estabilizar a seda” ao pressioná-la contra a parede», mas a seda translúcida que ela usa «tem em mente mais do que linhas retas. As duas arestas que restaram revelam a tensão e desvio do alinhamento do viés do tecido, que o afastam de uma geometria perfeita» (HEMMINGS, 2018).

Bjarnadóttir admite que a sua educação no MFA do Pratt Institute em Brooklyn, Nova Iorque, no final do anos 1990, estabeleceu a pintura como seu ponto de referência primário e continuado. Obras adicionais na sua exposição *Cohabitation* incluíam pequenas peças tecidas à mão, realizadas a partir de uma mistura de corantes naturais e acrílicos, convencionalmente suspensa ao nível dos olhos e com uma ampla superfície de parede branca em torno de cada uma. Ao refletir sobre os painéis translúcidos escrevi no texto crítico que elaborei: «A colocação do têxtil firmemente encostado à parede não é necessariamente a negação do material (as arestas irregulares ajudam-nos a recordar isto) mas é um gesto que enfatiza a composição [ótica], acima do objeto [físico]. Sobra uma certa ironia, ao ver apenas um dos lados da obra, apesar de ter sido realizada com costuras de três dobras,

para garantir que não existe frente e verso. Mas fixar o têxtil contra os muros da galeria garante que a paleta de cada um dos lados se torna mais opaca e por isso torna-se visível e relativamente constante» (HEMMINGS, 2018). Este exemplo final apresenta uma tensão curiosa entre o ir ao encontro da convenção de instalação retilínea e, ironicamente, permitir ao têxtil e, neste caso, ao estiramento da sua estrutura, confundir estas expectativas.

As colchas podem transportar conotações domésticas particulares. Nos exemplos que eu discuti nesta secção, estas associações não são negadas pelas baixas plataformas de Anna Von Maertens, mas não passam por essa razão a ser confundidas com utensílios caseiros. Na exposição da Tate, o *design* de Anni Albers para um dormitório é confirmado, de forma útil, como *design* utilitário (numa exposição que também inclui uma grande quantidade de arte têxtil de Albers). Pelo contrário, *Loosing the Compass* também pensou reunir «arte e artesanato», mas impôs duas estratégias de instalação totalmente diferentes, presumivelmente para limitar qualquer potencial «contaminação» entre ambas. O exemplo final desta secção, os painéis retalhados de Hildur Bjarnadóttir, navegam a divisão entre arte e artesanato de uma forma completamente diferente: o tecido é pressionado contra a parede da galeria mas é-lhe permitida uma última palavra. O estiramento oblíquo do viés do material faz com que a obra se conforme apenas parcialmente relativamente à arquitetura do espaço. A instalação obedece aos termos que são definidos pelo têxtil.

Soluções integradas de instalação

A curadora Lucy Day, de Day+Gluckman, refletiu o seguinte:

Quando estou a fazer curadoria de exposições que incluem textéis ou qualquer outra obra «flácida», flexível, escultural, é sempre interessante descobrir se os artistas incorporaram ou não o elemento «expositivo» na conceção da própria obra. Ocasionalmente, somos compelidos a resolver a situação nós próprios, o que nos concede muita (demais?) licença

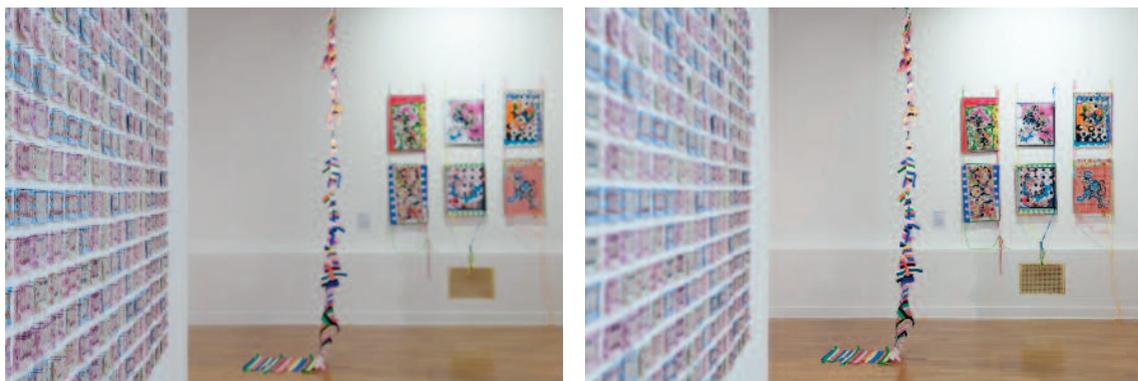
criativa. No entanto há qualquer coisa de inerentemente prosaico em optar por uma forma de pendurar a exposição muito convencional e bidimensional. Tenho a certeza que isto está muito ligado com a perpétua confusão sobre o «lugar» do têxtil no meio artístico! (2018: 313)

Questões em torno das soluções de instalação e sobre quem estará mais bem posicionado para tomar decisões, são centrais nos exemplos discutidos ao longo deste artigo. Enquanto uma equipa de instalação de exposições de uma galeria é, numa situação ideal, perita, devido ao seu conhecimento do espaço onde opera, ela não tem no entanto necessariamente conhecimento específico sobre o têxtil. Ironicamente, este desafio tornou-se mais frequente, visto que os têxteis têm sido cada vez mais frequentemente bem-vindos em espaços que trabalham com uma diversidade de *media*, não se quedando nas galerias de artesanato, especializadas num só material. Os artistas, que estão conscientes dos muitos e variados desafios da instalação têxtil, recorrem às suas próprias soluções instaladoras, planeadas e integradas nas suas obras. Alguns, incluem os meios de instalação como parte da obra, sendo as galerias instruídas para usar apenas o método e os materiais fornecidos.

Por exemplo, a artista francesa Françoise Dupré, sediada em Londres, inclui os ganchos que ela escolheu para pendurar o trabalho na lista de materiais que compõem as suas obras, o que torna a sua utilização na instalação, pela galeria, não opcional. (HEMMINGS, 2015)

As instalações minuciosas da artista britânica Claire Barber *You Are the Journey (An Embroidered Intervention)* (2015) para a exposição *Migrations* na Huddersfield Gallery of Art, Inglaterra (22 de outubro, 2016-21 de janeiro, 2017), incluem igualmente na lista dos materiais da obra de arte os longos alfinetes usados para instalar os bilhetes de *ferry-boat*, cosidos a agulha (FIG. 16).

A artista britânica Lucy Brown suspende e entretece em instalações realizadas no local elementos de roupa em segunda mão. Esta aproximação coloca dificuldades para a instalação, no caso de Brown não estar presente, por exemplo a partir do momento em que a obra de arte está numa coleção pública. Quando *the secrets we keep from ourselves...* (2012-2015) foi adquirida pela Nottingham's Textile Art



FIGS. 16 e 17: Vista da instalação de *Migrations*, Huddersfield Gallery of Art, Inglaterra (22 de outubro, 2016 - 21 de janeiro, 2017). Esquerda: Claire Barber *You Are the Journey (An Embroidered Intervention)* (2015), bilhetes de *ferry-boat* usados, alfinetes têxteis recuperados; tecelagem por agulha sobre bilhetes de *ferry-boat* usados (pormenor); Meio: Françoise Dupré, *Stripes* começada em 2009 em Mostar, Bósnia-Herzegovina, com pegas de sacos utilizados no projeto OUVRAGE – 2011, tiras de pegas de sacos de compras e fio, cana de bambu e ganchos; Direita: Françoise Dupré, *Arabesques, stars with dragon* (2014). Instalação pendurada na parede, politeno tricotado, tecido e impresso, fitas de *polyester* / algodão, fio, alfinetes de acolchoamento, tranças planas de malha acrílica, seis anéis enroscáveis de aço inoxidável.

FIG. 18: Vista da instalação de Emelie Røndahl, *Rana Plaza – the Collapse* (24 de abril de 2013) (2015-2016) na exposição *Referensverk (Reference Works)* em Handarbetets Vänner, Estocolmo, Suécia (6 de abril-14 de maio, 2016).

Collection, em 2016, Brown elaborou um documento de duzentas e dezoito páginas de instruções de instalação. As instruções referem-se a todos os elementos relacionados com a instalação desta forma incluídos na obra de arte (alfinetes de vestido, alfinetes de dama, tachas cinzento claro e cinzento escuro, arcadas metálicas, pinos pequenos brancos e negros, gancho de pino metálico). Brown passou dois anos a trabalhar nas diretrizes de montagem, notando: «Para mim, descrever como

instalo a minha obra de arte é um desafio difícil mas interessante, uma vez que a espontaneidade é muito parte do processo da obra e da minha linguagem [...] para conseguir traduzir o processo de instalação foi necessário distanciar-me mentalmente, emocionalmente e fisicamente da obra.» (BROWN, 2018)

A solução que a artista sueca Emelie Røndahl ergueu para a sua grande tapeçaria *Rana Plaza – the Collapse* (24 de abril de 2013), inclui suspender a tapeçaria de um andaime construído de propósito para esse fim (FIG. 18). São, no entanto, feitas concessões explícitas à *gravitas* que se espera do espaço da galeria: o metal é pintado de um não intrusivo cinzento e o têxtil, embora seja longo o suficiente para tocar no chão, pousa num higiénico plinto de chão. Mas a presença do andaime contribui para a nossa leitura da obra como sendo sobre o trabalho têxtil e o tristemente famoso colapso da fábrica têxtil no Bangladesh, que foi descrito como «a mais mortífera falha estrutural involuntária nos tempos modernos» (*Guardian*), que tragicamente matou dez vezes mais trabalhadores fabris que o também calamitoso incêndio de Triangle Shirtwaist na cidade de Nova Iorque, um século antes (SHERLOCK, 2007: 8). Røndahl resolve o problema de ter de instalar uma tapeçaria pesada e com tendência para a flacidez, através do uso literal de um andaime, que não deixa de contribuir para o significado da obra.

Os *designers* estonianos Kart Ojavee e Johanna Ulfsak colaboraram com o artista Neeme Kõlm no sentido de resolver as dificuldades de instalação da sua grande (e pesada) peça tecida à mão, na exposição *Save As* na galeria Temnikova & Kasela em Talinn, Estónia (31 de agosto-27 de outubro, 2018). Ojavee e Ulfsak teceram com materiais que são mais familiares à produção em massa (PVC, fibra de vidro, fibra ótica e de carbono), assumindo que as variações na superfície do tecido são um inevitável – e mesmo desejado – resultado do seu método de produção. Enquanto muitos dos materiais que Ojavee e Ulfsak escolheram não convidam de modo algum com o toque, eles são, no entanto, oticamente dinâmicos. A superfície tecida era sensível até a pequenas oscilações de luz como as que são provocadas pelos movimentos do corpo do observador, no longo e estreito espaço da galeria. A instalação usou técnicas pedidas emprestadas aos métodos de



FIG. 19: Vista da instalação de Kart Ojavee e Johanna Ulfsak, *Save As*, na Temnikova & Kasela, Talinn, Estónia. (31 de agosto-27 de outubro, 2018).
PVC tecido à mão, fibra de vidro, fibra ótica e fibra de carbono.

construção de tendas, para segurar a barra na qual a obra está pendurada, mais em tensão, relativamente às paredes da galeria, do que em suspensão (FIG. 19). Apesar de a peça tecida estar presa e suspensa de uma forma tradicional, a geometria que mantém toda a estrutura representa que o acesso a ambos os lados do trabalho é encorajado, sem que o observador tenha de se esquivar devido a uma moldura ou base, num espaço expositivo que tinha comprimento suficiente para fornecer distância de observação, mas dispunha de reduzida largura. O exemplo final desta secção é a exposição *Still* de Jessica Ogden mostrada numa loja vazia de Church Street, Londres (26 de maio-23 de junho, 2017).¹¹ A exposição tinha a curadoria de Carol Tulloch e o *design* de exposições de Judith Clark, que tem formação em arquitetura e tem trabalhado em exposições de moda fulcrais, tais como *Spectres cited for their design innovation* (24 de fevereiro-8 de maio, 2005).¹² Jessica Ogden pode ser vista como uma *designer* de moda para amantes do têxtil, e *Still* incluía roupa que Ogden desenhou e, ao mesmo tempo, tecidos da sua coleção pessoal. O ponto e o acolchoado são visíveis por todo o lado.

11 HEMMINGS, J. (2017) «Jessica Ogden: Still» <https://garlandmag.com/article/jessica-ogden-still/>

12 HEMMINGS, J. (2005) «Spectres: When Fashion Turns Back» *Selvedge Magazine*, jan./fev. n.º 4.



FIG. 20: Vista da instalação de Jessica Ogden: *Still*, Church Street, Londres (26 de maio-23 de junho, 2017).

Estavam cuidadosamente fixadas, por alfinetes, amostras, também cosidas em mesas portáteis forradas, uma opção que dá continuidade à lógica própria de Ogden quanto à importância central do ponto na sua obra, ao mesmo tempo que resolvia com elegância a necessidade de mostrar parte da exposição numa cave por baixo da galeria, fora do olhar dos vigilantes da exposição. A solução de mostra permitia que a maioria dos têxteis expostos escapasse ao confinamento por detrás de um vidro, sem comprometer a sua segurança, numa exposição organizada com um modesto *budget*. Os únicos objetos mostrados por detrás do vidro eram convites de exposição e pequenas peças de joalharia cosidas, que podiam ser facilmente metidos ao bolso (FIG. 20). Mais importante ainda, o uso do ponto para mostrar e garantir a segurança da exposição de Ogden, partilha da aproximação de Emelie Røndahl' quanto à opção por soluções de exposição que possam também acrescentar significado à obra.

Este artigo reconsidera treze exposições têxteis que tiveram lugar em museus e galerias da Austrália, Inglaterra, Estónia, Holanda, Noruega, Suécia e Estados Unidos da América, durante a última década e meia. Priorizei a importância da experiência da exposição em primeira mão, nesta pesquisa. O meu objetivo, ao escrever este artigo, consiste

em realçar a variedade de exemplos inspiradores nos quais técnicas de instalação de exposições sensíveis, elegantes e efetivas, podem ser encontradas. Nuns casos, as técnicas usadas para instalar a obra contribuem para o sentido geral das obras em exibição, noutros, pelo menos, não afastam o observador da experiência da obra.

Incluí exposições de arte e *design* têxtil. Enquanto a arte têxtil é alegadamente responsável pela criação direta de trabalho destinado ao contexto galerístico, a dificuldade de escolha das técnicas para a instalação de têxteis e a ansiedade causada nalguns meios pela inerente flacidez do pano criam necessidades desafiantes face a esta instalação. O *design* têxtil supostamente experiencia ainda outro tipo de desafios, pelo facto de o destino final do processo de *design* têxtil ser muitas vezes uma metragem de tecido que, nas mãos de ainda outro *designer*, mais tarde se irá transformar num objeto de moda ou interior. Aqui também pode constituir um problema a dúvida relativamente ao facto de o têxtil, como objeto, poder ser apreciado por si só. O meu objetivo ao colecionar estes exemplos diversos e refletir sobre eles, é inspirar maior empenho e criatividade nas decisões que contribuem tão significativamente para a apreciação e respeito que o público tem pelos têxteis.

Existe evidentemente uma ironia neste objetivo, visto que o formato do artigo publicado achata a experiência física do espaço expositivo tornando-a de novo um registo bidimensional, composto de fotografia e descrição textual invocativo daquilo que foi a minha experiência corpórea. Mas, o navegar através deste tipo de contradições, é outra das motivações deste artigo. Continuo a ver a exposição têxtil como um importante componente da investigação sobre o têxtil. Recensões de exposições, idealmente, contribuem para a saúde do discurso têxtil e, em muitas ocasiões, preservam a enorme quantidade de trabalho que está por detrás de exposições transitórias, que podem não ser acompanhadas por catálogos ou outro material impresso. Apesar de a recensão de exposição não ser um género literário que goze do reconhecimento académico, subsiste nela muito conhecimento que precisa de ser partilhado sobre a instalação dos têxteis nos espaços das galerias e museus. Se estes desafios puderem ser superados, as técnicas de instalação inovadoras podem tornar-se nas exposições têxteis em todo o mundo uma visão mais frequente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN, L. (2016), *The secrets we keep from ourselves*. Manual para instalação, não publicado. — (2018), correspondência, via *email*, com a autora.
- CHECINSKA, C. (2016), <https://vimeo.com/242571907> [acedido em 21 de outubro de 2018].
- DAY, L., Eliza Gluckman & Freddie Robins (2018), «Unpicking the Narrative: Difficult Women, Difficult Work», *TEXTILE*, 16:3, 311-319, DOI: 10.1080/14759756.2018.1432150.
- DUPRÉ, F. (2015), correspondência, via *email*, com a autora.
- FER, B. (2018), Ann Coxon, Briony Fer e Maria Muller-Schareck (eds.) «Close to the Stuff the World is Made of: Weaving as a Modern Project», *Anni Albers*, Tate Publishing, Londres: 20-43.
- GUARDIAN (THE), «Reliving the Rana Plaza factory collapse: a history of cities in 50 buildings, day 22», <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/23/rana-plaza-factory-collapse-history-cities-50-buildings> [acedido em 13 de dezembro de 2018].
- HEMMINGS, J. (2018), «Material Color», *Norwegian Crafts*, <http://www.norwegiancrafts.no/articles/material-color> [acedido em 10 de outubro de 2018].
- MAHARAJ, S. (2001), «Textile Art – Who Are You?», *Reinventing Textiles: Gender & Identity*, Telos: 7-10.
- MCDEVILLEY, T. (1986), «Introduction», *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica & San Francisco: 7-12.
- PALMER, A. (2008), «Reviewing Fashion Exhibitions», *Fashion Theory*, Volume 12, Issue 1, pp. 121-126.
- SHERLOCK, Maureen P. (2007), Joan Livingstone and John Ploof (eds.) «Piecework: home, factory, studio, exhibit», *The Object of Labor: Art, Cloth and Cultural Production*, pp. 1-30.
- TYSON, J. (2016), «An Exhibition Ponders (and Perpetuates) the Hierarchy Between “Art” and “Craft”», <https://hyperallergic.com/264894/an-exhibition-ponders-and-perpetuates-the-hierarchy-between-art-and-craft/> [acedido em 3 de novembro de 2018].
- VON MERTENS, A. (2018), correspondência, via *email*, com a autora.
- WHITE CUBE (2018), https://whitecube.com/exhibitions/exhibition/losing_the_compass_masons_yard_2015 [acedido em 30 de novembro de 2018].

O *textum* ou o tecido na arte contemporânea

O objeto desta comunicação é o do exercício de uma reflexão questionadora da relação entre o têxtil e a arte contemporânea. E, neste âmbito, a compreensão da possibilidade ou não do têxtil passar a ter um papel outro e maior na dimensão contemporânea e moderna da arte. Ou, em alternativa, *a ideia do resgate do tapete de Arraiolos*, porque é desse têxtil e dessa narrativa que se fala para um projeto constitutivo de uma arte dedicada (ao têxtil) — isto é, de uma suposta *arte têxtil*. Daí o facto desta comunicação se alimentar desta pergunta: *existe uma arte têxtil?* E, como parece ser evidente, tanto o teor desta reflexão é de natureza autobiográfica — o autor é pintor, e é desse lado que se posiciona —, como o sentido do texto que se apresenta, deliberadamente na primeira pessoa, não deixa de ser conscientemente polémico.

Quando se fala em arte contaminada ou comprometida pelo têxtil, ou não, fala-se naturalmente e em primeiro lugar em arte tecida ao longo da história do homem. No século XXI a arte contemporânea tem vindo a adotar cada vez mais estratégias híbridas de intervenção artística que, centradas que estão numa lógica abertamente performativa, permitem pensar a construção de uma realidade que aspira *apropriar e aprofundar inscrições novas e terceiras* na obra de arte. Inscrições essas que podem ser de natureza tecnológica ou outra. Por isso os percursos e os processos artísticos, numa aceção ampla mas convergente, intersectam-se fazendo culminar resultados e narrativas distintos. Neste sentido, *a importância objectiva do têxtil enquanto testemunho, memória e caminho é possível?* Assim, *qual a importância que o têxtil teve e tem numa afirmação mais transversal do que pode ser a função artística expandida?* E o têxtil — que tem o



FIG. 1: Texto hebraico.



FIG. 2: Tapeçaria copta, *Codorniz sobre um fundo de folhagem*, séculos IV-V (lã e linho), Musée National du Moyen Âge, Paris.

*tempo do mundo e do homem*¹ – *tem também o seu lugar na construção de uma dinâmica contemporânea que implica o estatuto aberto da obra de arte?*

O têxtil de Arraiolos tem uma importância ímpar no assunto que me interessa para esta comunicação. Independentemente do trabalho dedicado pelo tapete alentejano de Arraiolos, inquestionável de valor cultural e histórico, o que importa presentemente parece ser a postura de compromisso que o referido tecido (o têxtil antes de o ser é um tecido ou texto ou suporte) pode aportar para o universo da narrativa artística. Deste modo, e depois da mudança de paradigma – que junta o artesão ao artista –, esta mesma deriva inicia um processo de

1 É difícil precisar quando a atividade do têxtil começou de facto, mas terá começado certamente na pré-história, onde os homens das cavernas protegiam os seus corpos recorrendo à pele de animais, cujo couro era perfurado por agulhas feitas de ossos. Aliás, a arqueologia confirma que ao longo da história do homem diferentes culturas e civilizações desenvolveram processos ligados à manufatura do têxtil. Nomeadamente, a descoberta de placas de argila no Médio Oriente que mostram já o processo de fabricação de tecido. Mas o processo do tear surgiu apenas no final da Idade da Pedra, onde os fios eram esticados verticalmente na estrutura do tear, usando-se uma laçadeira para trançar os fios horizontais com os verticais. Seria somente durante a Revolução Industrial que os tecidos deixaram de ser fabricados artesanalmente e passaram a ser produzidos em quantidade por meio de máquinas, a partir das quais surgiriam novos processos e tecnologias.

grande transformação dos seus fabricos e expressões, fazendo com que seja possível falar-se provavelmente de uma *arte têxtil*. E, naturalmente, inicia-se um processo de relação com a arte em geral. Na medida em que o têxtil parece desejar participar na redefinição das fronteiras da arte, o que supõe a colocação de uma outra pergunta: *que condicionamento do têxtil na arte contemporânea?*

Com efeito, o têxtil, enquanto ferramenta, tem participado num processo de abolição de fronteiras e de aproximação de territórios, o que permite potenciar o âmbito verdadeiramente indescritível dos territórios artísticos. Assim, e numa perspetiva de absoluta contemporaneidade, o *acto de tecer* pode ser equiparável ao *acto de escrever, de desenhar ou de pintar*. É bem verdade que a disciplina do desenho é a do gesto organizado, que fala, que diz, mas sobretudo que pensa. Daí, as relações de grande proximidade funcional entre a escrita e a tecelagem que, em muitos momentos, correspondem a ações narrativas coincidentes. Deste modo, a tecelagem, ou o têxtil, não deixa de ser uma tecnologia e processo, onde o *textum* e o *tecido* parecem coincidir numa estratégia de grande abrangência e similitude disciplinar. Mas se o têxtil enquanto *textum ou tecido* sempre acompanhou e esteve presente na materialização da pintura – penso principalmente na dimensão do suporte enquanto lugar de expressão –, também não deixa de constituir uma narrativa mais independente, ou mais artesanal. Mas o que agora parece questionar-se é a *possibilidade de o têxtil dizer a arte sem mediações*.

Entre a tela e o têxtil

Entre a pintura e o tapete de Arraiolos existem diversos pontos comuns. Desde logo, a ideia de uma prática instalada em narrativa que se inscreve. Entre a tela e o têxtil, o suporte aguarda a inscrição de tecnologias distintas. Contudo, a ação de pintar e a ação de tecer julgam-se coincidentes em narrativas dependentes apenas da amplitude do jogo de intervenção. Pelo que o têxtil, sendo aparentemente pertença de uma estratégia outra de se construir uma narrativa artís-

tica (para além das que lhe são próprias), não pode ser assumido como campo próprio de uma determinada deriva estética. Isto é, não pode considerar-se como *arte têxtil*, como sendo uma espécie de compartimento diferente da arte – a arte não tem compartimentos. Então, o têxtil organiza no seu suporte uma imagem-narrativa em *estado de tela*. Aliás, a palavra *tela* vem

[...] do latim *tela, ae*, que refere “fio, tecido, tela, teia, teia de Aranha”, de “tela”. Quanto à utilização do termo “tela” é essencialmente contração de *texela*, derivação de *texere* “tecer, fazer tecido, entrelaçar”; comparativo divergente vulgar “teia”; [...] forma histórica século XV – telas, século XV *teas* – 1572 *tellas*. Trata-se de “tecido formado por fios” (de lã, seda, linho, ouro, etc.); “teia”, “trama”. Na área do vestuário (derivação por metonímia), é “peça de vestuário; roupa, traje, vestido”. Em anatomia geral (derivação por analogia), significa “membrana fina; rede, tecelagem”. Na indústria do papel (também derivação por analogia), é “parte essencial da mesa de fabricação da máquina de papel, constituída por uma tira sem-fim de malha metálica fina e delicada”. Em pintura, trata-se de “tecido especialmente preparado e preso a um chassi, sobre o qual se pintam quadros” ou (derivação por metonímia) “trabalho de pintura; pintura”.²

Consequentemente entre a *tela* e o *têxtil* existem imensos pontos comuns, desde logo por via dos conceitos de *oficina (fabrica)*, e de *ação de tecer (textus)*³. Com efeito, entre a *tela* – que, em estado de receção, ou em estado de suporte, é já têxtil – e o *têxtil* – que, em estado de produção, ou em estado de instalação, aspira a ser suporte (e objeto), acontece a possibilidade de conjunções múltiplas e indeliberadas que transcende em muito a suposta especificidade do têxtil. Desde sempre que o têxtil é trabalhado e produzido pelos artesãos, no sentido em que tinha por grande objetivo uma ideia de reprodução – desse

2 AA.VV., *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates, 2003.

3 A palavra «têxtil» vem do adjetivo *textilis*, que significa «tecido», que por sua vez deriva de *textus*, o participio passado do verbo *texere*, tecer. Por outro lado, a palavra «tecido» também deriva do latim, com raízes na língua proto-indo-europeia. Vindo do latim *fabrica* («oficina; uma arte, comércio; uma produção habilidosa, estrutura, tecido»), o substantivo *fabrica* deriva do latim *faber*, ou «artesão que trabalha com materiais duros», que por sua vez é derivado do *dhabh*-proto-indo-europeu, que significa «encaixar».

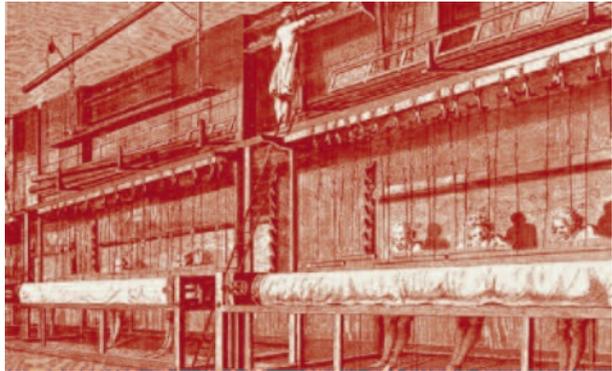


FIG. 3: Tapeçaria copta em lã e linho dos séculos III e IV. Museu Copta, Cairo.

FIG. 4: Imagem retirada da *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, 1751-1772. Vista de uma oficina de artesãos. Vários tecelões trabalham lado a lado no mesmo tear.

modo, e em muitas circunstâncias, o têxtil representava uma ideia, um resultado, uma maquete – o que inviabilizava a qualidade conceitualmente intrínseca e autónoma de arte. Mas, mesmo assim, tanto o têxtil como a arte tentaram sempre o exercício de uma coabitação implicada com os *designios estéticos*.

Pelo que o têxtil (cuja prática artística surge de um modo assumido com a Bauhaus) reivindica uma *função narrativa*, o que tem vindo a proporcionar uma nova compreensão das dinâmicas em torno do indivíduo e do coletivo, em torno da representação e da estética. Assim, com o recurso às novas tecnologias, e com o recurso às novas aberturas estéticas, a *arte contemporânea* parece justificar a construção de uma participação de tipo novo que, integrando o têxtil, inusita a fundação de um paradigma verdadeiramente integrador. Onde, acontece

[...] a importância de um espaço laboratorial e artístico da investigação atual, onde se intensificam dinâmicas interdisciplinares, equacionando

criativamente legados antiquíssimos com os mais inovadores conhecimentos e tecnologias.⁴

Entrelaçar e deslaçar as artes

É possível admitir que o têxtil, enquanto artesanato, possa assemelhar-se ao conceito de *médium* tal como se aplica à pintura, uma vez que tanto a tecelagem como a pintura associam práticas relativamente similares. Desse modo, tanto *tecer como escrever ou como pintar parecem associar exercícios mentais semelhantes*, e tem no ponto e na linha os seus agentes nodulares. Aliás, a eventual relação entre texto e tecido permite configurar o princípio de que entre a pintura e a tecelagem acontece uma relação factual, pois existe pelo *fazer processual* (a partir do ponto e da linha) um certo denominador comum⁵.

Se a arte é, por natureza, a expressão de um universo evidentemente artificial, em estado de replicação ou de invenção de referências, a verdade é que a própria arte parece ser principalmente *porto e destino de interrogações*, pelo que, e embora em ligação com a vida, o exercício artístico — enquanto extensão da ação do homem —, é de natureza geralmente inorgânica, isto é, de *natureza inútil*, como a *natureza de toda a arte*. Mas se assim é ao nível dos propósitos, das ideias e de alguns suportes, a evidência é que em muitas situações o orgânico pode invadir ou conviver com a deriva artística.

O têxtil pode comprometer, de facto, o enunciado artístico na situação da arte com têxtil dentro ou fora. E, desta maneira, o têxtil enquanto material orgânico possibilitará *acrescentar vida à arte*, o que corresponde a uma outra forma de fazer viver o objeto artístico. As-

4 Dora Iva Outerelo Forja Rita, in *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade*, tese de doutoramento em Belas-Artes (Pintura), FBAUL, 2016, p. 8.

5 Aliás, etimologicamente a palavra texto quer dizer tecido, e a palavra linha, um fio de um tecido de linho. Os textos parecem ser *tecidos inacabados — quem escreve tece fios*. Então, a palavra *texto*, que pode ter um significado bem amplo, além do texto escrito, tem a sua origem nas palavras *textus* ou *textum* (tecido, entrelaçamento), do latim, e significava «narrativa escrita», mas originalmente possuía o significado de «material de tecido», pois é derivado do verbo *texere*, que significa «tecer».

FIG. 5: Tapete de Arraiolos, século XVII. Lã sobre linho. Coleção MNAA (em depósito no CITA desde 2013). Fotografia de António Cunha (2013). Publicação de imagem autorizada ao abrigo de protocolo de depósito celebrado entre a DGPC e a CMA. Tapete cuja matriz é inspirada nos tapetes persas que chegaram a Portugal. Com inspiração e sabedoria, a bordadora transpôs toda a gramática decorativa vinda do Oriente islâmico para um bordado português.



FIG. 6: Tapeçaria de Bayeux. Cena 38: barcos (pormenor), século XI.



sim, o têxtil – independentemente dos seus propósitos funcionais – parece suscitar-se como processo e, no âmbito desse mesmo processo, a criação de uma estratégia que *entrelaça e deslaça*. De uma estratégia de criação passível de ser repercutida num outro universo onde seja possível *pensar e explorar o orgânico como conceito; como forma de compreensão dos processos, da representação das coisas e da transformação dos objetos*.

Paradoxalmente, direi que o têxtil parece questionar a correspondência ou relação problemática no interior das artes. Isto é, na eventual rarefação dos conceitos mais minimalistas ou não das artes plásticas e, assim, a possibilidade de um deslocamento para universos aparentemente mais assintomáticos, contaminados ou virtuais – falo da dimensão das artes visuais. *E, na perspetiva da arte contemporânea, faz sentido a manutenção de um lugar próprio para as artes, plásticas e ou visuais? E qual o papel específico do têxtil?*

Neste processo de aproximação parece existir a possibilidade real de o têxtil protagonizar uma função de relação e de construção de uma nova narrativa que, por via de um exercício de fusão conceptual, não deixa de



FIG. 7: Aristide Maillol, *La Baigneuse ou La Vague*, 1899. Tapeçaria, 101,5 × 92,5 cm. Paris, coleção Dina Vierny. © Adagp Paris 2012.



FIG. 8: Paul Véra, Sofá do conjunto de móveis *Les Beaux Dimanches* (pormenor), Manufacture nationale de Beauvais.

sugerir-se como uma nova disciplina. Mas, e independentemente das circunstâncias e limites específicos, há a considerar o campo do têxtil como campo maior de uma narrativa que se inscreve numa dimensão tridimensional, de volume e de arquitetura e, por isso mesmo, de verdadeira instalação. A arte contemporânea, que se socorre do têxtil, corresponde a uma realidade relativamente recente, significando uma conquista que consagra o resgate de âmbitos historicamente mais circunscritos a universos ligados ao artesanato. Assim, *é possível falar-se de uma arte têxtil contemporânea?* A meu ver, não parece ser possível a deriva unilateral da realidade de *arte têxtil*, isto é, *a apropriação e ou promoção do têxtil de Arraiolos ao estatuto ou à categoria de obra de arte*. A não ser que, eventualmente, um dado tapete ou têxtil de Arraiolos seja considerado um *objeto ready-made*. Toda a arte contemporânea é livre de referentes e de designações — e o têxtil é apenas um caminho de trabalho. Mas é bem verdade que o têxtil, enquanto tecnologia, permite potenciar a *arte em estado de instalação*, onde se jogam com particular pertinência e radicalidade as lógicas das narrativas simultaneamente plástica e visual.

O saber sensível e a singularidade de Arraiolos

O tapete de Arraiolos é o resultado de uma tradição secular, e testemunho feliz da união de um saber português e ibérico com influência árabe, e que se estruturou no *ponto cruzado oblíquo*. Os tapetes de Arraiolos dão o testemunho de uma manufactura absolutamente única, e onde a tradição construída é o resultado de uma fusão entre (duas) culturas diferentes: por um lado, a grande influência árabe e até oriental na sua base estrutural e decorativa e, por outro, o saber local e artesanal do bordar alentejano⁶.

Mas, a partir do *ponto cruzado oblíquo*⁷, Arraiolos tornou-se numa espécie de lugar de construção e de invenção de processos artesanais novos, mas também de processos artísticos. Arraiolos possui uma memória que sustenta a possibilidade de reinvenção em torno do fio e do ponto. Permite e permite, nomeadamente, pensar e repensar o fazer artístico, dentro e ou fora do contexto do têxtil. Mas, a meu ver, nunca no caminho ou na deriva de uma *arte têxtil*.

Em abono da verdade muitas são as situações que o referido *ponto cruzado oblíquo* abre para o exercício de experimentação e prática artísticas⁸. Assim, com o ponto de Arraiolos é possível pintar a serapilheira,

6 Rica em matéria-prima, Arraiolos tinha também o conhecimento da preparação da lã e a produção da cor para os seus tapetes. Pelo que, os tapetes de Arraiolos, resultado de um longo perpetuar de gerações em gerações, permitiu a implementação certa de um exercício singular de apropriação e de construção de uma cultura visual verdadeiramente singular. É crível que os tapetes ditos de Arraiolos foram fruto da curiosidade de artesãs, mas também terão sido eventualmente assumidos como trabalho conventual alentejano. Bordados sobre serapilheira, os assuntos desenhados e bordados em *ponto cruzado oblíquo*, nos tapetes de Arraiolos desde sempre adoptaram dois registos, um mais erudito, e outro mais popular. A tapeçaria alentejana, bordada à mão, tem origem em Arraiolos no século XVII, não obstante o *ponto cruzado oblíquo* ser conhecido desde o século XII na Península Ibérica.

7 A história do tapete da cidade alentejana permite constatar uma herança muito rica. Se desde o início se utilizava a lã nos pontos do bordado e cânhamo na teia e trama, ao nível da cor acontecia o recurso aos corantes índigo, lírio-dos-tintureiros, trovisco e possivelmente pau-brasil. O chamado *ponto de Arraiolos*, ponto cruzado oblíquo, é composto por duas meias cruces, uma delas tem o dobro do comprimento da outra. As duas meias cruces formam um *ponto de Arraiolos* completo. A meia cruz mais comprida e a meia cruz menor abrangem, ambas, 2 fios de altura do tecido e, relativamente ao comprimento do ponto, a meia cruz menor abrange 2 fios e a meia cruz comprida abrange o dobro do comprimento, isto é, 4 fios. O resultado do cruzamento das duas meias cruces é a obtenção de um *ponto cruzado oblíquo – ponto de Arraiolos*.

8 Desde logo pela adoção da prática do ponto que tece, ou que desenha, ou que pinta ou que esculpe. Trabalhar com o ponto têxtil é trabalhar com um processo artesanal, mas também artístico. Isto é, a partir do *ponto cruzado oblíquo*, enquanto método-regra de Arraiolos, é possível libertar o ponto para outros métodos ou estratégias de construção que resultarão em soluções artísticas de grandes horizontes investigativos.

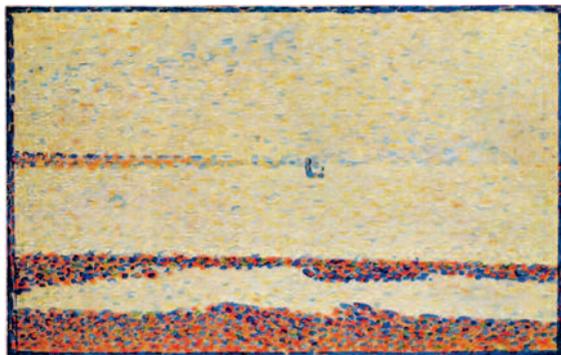
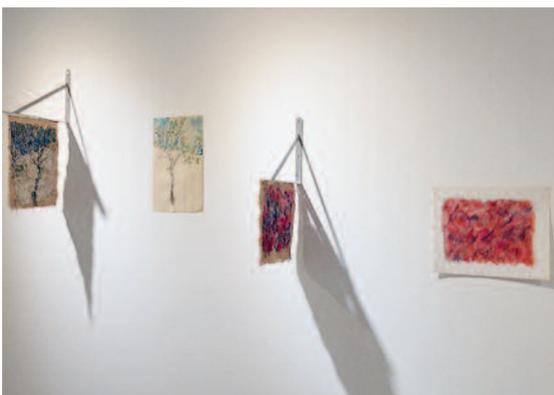


FIG. 9: Filipe Rocha da Silva, *Paisagem de fertilidade II*, lã em tecido, 120 x 161 cm, 2015.

FIG. 10: Georges Seurat, *Praia em Gravelines*, óleo sobre madeira, 16 x 24 cm, 1890.

FIG. 11: Filipe Rocha da Silva, *Limoeiro*, bordado a lã sobre juta, aprox. 40 x 30 cm, 2019; *Limoeiro*, desenho, aguarela e marcador sobre papel, 42 x 30 cm, 2019; *Incêndio*, bordado a lã sobre juta, aprox. 30 x 40 cm, 2019; *Incêndio*, desenho, esferográfica e aguarela sobre papel, 30 x 40 cm, 2019.



aproximando esta solução visual a muitas soluções adoptadas na pintura, nomeadamente, pela pintura pontilhista, ou mesmo pela pintura geométrica ou serial. Mas, se a serapilheira se liberta da sua função de mero suporte bidimensional, é possível entender-se o ato de tecer como *ato completo de tecelagem*, ou ato que resulta num objeto assumidamente tridimensional – por isso a possibilidade do objeto construído ser um objeto no mínimo com dois lados, o do verso e o do reverso, onde o *processo* (que estará no lugar de trás ou *escondido*) como o *resultado* (que estará no lugar da frente ou *visível*) têm uma importância ímpar.

Arraiolos, o têxtil, o tapete e o ponto

No contexto que aqui me traz é de central importância o reconhecimento da criação do Ponto – Laboratório de Arte Contemporânea em Arraiolos. E se é certo que os tapetes alentejanos de Arraiolos, que se afirmam como uma das grandes referências da fusão entre ar-



FIG. 12: António Quadros Ferreira, *Sem título*, técnica mista, 60 × 56 cm, 2002.

tesanato e arte, tanto da cultura popular portuguesa, como da tradição e produção têxtil a nível nacional – fazendo replicar, por exemplo, noutros contextos geográficos o modo ou o tipo de *ponto de Arraiolos* – é um facto muito marcante que se tenha constituído em paradigma muito particular de cruzamento entre o artesão e o artista, numa dinâmica tal que permitiu resgatar em definitivo o ponto de Arraiolos como arquétipo enunciador de um projeto conceptual de uma *arte contemporânea com têxtil*.

E, no contexto deste Encontro Internacional *Ponto – Textile Art in Perspective*, promovido pela Universidade de Évora em parceria com a Câmara Municipal de Arraiolos, deseja-se transformar Arraiolos numa poderosa ferramenta de investigação artística a partir do que Arraiolos potencia. E notável é também o propósito de se poder *centralizar e desenvolver estudos artísticos, científicos e teóricos sobre o Tapete de Arraiolos*, bem como o de *promover a inovação e a criatividade*. Mas, e na minha opinião, a ideia de investigação artística com Arraiolos é importante mas não é decisiva. Importante porque acrescenta e abre, e não é decisiva porque não resolve a ideia e o projeto de uma *arte têxtil*. Porque impossível!

De facto, com o recurso ao têxtil acontece necessariamente um grande desdobramento dos processos criativos, desdobramento este que parece possuir uma grande incidência também ao nível dos espa-

ços públicos, mas não só. Não obstante, uma pergunta crucial, *apesar do contexto relacional do têxtil na arte, existe, mesmo assim, a possibilidade de um processo artístico específico da arte com têxtil?*

Tecer o têxtil parece ser o mesmo que dizer um caminho que desenha uma construção cênica de natureza escultórica e híbrida, é certo, mas também de natureza processual e instalatória. O têxtil parece construir-se pela manipulação de um fio em desenho de uma linha, que será também de cor, de volume, e de suporte. Com suporte primeiro ou com suporte segundo, o fio têxtil tece ou escreve uma poética visual de grande intensidade, instigando a questionar a dicotomia entre texto e imagem numa perspectiva de construção (ou desconstrução de uma narrativa). As poéticas elaboradas em torno do têxtil parecem premeditar um exercício de oscilação permanente entre um *dizer útil* e um *dizer outro ou inútil*. Isto é, entre uma narrativa que reproduz e uma narrativa que revela, entre um processo que adota e oscila entre um suporte bidimensional e um suporte volumétrico.

Têxtil *versus* arte contemporânea

Independentemente da função mais ancestral do têxtil, uma nova abordagem absolutamente contemporânea, abrangente e híbrida tem permitido a instalação de um pensamento novo resultado de uma interação, onde subjaz tanto a ideia de uma *integração das artes*, como a ideia de uma *estética experimental*.

O *têxtil*, que sempre integrou uma cultura material muito forte, tem vindo por isso a permitir um debate muito interessante acerca da desmistificação do que se designa por artes menores, artes decorativas, ou mesmo artes artesanais. Isto é, um debate crítico das artes e das suas relações com a sociedade e a cultura, podendo ser um *potencial interlocutor, multiplicador de conhecimentos e viabilizador de práticas efetivas, entre diferentes disciplinas e áreas do saber*⁹.

9 Nomeadamente ao nível da História da Arte, da Cultura e da Sociedade, segundo Soraya Aparecida Álvares Coppola in *Cultura material têxtil: uma história concisa da arte e da moda*, 2009. Texto este que faz parte do trabalho «Os tecidos no Brasil entre 1750 e 1850: tipologias, usos, comércio

Quando penso na presença do têxtil na arte não deixo de pensar em pintura. Na minha opinião sempre existiu uma relação muito próxima entre pintura e o tapete de Arraiolos (relação esta que faz Arraiolos acrescentar pintura, ou a pintura subtrair Arraiolos). Por isso, e certamente em pintura expandida, ou *pintura fora de si*, por via de uma inscrição que se torna anterior ou posterior à ação mais convencional da pintura, o têxtil de Arraiolos é, desde logo, uma possibilidade nova que permite ser inscrição e suporte, ou inscrição que permite ao têxtil ser suporte em *estado de corpo libertado*. Para Dora Rita, e no entendimento da dualidade entre têxtil e pintura,

O têxtil é uma evocação constante para o pintor. A Pintura, ao expandir-se, leva consigo essa inscrição. Do pelo dos pincéis, seja de origem animal ou vegetal, ao suporte da pintura, a natureza dos materiais e têxtil. É frequente falar-se em tela quando nos referimos a uma obra de pintura.¹⁰

Arte têxtil?

Entendo que o têxtil pode ter uma relação difusa entre arte erudita e arte decorativa (ou popular), o que permite a sua incorporação enquanto estratégia de investigação artística que se abre para o fazer do objeto de arte, isto é, do fio que diz o têxtil enquanto fazer de um pensamento que faz aproximar os processos conceptuais e cognitivos de pensar e fazer o objeto artístico. Dito de um outro modo, o têxtil parece não ser mais uma tecnologia de reprodução, antes uma tecnologia de expressão. Tecer o têxtil e com o têxtil é o mesmo que construir, o mesmo que dizer. O suporte do têxtil não acolhe a representação revelada,

e circulação. Proposta de sistematização do estudo e catalogação de objetos têxteis para seu conhecimento, valorização e justa preservação», no qual se pretende estudar os tecidos existentes no Brasil entre 1750 e 1850, pretendendo-se com este estudo traçar uma provável rota de comércio e circulação entre o local da sua produção e o *Novo Mundo*, certamente tendo como base suas características técnicas, estilísticas, formais, iconográficas, propondo uma metodologia e sistematização do estudo e da catalogação têxtil.

10 Dora Iva Outerelo Forja Rita, in *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade*, tese de doutoramento em Belas-Artes (Pintura), FBAUL, 2016, p. 4.



FIG. 13: Vanessa Barragão, *Botanical*. Esmirna, *crochet*, feltragem e desbastamento, 100% produzida com lãs recicladas. Aeroporto de Heathrow, 2019. Cortesia do Ateliê Vanessa Barragão.

antes acolhe uma narrativa que faz integrar várias disciplinas espaciais como a do desenho, a da pintura, a da escultura, e a do processo, entre outras. Não obstante as diferenças instrumentais e de vocabulário.

Com esta breve reflexão manifesto a convicção de que a arte contemporânea, incluindo o âmbito da sua investigação artística, faz compreender através do recurso ao têxtil uma ideia de *narrativa artística expandida*, onde o *têxtil deseja trabalhar os desígnios estéticos*, o que permite pensar-se na *integração das artes* como ideia de uma permanente *estética experimental*. Corroborando, aliás, o que diz Filipe Rocha da Silva, quando afirma que

Algo que me fascina é a transversal intercomunicação que existe entre as diversas tecnologias ou modos de fazer. No entanto esta característica, tão presente no contemporâneo, não obsta a que cada uma continue a ser distinta e condicione de forma tão profunda a natureza da obra [...] ¹¹

11 Filipe Rocha da Silva, in *Pintura como Pensamento*, exposição coletiva comissariada por Zalinda Cartaxo, integrada no projeto BCIP (Bases Conceptuais da Investigação em Pintura) e realizada na Paços – Galeria Municipal de Torres Vedras, entre 23 de novembro de 2019 e 25 de janeiro de 2020.

FIG. 14: Ana María Hernando, *Flood (Déferiante)*, instalação *site-specific*, La Napoule Art Foundation — Château de la Napoule, 2020. Fotografia de Sebastien Collet.



Com o projeto de investigação centrado no tapete de Arraiolos é bem possível que aconteça mais a valorização da arte contemporânea com o têxtil ou o ponto de Arraiolos dentro, e menos a valorização do tapete alentejano em si-mesmo. Isto é, o têxtil e Arraiolos são um caminho e não uma arte. Contudo, *a arte contemporânea é para além de caminho, também testemunho e memória*. Por isso, Arraiolos não deixa de ser uma mais-valia para a arte contemporânea. Com efeito, fazer transfigurar a essência do têxtil de Arraiolos é a proposta do *Ponto*. A mais-valia da arte contemporânea é a que permite inscrever e circunscrever territórios oriundos ou importados de outras geografias e saberes, de outras práticas e tecnologias e, mesmo assim, o universo artificial e inútil da arte joga-se em imensas dimensões de espaço e de tempo. Aliás, é muito comum a arte contemporânea privilegiar o *espaço público*. E, em situação de instalação ou não, o têxtil — de um modo mais assumido ou não, mais explícito ou não — tem sido convocado para, no interior ou no exterior das artes plásticas e da pintura, cumprir um papel que o ultrapassa. Desse modo, o têxtil, ao cumprir-se em arte (*não em arte têxtil*), *resgatar-se-á em arte contemporânea — manifestamente no espaço público*.

Num caminho mais radical da arte contemporânea, o testemunho e a memória do têxtil não deixam de estar presentes, mesmo quando a sua receção seja apenas remota e impercetível.

Com efeito, o têxtil não é só o têxtil — o têxtil já existe fora do próprio têxtil. E, ao nível da arte contemporânea fortemente habitada pela escala e pela instalação, é possível a compreensão do *têxtil sem têxtil*. O *têxtil* de Arraiolos não deixa de ser, contudo, uma possibilidade de



FIG. 15: Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-1995*. Fotografia de Wolfgang Volz. © Christo and Jeanne-Claude Foundation.

instrumento de desconstrução, de transfiguração, e de processo. Se Arraiolos é um processo e um instrumento, a arte feita com Arraiolos pode ser uma arte de Arraiolos? Uma arte têxtil?

Pelo que, e apesar de existir um processo maior de pensar o fazer artístico a partir de Arraiolos, considero que tal possibilidade não confere o direito de se poder falar especificamente de uma *arte têxtil*. Não existe, a meu ver, nem uma redimensão de Arraiolos por via de uma apropriação artística, nem um campo autónomo de afirmação de uma *arte têxtil*. Assim, é legítima e desejável a ideia de Arraiolos invadir o campo universitário de Évora suscitando desde logo uma dinâmica nova de investigação artística, o que me parece aceitável. Por isso, o entendimento de Arraiolos como *imagem tecnológica implícita*, bem como a participação e configuração enquanto uma *variável nova explícita para a arte contemporânea*. E é aí que pode acontecer um ganho novo – *incompatível aliás com a ideia de uma arte têxtil*.

Por isso, a arte têxtil não existe!

Mas existirão os artistas têxteis?

SOBRE PONTOS DESFEITOS (COM O XAILE DE HARI)

ISABEL SABINO

O tempo em forma de evento real: volto a insistir nisso.

A. TARKOVSKY¹

Tem fios de lã tricolor e, certamente, algo foi assim: ponto baixo, uma laçada apenas; ponto alto, duas ou três laçadas; abertos e fechados; talvez ponto de leque, resultante de aumentos em cada corrente. O desenho simples, geométrico, contraria-se depois na forma orgânica e maleável, quando Hari ergue o xaile sobre os ombros e o deixa cair, ou quando o abandona simplesmente por ali, nas costas de uma cadeira, antes de desaparecer.

Mesmo parado, tudo na presença daquele xaile nos diz que desconfiemos da imobilidade.

No filme *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972), o engenheiro astronauta Kris é assombrado na estação espacial pela presença da sua falecida esposa, Hari. Aquele planeta com um estranho mar vertiginoso provoca aparições que não são alucinações, materializando-se realidades que, vindas do passado, se tornam vivas, num espaço-tempo de estranha relatividade.

Em diversas ocasiões no filme a presença de têxteis assume uma função paradoxal de apelo tátil em presença do espaço, do objeto, do corpo e da imagem na narrativa. O xaile de Hari é prolongamento e, sobretudo, signo substituto do corpo da mulher (ali impossível?) e da sua existência, tão depois e tão longe. O xaile é uma ponte, uma travessia no tempo realizada por uma elementar técnica do fazer: linha real, palpável, feita com fios, enlaça tempos, lugares, ou pessoas – tal certa «linha fantasma» noutra filme mais recente².

1 TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 73.

2 *Phantom Thread*. 2017. P.T. Anderson.

Em *Solaris*, é um sintoma da construção de um tempo desfeito e desmultiplicado, des-realizado, que se enrola na desagregação e precariedade do sopro que, a qualquer momento se interrompe, se quebra ou corta, como um fio que ata e desata, que faz e desfaz, e que persiste, emaranhando-se.

É, neste texto, o elemento de ligação num memorando sobre a diversidade temporal (e distópica) em processos têxteis desconstrutivos.

Dar um ponto, e outro, em seguida, mais outro

Nos filmes há uma ação que decorre mesmo quando o movimento se suspende. O que parece parado nunca o é, pois o *frame* ou o plano seguinte podem trazer uma surpresa. E o tempo linear, ou mais ou menos real, em que o filme é projetado, não é o mesmo que o tempo da história, que pode fazer-nos andar para trás e para a frente, enrolar-se, tornar-se um labirinto a habitar, criar ecos que persistem na memória.

Ora, um objeto têxtil em si, mesmo que imóvel, também não é de confiança. Mesmo que não faça parte de um plano sequência, ele é ação (ou seja, movimento e tempo).

Assim, nesse filme o xaile de Hari, tal como o vestido da mãe de Kris, são ambos, não por acaso, feitos em *crochet*. Há nisso um ar de época que atravessa geografias entre Leste europeu, Ocidente e Oriente, coincidindo com uma época da emancipação das mulheres que recupera certos valores artesanais da produção feminina, diversamente disseminados nos espaços da arte contemporânea de então, estendendo-se na cultura *pop* e pós-*pop*, na própria moda e noutros campos da cultura visual.

Aliás, em dezembro também de 1972, o ano desse filme, a revista francesa *100 Idées* é publicada pela primeira vez suplantando a concorrência num sucesso de vendas estrondoso durante cerca de 20 anos na Europa. Dá forma, em imagens de apelativo bom gosto em papel *couché* e a cores, a um conceito de labores femininos atualizado sob os princípios do DIY e da apologia de um novo estilo de vida menos convencional, mais livre, aberto, jovem e contemporâneo, ofere-

cendo a possibilidade de uma imagem feminina (e não só) que, devedora do movimento *hippie* e de aproximações *folk*, se constitui como alternativa a posturas tradicionais burguesas. Exemplifica a existência de um espaço em que os diversos processos têxteis concretizam uma curiosa mediação na cultura (e arte) entre *high* e *low*.

Nessa década e na precedente, a luta das mulheres pela igualdade debate-se com a afirmação da diferença. Os processos têxteis assumem forte protagonismo operativo e conceptual para invocar, precisamente, espaços tradicionais do feminino, mas também a intimidade com o corpo e trabalho relacionado com ele e com a casa. Vêm associados à edificação de uma identidade de género, até aí menorizada e conotada com trabalho paciente, artesanal, delicado, repetitivo, mesmo que por vezes veiculando um discurso de denúncia e disruptivo. É o caso do movimento *femme* e do Projeto Womanhouse, de 1972 em diante, como Faith Ringold, Miriam Schapiro e Betye Saar, em que os propósitos operativos se aliam aos políticos e pedagógicos, pautando-se o método pedagógico por ações de grupo destinadas exclusivamente a mulheres.

O que antes era considerado trivial foi elevado ao nível de séria produção artística: bonecas, almofadas, cosméticos, pensos higiénicos, meias de vidro, roupa interior, brinquedos de criança, alguidares, torradeiras, frigideiras, puxadores de portas de frigoríficos, toucas de duche, *quilts* e lençóis de cetim [...].³

Os processos têxteis assumem, ali, uma espécie de desforra individual e coletiva contra o que, não muito tempo antes, o próprio modernismo impõe como espaço de confinamento apropriado, podendo isto exemplificar-se na Bauhaus com o encaminhamento preferencial das mulheres para o estúdio de materiais têxteis e menos para metais, arquitetura ou até pintura (Anni Albers é um caso).

Tecer, costurar, em suma, somar um ponto a outro é, então, não só construir um certo tipo de objeto e forma plástica, mas também de

3 SCHAPIRO, Miriam — «The Education of Women as Artists: Project Womanhouse (1972)». In ROBINSON, Hilary (ed.) — *Feminism-Art-Theory*. Oxford/Malden: Blackwell Publishers Ltd, 2001, p. 126.

erigir um espaço feminino. Faith Wilding, artista têxtil declaradamente «interessada na transformação e nas possibilidades pedagógicas de uma arte radical»⁴, afirma então que essa procura de um discurso da diferença na igualdade de direitos equivale a um ato terrorista pela via da beleza e dos meios artesanais, ambos desvalorizados pela crítica e pela arte conceptual.

Destruição, modo de fazer

Em muitos casos, entretanto, expande-se o rastilho de uma criação têxtil cujos sentidos de ruptura assumem declarada violência, tanto do ponto de vista da materialidade da obra como no viés dos discursos sexual e político. Fazer passa a ser, para muitas artistas, desfazer, ou mesmo destruir, de algum modo.

Certamente, isso ultrapassa o referido contexto. Para o cubismo e a colagem, bem como no futurismo, a desconstrução e fragmentação do espaço são consequência da visão móvel que multiplica pontos de vista e fraciona a imagem das coisas e elas em si. O niilismo dadaísta escarnece de todas as linguagens tradicionais em busca de algo original e transversal. A tendência disruptiva e transgressora está instalada nos fins e meios artísticos desde o início do século XX. Não é só Marinetti que defende a guerra e a destruição consequente como limpeza e expurgo da sociedade, nem Ad Reinhardt que faz suceder negações que quase tudo proíbem aos artistas. São também os painéis atravessados de Saburo Murakami (por exemplo na 1.^a e na 2.^a exposições Gutai, em 1955 e 1956, ou noutras *performances* do Zero-kai/Grupo Zero) e os *saccos* rotos e os plásticos derretidos em telas de Alberto Burri dos anos 50 e 60. São as 90 latas com excrementos de artista de Piero Manzoni (1961) e as *Oxidation Paintings* com urina de Warhol (1977-78) e, mesmo que as obras de arte «autodestrutiva» de Gustav Metzger segundo o seu manifesto homónimo (1959) não se

4 WILDING, Faith — *Artist statement*. [On line]. [Consultado em 11 maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: http://faithwilding.refugia.net](http://faithwilding.refugia.net)

autodestruam de facto, elas acabam por se degradar em consequência do uso de ácidos, processos de incineração ou outros.

Com tais obras e outras evidencia-se um eixo na arte moderna e contemporânea que procura destruição de formas, matérias e convenções, colocando tudo em xeque, incluindo o próprio corpo, frequentemente posto em risco pelos artistas. Nalguns casos, é uma questão sobretudo processual, embora seja difícil excluir inteiramente aspetos alegóricos e analíticos. Se Manolo Millares, por exemplo, traduz nos seus panos rasgados sobre telas um sentido de evocação arqueológica, talvez seja distinto do significado de *modus operandi* próximos de Michael Buthe, artista presente na exposição *When Attitudes Become Form* (1969) e na *Documenta V* (1972), embora ambos pareçam dar alguma continuidade à lógica dos cortes presentes nos *conzettos spaziales* de Lucio Fontana (de 1958 em diante).

Marcado pelo informalismo, pelo minimalismo e por arte do Norte de África, Buthe realiza nos finais dos anos 60 e inícios de 70 obras têxteis que lhe permitem contornar uma perspetiva crítica da pintura. Usa grades de tela como suporte sobre as quais estende tecidos que rasga, tingi, sobrepõe e costura, enfatizando as vantagens do seu lado maleável e orgânico e fazendo dos processos destrutivos⁵ um modo construtivo. Também João Vieira rasga peças, em 1970, na *performance* que termina a exposição *O Espírito da Letra*, em Lisboa. E Helena Almeida apresenta em 1976 *Inhabited Canvas*, fotografias que testemunham ações que forçam a tensão da tela, têxtil translúcido, tomando-a como segunda pele.

Nesse sentido, os materiais e objetos têxteis e seus derivados constituem um terreno cheio de potencialidades pela ductilidade física e pelos sentidos que acarretam nos planos conceptual e simbólico – dando razão à sua colocação em palco em contextos feministas mais radicais, forma de, afinal, marcar um ponto, que constrói desfazendo, ou mesmo dois pontos, quando essa segunda feição parece portadora de uma particular relação com o tempo.

5 Esse tema é alvo de estudos que lhe foram dedicados, como por exemplo Anthony Julius (*Transgressions. The Offenses of Art*, 2002), Thomas Mc Evilly (*The Triumph of Anti-Art*, 2005), Lea Vergine (*When Trash Becomes Art*, 2007), John Welchman (*The Aesthetics of Risk*, 2008), ou ainda Rui Serra (*DESTRUCTIO. Os Fenómenos da Agressão, Destruição e Vandalização na Arte Contemporânea*. Lisboa: FBAUL, 2005. Dissertação de mestrado em Pintura).

Pontos desfeitos

Assim, muitas artistas feministas dizem também: cortar, desfazer, destruir. E, afinal, como pergunta Marguerite Duras, destruir o quê? Com o Maio de 68 presente como está para Duras, trata-se de abrir uma fissura, criar uma rutura, uma descontinuidade, um modo de vida e um romance que integre a dúvida em personagens estereotipados pela vida mundana e pelo hedonismo e privados de consciência histórica, carentes de uma performatividade mais profunda e, conseqüentemente, trágica⁶. Assim, Duras tece uma narrativa que quase desaparece sob os diálogos sobrepostos e omnipresentes, narcísicos e atópicos, numa floresta que evoca a infância, um labirinto espaço-temporal.

É certo que, segundo conta o mito, também Penélope já desfaz. E tem uma razão para isso: ganhar tempo (como Sherazade), adiar, impedir a conclusão da tarefa que, assim, se torna infinita. Ao tornar esse trabalho interminável com a desculpa da necessidade de uma mortalha para Laertes, seu sogro, evita a consumação simbólica da morte de Ulisses numa substituição por casamento que não deseja. Por dever ao pai do marido, por amor a Ulisses, ou por amor à sua própria independência e identidade, poderíamos questionar.

O desfazer da teia por Penélope convoca o tempo como aliado. Ele é um ator paralelo da ação de fazer, do enlace dos pontos, um após o outro. E o desfazer dos nós ou dos laços acaba por funcionar em espelho ou como imagem em negativo, em verso e reverso, ou, concretamente, uma *performance* em duas partes, uma ópera em dois atos. Trata-se de um desfazer pontos que, de certo modo, constroem a obra que, na realidade, não é o objeto-teia em si, mas em que esta participa. É uma ação que, como já vimos, se pretende interminável, em *loop*.

Ora, são diversos os sentidos concretizados em muita produção têxtil posterior aos anos 60 através de processos operativos associá-

6 Remete-se para *Détruire, dit-elle*, romance e filme de Marguerite Duras (1969). A autora divide-se na sua visão, por um lado, entre o desejo de tábua rasa das estruturas políticas e sociais para o advento de uma sociedade nova e um novo tipo de romance, e, por outro, o cepticismo que a faz conceber então um personagem como Thor, professor que pretende ensinar o futuro mas que se cala perante os alunos adormecidos.



FIG. 1: Dora Wheeler Keith, *Penelope Unraveling Her Work at Night*. 1886. Tecido de seda bordado com fio de seda, 114,3 × 172,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. CCo (Creative Commons).

veis à destruição e que, nos têxteis, se resumem em verbos como: desfazer, desmanchar, romper, rebentar, deslaçar, desatar, rasgar, cortar, romper, esgaçar, erodir, etc.

Indubitavelmente que existe aí uma dimensão experimental e com exploração dos limites físicos, formais e expressivos, especialmente nos materiais. Mas pode pensar-se também em ligações dessa atitude e de algum desejo de violência sobre a matéria com questões de natureza mais profunda e simbólica, tal como atrás se aventou. Afinal, que pontos são esses que se desfazem, cortam, rebentam ou deslaçam?

Yoko Ono, na sua *Cut Piece* (1964), oferece-se ao público, dando acesso a corte com tesoura da roupa que usa, numa possível nudez ou violência aceite sob voto de confiança ou assunção do risco, «desafiando a neutralidade da relação entre espectador e objeto artístico»⁷. Valie Export, em *Genital Panic* (1969), exhibe as calças cortadas na braguilha, expondo uma zona, digamos, menos própria de uma mulher bem comportada, mas não é certamente o bom comportamento que visa, ao assim atravessar a sala de cinema de Munique onde passa um filme pornográfico, ameaçando os espectadores com uma arma; quando Judy Chicago expõe *Red Flag* (1971), fotolitografia que mostra em grande

7 RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (ed.) — *Art and Feminism*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2001, p. 60.

plano o gesto de extração da vagina de um tampão sangrento, isso funciona para alguns observadores como uma imagem da castração.

Foster, Krauss, Bois e Buchloh referem uma «impossibilidade do puro presente»⁸ que talvez aqui possa, também, pensar-se, embora eles o façam sobretudo a propósito de obras de outra natureza, nomeadamente *Left Side Right Side*, de Joan Jonas (1972), *Now*, de Lynda Benglis (1973), e *Trademarks*, de Vito Acconci (1970). Krauss coloca a hipótese de se tratar de situações sobretudo narcísicas, espelhos imperfeitos que alienam a identidade e que, em Acconci sobretudo, devolvem uma agressão que se confunde entre a própria identidade e o público.

Neste sentido, esta agressão pode ser lida alegoricamente como uma sondagem ao espectador, uma procura de audiência, uma provocação ao público – numa altura em que, com os *media* e espaços tradicionais da arte transgredidos, não era claro quem ali podia aparecer nem com que fim e efeitos.⁹

Obras particularmente radicais, se visam também, no seu tempo, captar a atenção de certos públicos provocando um efeito de choque que, ou conquista (e por sua vez aliena), ou realiza uma seleção desse mesmo público, também é certo que, posteriormente, esse impacto desmaia quando deixa de haver limites ou convenções a transgredir. O que nos interessa mais, contudo, é que, tratando-se de obras em que o vídeo é o meio de registo e comunicação previamente identificado, há nelas uma relação com um efeito temporal sempre diferido, o que acontece também pela própria lógica de transferência da corporalidade do *performer* para a do espectador, que se torna seu substituto no visionamento. Ou seja, há um tempo que se multiplica, paradoxal, e que nunca corresponde ao presente real da obra em si, da atuação primeira.

Ora, de um modo diverso, essa perturbação da temporalidade também acontece nas obras de carácter têxtil, e não só pela via da negação do presente.

8 FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. — *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004, p. 564.

9 *Ibidem*.

O tempo desfeito: ponto um

Claro que destruir não é bem o mesmo que desconstruir, embora ambas as ações possam vir a produzir resultados visualmente idênticos.

Em têxteis, a diferença pode traduzir-se na simples ação de não atar, não dar o nó ou laço necessário, deixar solto ou pendente.

Rosalind Krauss entende que, na obra *Contingent* (1969), Eva Hesse contrapõe o discurso formalista do minimalismo ao sentido do expressionismo e, partindo do princípio de que o expressionismo imprime a realidade na expressão, implica a ideia de que também forçar os limites da matéria imprime nesta traços da identidade. O carácter do objeto como pendente não se resume a uma questão formal e o trabalho de Hesse deve ser lido no contexto dinâmico da sua própria vida, uma judia nascida na Alemanha nazi de 1936 e forçada a estar sempre em mudança. Em *Ennead* (1966), os fios saem de uma matriz geométrica para se desordenarem no espaço de modo informe. Há, contudo, condições materiais inerentes à fisicalidade: a gravidade, por um lado, e por outro a matéria do fio em si, pois o sisal, tal como outras fibras vegetais, reage ao ambiente. Quando o ar está mais húmido, alonga, e quando está mais seco, encurta.

Em *Right After* (1969), torna-se ainda mais perceptível essa associação da vida e forma de estar da artista à desconstrução formal na obra, em que fios, cordas e linhas de fibra de vidro dão corpo a esculturas nas quais a força da gravidade provoca uma quebra e mutação dinâmica da imobilidade da peça. E a tensão permanente entre imobilidade e movimento não é uma qualidade estritamente tridimensional. Envolve o tempo, um tempo que colabora na construção da obra e da sua fragilidade ontológica, à beira do colapso. A sua materialidade instável, periclitante, anuncia mutação, estado «em» ruína. E instaura na obra um desfasamento entre a sua realidade factual e o passado aparente no processo desvendado, o presente e o futuro: pressupõe uma narrativa que condensa um tempo do que foi e do devir no que é, assim apagando o presente. Essa obra, como outras de Eva Hesse, coloca ainda questões complexas do ponto de vista da sua conservação e museologia¹⁰.

10 É a esse título muito esclarecedor o vídeo no *link* [On line]. [Consultado em 4 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: https://dianaellinger.com/2020/04/26/eva-hesse/](https://dianaellinger.com/2020/04/26/eva-hesse/)

Também no mesmo ano dessas peças, Magdalena Abakanowicz mostra *Black Garment*, dando sequência a obras que já então ela vem realizando em sisal, num olhar e processo que convida a uma experiência tátil de ressonância pré-industrial. As suas «abakans» são normalmente obras enormes como salas. E, por vezes, o material emana um odor próprio. Neste caso, um «casaco» anatomicamente pouco funcional, de grande escala e materialmente grosseiro, visualmente convidativo a diversos tipos de toque, articula processos construtivos da forma tecida com outros que desfazem literalmente a tecelagem. Em muitas obras suas, esse desfiar ou simplesmente deixar o fio solto relaciona a sensualidade e erotismo das formas que, por vezes, se tornam explicitamente vulvares¹¹.

Abakanowicz tem realizado ao longo do tempo um trabalho têxtil escultórico e instalativo que remete frequentemente para a morfologia do corpo, podendo ser-lhe imputada alguma vocação expressivista, que ela mesma assume:

A fibra que uso nos meus trabalhos deriva de plantas e é semelhante àquilo de que nós próprios somos compostos... O nosso coração é rodeado pelo plexo coronário, o mais vital dos fios... Ao manipular fibra nós manuseamos o mistério. Uma folha seca tem uma rede remanescente de uma múmia... Quando a biologia do nosso corpo fraqueja, a pele tem de ser cortada para dar acesso ao interior. Mais tarde tem de ser cosida como tecido. O tecido é a nossa cobertura e traje. Feito manualmente, é um registo do nosso pensamentos.¹²

Ela é, seguramente, um dos nomes mais reconhecidos da renovação da tapeçaria contemporânea, o que aqui merece um parêntesis, antes de mais algumas achegas sobre outras obras em que a forma se desfaz (desconstruindo o tempo).

11 Magdalena Abakanowicz [On line]. [Consultado em 4 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+Ma.php.html](http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/RedAbakan+Ma.php.html)

12 Magdalena Abakanowicz *apud* Barbara Rose. In RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy (ed.) — *Art and Feminism*. Nova Iorque: Phaidon Press, 2001, p. 57.

Pontos num território temporal (da história da arte têxtil contemporânea)

Um brevíssimo parêntesis, antes de avançar com mais casos que acompanhem esta reflexão, permite salientar que há na atualização da arte têxtil um fator museológico muito presente. Verifica-se logo com a constituição em Lausanne, em junho de 1961, do CITAM (Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna)¹³, que cruza finalidades no âmbito do património, valorização de coleções e restauro com um relançamento criativo e artístico, numa dinamização que coloca ênfase nas Bienais Internacionais de Tapeçaria de Lausanne (1962-1995).

Na primeira edição em 1962, distinguem-se naquela bienal várias artistas polacas (entre as quais Abakanowicz), expressivas da modernidade que, nos anos 60 e 70, a Polónia revela cultural e artisticamente, comparativamente com outros países de Leste. Em matéria de têxteis, a cidade polaca Lódź é determinante: expandida com a revolução industrial nesse tipo de produção (mas não exclusivamente, tem um meio artístico bastante ativo em artes plásticas, teatro e cinema¹⁴). A sua Fábrica Branca¹⁵ aloja, desde 1960, o Museu Central da Indústria Têxtil, expondo muita maquinaria de época e produções resultantes e dedicando uma área generosa à tapeçaria moderna e contemporânea. Com o interesse internacional pelos processos têxteis e a par da Bienal Internacional de Lausanne, o sucesso da tapeçaria polaca a partir dali sedimenta a existência de uma escola de tapeçaria polaca em torno de nomes como Abakanowicz e Wojciech Sadley, e em Lódź acontece desde 1975 uma Trienal Internacional de Tapeçaria (em 1972 sob versão nacional).

13 Sob iniciativa do grupo que inclui Jean Lurçat, Pierre Pauli e René Berger.

14 Há uma escola de cinema donde saem nomes como Wajda, Polanski e Kiésłowsky. Nas artes visuais pontua, por exemplo, Władysław Strzemiński, artista de vanguarda oriundo da Bielorrússia, amigo de Malevich, influente defensor do unismo na academia de Belas-Artes local.

15 Inicialmente de Ludwik Ceyer, construída entre 1835 e 1838, é uma inovadora fábrica de têxteis com secções múltiplas que incluem fiação e teares mecânicos, e o primeiro motor a vapor na cidade. O edifício clássico principal, com paredes rebocadas e pintadas, distingue-se dos outros e tem logo o nome popular de Fábrica Branca, que mantém. Fábrica Branca. Biala Fabrika Lódź/ White Factory. [On line]. [Consultado em 10 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: https://cmwl.pl/public/gallery/biala-fabryka>](http://www.cmwl.pl/public/gallery/biala-fabryka).56

Em Lausanne, a suspensão das edições da Bienal Internacional em 1995 dá lugar à Fundação Toms Pauli¹⁶, instituição museológica para a arte têxtil antiga, moderna e contemporânea (de cuja coleção é exposto um conjunto de obras na *Contextile* de Guimarães de 2012¹⁷).

A trienal polaca adquire entretanto boa reputação internacional e, apesar de alguma quebra do interesse geral pelos meios têxteis durante duas décadas, beneficia da maior adesão recente dada a esses meios (visível noutros certames internacionais como a Bienal de Veneza, São Paulo, Hangzhou, etc.). À 16.^a edição em 2019 sucede-se uma próxima prevista para outubro de 2022.

Nessa última, a curadora escolhida, Marta Kowalewska, inclui, sob a designação *Breaching Borders*, secções sobre migrações, identidade, memória, soma, natureza, psique e diálogo, dizendo uma observadora:

Embora a maioria das peças projete uma visão otimista, uma parte substancial da exposição reflete os nossos medos recorrentes e as ameaças que encaramos. No seu trabalho, os artistas referem frequentemente o perturbador e complexo ambiente político, as tensões sociais e políticas, as mudanças climáticas e catástrofes relacionadas com o clima, poluição ambiental, desenvolvimento tecnológico, etc.¹⁸

Recentemente, adquire prestígio internacional a Hangzhou Triennial of Fiber Art que, desde 2013, conta com três edições realizadas com meios expressivos no Zhejiang Art Museum, China Academy of Art Museum e China National Silk Museum, a última das quais intitulada *Boundless Encounters*. E frise-se ainda, entre outros eventos mais ou menos regulares, a qualidade da portuguesa *Contextile*— Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, em Guimarães, que, desde 2012, revela excelente adesão e representatividade internacional.

16 Fondation Toms Pauli. [On line]. [Consultado em 15 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: http://www.tomspauli.ch/accueil/](http://www.tomspauli.ch/accueil/)

17 Sobre essa mostra, ver catálogos disponíveis na página *web* da *Contextile*.

18 MARSZALL, Małgorzata. «Can Tapestry Represent Successfully The Most Pressing Issues Of The World We Live In?» In *Contemporary Lynx*. Online magazine. 23 de outubro de 2019. [em linha]. Disponível em <https://contemporarylynx.co.uk/can-tapestry-represent-successfully-the-most-pressing-issues-of-the-world-we-livein> [Consultado em 12 de maio de 2021]

Em todos os casos, verifica-se uma relação triangular entre a tradição industrial, a museologia e a criação artística contemporânea (e, eventualmente, o turismo).

O tempo desfeito: ponto dois

Com dados dessas iniciativas e outros podem agora evocar-se mais obras em que o desfazer operativo da forma estabelece relações polimórficas com o tempo, num cruzamento adaptado a aceções propostas por Michel Baudson e seus convidados em *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*¹⁹. Essa sua extensa abordagem toma em consideração a teoria da relatividade e outras concepções de tempo na ciência e na filosofia, história, arcaísmo e rituais, movimentos da modernidade, dinâmicas formais. Ali, Umberto Eco sugere a consideração dos tempos da expressão (consumação física, fluxo sintagmático, imobilidade e percurso) e dos tempos do conteúdo (enunciado, enunciação, série, citação), donde sobressai novamente uma hipótese (já atrás avançada) para as obras em meios têxteis.

Pela sua própria natureza, essas obras ou produções não parecem funcionar em termos de um instante bergsoniano. Elas não se afiguram favoráveis a um puro presente, talvez o neguem, ou talvez simplesmente sejam incompatíveis com um «aqui e agora».

Kioko Kumai, Conceição Abreu e Rosa Godinho exemplificam a escolha de processos que remetem para a ideia de gesto incompleto, desmanchado ou desfeito numa lógica de impermanência, sugerindo uma forma em via de se fazer ou desfazer. Nesses casos, parece poder pensar-se na introdução de descontinuidades temporais, interrupções. O tempo do gesto, patente na forma, é sincopado, podendo haver, num ou noutro caso, relações rítmicas colocadas pela regularidade ou proporção. Já Ghada Amer desfia telas costuradas num misto de sensualidade erótica em relação com figuração feminina, assumindo os

19 BAUDSON, Michel (ed.). *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*. Bruxelas: Albin Michel, 1985.



FIGS. 2 e 3: Ana Lima-Netto, *Tempo de nascer*. 2021. Rede de alumínio e fita de seda.
425 × 150 × 100 cm. A segunda imagem é um pormenor. Fotografia de Isabel Sabino.

fios como matéria tátil ou fluxos corporais, mas também abrandando o tempo do voyeurismo do que, afinal, será talvez um olhar masculino e que contém vestígios do sentido trágico que reconhecemos nos cabelos cortados de Frida Khalo num dos seus mais conhecidos autorretratos.

Ana Lima-Netto, numa exposição recente, desafia literalmente as finas redes metálicas que utiliza, afinal tecidos autossustentáveis que prescindem de estruturas, com os quais constrói formas orgânicas e chega a sugerir elementos de paisagem: nuvens, árvores, por exemplo. Os fragmentos parcialmente desmanchados maleabilizam a matéria, tornada ainda mais dúctil ao exercício de tensões físicas que a deformam, e aliviam o peso da gravidade às formas, que quase levitam, parcialmente despojadas de peso. Mas a relação que sugerem com o tempo é diversa das peças de Eva Hesse, atrás referida. Neste caso, a leveza dos objetos e a sua materialidade limpa e reluzente acarretam uma fragilidade que, se por um lado nos seduz, também instaura uma ansiedade latente na hipótese de ruína potencial, pelo sentido de efêmero que, afinal, vive connosco e rapidamente detetamos sintomaticamente: no caso presente, pelo desfiar da rede, que parece fazer retroceder e tensionar a matéria e o seu tempo, e pela limpe-

za fria do material metálico, de que a natureza pouco gosta e, normalmente, rapidamente degrada.

A peça cria, ainda, um mecanismo de antecipação, de *suspense*, tema a que se voltará mais adiante. Neste caso, o título atribuído pela artista parece negar um desfecho antitrágico, um novo início.

Anish Kapoor também força a tensão física de um objeto têxtil em *Dismemberment* (2009), peça de ar livre. Quase se rompe, quase se desmembra esse corpo no espaço natural, metáfora humana na paisagem em si. Esticar, forçar limites, violentar a matéria ao máximo, interessa-lhe também enquanto jogo de antecipação, novamente *suspense*. Até quando aguenta? A questão da obra reside nesse «quando», advérbio temporal presente na lógica visual da forma a partir da realidade física que lhe estabelece a razão de ser e os seus limites.

É também a tensão da matéria que Lygia Clark explora quando usa fios elásticos, mas com outro intuito e função. As redes e estruturas de estabilidade limitada e maleáveis, manipuláveis, como em *A casa é o corpo* (1968), *Estruturas vivas* (1969) e *Redes de elástico* (1973), visam uma relação de participação com o público interviniente que é lúdica, simbólica e pedagógica. A experiência relacional direta com a obra visa tornar-se transformadora, ou seja, agir no tempo, criar um antes e depois, através de uma «espécie de relação corpo-a-corpo entre dois organismos vivos»²⁰ em que são as pessoas e o modo como se relacionam que interessam. O objeto mediador, a rede, mesmo que a forma regresse ao que era no início, é assim algo que ganha vida no uso, para aguardar nova interação. E, como os corpos que a habitam temporariamente, é sujeita a desgaste, transformação parcial.

Tem um pouco esse sentido também *The Web* (2006), de Martin Walde, na qual fios apoiados em varetas de carbono criam uma teia tridimensional, um objeto que convida à interação e que se transforma numa armadilha para o público, maioritariamente infantil, que aceita o desafio. Novamente o prazer ou outra sensação implicam, afinal, uma questão de duração.

20 FRIELING, Rudolf; PELLICO, Melissa; ZIMBRADO, Tanya. «Plates. Lygia Clark». In FRIELING, Rudolf; GROYS, Boris; ATKINS, Robert; MANOVICH, Lev. *The art of participation. 1950 to Now*. Nova Iorque/Londres: San Francisco Museum of Modern Art/Thames & Hudson, 2008, pp. 103-104.

O efeito da gravidade é, para inúmeros artistas, cúmplice das formas e do seu desempenho espacial, envolvendo uma temporalidade especificamente sua. Masakazu Kobayashi, na 8.^a Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana²¹ (apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977-78), embora não recorrendo a um processo de desconstrução têxtil, usa estruturas que apoiam fios que caem e formam padrões de efeitos performativos temporais associados à gravidade, o que acontece igualmente nessa mostra com uma obra de Akio Hamatani. Outras peças de Naomi Kobayashi o sugerem também e o mesmo acontece com Olga de Amaral. Artista muito presente internacionalmente desde meados dos anos 60, tem tirado partido frequentemente da gravidade, inclusive em obras mais recentes da sua carreira (2013), tal como Sheila Hicks, Lenore Tawney, Claire Zeisler, Angelika Arendt, Magdalena Klezynska, Rosemary Mayer e a muito jovem portuguesa Ânia Pais, entre outros casos.

Ora, o peso contém um discurso temporal, quer ganhe expressão essencialmente através de fios, de linhas que formam superfícies e formas no espaço, como nos casos anteriores, quer com expressão volumétrica, em massas, como em Ernesto Neto.

A gravidade acentua a ideia de queda, com um antes e um depois que envolvem um «em cima» e um «em baixo». «Antes» é sinónimo de «alto» e «depois» acontece em «baixo». Essa é, também, uma condição associada à ideia de paisagem natural e de nem sempre fácil abstração. A subversão da temporalidade associada à gravidade é, em têxteis, mais rara, implicando outras intervenções físicas.

No entanto, ainda recorrendo a essa força a que estamos normalmente sujeitos na realidade, as obras de Gabriel Pionkowski e Cecilia Vicuña envolvem outros aspetos que nos interessam. No caso dele, a laceração e o vazio implicam os tempos diferentes da matéria e os tempos do gesto (expressão, enunciado e enunciação). Os tecidos existentes em estratos apelam a tempos específicos da matéria e da cor: têxteis de fabricos diversos, cores intensas ou desbotadas falam

21 AA.VV. *8.^a Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausana*. Catálogo da exposição na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, de 30 de novembro de 1977 a 15 de janeiro de 1978. Textos de René Berger. Org. Centre International de Tapisserie Ancienne et Moderne de Lausanne / Musée Cantonal de Beaux-Arts de Lausanne/ Fundação Calouste Gulbenkian.

diversamente, instauram histórias no tempo. Os vazios surgem como intervenções posteriores, tal como as lacerações, que percebemos resultantes, ou de gestos decisivos, ou do lento desgaste do tempo.

Quanto a Vicuña, em *Útero de Quipu* (2017), as formas meio lineares suspensas caem quase em cilindro, mas o seu lado inerte e temporalmente definido acaba por ser subvertido pela abertura participativa atribuída à obra, quando ela é alvo de manipulação, corte, ou interação diversa. Nesse tempo narrativo da *performance* há, por um lado, uma ideia de corte umbilical da união ao cosmos, conforme a artista afirma, que se converte numa aparentemente festiva denúncia da violência que esse corte significa, não por acaso no contexto chileno de uma política cheia de sobressaltos.

Noutras obras têxteis criadas por processos «negativos» do fazer (se assim pudermos chamar às ações atrás enunciadas que desfazem pontos, elos de tecelagem, tessituras), essa violência sobre a forma ou o objeto vem associada a iconografias políticas e da sexualidade, sobretudo. Os discursos da temporalidade são também, em casos desses, diversos.

Latifa Echakhch esvazia tapetes literais, possíveis objetos de uso religioso para a oração islâmica, por ablação da superfície, reduzindo-os ao seu contorno têxtil, ainda com franjas, inviabilizando assim, ou tornando incómodo, o seu uso futuro, num ato de violência formal que se torna profundamente simbólica. Mona Hatoum e o jovem Till Ansgar Baumhauer também denunciam os efeitos das guerras prolongadas e recorrentes no Médio Oriente em tapetes cuja superfície erodem, simulando a ação do uso ao longo do tempo, no caso dela criando mapas de territórios, no caso dele caracteres e iconografias de sentido narrativo bélico. O tempo patente na erosão anónima faz com que esta denuncie responsáveis que se confundem connosco, espectadores, ampliando novamente o impacto do tempo discursivo da obra ao tempo do seu público.

Já Javier Garcerá usa a erosão afirmando dirigir-se ao corpo, não à cabeça dos seus espectadores. Em *Ni decir* (2018)²², usa tecidos de seda *changeant* (*shot silk*) cuja urdidura ele perturba meticulosamente esgaçando e puxando fios que ficam fora do alinhamento, saídos ou

22 GARCERÁ, Javier. *Ni decir* [On line]. [Consultado em 16 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: https://www.youtube.com/watch?v=fb3dCvAaNB4&t=124s](https://www.youtube.com/watch?v=fb3dCvAaNB4&t=124s)



FIGS. 4-7: Javier Garcerá, *Ni decir*, 2018. Instalação. Telas forradas a seda intervencionada, cadeira, objetos e som. Integra o objeto à direita (FIG. 7): *La menor distancia*, 2017. Seda erodida, 110 x 110 cm. Crucero del Hospital Real, Granada. Cortesia do artista.

rebetados, modificando a reação do tecido à luz em zonas que, num todo, por vezes criam formas reconhecíveis.

Essas peças, muito delicadas e sedutoras, cuidadosamente montadas e iluminadas, integram dispositivos instalativos com outros objetos e com som que convidam o espectador a movimentar-se e assumir perante tudo diferentes pontos de vista, desde a contemplação à aproximação do pormenor, tanto de modo voyeurista como potencialmente háptico e, desse modo, sujeitas a um contacto perturbador de sinal contrário à sedução inicial.

São obras que, como o título propõe, instauram um espaço de um possível encontro sem palavras, na experiência e tempo do indizível em que a luz colabora na construção do olhar e de toda a experiência, por sua vez lentamente ancorada na complexidade do desfazer da forma na sua mutação perceptiva.

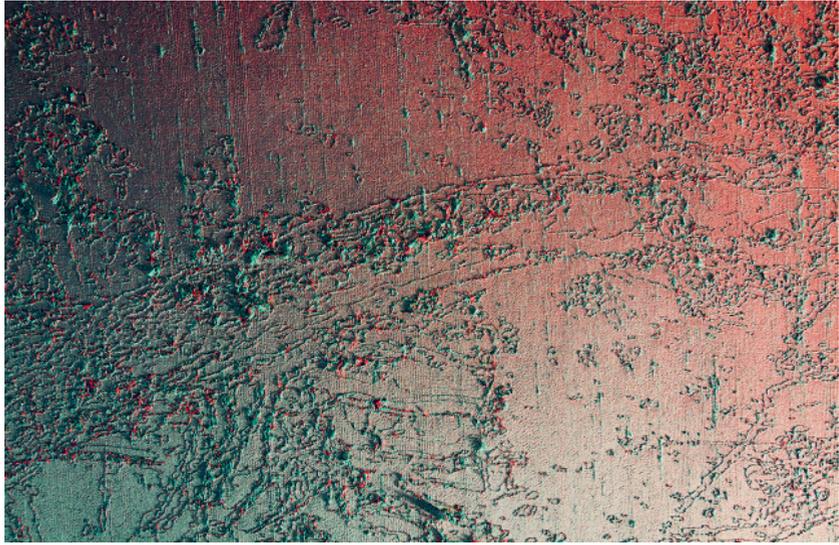


FIG. 8: Javier Garcerá, *La menor distancia*, 2017. Pormenor da superfície esgaçada e repuxada da seda.

Marina Rheingantz parece hesitar em *Piaui* (2015), quando assume a degradação da matéria e o seu carácter de ruína mas, ao mesmo tempo, faz por reconstruí-la. De certo modo, ecoa Louise Bougeois, que afirma que «A agulha serve para reparar o estragado. É um grito contra o esquecimento»²³.

Também o histórico casal Ritzi e Peter Jacobi, muito presente ao longo do tempo em grandes exposições internacionais, especialmente nos anos 70, parece interessar-se pela degradação da matéria e até por uma certa abjeção simulada em objetos têxteis, como se fossem matérias ou corpos pútridos. Recentemente, Yin Xiuzhen contrapõe ordem e desordem através de objetos que revelam paralelamente situações em que podem estabelecer narrativas opostas segundo uma dupla temporalidade, conforme a sequência privilegiada dada à perfeição geométrica e ao seu amarfanhamento; na dinâmica espacial que favorece no Ocidente o movimento da esquerda para a direita (como na escrita), é mais perceptível uma temporalidade que remete para a ideia de degradação mas, sendo a artista chinesa, o discurso plausível pode ser o oposto, de resto mais consistentemente com a sua dedicação a um passado pessoal mitificado, ao desejado regresso a objetos que, afinal, voltam a ser perfeitos. Em obras de Alina Azadeh percebe-se algo que apela a reminiscências de fragmentos arqueológicos nas suas

23 BOURGEOIS, Louise. In GROSENICK, Uta (ed.) — *Women Artists. Mulheres Artistas nos Séculos XX e XXI*. Colónia/Londres/Madrid/Nova Iorque/Paris/Tóquio: Taschen, 2001, p. 63.

formas múltiplas, sempre diferentes, como embrulhos informes, atados com fios, mas que, um pouco como objetos *vudu*, fetiches e corpos-miniatura de função mágica ou propiciatória, aliam o seu carácter precário ou efémero a uma função qualquer performativa à qual parecem destinados (que também Sheila Hicks, atrás referida, opera, com grande visibilidade recente na Bienal de Veneza). Por vezes, a faceta de *storyteller* implica que conte histórias oralmente e em textos, em papéis e objetos recortados que até pode queimar antes de embrulhar em têxteis. São segredos desvendados, oferendas recebidas que volta a oferecer.

Jagoda Buić, por sua vez, demonstra desde meados dos anos 60 em diante forte sentido cénico em obras de dimensões generosas que revelam formas orgânicas, elementos que remetem para a pele e o interior do corpo como dobras, pregas, cortes simulados, mas que também podem ser lidas ambigualmente como outras formas naturais da paisagem ou de seres vivos. Também aí, os processos construtivos dialogam com meios que simulam cortes, ablações, descontinuidades que reinstauram uma temporalidade mista.

Noutros casos, o sentido destrutivo ou de negação toma muito evidentemente o corpo feminino como alvo principal da violência ou da agressão, com alusões frequentes à penetração sexual. As obras de Birgit Dieker, como *Rosie* (2007), representações que formam com o informe e o disforme mas que também exploram gestos de profanação e transgressão da forma e do corpo, não existem sem um passado no qual pontuam os objetos de Hans Bellmer dos anos 30, nem sem as ações em que Gina Pane e Orlan usam o próprio corpo como matéria ou tecido a cortar e suturar nas décadas de 60 e 70.

Atentados ao corpo, como certas práticas de automutilação em diferentes culturas e tempos, exprimem-se na via da transgressão mas também do autossuplicio, do autossacrifício, algo que chega a ser suicida entre a vitimização de si por si mesmo/a e a dilatação do tempo na dor própria e no sofrimento empático de quem assiste.

Figuradamente, também as roupas rasgadas ou cortadas do movimento *punk* evocam feridas abertas, por suturar ou a exigir sutura, cuidado, cura, numa escrita pela transgressão e pela negativa, pela carência, forçando os limites do real.

Aliás, em *Bem-vindo ao Deserto do Real*, Žižek retoma Alain Badiou na identificação da paixão pelo real como «questão fulcral do século XX»²⁴, abordando como seu efeito o processo de virtualização (desrealização) em curso, que se verifica em força na comunicação contemporânea. Alonga-se, a propósito, sobre o caso dos *cutters*, pessoas que se autoinfligem cortes com lâminas com que, frequentemente, se colocam em situação de dor, automutilação e até perigo de vida, o que considera oposto à tatuagem.

Nessa lógica, os cortes e outros atos que, em processos têxteis, são usados ou figurados, metaforizam obviamente uma relação complexa com o real pelo seu exacerbamento e também pelo modo como se constituem como acontecimento, como evento — logo, indissociável da sua condição temporal.

O tempo desfeito e emaranhado (considerações, ou pontos, pouco finais)

Fazer e desfazer nem sempre é simplesmente fazer, mas é sempre uma questão de tempo.

Se a agulha é enaltecida por Bourgeois, como já referido, pelo seu poder mágico e ação curativa contra o esquecimento, descoser ou desfilar seriam, pelo contrário, apostar no esquecimento, significando para Penélope uma dilatação do tempo com alguma componente de negação. Seria como a criação de uma curva, uma dobra, um anel de Moebius a possibilitar uma eternidade na repetição — mas na qual a multiplicação arrisca desencadear a perda do fio de Ariadne, a ligação ao real, labiríntico demais, ou seja, afirmando outra forma de esquecimento na impossibilidade de resolução/solução.

Nesse sentido, *Penélope*, de Tatiana Blass (2011), é uma peça de discurso complexo, embora a própria artista brasileira a apresente com grande simplicidade:

24 ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio D'Água, 2002, p. 21.

A obra consiste em um tapete vermelho de 14 metros que vai da porta de entrada da Capela até o altar, onde encontra-se um tear manual de pedal em que a urdidura do tapete está presa. Os fios saem emaranhados do outro lado do tear e passam pelos buracos já existentes das paredes de taipa, chegando até a área externa. Os fios vermelhos invadem o verde do jardim, forrando toda a grama, arbustos e árvores, criando um movimento dúbio de construção e desconstrução, citação ao mito de Penélope.²⁵

A narrativa poderia salientar a ideia de construção em curso através de tear, mas o que vemos instaura uma ambiguidade na qual fazer e desfazer se confundem.

Sobressai a alusão a uma planta parasita (cipó-chumbo) tornada viral, invadindo tudo, ou seiva que penetra em todos os interstícios dos obstáculos, ou ainda sangue que jorra do coração para os dedos ausentes de uma *mater dolorosa*. Tudo se desfaz na obra: como a aranha que se desfaz no texto/tecido de Barthes²⁶, produtora, produção e produtos, a hifologia em que autores e espectadores são tornados coautores, coniventes ou cúmplices, parte da obra cujo espaço próprio é sabotado, fundido com o objeto, e cujo tempo parece degenerar, curvar-se sobre si mesmo, ambicionar a eternidade insuportável. Como alguém diz, se ali «matar a praga é também matar o hospedeiro»²⁷, perpetua-se uma paralisia de um tempo que, contudo, novamente recusa o presente, pois nele estão dobrados passado e futuro e, assim, persiste emaranhado.

Entre o interior e o exterior, esta obra sugere ações em leituras divergentes e complementares.

Novamente, como funciona esta narrativa? Em que sentido deve ser lida? Qual a ação em jogo? Onde começa e onde acaba? Aliás, onde não acaba? E a relação com o exterior — espaço natural invadido, contaminado e contaminante? E que tempo este, que não se conforma à linearidade, que se torna ambivalente, que avança e recua, que se enrola sobre si mesmo?

É certo, no dia-a-dia, que a lógica das máquinas (teares incluídos) é outra. Diz-nos que cortar é fácil e repetir também. *Copy and*

25 BLASS, Tatiana. [On line]. [Consultado em 13 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: http://www.tatianablass.com.br/obras/66](http://www.tatianablass.com.br/obras/66)

26 BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 112.

27 FREITAS, Douglas de, «Texto de apresentação de Penélope», 2011. Tatiana Blass. [On line]. [Consultado em 16 de maio de 2021]. Acessível em [www: <URL: http://www.tatianablass.com.br/textos/200](http://www.tatianablass.com.br/textos/200)



OPRAS

SOBRE

TEXTOS

NOTÍCIAS



FIGS. 9 e 10: Tatiana Blass, *Penélope*. 2011. Tear, fios de lã e chenille, tapete.
Dimensões variáveis. Capela do Morumbi. Capturas de ecrã a partir da página
web da artista. <http://www.tatianablass.com.br/obras/66>

paste, copiar, clonar ou multiplicar são processos que dependem de comandos em que nem é preciso carregar e, muitas vezes, nem tocar sequer. *Alexa*, *turn out the light*, diz a minha filha ao *robot* virtual lá de casa, que, quando necessário, também manda outro *robot* mecânico aspirar os tapetes. *Forward-backward-fastforward-fastbackward-still-stop* são palavras de comandos comuns. Mas, numa mecânica mais subtil, sem teclas sequer sonoras, essas ações também existem em obje-

tos de outra natureza com os quais se criam laços relacionais de expressão funcional e narrativa, simbólica, espacial e temporal.

Nesses casos, em que o tempo não é explícito mas cuja leitura é induzida e fica implícita, raramente existe linearidade linear, ou talvez nunca mesmo.

Nos processos da arte têxtil, sejam mais ou menos artesanais, os pontos incompletos, deixados por enlaçar em fios pendentes, ou não ordenados, funcionam numa relação ambivalente com o tempo que pode comparar-se ao *suspense* em filme: faz antecipar o que se segue, sofrer ansiedade pela espera do que já se sabe que vai ocorrer.

A imagem em movimento tem, contudo, um *dictatum* temporal diverso, mesmo que pretendendo subvertê-lo. A não ser em situações de ecrãs múltiplos, é dado um antes e depois que se pode, quando muito, reordenar mentalmente para criar uma narrativa. Já a forma têxtil implica um feitiço do tempo: algo que se repete mentalmente nos gestos, pontos, pespontos ou «despontos», presentes e atemporais. Ou seja, a coisa está presente mas, tal como numa frase pode haver substantivos e adjetivos, a sua função imagética implica um verbo, acarreta uma ou várias ações. Não prolonga um tempo presente que não existe ali; apenas dilata passado e futuro, encurvando ainda mais a sua percepção. A forma têxtil implica, talvez sempre, um devir narrativo. Não pode ser um ponto no tempo, instante punctiforme. Mas também não é uma linha. A ser filiforme, assume várias direções, enrola-se, multiplica-se, pode emaranhar-se, ser labirinto. Explícito ou implícito, o tempo que exprime é, por natureza, um emaranhado complexo.

Talvez isso se deva à sua latência informe (como na origem o algodão e a lã), que requer fiação, tecelagem, ações que formam, ordenam manual ou mecanicamente. Em Tatiana Blass, o tear é fonte de desordem e não de regra, repetição e produção nesses termos. Reenvia para o informe e caos inicial, vai incessantemente promulgando a devolução ao antes do nascimento, ao útero donde, como canta Chico Buarque²⁸, Curuminha (de «corumin», criança em tupi) nunca deveria ter saído. Aliás, ali não há corte de cordão umbilical, nem com os dentes, como nos animais, nem com máquinas.

28 Chico Buarque de Hollanda. «Uma canção desnaturada» (1979), para a versão paulista de *Ópera do Malandro*.

Epílogo

De volta a *Solaris*, um dos primeiros têxteis que Tarkovsky ali coloca é a tapeçaria por detrás de Grybarian no ecrã. A dualidade do tempo da imagem (passado ou presente?) introduz mais dúvidas: facto, memória ou ilusão? Nesses planos, Tarkovsky procura maior humanização e questiona um *cliché* de futuro, declarando-se²⁹ pouco interessado em ficção científica e espaços excessivamente tecnológicos: alguma fisicalidade artesanal é essencial. A tarefa do realizador, diz ele, é construir o tempo.

É pouco depois dessa cena que Kris, meio adormecido, vê Hari, calmamente sentada em frente de si, com o xaile sobre os ombros e um pente na mão. Estupefacto, ele sabe que não pode crer nessa realidade. Ela não se reconhece numa foto e fica inquieta, «como se tivesse esquecido algo», diz. Pede-lhe ajuda e ele desata um cordão aparentemente inútil nas costas do vestido, que tem rasgões. Com uma tesoura, ele corta delicadamente o pano.

As cenas sucedem-se, ela reaparece ferida, de roupa danificada, ferida, sem memória, vai-se de novo. Morre e regressa: assim o padrão está estabelecido para a presença fantasmática e a imponderabilidade do espaço sem gravidade, onde um xaile permanece nas costas da cadeira, um lustre cintilante trepida, um casal *chagalliano* flutua – o espaço e o tempo confundem-se.

Cada vez mais perturbado, ele tem visões sucessivas dela que se cruzam com imagens da mãe, ainda jovem, belíssima, toda vestida com rosetas de renda, paradigma do feminino. Tempos supostos soltam-se em camadas, desarrumados.

Podias ter telefonado, diz ela. E assim puxa o fio, a linha fantasma: a tal que também percebemos bordada no interior dos vestidos do costureiro Reynolds Woodcock (de *Phantom Thread*) e na própria alma deste, unindo o significado dos nomes e presenças da mulher e da mãe – memória e condição. A mãe, sempre a mãe, dizem eles, sobretudo: o fantasma de uma castração feita de laços.

29 Veja-se ABRAMOV, Naum. «Dialogue with Andrei Tarkovsky about Science-Fiction on the Screen». In GIANVITO, John (ed.). *Andrei Tarvovsky. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006, pp. 32-37.

Elas, mães, dividem-se: puxar o fio, não puxar, ou optar por um corte umbilical (com os dentes, se for preciso)? Independentemente de se poder ali questionar o ponto de vista masculino que aponta a lei invisível da mãe, o certo é que, naquele filme, as mulheres não surgem como trabalhadoras, embora se possam imaginar os seus dedos com agulhas de *crochet*, numa argumentação muda contra a sociedade, para elas patriarcal.

Independentemente disso, o realizador usa o têxtil para construir o tempo (como afirma), mas também desfazendo-o. Humaniza a faceta tecnológica futurista introduzindo no espaço e na narrativa materialidades diversas, gestos e, sobretudo, tempos diferentes.

Primeiro é espaço, na tapeçaria referida: fundo e *mise-en-abîme*. É um tapete com figuras, um quadro dentro do quadro/ecrã, épocas, contextos, na materialidade inesperada no ambiente que se esperaria asséptico de uma estação espacial.

Depois é objeto, um xaile, coisa móvel, que vemos interagir nos gestos de Hari, nas suas aparições e regressos e nos intervalos, objeto de sedução, conforto tátil e consolação. Poderia ser o acompanhar do fumo de um cigarro, mas não é, mas sim uma lâ que se move, gasta tempo e fala.

E é vestido, ou seja, segunda pele, logo corpo: em Hari e na mãe de Kris, ligando ambas.

Em Hari, chega mesmo a assumir um papel de materialização da violência expressa, quando, algo contraditoriamente, Kris a ajuda a despir, desatando delicadamente cordões disfuncionais do vestido afinal rasgado noutras zonas, metáfora do suplício dela, da pele em que não se sente bem, que a incomoda. Afinal, o mal-estar é dela.

E, entretanto, o xaile desaparece. Como um ponto num tecido, desfaz-se na narrativa que, apenas ela, nos dá conta do mistério: a inexplicabilidade do tempo.

DO UNIVERSO DO TÊXTIL NAS ARTES PLÁSTICAS: DINÂMICAS DO SABER E FAZER NA PRÁXIS ARTÍSTICA DE ERUDIÇÃO POÉTICA EM MARGARIDA REIS

RUTE ROSAS

Um ponto inicial para os pontos seguintes que termina em três pontos

Pensar Têxtil é sentir Corpo. O que visto, onde me limpo, o que me aquece o corpo e o que calço apresenta-se-nos, umbilicalmente, a todos nós nas nossas vidas cotidianas. Talvez por esse motivo, o ser humano inventou modos de aproveitar as peles e pelos dos animais, de as curtir, de as tingir, ou de construir fios e tecidos.

Num passado que remonta ao da existência humana, observámos as plantas, os seus caules e folhas fibrosas, com o intuito de as conhecer, observando as suas características físicas, os seus padrões, para retirar proveito à invenção, e as usar para nossa sobrevivência. Isto ocorre, por exemplo, quando observamos as fibras de palmeiras que se sobrepõem em camadas ortogonais, mas não se cruzam; percebemos que as peles e pelos dos animais têm a propriedade de nos aquecer; que cada bicho da seda constrói o seu casulo constituído por um filamento contínuo, ou que o cânhamo é uma fibra resistente e uma planta que enriquece os solos, ou ainda, a frescura, resistência e delicadeza do linho. Fomos capazes de imaginar e criar a partir das potencialidades destas dádivas da Natureza.

Perceba se está com frio, se está com calor, se está sentada/o com uma manta por cima das pernas, ou se está encostada/o a uma almofada. O que veste e que cores veste?

Natureza; Fibra; Ser Humano; Sensorial; Textura; Pele. O que referi até ao momento em síntese e à *flor da pele*, importa para ressaltar a potência do têxtil nas nossas vidas, mas também na Arte Contemporânea.

Esta reflexão sobre o Têxtil inicia-se na necessária distinção entre Artesanato e Artes Plásticas, destacando a presença do Artefacto

como o lugar onde se encontram ambos os territórios, particularmente, neste texto e contexto.

Começo por recorrer à etimologia de Artesanato, que poderá auxiliar e esclarecer: o artesanato é sempre artefacto manufacturado por um artesão (artesão + ato) e é utilitário e/ou decorativo e só por estes motivos teremos uma distinção das Artes Plásticas.

O manufacturador especialista, pode ser característica do artista plástico como do artesão, mas não o é necessariamente do artista plástico.

Assim, a posição do movimento *Arts & Crafts* parece cair por terra movediça, numa releitura atual, separando Artes de Ofícios, como separamos Arte de Ciência, ou Arte de *Design*. São todos distintos, mas dialogam, cruzam-se e entrelaçam-se, do mesmo modo que Arte e Política, ou Arte e Sociedade. No artesanato a manufatura está enraizada. Faz parte e é necessária.

O fazer manual têxtil existe em virtude do movimento temporal geracional migratório das raízes culturais, enquanto património, tradição e memória a ser preservada. Este saber fazer não atravessa apenas as gerações, cumprindo e respeitando as tradições, como também se desenvolve e se expande à medida que percorre o tempo.

O fazer manual em têxtil é árduo e é demorado. Tem o tempo todo do mundo, o tempo que tiver de ser. Para isso bastará lembrar os processos necessários para obtenção de um fio de linho, que implica mais de trinta estádios, desde o cultivo, à secagem do caule da planta até chegar ao fio. Para obtermos um fio de lã ou de um filamento contínuo de fibra de seda crua produzida pelas glândulas salivares de uma larva doméstica que se alimenta de folhas de amoreira, importam e estão implicadas diversas fases e procedimentos. Cada casulo construído pelo bicho-da-seda, continuamente e ao longo de diversos dias, pode atingir mais de mil metros. O processo de metamorfose que transformaria o bicho-da-seda em crisálida e mariposa adulta é, por nós, interrompido para obtenção desta joia existente no reino animal.

O encanto pelo saber fazer manual, tão presente e valioso durante séculos de História geral e de História da Arte, demonstra as persistentes revisões, enquadramentos, atualizações como parte integrante deste jogo da inventividade em constante atualização, originada pelos

mais variados fatores que também incluem e abrangem o advento das novas tecnologias, a sua ampla difusão nas práticas artísticas e, particularmente, no *veloz* século XX e primeiras décadas do século atual. A inclusão, como força vital da revalorização do pensar fazendo, encontra-se no centro das práticas artísticas das novas gerações e do fazer contemporâneo na Arte em geral e nas Artes Plásticas em particular. O fazer manual veio reivindicar o seu lugar nas práticas artísticas, sem se opor à convivência e coexistência de qualquer forma de expressão, de utilização dos meios e ferramentas recém-chegados. Pelo contrário, vivemos um tempo do respeito pela diversidade, aliando imaginação e conhecimento do passado e do presente, explorando, revelando e desvendando a diversidade de poéticas e cruzamentos entre o fazer manual e o maquínico. Neste retorno valorado do fazer manual, o têxtil encontrou, ampliou e potencializou o seu espaço.

Deste modo, e com esta breve apresentação, está feito o enquadramento para o foco que motiva este texto: a Arte Têxtil Contemporânea.

O percurso da arte têxtil contemporânea não é diferente daquele que é seguido pelas artes plásticas em geral. A permeabilidade à inovação, possibilitada pelas novas matérias industriais e pelas tecnologias atuais, a par da abertura dos canais de informação e de comunicação multiculturais, facilitaram a sua manifestação com plena criatividade, desenvolvendo por vezes transferências complexas entre o têxtil utilitário, seja ele doméstico, científico ou simbólico, e a obra de arte. (RITA, 2016: 16)

O facto de o universo do têxtil ser um vasto e valioso território para a experimentação artística, tem assumido com vigor o papel de agente agregador nas relações entre o fazer manual tradicional e as novas tecnologias. Este texto pretende enaltecer alguns aspectos desta relação, tecendo reflexões sobre a obra de Margarida Reis¹ (n. 1933, Vila Nova de Gaia) em relação com alguns artistas, por representarem modos distintos de pensar e fazer em têxtil aqui discutidos, ou porque navegam no fluxo destas relações entre a tradição e o contemporâneo do fazer têxtil nas Artes Plásticas.

¹ Mais informações sobre a artista em https://pt.wikipedia.org/wiki/Margarida_Reis_Alves

A reflexão sobre os artistas exalta e demonstra a importância do fazer manual justaposto à marca, à caligrafia do artista, no vasto universo das expressões artísticas contemporâneas e ao mesmo tempo celebra essa miscigenação do fazer manual com outras e novas formas de expressão artística, provenientes das tecnologias e das vanguardas, tais como o vídeo, a instalação, a *performance*, o *happening*, por exemplo. Estes cruzamentos do fazer manual têxtil tradicional com a esfera das práticas artísticas contemporâneas contribuem para ampliar o campo de atuação do têxtil e reforçar o seu diálogo com o presente histórico. Esta interdisciplinaridade coopera na mesma medida em sentido contrário para valorizar o fazer têxtil tradicional, promovendo trocas entre diferentes áreas da cultura: tradição e vanguarda.

Abordando exemplos e corpos de trabalho de artistas plásticos nos quais o têxtil surge como meio, processo e resposta à expressão de ideias, com distintos enquadramentos conceptuais, iniciamos esta tecelagem em tafetá: apenas uma das muitas que a vida, o percurso e obra de Margarida Reis permite e incita, enquanto mulher, pedagoga e artista.

Não é também por acaso que tecerei esta caminhada através de palavras, o que é sempre difícil pela consciência de que o que dizemos é muito mais do que aquilo que dizemos ou que «um mesmo conjunto de palavras pode dar lugar a vários sentidos, e a várias construções possíveis» (FOUCAULT, 1969: 147). Além do mais, a palavra pode acrescentar, mas inibe, pela natureza desta linguagem, o contacto físico e direto com a plasticidade própria das Artes Plásticas. A palavra incita, exercita e contribui para a imaginação, o conhecimento e o sonho, mas não é da mesma ordem: é uma linguagem, com gramática, sintaxe e traduzível nos diversos idiomas.

Preocupar-me-ei, portanto, em não descrever as obras pelo facto de considerar imprescindível estar com as obras, numa predisposição com a real fruição. No mesmo sentido, é igualmente necessário que se considere que há muito de *indizível*² e que Ludwig Wittgenstein (1889-

² Partindo da análise do que denominamos a ética do *indizível* enunciada no *Tractatus logico philosophicus* (1921) no seu último aforismo: «Sobre o que não se pode falar, sobre isso deve-se calar», propomos que o silêncio estaria representado pelo espaço entre o dito e o não-dito. No anexo I desta edição podemos ainda ler: «do que não se pode falar, é melhor calar-se: ... e mais nada o que mostra que a linguagem não pode exprimir tudo», p. 35.

-1951) esclareceu, durante as diferentes fases do seu percurso, elucidando que a linguagem não deve ser tratada de forma normativa, clarificando o seu carácter público e com uma intenção que explicita claramente quando escreve: «quero diminuir a velocidade de leitura com minhas incessantes marcas de pontuação. Pois gostaria de ser lido lentamente (Como eu próprio leio).» (WITTGENSTEIN, 1996: 77). Em sintonia com este apelo, e com o tempo da longevidade do percurso de Margarida Reis, caminhemos com calma e sem pressa.

Foi na década de 80 do século XX que Margarida Reis iniciou o seu processo de colocar desafios aos códigos e regras das técnicas de tapeçaria, tecelagem, mas também relacionando e associando várias tecnologias entre si como as técnicas de agulha e as malhas. No entanto, o respeito pela história, património e memória das tradições não é menosprezável nas suas obras, mas sim incorporado, muitas vezes, de forma aparentemente casual, mas intuitivamente poética e plástica.

Relembremos uma das primeiras obras de Margarida Reis, *Estrutura e Movimento*, realizada entre 1986 e 1987 e pertencente à coleção de Arte da Caixa Geral de Depósitos, na qual é perceptível o desafio contemporâneo e o simultâneo respeito pela tradição. Nesta obra em pretos e vermelhos, em planos justapostos que enaltecem volumes, cores, texturas e brilhos, Margarida expressa uma necessidade de abandonar a abstração para iniciar um percurso de obras em estrutura narrativa e por capítulos que continuam a tecer-se, a escrever-se, a bordar-se.

Num breve enquadramento histórico, poderemos recordar a profunda crise em que mergulhou a indústria têxtil com maior incidência no norte de Portugal, na década de 90, e o simultâneo esplendor na elevação do artesanato e, conseqüente, manufaturaçã, como é exemplo do que aconteceu com a recontextualização das tradições identitárias que cunham inúmeras coleções do estilista e *designer* de moda português, Nuno Gama (n. 1966, Azeitão).

Nuno Gama foi um embaixador da tradição têxtil portuguesa pelo mundo, trazendo para a moda, para os corpos vestidos, matérias, técnicas e procedimentos que elevaram e tornaram visíveis tecidos, padrões e desenhos estampados ou bordados, como os bordados dos lenços dos namorados e as bainhas abertas, a tecelagem manual e o

burel, em interpretações artísticas compositivas para serem vestidas por nós.

De algum modo há uma aproximação centrada no nascimento e no amor, quer em Nuno Gama como em Margarida Reis, que nesta altura vivia dedicada à construção de *A Linguagem Amorosa do Têxtil*, no seu *atelier*, e dividindo o seu tempo entre os estudantes e este lugar protegido. *A Linguagem Amorosa do Têxtil* é apresentada em 1995 na sua primeira grande exposição individual e foi, imediatamente, adquirida pela Fundação Belmiro de Azevedo, que, segundo relatos de amigos próximos, teria intenção de criar um núcleo museológico que elevasse publicamente o valor que o têxtil merece. Felizmente, hoje podemos assistir a eventos culturais nacionais e com ligação a redes internacionais de elevado mérito na qualidade dos seus programas, mas também dos artistas que homenageiam, premeiam, selecionam, entre tantas outras atividades que incluem a investigação, ciência e história das tradições, em modelos de transferência de conhecimentos diversos: como é o caso da Contextile — Bienal de Arte Têxtil Contemporânea, na qual Margarida Reis foi homenageada na edição de 2014.

Margarida é uma criadora de histórias oriundas do impulso da imaginação, numa espécie de incorporação mitológica que podemos associar à divindade primordial Phýsis (Natureza), e que contrastam com as convenções, elevando o Sonho e o Nascer.

A Linguagem Amorosa do Têxtil acentua o respeito pelo rural das tradições, em particular, do norte de Portugal, mas com a subtileza e delicadeza que caracterizam o trabalho desta artista e os jogos metafóricos que, nesta exposição, se organizam em três tomos. As onze obras realizadas em linho, algodão e seda, potenciam cores e brilhos cintilantes em minuciosos gestos manufaturados e que realçam desenhos em janelas do sonho e do devaneio, de sensibilidade extrema. *O Sentir; O Namoro; O Jogo; A Inquietação*; mas igualmente *Campos de Linho. Nascendo, Florindo e Dormindo ao Sol*, são alguns dos títulos das obras desta exposição e surgem como exaltações poéticas que ampliam e contribuem para a dimensão de erudição plástica, numa espécie de elogio a «gentes que não tanto fizeram quanto sofreram a saga de um passado de sublime humildade que nos é património também» (PERNES, 1995: s/n).

Do texto escrito para o catálogo desta exposição, do ensaísta, professor e crítico de arte Fernando Pernes (1936-2016) é de salientar que

importa olhar com os olhos da memória-alma uma herança assim, aqui surgida numa clareza e claridade que anula barreiras do decorativo para o expressivo, do antropológico para o cosmológico, e aberta até conexões de flagrante barroquismo em transparente orientalismo gráfico e cromático. (PERNES, 1995: s/n)

Trata-se de um «inequívoco esplendor visual» através do qual Margarida Reis nos conduz «ao âmago de um vitalismo telúrico casado a diáfano lirismo ôntico, sendo a sua linguagem amorosa do têxtil, autêntica epifania: acto (feminino) de um *dar à luz* a vida profunda que temos e não sabemos» (PERNES, 1995: s/n).

Margarida está presente numa parte significava de mim e do meu percurso quer enquanto estudante, artista, mulher, docente, mas igualmente de muitos outros que foram seus estudantes, e que hoje são artistas, arquitetos, *designers* e professores. Todos tiveram o prazer e a honra de a ter como professora, entre 1977 e 1999, na Escola Aurélia de Sousa ou, mais tarde, na Escola Artística Soares dos Reis, ambas no Porto.

Fui sua aluna entre 1986 e 1988, na Escola Artística Soares dos Reis, e através dela emergi curiosa e desperta, no conhecimento de um novo universo percetivo e multissensorial, através do têxtil: o tocar, o cheirar, o ver háptico. Na sala, a sua sala, acontecia magia. Éramos embebidos em rituais de leveza encantatória, recheada de sabedoria, e poderosa exigência. Só posteriormente é que acontece a real consciencialização do que é comum a todos nós, como referi inicialmente, acrescida de potência poética e plástica. Iniciava e impunha, sem o transparecer, um silêncio recheado de experiências que nos apaixonava e contaminava com a vontade de querer saber e sentir sempre mais. A título de exemplo, entre tantos outros, Margarida Reis foi, sem o saber, a motivação maior para a criação da disciplina de Têxteis Construídos que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP) oferece aos seus estudantes desde 2010.

O inequívoco contributo das obras de Margarida Reis na produção artística nacional, realizado neste longo e valioso percurso de vida, é resultado do sentir, investigar e construir com e através do conhecimento das matérias, das técnicas e dinâmicas dos processos envolvidos no têxtil, mas também das reflexões sobre o que direta ou indiretamente deles emana numa constante exploração das potencialidades do pensar e saber têxtil, do respeito pelos seus procedimentos e da possibilidade de os transgredir e transferir para a poética da plasticidade artística.

De facto, e como sucede em todas as práticas artísticas, podemos dizer que o território do têxtil contemporâneo nas Artes Plásticas acontece:

através de diversos mecanismos, que vão desde os conceptuais aos materiais, considerando, ainda, os construtivos e os temáticos. Esta circunscrição pode eventualmente suscitar dúvidas em relação a algumas obras cuja inserção no âmbito da arte têxtil só depois de estudadas se poderá ou não defender. (RITA, 2016: 17)

Para iniciar a trama e cruzamentos deste texto, importa referir que me propus dedicar-lhe este artigo e apresentação na *Ponto — Textile Art in Perspective*, 2021. Será apenas uma das inúmeras possibilidades de abordagem ao seu percurso e obras. Na apresentação de congresso inclui apontamentos a outros artistas de gerações distintas que, tecendo possíveis leituras, valorizam o têxtil como universo plástico, mas também técnico e, em particular, manual, decorrente do fazer dos artistas. No entanto, os seus trabalhos merecem bem mais que ser ilustração ou curta referência para que os possa incluir neste texto³.

A poesia é minha companheira. Quando olho os sulcos da terra lavrada, os fios dos telégrafos, a energia fluída da água, as emoções desaguardam em caminhos de silêncio. Há segredos entre mim e os fios e secretos entre estes: a criação da vida e do Universo. É algo mais do que cruzar fios e muito menos para os meus sonhos. (Margarida Reis em seus cadernos pessoais)

3 O facto de, naturalmente, respeitar a dimensão do texto, permite que já tenha dado início a outra tecelagem.

Partindo do pressuposto de que a erudição é elementar em qualquer obra de arte, e aqui, focando a atenção nas Artes Plásticas, não é equacionável excluir o que não se pode eliminar: ser realidade com existência própria, criada por seres humanos e agente modificador por produzir a ação comunicante que, pela sociabilização, o contacto com o público, gera convivências e cumplicidades na relação que estabelece através da fruição, sempre conotativa⁴.

As expressões das Artes Plásticas que implicam a materialidade e a ação do corpo do artista – seja um corpo-máquina, um corpo-meio e/ou um corpo-próprio – pela ação do fazer e da manufatura, são centrais neste contexto. Ou dito de outra forma: quando a existência do objeto artístico implica a caligrafia, a marca, a materialidade no espaço e no tempo, do corpo do artista, por vezes solitário, outras vezes implicando equipas especializadas de cientistas, técnicos e ou de mão-de-obra, ou, ainda mais explicitamente, de outros que ajudam no processo de dar corpo à obra, geralmente com o artista presente orientando as ações do tocar, do torcer, do cortar, do coser, do urdir, do tecer.

Deste modo, e realizadas as demarcações territoriais, peço a vossa atenção para um importante princípio desta proposta estrutural de reflexão sobre as relações entre o fazer têxtil e a contemporaneidade. Este princípio sustenta que os territórios que compõem a diversidade de práticas artísticas em torno do fazer manual têxtil, se relacionam, se misturam e se sobrepõem, gerando novas formas de expressão e de sentidos. Em decorrência deste princípio ativo que sugere a mobilidade e o trânsito entre os territórios, o trabalho de muitos artistas acaba existindo no «entre», no espaço fronteiriço entre um ou mais territórios das práticas têxteis. Desde artistas plásticos que utilizam o têxtil como meio, processo e/ou resposta à expressão de ideias a outros artistas que veem e sentem, tocando, o têxtil na própria ideia e onde o saber fazer é essência do artefacto, que parece unificar-se e, por vezes, confundir-se com a manufatura, pela ação física do corpo-próprio do artista que age, fazendo. Uma ideia onde o conceito reflete um diálogo

4 Sobre a distinção entre o conotativo e o denotativo relativa à interpretação e ação comunicante em Arte, remeto o leitor para a minha Tese/Obra de doutoramento, *A Autocensura como Agente Poético Processual da Criação Escultórica – Projectos, Processos e Práticas Artísticas*. 1.ª parte, pp. 46-72.

com a tradição e a alma, memória do fazer têxtil como património cultural, conforme referi anteriormente.

Numa das nossas recentes conversas, em dezembro de 2020, Margarida comentava acerca do seu trabalho e corpo da sua obra considerando que a sua produção artística mantém «características do clássico». Apesar de concordar com esta afirmação, não deixo de considerar que a sua obra, mesmo partindo de modelos clássicos modernistas, se expande pela sua poética, sem qualquer pretensão, sobre a contemporaneidade.

Sem pretensões antropológicas ou psicanalíticas, a criatividade de Margarida Reis insere-se nessa categoria exorcística, por apaixonado empenhamento da autora na ressurreição de um mundo da terra e da carne, aberto ao deslumbramento vitalista de uma natureza que se nos tornou distância ou remorso. De facto, nocturna e solar é bem esta arte, afecta às raízes da vida. (PERNES, 1995: s/n)

Podemos considerar as articulações que remetem às «raízes da vida» como nos diz Pernes mas, sobretudo no que se relaciona com o reconhecimento das mulheres artistas, e que permitem aqui relembrar dois casos paradigmáticos e duas referências incontornáveis para qualquer reflexão que se proponha realizar sobre as Artes Plásticas: por um lado a artista franco-americana Louise Bourgeois (França 1911-2010), e em concreto a Escultura contemporânea, cujas raízes artísticas e ligações familiares estão diretamente ligadas ao têxtil, e por outro lado a polaca Magdalena Abakanowicz (Polónia 1930-2017), cuja obra e percurso no e com o Têxtil é estrutura e base da sua inegável importância e contributo nas Artes Plásticas.

Falaremos, portanto, de duas artistas atravessadas pelo fazer têxtil que, embora diferentes, têm em comum a escultura e fazer manual em têxtil, para expor em que medida, e por oposição, o trabalho de Margarida Reis se aproxima da lógica e dos procedimentos da pintura. Assim, e para o encaminhamento deste texto, será fundamental distinguir a carga pictórica em Margarida Reis, que se apresenta na mesma medida de potência, por oposição à estrutura e ao pensamento escultóricos de Bourgeois e Abakanowicz.

Esta questão não implica em quase nada as matérias, mas o modo como se sente, se intui e se percebe o mundo e as coisas, as emoções e as sensações. Neste aspecto considero a ideia de disciplina subjetiva e por isso não se ensina nem se aprende: vem do que se é, do ser, sentir, pensar, sonhar e existir. No entanto, percebe-se através do modo como os artistas se exprimem, no que os artistas concebem, produzem e realizam: um assunto que me tem interessado enquanto território de pesquisa ao longo dos últimos vinte e cinco anos. Este é um outro tecido em constante análise e construção, que hoje também interessou neste texto, de passagem, e como uma pausa ativa.

De regresso ao acima anunciado, veja-se a trajetória de Louise Bourgeois no que diz respeito ao seu percurso e reconhecimento artísticos. Não fosse a sua longevidade e talvez não soubéssemos reconhecer, por ignorância pura, o seu trabalho. Bourgeois é contemporânea e convivia com artistas como André Breton e Marcel Duchamp, com quem conviveu pessoalmente e em tertúlias durante o modernismo. No entanto, só no final da década de 70 do século XX é que se inicia o real reconhecimento das suas obras em Nova Iorque, para onde foi viver nos anos 40. O seu trabalho sempre foi admirado, mas quase nunca aplaudido ou dado a conhecer, daí que a sua primeira exposição retrospectiva tenha apenas acontecido em 1982, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

Bourgeois tinha domínio das mais diversas matérias e técnicas, embora as considerasse apenas veículos, não lhes atribuindo aparentemente outros níveis e valores. O que sempre a interessou e repetia, frequentemente, foram as emoções e as ideias. Juntas e unidas através das suas expressões plásticas. No entanto, por ligação familiar direta com a tapeçaria e com a indústria têxtil, conhecia de perto este universo. A sua relação com o pai e as recentes descobertas na área da psicanálise sobre o feminino, tecem, sobre a sua obra, complexos bordados. Nas suas esculturas têxteis, em particular no final da sua longa carreira, entrelaçam-se a tradição e o contemporâneo do saber fazer têxtil. É o caso, por exemplo, de obras como: *Three Horizontals* (1998), *Arched Figure* (1999) ou *Couple* (2014). Quando o trabalho de Bourgeois encontra o têxtil é quando «traz à tona os significados mais profundos da evocação das mulheres nos têxteis» (PARKER, 1984: 18). Nestes casos a artista concretiza ideias utilizando tecidos diversos e utilizando processos de

costura e enchimentos, com o seu manifesto tom irónico, crítico e ingénuo, simultaneamente. Os corpos estranhos que nascem destes processos de construção têxtil evocam a condição humana e o feminino: temas que caracterizaram todo o seu percurso artístico, mas que diante da produção têxtil parecem tocar-nos mais acentuadamente a pele e o corpo. Uma produção «diretamente associada à sexualidade feminina, ao inconsciente e ao corpo» (PARKER, 1984: 18).

Esta relação que aponta a historiadora de arte e escritora britânica Rozsika Parker traduz-se, nas palavras da própria escultora, em: «*Para mim, a escultura é o corpo. O meu corpo é a minha escultura*», refere sistematicamente Bourgeois, ressaltando a potência que tem no seu trabalho artístico a presença do corpo, dos vários corpos sobrepostos em camadas e tramas, coexistindo, convivendo, conflituosamente. Trata-se do fazer têxtil que incorpora outros corpos: o corpo-físico, o corpo-memória, o corpo-feminino, o corpo-próprio, autobiográfico e autorrepresentativo, e espaços. A linguagem escultórica e a sua função espiritual servem a Louise Bourgeois no desenvolvimento do tema do corpo como sonho em forma de pesadelo. É difícil ser um artista e ter de dosear a abertura da porta dos sonhos. O exílio ou a alienação transformam-se em condição necessária, mas não suficiente, para o trabalho. Na obra de Louise Bourgeois, os personagens não têm rostos nem nomes, são, simplesmente, símbolos com sexo feminino ou masculino. A forma humana aparece sempre incompleta. O corpo-fragmento sugerindo a amputação, a prótese, a parte, e de que são testemunhos *Nature Study's*, *Leggs*, ou *Mamelles*, realizados na década de 80.

Nós nascemos sós e morremos sós. O valor do espaço está entre a fé e o amor. Isto justifica que geometricamente falando, o círculo é um. Tudo vem do outro. Tu tens de estar disponível para alcançar o outro. Senão estás só... O abandono é o trauma da solidão. Eu vou acertar-te tão duramente que tu nunca vais perceber o que te aconteceu (a um estudante). (BOURGEOIS, 1992: 130-132, tradução livre)

Tenho por hábito dizer que o nosso maior medo é termos consciência de que estamos sós, e tive de me sentir em absoluta solidão

para aprender a viver melhor socialmente com determinadas realidades. Depois da experiência vivida é que poderemos compreender muito daquilo que lemos.

Como «privilégio, bênção, libertação» (BOURGOIS, 1992: 164, tradução livre), a arte de Louise Bourgeois anuncia-se, simultaneamente, sedutora e promotora de sensações de volúpia, perturbante e irônica. É, psicologicamente, altruísta e espiritual, algo que se revela numa necessidade de expressão que, atravessando a punição e a mutilação, ou relacionando, eroticamente, prazer, sexo e morte, procura tornar-se curativa. Através das memórias e com um medo que parece suplantá-la, pune-se e mutila-se defensivamente, para alcançar o amor. Esta defesa do *eu* (*self*) surge como uma sublimação, representada simbolicamente, nas suas obras, em chamamentos, dádivas e partilhas, de amor: «Fazer com que as pessoas te amem a partir da tua arte» (BOURGOIS, 1993: 367, tradução livre).

Atravesso o oceano em direção ao centro da Europa para encontrar a obra da artista polaca que revolucionou a tecelagem e a tapeçaria na década de 1960, especialmente na Europa Oriental e nos Estados Unidos da América. Somos sugados e quase absorvidos por Abakanowicz. Numa passagem pela obra desta artista cujo percurso anunciou as múltiplas possibilidades inerentes ao uso de fibras e materiais têxteis, como meios e procedimentos para a realização de esculturas em grande escala, que dominam e reconfiguram os espaços onde se apresentam, como em *Black Environment* (1970-78). Esta obra composta por um conjunto de tapeçarias que ao longe parecem vultos negros ou sombras verticais, mas que são corpos ociosos gigantes que nos remetem para capas, quase capotes ampliados, sugerem espaços individuais passíveis de serem penetrados pelos fruidores, que se sentem perante edificações verticais. Por outro lado, *Heads* (1973-75) e *Embryology* (1978-80) recorrem ao enchimento como técnica e modo de construção têxtil, compostas de corpos de diversas dimensões que se alinham ou se sobrepõem e aglomeram em grupos, inundando o chão. O que as diferencia é a relação entre os elementos. Em *Heads* os diversos elementos participam de uma relação de escala semelhante, já em *Embryology*, muitas escalas variáveis tencionam o conjunto da obra, uns elementos com a escala de uma pequena batata

e outros do tamanho de um corpo humano adulto, se assemelhando a casulos para corpos humanos. O sisal e o linho em estriga e a juta que geralmente serve enquanto tecido arcaico de base para os enchimentos, conjugam-se com os enrolados, cosidos sobrepostos numa organicidade harmoniosa e crua. No seu arquivo de matérias, inclui-se a crina de cavalo, para construir densidades físicas que promovem sensações de isolamento, longevidade, numa riqueza de texturas que ampliam e se transformam em volumes bem definidos, invocando corpos humanos, mas também ampliando pormenores e texturas.

As *Soft Sculptures*⁵ como *Abankan Red* (1969) e *Abakan Orange* (1971), profundamente femininas, remetem-nos para vulvas gigantes, simultaneamente, dóceis e imponentes. Se *Red* está suspensa e dela emerge de uma das faces um elemento triangular, horizontalmente e que nasce do vértice que se afasta sem fim previsível, em *Orange* há uma ligação fortemente terrena criada pela forma circular no chão, que se eleva ligeiramente e se abre em fenda da qual um elemento da mesma escala e cor parece prolongar-se verticalmente em direção ao infinito. Estas são apenas duas das obras da série *Abakans* que marcaram o início da sua carreira até aos anos de 1990. São esculturas de grandes dimensões, atingindo mais de cinco metros cúbicos, às quais Abakanowicz acrescenta cor. Através da imersão em processos de tinturaria, trazendo uma diversidade de variantes de uma mesma cor, que pelos brilhos e texturas das fibras, tornam estas esculturas aparentemente monocromáticas. *Abakans* incluem sempre elementos suspensos mesmo quando a curta distância do chão. Estas organizações espaciais, fisicamente tridimensionais e de expressivo rigor compositivo, mostram a presença quer da tapeçaria, como de tecidos realizados em teares de baixo e alto liço, ora emendados, ora remendados, ora costurados.

A obra de Magdalena Abakanowicz evidencia uma clara intensidade emocional e cuja semente implica um envolvimento direto e

5 *Soft Sculpture* é talvez a melhor expressão para uma abordagem de características processuais e matérias destas abordagens escultóricas, mas também de um tipo de estúdio ou *atelier* que se tem de manter silencioso e tranquilo, limpo, sem humidade, sem excesso de sol, o mais confortável possível para o corpo e o espírito. Cada equipamento e material tem uma exigência distinta, mas refiro-me aqui e em concreto aos têxteis, aos papéis, ceras, e outras matérias, que exigem a mesma qualidade de espaço na ligação com as matérias e o corpo.

constante com as fibras, tecidos e texturas têxteis. Esta presença na totalidade das obras é tão visível como palpável, mesmo quando a matéria final de alguns exemplos inclui a fundição em metais como o bronze. No entanto, as marcas dos tecidos, as rugas, as texturas sempre a mantiveram ligada umbilicalmente ao têxtil. Trata-se de um corpo de obra marcadamente escultórico, matérico e orgânico de quem tem na alma a expressão e pensamento têxteis. Os *Abakans*, ou «situações têxteis», como a própria referia, são estruturas envolventes modeladas e moldadas em têxtil e que também moldam os espaços onde se instalam. São quentes, da terra, mesmo quando puras e quase brancas, como *Abakan Composição de formas brancas*, uma das primeiras da série, apresentada publicamente na 1.^a edição da Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne, em 1962. Nesta histórica e marcante bienal, *Abakan Composição de formas brancas* distinguiu-se das restantes obras que dela fizeram parte, não apenas por terem uma escala considerada monumental, mas exatamente pela originalidade da transgressão poética e plástica de Abakanowicz: rompendo com tradições artesanais e outras convenções quer da tecelagem como da tapeçaria. Mesmo utilizando e fazendo uso do saber fazer destas técnicas, a densidade e dimensão, a espessura, a volumetria dos grandes gestos que se esculpem em e com têxtil, promovem uma fruição de proximidade que nos faz sentir pequenos ao lado de um simples nó.

Abakanowicz recua à ancestralidade, por vezes, de forma primitiva. Em clara distinção, Margarida Reis recorre à nobreza das matérias, na delicadeza dos gestos repetitivos e ao uso de fibras de trato delicado e refinado. Em meu entender trata-se de uma quase antítese do universo têxtil, dois modos de sentir e de pensamento em torno do fazer têxtil, que elevam o fazer manual em direções distintas, com evidente e valiosa qualidade artística e poética.

Foram necessários mais de sete anos de trabalho diário para que Margarida terminasse o projeto *Em Busca do Silêncio à Procura do Mar*, entre 1995 e 2002. A escritora portuguesa Luísa Dacosta chamou-lhe «uma Penélope dos nossos dias», destacando o aspecto delicado e demorado do trabalho de Margarida Reis, e refere-se a *Ausência do Tempo* (FIG. 1), a grande tapeçaria da exposição *Em Busca do Silêncio à*



FIG. 1: *Ausência do Tempo*. 400 × 130 × 15 cm. Gobelín, bordado enrolado, justaposição. Teia de linho, tramas de lã natural e lã shetland, sedas, moliné, organza de seda natural e pedrarias. Créditos fotográficos: Cooperativa Árvore.

Procura do Mar como «cosmogonia em azul-azuis, que vão do azul noite, matizado de verdes, ao mais aberto e auroral, este azul-azulíssimo engloba-nos, placentário, na sua atmosfera e azulesce-nos a alma e os sentidos» (DACOSTA, 2002: s/n).

Margarida Reis é uma romântica e apaixonada, respeitadora da ciência e da evolução, que nunca abandonou as matérias do têxtil de origem natural, em especial a seda, o linho, mas também a lã, mas foi incorporando outras e de diferentes origens. Com estas matérias e potenciando a sua nobreza, examina dedicadamente as diversas técnicas tradicionais que tão bem conhece e que respeita profundamente, e associa-lhes pedrarias em cristal e semipreciosas, fios metalizados, fios de ouro e prata, sementes e mesmo flores que coloca em diálogo, em fusão, em justaposição, de modo absolutamente singular. No entanto, o linho e a seda são sempre eleitos, seja pelas suas origens, como pelas suas características físicas e químicas que implicam enormes dificuldades de manuseamento e da manutenção de forma e cor, mas que respondem ao imaginário de Margarida. Este constrangimento levou Margarida a uma difícil, mas inquietante tarefa com a ciência e a tecnologia, na procura pela possibilidade de fixar volume e cor nos finos fios de linho. Com o apoio e colaboração de uma equipa de engenheiros do antigo Instituto Tecnológico da Covilhã, no sentido de encontrarem procedimentos de fiação, tingimento e acabamento que permitiram a Margarida Reis dar corpo, forma e cor às janelas abertas ao sonho tornado realidade sensível e visível.

Em Busca do Silêncio à Procura do Mar marca igualmente a proximidade do trabalho de Margarida Reis com a literatura e com a lógica



FIGS. 2 e 3: Pormenores de *Ausência do Tempo*. Créditos fotográficos: Cooperativa Árvore (FIG. 2), Rute Rosas (FIG. 3).

pictórica. As janelas abertas pela moldura das suas obras dedicaram-se a contar histórias, a construir narrativas pictóricas ilusionistas e simbólicas, auxiliada pelos recursos, métodos e processos do modelo de pensamento que acompanha o fazer manual no trabalhado de composição na bidimensionalidade. Estratégias compositivas que incluem igualmente a perspetiva, o claro-escuro, as velaturas, entre outros, sobrepostos em camadas e tecendo histórias de cores, formas e texturas que nos levam a outras histórias do ser e do infinito. Na escultura não há ilusão de existência. É o concreto, a matéria, a tridimensionalidade em carne e osso, da pele às vísceras dos corpos, como o é na materialidade têxtil de Abakanowicz, em matérias cruas, como acima referi. Os escultores que se aproximam e convivem com o têxtil, como Abakanowicz e Bourgeois inscrevem as suas narrativas na experiência da matéria em si, que se revela na fisicalidade da obra e na sua relação umbilical com o espaço físico e os nossos corpos. Por outro lado, os artistas têxteis que têm um modelo de pensamento pictórico diante da criação artística, trazem suas narrativas da ilusão, do ilusionismo perspetivista. Uma ilusão que, tanto nos têxteis como na pintura, se impõe pela experiência da bidimensionalidade. Nesse sentido, afirmam-se em têxtil as dinâmicas pictóricas dos trabalhos de Margarida Reis, revelados também nos processos e organização literária da sua produção. Esta sua aproximação à escrita é visível e perceptível na mesma medida que a sua aproximação à pintura e a um modelo de pensamento que se constrói de modo a operar narrativas de ilusão amorosa, delicada e dedicada ao têxtil.

Antes do amanhecer primeiro, oceanos azuis despertam da infinidade e fecundam do vazio acumulado, energias susceptíveis de gerar o esplendor.

Uma estrela acorda... a inquietude nasce no centro de uma concha à procura de lugar.

Tecer é agora palavra de criação. (Margarida Reis, 2021)

Se em *A Linguagem Amorosa do Têxtil* a analogia do seu trabalho com o modelo de pensamento literário aflora subtilmente – pela organização de grupos de trabalhos, em tomos – em *Em Busca do Silêncio à Procura do Mar* e em *Escritas do Sol*, este modelo confirma-se na clara adoção da lógica de capítulos na organização do seu trabalho têxtil.

Os títulos das obras de Margarida tecem poemas com cores, formas, texturas e camadas, entendidas como velaturas que enriquecem a fruição de janelas com proteções quase invisíveis, transparentes. Sem frente e verso, sem direito e avesso, indicam um processo de sair da parede para o espaço da tridimensionalidade. As folhas sobrepostas, as tais velaturas têxteis, permitem uma multiplicidade de perspetivas e leituras, seja pelos diversos níveis de opacidade, com aberturas, mais ou menos translúcidas, e em alguns momentos quase transparentes pela espessura fina dos materiais, que numa observação mais aproximada atingem pormenores que conduzem à espacialidade ao minúsculo e quase infinito. Daí o ilusionismo que nos apela ao contacto visual aproximado, demorado e detalhado. As estruturas acrílicas que recebem e se tornam parte destas obras, também acentuam a proteção de tudo o que acolhem, protegendo, delicada e silenciosamente, as fibras. (FIGS. 4 e 5)

Quer em Bourgeois e Abakanovicz como em Margarida Reis o elemento duração, no que diz respeito ao tempo da realização, é uma marca, pelo que podemos concluir que o tempo que se impõe no fazer manual é um tempo distinto: um tempo do têxtil. Em uma das diversas conversas que tivemos, Margarida referiu: «o tempo da tapeçaria é um tempo distinto dos outros tempos. É uma sensação de infinito. O tempo não conta... vai contando. Após uma duração que não se mede, o sonho emerge tecendo.»

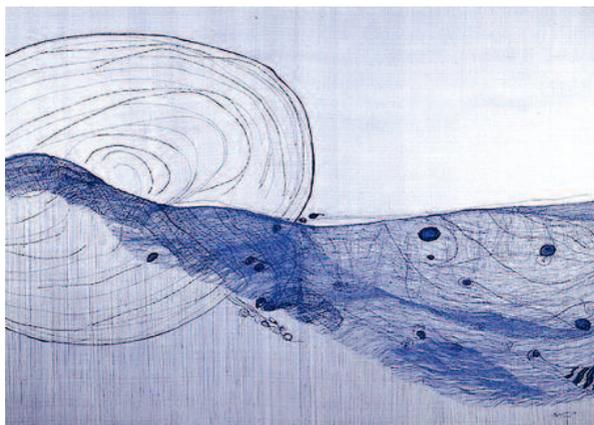


FIG. 4: *Tecer na Água*. 190 × 140 × 25 cm. Tecelagem, bordado enrolado, sobreposição.

Linho, seda, organza de seda natural, acrílicos e pedrarias.

FIG. 5: *Esplendor*. 190 × 140 × 25 cm. Tecelagem, bordado enrolado, sobreposição.

Linho, seda, organza de seda natural, acrílicos e pedrarias. Créditos fotográficos: Cooperativa Árvore.

Escritas do Sol ficou finalizado após onze anos de trabalho, entre 2004 e 2015, no sentido medível do tempo da realização,

o tempo necessário ao bordar, tempo que não é o do gesto largo e breve, mas o de uma lenta acumulação de pequenos laços que unem ou prendem os fios, assim a velocidade da escrita permanece no olhar que a vê, mas não na inumerável e paciente soma de gestos que a fixam, enquanto um tempo instantâneo e um tempo largo sabiamente se casam fio a fio. (PORFÍRIO, 2015; s/n).

Este tempo com tempo deu origem a mais uma exposição individual de Margarida Reis, na Galeria Municipal de Matosinhos, com a curadoria de Isabel Maria Fernandes. *Escritas do Sol* é igualmente, e de modo ainda mais assertivo, constituída por diversas obras que se organizam como uma espécie de livro no modo como se instalou no espaço, mas também na sua conceção e nesse modo narrativo. A exposição *Escritas do Sol* apresenta-se em capítulos, cujas obras são as alíneas. Assim, no capítulo I, com o mesmo nome que a exposição, elencam-se os títulos das sete obras que o compõem. *Árvore do Sol*; *Infinitos*; *Letras vagabundas*; *Memórias de ausência*; *Cruzar dos tempos*; *O Sol contou segredos à Lua*; *O Sol namora a Lua às escondidas do Arco-Íris*. No capítulo III, «Analogia dos dias», reúnem-se: *Antes do Sol, depois da madrugada*; *Depois do Sol, antes do anoitecer*;



FIG. 6: Vista Geral da Exposição *Escritas do Sol*, 2015. Na imagem as obras (da esquerda para a direita): *Alvorada. Para a Sofia*; *Antes do Sol, depois da madrugada*; *Depois do Sol, antes do anoitecer*; *Depois do anoitecer, a Noite. À noite*. Créditos fotográficos: João Lima.

Depois do anoitecer, a Noite. À noite (FIG. 6 centro). No capítulo V, «Lembranças», Margarida dedica dois trabalhos a dois poetas: *Alvorada. Para a Sofia* (FIG. 6 esquerda) e *Sole mio. Para o Eduardo di Capua* (FIG. 6 direita). Trata-se de uma curiosidade valiosa de uma artista do tranquilo rigor do pormenor.

Escritas do Sol são também «as memórias de ausência» que parecem tocar o subconsciente, das quais não conseguimos nitidez e que, segundo Margarida, sabemos que existiram, «mas que não nos recordamos». Esta pode ser uma outra forma de saber mais sobre a conceção da sua obra, que se funde com as camadas e velaturas do tecer e do bordar. É pela sensibilidade e corporeidade artística e plasticidade do têxtil que Margarida Reis se exprime e expressa, na fisicalidade, maleabilidade espacial em hipertexto analógico manufaturado. Sem som audível, sem cheiro presente, sem que nos permita tocar-lhes — porque são do âmbito da visão háptica — estimulada pelo sussurrar entre as matérias, os relevos e sobreposições, texturas, brilhos, transparências, cores, linhas, manchas e pontos, muitos e minuciosos pontos e linhas bordadas que continuam a tecer o seu caminho, procurando incansavelmente o agora do seu tempo e do seu lugar. «Dançando e bailando sempre.» (REIS, 2015)

Em Margarida Reis, tudo vem do nascer e as *Escritas do Sol* não são exceção, são plurais e com o Sol como centro. Escritas incodificáveis, inventadas, desenhadas com gestos curtos e rítmicos, indecifráveis e sem leitura, que alternam com as escritas caligraficamente



FIG. 7: Vista Geral da Exposição *Escritas do Sol*, 2015. Na imagem as obras (da esquerda para a direita): *Sole mio. Para o Eduardo di Capua*; *Campo de linho dormindo ao sol. Alvorada. Para a Sofia*. Créditos fotográficos: João Lima.

legíveis. Segundo Margarida Reis, estas escritas «sobrepostas no tempo» aparecem como «letras vagabundas» que em gestos caligráficos manuais são os «testemunhos adormecidos sobre os véus do devir narram histórias e alfabetos».

Esta conversa que tivemos fez-me refletir sobre a admirável obra de Álvaro Lapa (1939-2006), que tive o prazer e honra de conhecer enquanto sua estudante, durante dois anos de pura imersão nas palavras e nos livros que recomendava ou citava nas suas aulas de Estética, na Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Relembro também as Exposições retrospectivas de 1994 na Fundação Serralves e no Centro de Arte Moderna (CAM), das suas discretas e irónicas intervenções durante as visitas orientadas por Fernando Pernes. Neste contexto, e em particular, importa *As profecias de Abdul Varetti, escritor falhado*, de 1972, que sublinham poética e plasticamente o *Lendo Resolve-se*, exposição do artista com curadoria de Óscar Faria, em 2020.

Esta é uma obra muito singular no percurso do artista, particularmente por se tratar de sua única obra têxtil. Apresenta-se como um conjunto de vinte e dois elementos que formam um painel bordado à mão por Lapa, que afirmava não saber bordar. Sobre lonas em pano cru de algodão, o filósofo e artista bordou um conjunto de aforismos e profecias do escritor siciliano do século XIII. Considero que a opção de Lapa pelo têxtil nesta obra está associada ao desejo de querer trazer o gesto e a marca do fazer manual inerente à escrita e às profecias do «escritor falhado». Na exposição retrospectiva *No Tempo Todo*, rea-

lizada no Museu de Arte Contemporânea de Serralves após doze anos da sua morte, o curador Miguel von Hafe Pérez sublinha que «há neste trabalho uma afirmação absolutamente luminosa do que seria uma sociedade utópica».

Para o catálogo da exposição *Escritas do Sol*, José Luís Porfírio escreveu «Explosão Imóvel», e onde refere sábia e poeticamente que:

a ideia mais comum que temos do bordado é de algo que se acrescenta (e, em casos mais raros, se retira) a um suporte ou uma superfície têxtil. Com os trabalhos de Margarida Reis tal não acontece, poderíamos até falar de uma subversão dessas categorias, porém, prefiro adoptar o termo transformação e mais, transformação em acto, mudança em quanto dança do sentir e dos sentidos, mesmo diante dos nossos olhos e dentro deles, alteração no nosso modo de aperceber as coisas, mudando sempre e isto por duas ordens de operações, simultaneamente físicas e poéticas: a Transparência e a Escrita. (PORFÍRIO, 2015: s/n)

Após a leitura atenta e exigente de Margarida Reis, finaliza-se rede de encontros tecendo uma viagem. O primeiro de muitos que poderia escrever acerca deste mesmo assunto.

Levei-lhe o texto impresso, a casa, para que o lesse. Esta jovem de 88 anos não quer ter *email*, e muitas outras coisas porque assim o decidiu. Os dias estão mais tristes com o estar confinada à sua casa. Continua a trabalhar diariamente, mas saudosa do cinema, das exposições, dos passeios, das visitas diárias ao *atelier*, e dos lanches e almoços com amigos e amigas. Reservada, mas social. Frágil e resistente, resiliente. Sedutora e vaidosa, todos os dias. Carinhosa, exigente, meiga e sorridente.

Em casa, há sempre um tempo dedicado a elementos, ou trabalhos de pequeno formato. Sempre com os fios, tecidos, iluminados e luminosos, acompanhados pelas pedrinhas semipreciosas e muitas caixas e caixinhas para que tudo se mantenha organizado e protegido: são alimento e energia, estas suas relíquias, joias e segredos que só os fios conhecem. «O conhecimento desconhecido da origem do Universo parece gerar uma espécie de saudade que afaga os sentidos. Esse é o fascínio que desoculta a *poësis* do projecto» (REIS, 2015).

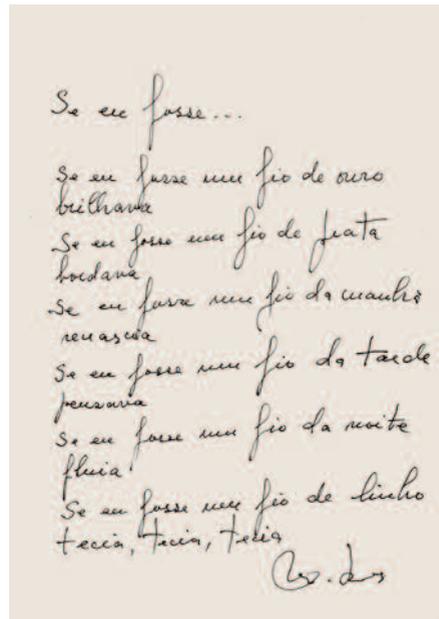


FIG. 8: Digitalização de escritos da artista, 2019. Créditos fotográficos: Rute Rosas.

Hoje, Margarida Reis continua diariamente o seu percurso em conversas com a Lua quando a encontra. Com o tempo todo que lhes destina e continuando o sonho de ser um fio, como se o fosse...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURGEOIS, Louise, *Destruction of the Father/Reconstruction of the Father: Writings and Interviews, 1923-1997*. Londres: Violette, 1998.
- , *Self-expression is Sacred and Fatal*, 1992, in *Louise Bourgeois – Recent Works*, em representação do Pavilhão dos Estados Unidos, 45.^a edição da Bienal de Veneza, 1993, org.: The Brooklyn Museum, comissariado americano: Charlotta Kotik, ed.: Elaine Koss, The Brooklyn Museum, 1993.
- COTTON, Giselle Eberhard; JUNET, Magali. *From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962-1995*, 1.^a edição. Lausanne: Fondation Toms Pauli Skira, 2017.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.
- , *L'Archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas*, 2.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.
- , *Cultura e Valor*. Lisboa: Edições 70, 1996.

TESES

- RITA, Dora Iva, 2016, *Arte têxtil contemporânea e sustentabilidade*. Orientador: Hugo Ferrão. Tese de doutoramento, Belas-Artes (Pintura). Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Consultado em 10 de janeiro de 2021.

ROSAS, Rute, 2011, *A Autocensura como Agente Poético Processual da Criação Escultórica — Projectos, Processos e Práticas Artísticas*. Orientador: Enric Tormo Ballester (UB). Doutoramento em Artes Plásticas (Escultura). Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

CATÁLOGOS

BELL, Robert. *Soft Sculpture*. In National Gallery of Australia. Camberra: Galeria Nacional de Artes Decorativas e Design da Austrália, 2010.

DAGOSTA, Luísa. «Os Fios de Penélope». In *Em Busca do Silêncio à Procura do Mar*. Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2002, pp. 6-7.

FERNANDES, Isabel Maria. In *Escritas do Sol/Margarida Reis*, catálogo. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2015.

PERNES, Fernando. «O Diáfano e o Telúrico». In *A Linguagem Amorosa do Têxtil*. Porto: Cooperativa Árvore, 1995.

PORFÍRIO, José Luis. «Explosão Imóvel». In *Escritas do Sol*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, 2015.

URL

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (1984; repr. Nova Iorque, 2010), p. 18. <https://romanroadjournal.com/louise-bourgeois-subversive-stitching/#> Consultado em 20 de fevereiro de 2021.

ROUPA COLETIVA: ESPAÇOS TEMPORÁRIOS PARA AFINAR COMPASSOS

SUSANA PIRES

O tecido concretiza-se através de coreografias compassadas do encontro entre fios. Os filamentos cruzam-se, enlaçam-se, atam-se ou sobrepõem-se de modo a formar um todo coeso, resistente e flexível. Por isso, nos têxteis existe uma forte ideia de conexão, ditada pela necessidade de unir partes para construir um todo. *Malha, laço, nó, ponto* e *costura* são formas de juntar. Todas derivam de um significado primordial de ligação e de conectividade. Assim constatamos nos termos indexados da materialidade apropriados pela semântica, ou seja, o sentido figurado de organizações biológicas e sociais, dos *fios* e *nós* das relações intersubjetivas ao *tecido social*, *tramas* políticas ou ainda *redes* tecnológicas. Deste encontro reside ainda o facto que em biologia a pele é descrita pela palavra *tecido*.

Partindo do lugar da metáfora, verifica-se que a situação pandémica atual nos afastou da coreografia do encontro como acontecimento vulgar. Hoje, medimos as distâncias, cruzamo-nos com cautela e o *tecido social* destaca-se como uma realidade fraturada, dispersa e em conflito. *Aproximar, ligar* ou *juntar*, atos deliberados pelas proposições poéticas do fazer têxtil, entendidos como ações de relação recíproca, são agora foco de um compromisso desregulado face a *habitus* anteriores.

Os têxteis estão no âmago da experiência humana, cercam os corpos no contacto com o mundo. No fluxo das interações corporais o vestuário funciona no limiar do sujeito, gerindo os predicados interiores e exteriores de cada um. Como uma moldura móvel na representação do eu, os têxteis vestíveis são simultaneamente o canal e a mensagem na imediatez da comunicação interpessoal.

Corporeidade e coexistência colocam-se como alvos manifestamente fecundos em discursos atentos às disrupções e utopias da vivência partilhada. Se sem novidade a roupa se afere como moldura da

comunicação quotidiana, no domínio das artes visuais os *têxteis habitáveis* surgiram como suporte para a realização de objetos performativos, geralmente de carácter escultórico, conceptualizados para promover experiências para o corpo, colocando em tónica uma reflexão sobre as fronteiras da intersubjetividade e, muitas vezes, do próprio sistema da arte.

Na primeira metade do século XX, pela mão dos movimentos de vanguarda, sinaliza-se um momento significativo no qual a roupa como invólucro que revela o indivíduo para o mundo emergiu do papel figurativo de representação bi e tridimensional, para se afirmar como materialidade expressiva em contextos estéticos. Todavia, os *objeto-roupa*, ou sobretudo o que se pode denominar como *roupas coletivas*, começaram a ganhar destaque na década de 1960 como metáforas de uma funcionalidade cooperativa do coletivo dos corpos.

Dos ideais comunistas aos primeiros grupos a favor dos direitos civis liderados por Martin Luther King, nos anos cinquenta nos Estados Unidos, à explosão do Maio de 68 em Paris, a imagem de uma sociedade igualitária, baseada no poder de decisão coletiva, tornou-se a força motriz de alguns movimentos intelectuais e grupos de cidadania popular. Muito mais do que uma simples aglomeração de pessoas, a sociedade utópica, a comunidade «por vir» nada mais é do que uma vontade de união com respeito pela autonomia.

Em 1968, longe de ter alcançado os valores de liberdade aclamados na revolução que estava a acontecer na capital francesa, o Brasil estava ainda mergulhado numa ditadura que tardou a chegar ao fim. Foi nesse ano que Lygia Pape apresentou O *Divisor*: um enorme pano branco pontuado com buracos, uniformemente espaçados, pelos quais as pessoas podiam colocar as suas cabeças.

Sobre o poder do *nós* e do *com*, o manto branco apresenta-se como uma membrana que limita, separa e divide o lugar de cada um, ao mesmo tempo que une o grupo. Explora a ideia de um trabalho coletivo, sobre o coletivo. O *Divisor* de Lygia Pape¹ é um tecido conectivo que reserva a cada um o seu espaço de ação singular.

1 Consultar imagem da obra em: <https://www.museoreinasofia.es/en/actividades/divisor-lygia-papeperformance>.



FIG. 1: Fotografia sem título (*Dress for 500*, Do; James Lee Byars and 6 Plays at the Architectural League of New York). Artwork © The Estate of James Lee Byars. Cortesia de University of California, Berkeley Art Museum e Pacific Film Archive (BAMPFA).

Exatamente no mesmo ano, James Lee Byars levou para as ruas de Nova Iorque *Dress for 500*, uma peça contínua de seda cor-de-rosa, para vestir quinhentas pessoas. Em *Plural Dress* (1967) Byars havia já esboçado a sua ideia de tecido coletivo, dentro de um espaço expositivo. Ao levar para a esfera pública *Dress for 500*, tornou manifesta a urgência de relembrar o poder das formas corporativas, da coexistência como uma heterogeneidade que resiste à comunhão e à desagregação.

De novo no Brasil, em 1970, Lygia Clark apresentou *Corpo Coletivo*, um conjunto de macacões de tecido que desafiava um grupo de participantes a coserem-se gradualmente uns aos outros. Segundo ela, com uma linha e uma agulha, unir em diferentes pontos o equipamento vestível seria o suficiente para que se gerasse uma dinâmica de compromisso. Contudo, mostrou que quanto mais unidos, mais difícil seria o movimento do grupo.

As questões levantadas por *Corpo Coletivo* são retomadas décadas depois pela britânica Lucy Orta, nomeadamente na série *Nexus Architecture* (1995-2002). *Nexus Architecture* é uma construção modular, uma rede/corrente de fatos ligados entre si por um tubo de tecido e um fecho *éclair*. Com este apêndice, um *link* visível com a capacidade efetiva de unir, Orta dá corpo à metáfora da aliança social. No território imagético de Lucy Orta a corrente de roupas é uma entidade autossuficiente



FIG. 2: James Lee Byars, *Plural Dress*, 1967, seda. Imagem da exposição «Body Covering», que teve lugar no Museum of Contemporary Crafts na cidade de Nova Iorque, 5 de abril-9 de junho, 1968. Artwork © The Estate of James Lee Byars. Cortesia American Craft Council Library & Archives.



FIG. 3: Lucy Orta. *Nexus Architecture x 50*, 2001. © Lucy Orta / Studio Orta / SPA, Portugal, Lisboa, 2021.

que simboliza o poder de um corpo coletivo em detrimento do isolamento. Neste equipamento-estrutura é valorizada não só a capacidade do indivíduo se ligar ao grupo, como a liberdade de se desconectar da sequência. *Nexus* é uma obra que enfatiza os valores sociais de partilha e conexão, pela simbologia da união.

A relação entre corpos é caracterizada por um *com* que é por si a condição de possibilidade de contacto, mas também da separação, distância e intimidade. Une e separa simultaneamente, é a operação de espaçamento propriamente dito. Nessa lógica, não há medida adequada do *com*. Somos seres singulares dependentes da existência de outros. Através do seu trabalho, Orta reivindica a necessidade individual que todos temos para aceder a um espaço pessoal mínimo. Para a autora, falar de roupas significa falar da consciência de nudez, o que quer dizer uma consciência do eu. As roupas não são atributos externos ou estranhos à natureza de quem as usa, elas expressam a sua realidade essencial, elas são também o seu refúgio. Olha para as fronteiras entre o espaço individual e o espaço coletivo, faz um alerta para a vulnerabilidade desses dois territórios que julgamos adquiridos.

As correntes humanizadas de Lucy Orta, Lygia Pape, James Lee Byars e Lygia Clark encontram no têxtil um meio expressivo quer pela sua plasticidade, quer pela sua funcionalidade conotativa de interface comunicativa. Os cinco criadores geraram, no campo da arte, heterotopias corporais desreguladoras sobre a construção de um corpo coletivo, pelo simples ato de vestir. Além disso, levaram avante um discurso irreverente sobre os limites do corpo próprio num espaço de compromisso entre a liberdade individual e um ideal social comum.

O espaço temporário promovido por cada uma destas obras implica uma determinada ação, potencia movimentos e gestos disruptivos ao espectador, ou ainda a uma relação de proximidade entre os diferentes participantes por via das estruturas que os conectam.

Falaremos então de *roupas coletivas* como objetos performativos onde o têxtil assume a função e o discurso de uma membrana que simultaneamente limita e separa o lugar de cada um, reenquadrando-o física e conceitualmente. Voltemos ao sentido figurado, para que através destes objetos, nos quais o têxtil se assume como materialidade e protagonista do próprio discurso, o agente mediador e protetor do corpo próprio para com os outros corpos, possamos partir para uma reflexão infundida sobre os compromissos sociais que o corpo de cada um de nós protagoniza, sobre as imposições explícitas e implícitas dos gestos comuns, os gestos suspensos, o desgaste coletivo ou ainda o paradoxo contemporâneo *corpo isolado/corpo conectado*, na ordem do dia.

Entre outras hipóteses especulativas, o tecido nasceu da necessidade de cobrir e proteger. A história da *techne* invoca invariavelmente a vulnerabilidade da pele. Na reversibilidade dos termos *habitat* e *hábito* (costume), o vestuário é o elemento que os conecta e o corpo o local onde ambos se inscrevem.

Na matriz aristotélica, *habitus* designa as características do corpo e da alma adquiridas num processo de aprendizagem. Pierre Bourdieu² atualizou o conceito, legitimando-o como um princípio de correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais de existência.

2 BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Editora Vozes (Petrópolis), 2009.

Habitus remete-nos assim para o questionamento de um ser singular que implica um plural a partir do qual é distinto, que interroga os limites do corpo próprio, se detém em prol de um espaço de compromisso entre a liberdade individual e as regras da convivência.

Na teoria do *habitus*, Pierre Bourdieu analisou as disposições do esquema corporal, os movimentos, as técnicas e os usos do corpo como princípios ordenáveis, capazes de orientar ações de maneira inconsciente e sistemática. Contudo, contra a primeira evidência que faria do corpo o produto de uma construção social e consequentemente o vínculo antropológico para a pertença ao coletivo no qual se insere, a teoria do *habitus* de Bourdieu entende-se como um sistema de disposições para a ação que procura incorporar todos os graus de liberdade. Conclui-se que os gestos e as posturas que consideramos adquiridos se reinventam constantemente face a novas situações e ambientes. É necessário expor o corpo aos seus próprios limites para que este se reinvente.

O último ano foi um momento de vivência singular. A distância de segurança e a massiva utilização da comunicação virtual conduziram-nos a formas distintas de convivência. Como exercícios fenomenológicos efêmeros, estes *objetos-roupa* ampliam a visibilidade do espaço de proximidade. Mostram-nos o que já sabemos, que apenas coordenados no compasso avançamos ilesos. Se há uma voz comum no desejo de retomar o que conhecemos como normalidade, cada um saberá até que ponto o seu padrão de ação foi afetado pela regulamentação omnipresente do corpo no espaço público dos últimos meses. O gesto é uma resposta em relação a um outro. *Num tempo de retoma, será fácil para todos retomar hábitos anteriores, ou existirão gestos por reaprender?*

Entre 1963 e 1969 o artista alemão Franz Erhard Walther³ criou um conjunto de 58 peças de tecido. Estes objetos performativos dividiam-se entre os *Werkstücke* (peça de trabalho) ou *Handlungsstücke* (peça de ação). A forma estática operava como uma situação de armazenamento, isto é, os participantes entravam na obra e ficavam desde logo limitados aos movimentos que esta permitia, assim como a uma

3 Consultar imagens da obra em: <https://hausderkunst.de/en/exhibitions/franz-erhard-walther>



FIG. 4: Susana Pires, *Abraçatório 1*, série 1, 2004.

geometria visível de inter-relação com outros. O tempo da ação, a duração e a suspensão do gesto quotidiano preveem um potencial dinâmico para um desequilíbrio de posturas normativas.

O corpo (dos participantes) que se empresta à obra de Walther avança para um vazio de códigos. Através dessa utilização não quotidiana de objetos do quotidiano, o público adquire novas experiências sensoriais da relação entre o corpo, o tempo e o espaço.

A imagem que decorre destas estruturas de ação afirma-se pela poética da visibilidade dos elos, do equilíbrio e das geometrias de distância entre os participantes. Estas, tal como as referências de trabalhos anteriores, são porventura imagens necessárias aos corpos de desejos adormecidos. Aos corpos vazios de outros, isolados, cansados, inertes e resguardados em falsos confortos, urge a necessidade de ensaiar gestos conjuntos.

Sobre os corpos, os hábitos vestíveis moldam a forma como nos movemos no espaço. Como membrana permeável, medeiam o que nos é privado e íntimo com a vivência pública coletiva, potenciando o imaginário.

A história recente expôs uma fragilidade da condição humana que desencadeou necessariamente uma reflexão sobre a identidade, a ausência, a perda irre recuperável da morte, o estar só e a vontade de fazer em conjunto, os modos de fazer e estar.

Espaços temporários para afinar compassos, as roupas coletivas como manifestações artísticas sucedem-se como reações às ameaças

contemporâneas ao corpo. Hoje, essas ameaças não estão ligadas apenas a problemas climáticos, mas também ao isolamento, ao afogamento do corpo na virtualidade, à precariedade das vidas. Recuperam práticas sociais de grupo aludindo o quão estas são necessárias para a sobrevivência.

O têxtil é uma superfície que acolhe mnemonicamente as vivências, desde as mãos que acompanharam os processos de fabricação aos encontros que proporcionam aos corpos que abrigam. Trabalhar o têxtil pressupõe valorizar os seus processos de fabrico, as suas qualidades sensoriais, mas também as suas tradições e mitos, histórias e práticas anexadas. Dobras, emaranhados e vincos, conforto e contenção, fios entrelaçados, pontas soltas, fios que se desfazem, costuras e nós, desgaste, invenção e imaginação, magia e simbolismo, são eventos embutidos nos tecidos que sintonizam uma metáfora por excelência da condição humana.

PALÁCIO OU TENDA? TAPETES DO MUNDO ISLÂMICO E A INOVAÇÃO NA PRODUÇÃO E *DESIGN*

JESSICA HALLETT

Há quase quarenta anos, o Dr. Jon Thompson publicou a sua obra seminal, *Carpets. From the Tents, Cottages and Workshops of Asia* (1983)¹, na qual tentou mudar o paradigma dos estudos de tapetes baseados nos supostos locais de origem, para o contexto do fazer, criando uma nova forma de os olhar.² Previamente, os tapetes do mundo islâmico tinham sido classificados principalmente de acordo com a geografia, sendo designados como «Tabriz», «Ispão», «Anatólia», «Cáucaso», etc., o que criava confusão, visto que tipos de tapete completamente diferentes eram, e continuam a ser, confeccionados num mesmo país e as fronteiras políticas modernas frequentemente não refletem paisagens mais significativas culturais e históricas. Em sua substituição, propôs quatro categorias principais, de acordo com as circunstâncias que rodeavam a forma através da qual cada objeto foi/é realizado:

- tapetes tribais (ou em estilo tribal) domésticos;
- produtos da indústria caseira rural;
- tapetes manufaturados em ateliês nas vilas ou cidades;
- tapetes da corte.³

Apesar de esta hierarquia classificar os tapetes de acordo com um grau crescente de proficiência técnica, do mais simples ao mais complexo, o estudo revelou, no entanto, que ocorreu inovação artística nos dois extremos, no contexto tribal e da corte.

1 THOMPSON, Jon, *Carpets. From the Tents, Cottages and Workshops of Asia, An Introduction*. Londres: Barrie and Jenkins, 1988 (primeira edição em 1983). Conheci o Dr. Thompson num *workshop* no Ashmolean Museum, onde dedicou a minha cópia do seu livro da seguinte forma: «*To Jessica, The enthusiastic, with best wishes, Jon Thompson, Oxford, 1990*». O entusiasmo que ele então despertou em mim pelo tapete, continua comigo hoje em dia.

2 Estou muito grata ao Filipe Rocha da Silva pelo seu muito gentil e generoso apoio na tradução deste texto.

3 *Carpets*, p. 5.

Este texto volta a olhar para a estrutura de Thompson, um ano após o seu falecimento, vendo estes processos para melhor perceber como preservar, defender e/ou renovar os tradicionais centros produtores de têxtil. Exemplos históricos, extraídos sobretudo da coleção do Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa), ressuscitam algumas das lições visuais que podemos aprender com o passado.

O Dr. Jon Thompson (m. 2020) era médico e foi um notável sábio no domínio dos têxteis islâmicos, investigador associado do Centro de Investigação de Khalili da Universidade de Oxford e «May Beattie Fellow» em estudos de tapetes, no Museu Ashmolean, durante o período 2001-2007.

Ele investiu uma enorme paixão no seu trabalho e também dedicou um olhar arguto e sensível ao pormenor, particularmente através da análise estrutural, para além de um grande entusiasmo ao contexto artístico e histórico. Em 2009, veio a Portugal, onde realizou uma conferência no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa) e continuará a ser sempre uma luz brilhante no domínio dos estudos sobre tapetes.

Antecedentes

Os tapetes de nó foram desde cedo admirados pela sua cor, textura, padrão, durabilidade e conforto térmico. A sua estrutura reside numa teia, trama e felpa, e a tecedura e a realização de nós são processos interligados. Tradicionalmente tecidos em regiões habituais de criação de ovelhas ao longo da Ásia e Norte de África, tanto na montanha como no deserto, os primeiros tapetes eram provavelmente produzidos para imitar a textura e as propriedades de insulação das peles animais. Vários fragmentos foram escavados na Arménia tão cedo quanto o século VII a.C., ou ainda antes.

Tipicamente, os padrões dos tapetes são compostos por motivos organizados para embelezar uma forma específica, habitualmente um retângulo, quadrado ou mais raramente um círculo, que são emoldurados por uma larga cercadura. O tapete Pazyryk, encontrado em escavações na Sibéria, data do século IV a.C e é muito parecido com

tapetes tecidos no mundo islâmico ainda hoje em dia. Este tapete, com cores vivas (200 × 183 cm), tem um padrão de azulejos no seu campo central, rodeado por cinco barras, começando por uma fila de dragões, depois veados, diamantes, guerreiros a cavalo e, finalmente, de novo dragões. Ao passo que o número de cercaduras denuncia aqui uma composição das mais elaboradas, a relação entre um campo central emoldurado por bordaduras maiores e menores foi mantida, sendo o *design* de tapetes mais comum até hoje.

A notável continuidade e persistência da produção de tapetes de nó ao longo de mais de 3000 anos reflete a versatilidade desta técnica, abordada neste texto mais abaixo, bem como o lugar único do tapete como acessório e bem móvel principal de habitações urbanas, rurais e até há pouco tempo, também, nas tendas dos nómadas. É muito mais do que apenas uma cobertura de chão no sentido ocidental, visto que o mesmo bem pode servir diversas funções, cobrindo mesas, cadeiras e camas ou servindo até de cortina, capa ou sudário. Efetivamente, o mundo físico do Islão era dantes um verdadeiro «mundo tecido», composto de têxteis e tapetes que não apenas embelezavam a arquitetura – pavimentos, paredes, portas e janelas – mas também a geravam⁴. O tapete de oração clássico não apenas delimita o espaço, mas também o constrói sendo, em todos os sentidos, arquitetura portátil, oferecendo as condições para a oração ritual que a mesquita oferece, qualquer que seja a localização (FIG. 1).

Visto que cada passo da criação do tapete é manual, a começar pela preparação dos materiais e o *design* até à realização do têxtil final, os tapetes de nó eram projetos ambiciosos, quando eram feitos para o nível de vida e exigências dos mecenas que faziam parte da elite, mas igualmente em qualquer outro contexto – tanto comercial como nómada – em que os custos do trabalho exaustivo tinham de ser confrontados com as pressões do tempo (e valores de mercado)⁵.

4 COLOMBEK, Lisa, «The Draped Universe of Islam», in Priscilla P. Soucek (ed.), *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, Pennsylvania, University Park, 1988, pp. 25-49.

5 HALLETT, Jessica, «O Tapete de nó», in Teresa Pacheco Pereira e Jessica Hallett (coord.) *O Tapete Oriental em Portugal – Tapete e Pintura, Séculos XV-XVIII*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga / Instituto dos Museus e Conservação, 2007, pp. 23-30.



FIG. 1: Tapete de oração,
Turquestão, século XIX.
Museu Calouste Gulbenkian,
Inv. T92.

Jon Thompson esteve entre o primeiro grupo de estudiosos a propor que os tapetes deviam ser estudados e classificados de acordo com quatro características: a fibra (lã, algodão, seda), as cores (e corantes), a estrutura do tecido (teia, trama, nó e pelo) e o *design*. Estas características, no seu conjunto, fornecem o critério mais fiável para estabelecer origens e datação, bem como revelar aspetos das pessoas, oficinas, sociedades e culturas que as criaram e usaram. Uma vez que todas as etapas na criação do tapete são manuais, da preparação dos materiais ao *design* e à realização do têxtil final, a produção dos tapetes de nó constitui sempre um projeto exigente. Neste capítulo irei focar particularmente nas relações entre *design* e produção.

Na introdução ao seu livro, Thompson tentou clarificar, para o leitor não especializado, a diferença, tal como ele a percecionava e de acordo com o seu critério classificativo, entre os dois polos da produção: «Colocando a questão em termos muito simples, os tapetes tribais podem ser pensados como “arte primitiva” (no melhor sentido da palavra), e os tapetes de ateliê como “arte decorativa”». ⁶

Esta distinção reflete a linguagem orientalista e o tipo de classificação do tempo que ele estava a escrever. Hoje, os estudiosos das artes

⁶ *Carpets*, p. 6.

do mundo islâmico rejeitam adjetivos como «primitivo», ou «decorativo», por serem pejorativos, argumentando que eles promovem uma construção eurocêntrica do «Outro».

Enquanto o primeiro termo parece já estar fora de uso para a maioria dos apreciadores de arte de hoje, o segundo, «decorativo», é ainda difícil de dispensar.

A este respeito é importante chamar a atenção para o facto de utilização do termo «arte decorativa» para estas obras refletir atitudes nacionalistas, imperiais e coloniais.

A partir do meio do século XIX, muito do interesse das artistas europeias pela Arte Oriental era motivado pela procura de inovação. Esta ênfase na identificação de novas fontes de inspiração para a arte industrial e a manufatura, concentrava-se mais em qualidades estéticas superficiais da «arte islâmica», especialmente a decoração, esquecendo uma compreensão mais complexa e completa dos conceitos culturais, sociais e históricos no âmbito dos quais estas obras foram criadas; algo que, apesar de usar o termo, Thompson tentou corrigir no seu livro, mudando o foco da atenção das origens, baseadas em tipos de decoração, para o processo global de feitura.

Para mais, apesar de a escrita de Thompson (e a minha também) frequentemente usar o tempo presente, é importante reconhecer, como ponto de partida, que muito mudou nas vidas dos povos nómadas desde que este livro foi publicado, devido aos efeitos da guerra, purgas étnicas, globalização e evidentemente também a idade digital. Não há suficiente espaço neste curto ensaio para tratar devidamente nenhuma destas questões, mas todas elas são merecedoras de contemplação e inquérito, merecendo ser abordadas noutros escritos.

Design

A técnica pontilhista simples dos tapetes de nó pode ser usada para executar praticamente *qualquer design*, num *qualquer* número de cores, em *qualquer* dimensão.

No entanto, visto que os pontos de cor de um tapete são construídos em filas horizontais, uma de cada vez, o padrão tem de ser antecipadamente planejado. Apesar da miríade de efeitos possível em tapetes, os padrões que se encontram nos seus campos são habitualmente organizados numa de três disposições básicas, emoldurada por uma cercadura:

- Repetição contínua, sendo um único elemento, ou unidade de padrão, repetido por todo o campo;
- Centralização, com um motivo central principal, habitualmente um medalhão, ocupando o campo, e quartos de medalhão, preenchendo os cantos;
- Pictórico, com figuras humanas e animais formando padrões assimétricos e direcionais.

Tal como Thompson enfatizou há quarenta anos, mas que tristemente ainda precisa de ser hoje repetido: quando se olha para tapetes é importante evitar mistificar as suas imperfeições em cor e *design*, visto que elas são quase sempre apenas o produto de honestos enganos. Erros na feitura dos nós são raramente ou nunca corrigidos, porque é demasiado difícil e demorado desfilar um nó bem atado. Mudanças abruptas na cor podem simplesmente refletir uma mudança no lote de lã tingida, ou que havia pouca luz, tornando a distinção de cores escuras difícil. Imperfeições no padrão do campo ou na resolução dos cantos da cercadura são quase sempre sinais de quanto tempo foi ou não dedicado ao planeamento do tapete, enquanto as pequenas diferenças na reprodução do desenho podem refletir talento individual e interpretação.

O nível de inovação é o mais importante, sobre o qual me quero concentrar. Irregularidades, inconsistências e assimetrias, podem revelar-nos quão perto o tapete está da conceção original do seu criador, ou o seu desenho do *designer*.



FIG. 2: Tapete «tribal», Cáucaso, Shirvan, século XIX. Museu Calouste Gulbenkian, Inv. T94.

Tapetes tribais

Thompson definia como estando dentro do tribal (ou estilo tribal-doméstico⁷) tapetes que são feitos originalmente para uso e não para venda⁸; portanto, aqueles que evitam as pressões do mercado e as expectativas de que existam uniformes e estandardizados múltiplos de um mesmo tipo. Um dos mais óbvios sinais distintivos deste contexto pode ser visto nas formas dos tapetes tribais, que raramente se conformam a ângulos retos e são com frequência mais estreitas num dos seus lados (FIGS. 1 e 2).

Estes tapetes não são propriamente desenhados, mas tecidos diretamente de memória. A tecelã tribal aprende um número bastante grande de pequenos padrões e depois usa-os numa variedade de combinações e cores. É um erro pensar que um *design* simples traduz necessariamente pobreza de espírito.⁹ É necessária uma habilidade considerável para disfarçar a natureza repetitiva destes padrões, sendo que matemáticos especializados em geometria transformativa demonstraram que existem apenas dezassete classes diversas nos padrões contínuos de repetição. Consequentemente, o talento e habilidade da tecelã exprimem-se no obstáculo que ela cria à capacidade do espectador para conseguir dissecar os componentes básicos do *design*. As alterações de cor podem distrair o olho da reprodução mecânica de um único motivo, ou uma grade pode ser usada para criar um conjunto de espaços adornados com diferentes cores e motivos, de forma a criar complexidade visual.

7 *Carpets*, p. 79.

8 *Carpets*, p. 6.

9 *Carpets*, p. 83.

Num tapete geométrico da coleção de Calouste Sarkis Gulbenkian (FIG. 2), o desenho parece ser deveras complexo, devido ao uso aleatório, assimétrico e deslumbrante da cor. Numa análise mais fina, direi que ele se baseia num número muito reduzido de elementos, nas bordaduras exteriores apenas três motivos (uma roseta, uma folha serrada, um botão de flor num caule), e dois elementos básicos com padrões repetidos em (quase) simetria espelhada sobre o campo: o quarto de um medalhão octogonal com um triângulo (no centro, que forma um diamante), do qual brotam chifres em espiral, e um quarto de um retângulo com um motivo de chifre, colocado na diagonal. Jogando com o fundo e as cores dos motivos para criar positivos e negativos e adicionando elementos pequenos, a tecelã ultrapassa com sucesso esta inerente simplicidade.

Thompson aprecia comparações com a música, associando estes desenhos a canções populares que as filhas aprendiam das suas mães, que não estão escritas, mas são mantidas vivas através da transmissão verbal de uma para outra pessoa.¹⁰ Estas músicas ou padrões representam de uma forma geral o espírito de uma comunidade. O repertório nunca é estático, novas características são absorvidas gradualmente e outras esquecidas ao longo do tempo.

A tradição do estilo tribal é preservada exclusivamente por mulheres que, suplementarmente, decoram as superfícies dos seus tapetes com dispositivos para a promoção da boa sorte, fertilidade e para afastar as influências funestas, inventando símbolos que refletem a sua própria história, narrativa e identidade pessoal.¹¹

Thompson inclui a ilustração de um tapete Turkmen da tribo Ersari no seu livro, que mostra um *design* extremamente inventivo criado pela repetição de um simples elemento de *design*, formado por cobras assimétricas em vermelho sobre aquilo que parece ser um fundo azul de índigo formando filas horizontais.¹² Um olhar mais atento revela que, se as cobras são similares em tom de cor e forma, o fundo é heterogéneo e na realidade feito de manchas de cor irregular, oscilando do índigo escuro ao azul celeste, do verde ao castanho, o

¹⁰ *Carpets*, p. 6.

¹¹ *Carpets*, p. 6.

¹² *Carpets*, p. 76.

que distorce a leitura mais óbvia das cobras repetidas, fazendo com que o padrão pareça dançar e ressoar.

O poder expressivo é conseguido pelos tapetes tribais através da composição do espaço, proporção e cor, em conjunto com a sensação tátil causada pela lã. A abstração primordial e caráter profundo de alguns dos tapetes tribais remete para a pintura abstrata. Na realidade, o tapete das cobras de Thompson estabelece um fantástico contraponto com *Número 46 (Preto, Ocre, Vermelho sobre Vermelho)* de Mark Rothko, 1957 (Fundação Louis Vuitton). Há uma qualidade musical na combinação, inversão, repetição e ritmo do padrão, e na harmonia das cores.

Tapetes de corte

O lado oposto do espectro, nos ateliês de corte, a produção divide-se em tarefas especializadas: da aquisição das matérias-primas à separação, cardagem, penteação, fiação, torcedura, *design*, realização de cartões, tecitura, acertos e lavagem.¹³ A especialização permite que cada função se desenvolva a um nível mais elevado do que aquele acessível às tecelãs tribais, que acumulam todas as funções exceto o tingimento. Traz também mais uniformidade ao produto acabado e permite produzir retângulos de forma perfeita ou quase. O tapete de ateliê é produzido a partir de um cartão e por isso a arte do tapete de corte é a de um *designer*, habitualmente um pintor.

No início do século XVI, no Irão, aconteceu uma revolução no *design* e, para além dos padrões repetidos continuamente, apareceram subitamente desenhos centralizados, distinguidos por um motivo central principal, habitualmente um medalhão. Esta composição evoluiu a partir da arte de corte persa, especialmente a arte do livro, em que o formato de medalhão se adaptava magnificamente à encadernação e iluminação de manuscritos (FIG. 3).

¹³ *Carpets*, p. 135.



FIG. 3: Encadernação com medalhão central, Irão, século XVI. Museu Calouste Gulbenkian, LA190.

FIG. 4: Tapete de seda de «Kashan» com animais em cenas de combate, Irão, meados do século XVI. Museu Calouste Gulbenkian, Inv. T100.

As composições centralizadas estão entre as mais difíceis de tecer. Há muito que se assumia que os *designers* forneciam aos tecelões desenhos sobre papel quadriculado nos quais um quadradinho colorido do plano correspondia a um nó do tapete, tal como acontece hoje em dia nas empresas de tapetes. No entanto, este método surgiu mais recentemente, como demonstrou com clareza Jon Thompson.¹⁴

O *design* do campo do tapete «Kashan» do Museu Gulbenkian (FIG. 4) parece ter uma simetria quadripartida perfeita, mas uma inspeção mais detalhada torna imediatamente evidente que as metades superior e inferior não são idênticas, o pendente de baixo é maior, por exemplo, e os botões nos cantos inferiores exteriores são azuis enquanto os de cima são pequenos e brancos. Irregularidades deste tipo indicam que os tecelões não estavam certamente a contar os nós a partir de um plano colorido, ou um papel quadriculado, visto que tal teria resultado numa reprodução mais precisa do *design*. Pelo contrário, parece usarem um desenho (ou pintura) como referência.

14 Thompson, in Jon Thompson e Sheila Canby (ed.) *Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran, 1501-1576*, Londres, Thames and Hudson, 2003, pp. 285-292.



FIG. 5: Tapete de «folhas de foices», Irão, Kerman (?), século XVII. Museu Calouste Gulbenkian, Inv. T66.



FIG. 6: Tapete de «vasos», Irão, Kerman (?), século XVII. Museu Calouste Gulbenkian, Inv. T70.

As grandes diferenças entre as metades superior e inferior do «Kashan» podem ser explicadas pela impossibilidade dos tecelões em consultar a porção inferior que, depois de completada, terá sido enrolada antes de eles terem começado a tecer a parte superior.

Na prática, executar com precisão os nós correspondentes ao *design* de um tapete é muito mais difícil a partir de um desenho do que usando um plano de nós ou papel quadriculado, requer um alto nível de proficiência. Consequentemente, tapetes com padrões centrais são tecidos em contextos muito controlados, da corte ou em ateliês urbanos.

Em contraste com a composição do tapete tribal, o tapete de um ateliê histórico, especialmente de corte, segundo Thompson, assemelha-se a um concerto europeu ou um *Maqam* árabe. Dois tapetes de

ateliê na coleção do Museu Gulbenkian, realizados em Kerman (FIGS. 5 e 6), têm tanta vida e movimento, folhas volteando ao vento, flores crescendo exuberantemente, que podem ser comparados às pinturas musicais de artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944). O concerto tem um estilo, caráter e forma musical criados pelo compositor e os músicos, ao tocarem o que foi escrito, dão vida à composição.

Do mesmo modo, o tapete de corte é «composto» por um *designer* e os tecelões utilizam os seus talentos especializados e treino para converter a sua pauta ou desenho, nó após nó, num tapete físico. Tal como na música, há sempre lugar na interpretação à expressão individual, tal como foi visto nas subtis diferenças observadas anteriormente no «Kashan».

A disseminação da inovação no *design*

O *corpus* de ideias e padrões constituindo a tradição tribal e popular agiu como uma espécie de substância primária para o periódico desenvolvimento de tapetes de corte. Muitas das ideias e formas básicas destes últimos, derivam de formas tradicionais mais antigas. O movimento das ideias em sentido contrário é mais óbvio. *Design* emanando dos ateliês de corte tinham uma poderosa e constante influência nos padrões tecidos nas cidades e nas indústrias caseiras rurais e chegavam mesmo às tribos menos isoladas. Ele foi e continua a ser a influência mais forte no *design* dos tapetes comerciais, especialmente o proeminente formato do medalhão.

A partir destes dois extremos de produção — corte e tribal — o *design* é filtrado através de produtores intermédios que trabalham em cidades, vilas e áreas rurais e que, movidos pelo desejo de atualização, estar na moda e vender, exprimem disponibilidade para copiar tanto tapetes tribais como de corte e mesmo inventar novos padrões neles baseados, tal como se viu nos tapetes feitos no Cáucaso no século XIX (FIG. 7).

As tecelãs locais tornaram-se extremamente inventivas e criaram todo um repertório novo de *design*, usando elementos dos padrões tradicionais e reutilizando-os de uma forma original nos seus



FIG. 7: Tapete, Cáucaso, Shirvan, século XIX. Museu Calouste Gulbenkian, Inv. T104.

tapetes, que Calouste Gulbenkian comprou como produtos «contemporâneos», realizados durante a sua vida, e continuam a constituir a parte mais importante deste núcleo da coleção, ainda hoje em dia.

Desde então, deu-se um lamentável declínio na produção de tapetes por quatro razões: primeira, a generalização de planos em papel quadriculado, que reduziu a autonomia interpretativa do tecelão individual, banalizando e roubando personalidade ao resultado final; em segundo lugar, a introdução de corantes sintéticos desde a década de 1850 que, felizmente, está já a ser revertida em muitos pontos do Médio Oriente; terceira, a industrialização e os novos métodos agrícolas, que têm um efeito corrosivo sobretudo nas comunidades rurais e tribais e no movimento de inovação que estas geravam de baixo para cima; em quarto lugar, a exportação, ou melhor, a adaptação a mercados externos que não apreciam o tempo e o investimento que é necessário para ter bom *design* e tecelagem de excelência.

A este respeito, penso que o trabalho de Jon Thompson oferece três lições-chave: em primeiro lugar, os padrões visuais, tal como as melodias musicais, não têm verdadeiras fronteiras. A inovação ocorre numa constante viagem de ida e volta e sempre entre dois polos de influência: o círculo da corte e a comunidade tribal. Portanto, a fronteira criada na Europa no século XIX, entre Arte e Artesanato, entre Corte e Nómada, entre Palácio e Tenda, precisa de ser atenuada e mesmo abandonada.

No Renascimento, têxteis e tapetes, devido à perícia envolvida na sua criação, valiam habitualmente um valor monetário mais alto do que as chamadas Belas-Artes, pintura e escultura. No inventário

dos bens de Lorenzo de Medici em 1492, dois tapetes de mesa com padrões geométricos eram valorizados ao mesmo preço de três pinturas *spalliera* por Paulo Uccello (1397-1475), incluindo os três grandes painéis da *Batalha de San Romano* que hoje estão patentes como obras-primas nos Uffizi (Florence), Louvre (Paris) e National Gallery (Londres); ao mesmo tempo o seu melhor tapete de mesa valia mais do que duas esculturas de Donatello (1386-1466), um S. João em bronze e um David em mármore.¹⁵

Apesar de esta relação de valores ser raramente reconhecida ou tornada explícita nos museus europeus hoje em dia, os tapetes foram tratados como sendo mais do que mobiliário, em Portugal, mesmo em plenos anos 1950. Um diretor visionário do Museu Nacional da Arte Antiga (Lisboa), João Couto (1892-1968), pendurou um tapete persa com enrolamento de gavinhas, diretamente sobre a obra-prima de Hieronymus Bosh, *Tentações de Santo Antão* (1495-1500); desta forma, justapondo estas obras e legitimando-as como objetos comparáveis, contribuiu para o apagamento de fronteiras entre Artesanato e Arte.

Em segundo lugar, as fabricantes de tapete são (sobretudo) mulheres e o seu empoderamento é essencial para preservar, defender, e renovar os centros tradicionais de produção de tapetes. Este tem de existir ao nível do apoio económico, como também no reconhecimento do estatuto artístico e identidade como autoras.

O tapete de oração ilustrado no início deste texto (FIG. 1) foi feito por uma mulher da tribo Beshir mas, no entanto, foi assinado por um homem, o que levanta a seguinte questão: Quem é então o autor? A tecelã que, com arte, atou os nós segundo o seu desenho pessoal? Ou o mercador, que encomendou o tapete e acrescentou o seu nome com a menção «feito por»? Tem de ser prestada mais atenção ao estabelecimento do papel da autora, para além da noção limitada da mão que produz tecnicamente, para passar a incluir a mente estética e o olhar criador que são visíveis no resultado final.

Em terceiro lugar, a inovação no *design* é chave para a sustentabilidade. Durante milhares de anos as artes têxteis forneceram às mulheres espaço para narrar a sua própria história de vida, cultivando a

15 SPALLANZANI, Marco e BERTELÀ, Giovanna Gaeta, *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, Florença, Concarro e Alberto Lyei (coords.), Milão: Skyra editore, 1992, pp. 8-9.

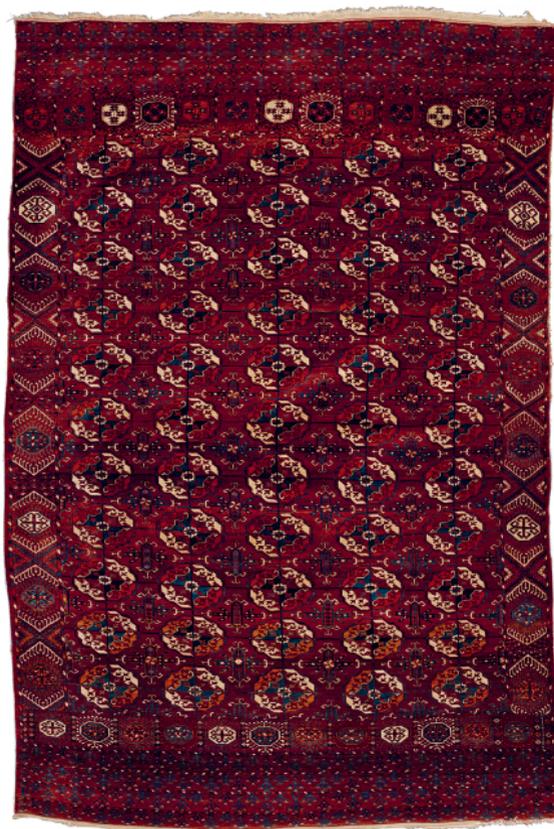


FIG. 8: Tapete «tribal», Turquestão, século XIX. Museu Calouste Gulbenkian, Inv. T57.



FIG. 9: Tapete de «drones», Afeganistão, c. 2018.

sua criatividade artística. Esta relação pessoal com a tecelagem encontrada nos tapetes tribais, por exemplo, é aquilo que os torna tão únicos e fortes visualmente.

Fazer tapetes de nó tem sido até uma arma de expressão política, forma de falar sobre o inominável e vencer a opressão. Por exemplo, no seguimento da invasão soviética do Afeganistão em 1979, as mulheres tecelãs tribais resistiram à sua condição, interpretando as circunstâncias e políticas de guerra e conflito na região, drasticamente alterando o conteúdo dos seus tapetes de modo a incorporar o aparelho bélico no seu *design*: tanques substituíram flores, lançadores de *rocket*, vasos e aviões tomaram o lugar das bordaduras abstratas, constituindo tapetes extremamente poderosos.

Desde a retirada da URSS, os mesmos temas e assuntos têm sido usados e recriados, cada vez que o conflito invade as suas vidas. Muito recentemente — desde 2015 — apareceram drones como tema

(compare-se as FIGS. 8 e 9); estes motivos serviram sempre para atrair a atenção internacional para a situação desesperada em que elas se encontram.

Conclusão

Uma vez que a técnica dos tapetes de nó, simples, pontilhista, pode concretizar praticamente qualquer *design*, com um número infinito de cores e dimensões, é possível traduzir mais ou menos qualquer *design* para os tapetes de nó, pelo que os *designers* de hoje deveriam seguir este desafio e, seguindo os passos de uma longa linha antes deles, dedicar-se a construir desenhos modernos e adequados para uma técnica que o tempo respeitou e fez com que prevalecesse.

Em 1888, um jovem Calouste Gulbenkian adquiriu alguns dos seus primeiros tapetes para a sua coleção em Baku (capital do moderno Azerbaijão), onde teve também o seu primeiro encontro com a indústria do petróleo, que iria mudar o curso da sua própria vida e da história mundial. Hoje, o artista sediado em Baku, Faig Ahmed (n. 1982), reflete sobre como estruturas arcaicas podem ser subvertidas, viradas ao contrário e reorganizadas. O seu tapete tecido à mão intitulado *Gautama*, a partir do nome do Buda (Ser Iluminado ou Desperto), recentemente exposto no Museu Aga Khan em Toronto, parece debater-se, rodopiar e dissolver-se à frente do espectador; uma lembrança útil de que tradições antigas e sistemas estabelecidos podem metamorfosear-se a qualquer momento. Tudo estável parece estar num fluxo e, ao mesmo tempo, vemos novos horizontes e possibilidades estéticas e ainda técnicas materializarem-se mesmo perante os nossos olhos.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Inv. LA190, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Museu Calouste Gulbenkian. Fotografia de Margarida Ramalho.

Inv. T57, T66, T70, T92, T94, T100, T104, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian. Fotografias de Carlos Azevedo.

NOTAS BIOGRÁFICAS

ANA CLARO

É investigadora integrada do CHAM – Centro de Humanidades. Tem coordenado e participado em projetos nacionais e europeus. Autora de várias publicações sobre a natureza dos materiais que compõem as obras de arte, nomeadamente em manuscritos, têxteis e pintura. Tem apresentado o seu trabalho em conferências nacionais e internacionais. Cofundadora do grupo TTT (Textiles Trade & Taste: Portugal and the World).

ANA PIRES

Geógrafa de formação, tem dedicado os últimos quarenta anos à investigação na área dos bordados portugueses. Coordenou o catálogo *Artesanato da Região Centro*, colaborou no Caderno de Especificações do Bordado de Viana do Castelo e é autora de várias publicações.

ANDRÉ PINTO

Possui mestrado em Engenharia Mecatrónica, é licenciado em Física pela Universidade do Minho e é o gestor de área de Materiais Inteligentes do CeNTI. A sua formação e experiência profissional permitiu-lhe adquirir conhecimentos na área dos materiais e desenvolvimento de produto em diferentes escalas de processo ao nível do desenvolvimento experimental e industrial, especificamente nas áreas da eletrónica, programação, mecânica, desenho técnico e desenho de sistemas para fabricação de produto, tecnologias de revestimentos nanoestruturados decorativos e funcionais. Possui extensos conhecimentos nos processos de integração de eletrónica, para desenvolvimento de sensores, atuadores e dispositivos, em diferentes estruturas e materiais. Ao longo da sua atividade tem tido um contacto direto com diversas indústrias, com especial foco para os setores automóvel, saúde e bem-estar, construção e têxtil.

ANNET COUWENBERG

Nascida nos Países Baixos, obteve um MFA da Cranbrook Academy of Art, MI e da Syracuse University, NY. Uma monografia sua foi publicada em 2003 pela Telos Art Publishing. Recebeu o Smithsonian Artist and Research Fellowship em 2014. Expôs nos EUA e internacionalmente, incluindo Gyeonggi MOMA em Ansan; HOMA Museum na Coreia do Sul; Museum of Arts and Design em NYC; Delaware Center for Contemporary Arts; 28th Street Studio, NYC; Contemporary Museum, Baltimore, MD; City Gallery, Atlanta GA; Decorative Arts Museum, Little Rock, AK; Textile Museum, Tilburg, Países Baixos. Recensões críticas publicadas no *Le Monde*, *Los Angeles Times*, *Washington Post*, *New York Times*, *Christian Science Monitor*, *Baltimore Sun*, *The Atlanta Constitution*, *Philadelphia Inquirer*, *Fiberarts*, *Surface Design*, *The Journal of Cloth e Culture* e *Sculpture Magazine*.

ANTÓNIO QUADROS FERREIRA

Pintor, professor catedrático e emérito da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, membro do centro de investigação em arte i2ADS, escreve frequentemente sobre

arte e teoria, sendo o principal animador do projeto «Pensar o Fazer da Pintura», e foi recentemente (2020) o curador da exposição *100 Anos Nadir, Inéditos* na Casa Comum da Universidade do Porto.

ARIANA MORODER

Cofundou em 2014 Lottozero/textile laboratories, em Prato, Itália, do qual é a diretora criativa. *Designer*, foi docente do Instituto Marangoni em Florença, tendo desenvolvido projetos de investigação com várias empresas, como, por exemplo, com a Epson Italia para a feira internacional ITMA, Milão, tendo participado em várias exposições como, recentemente, a 2019 – SMACH, bienal ao ar livre em Dolomite, Itália.

BENEDITA PESTANA

Com experiência profissional anterior na indústria têxtil e do vestuário, em empresas como a Lanidor e Armando Gonçalves, é licenciada em História da Arte pela FCSH – Universidade Nova de Lisboa e tem uma pós-graduação em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias do Departamento de Ciências da Comunicação da mesma Faculdade. Desde 2009, tem vindo a criar e a desenvolver, em Lisboa, uma série de projetos artísticos independentes, tais como «Cinco Estrelas», «A Montra» e «O Armário».

CRISTINA BARROCAS DIAS

Professora associada com agregação do departamento de Química da Escola de Ciências e Tecnologia, é investigadora integrada do HERCULES, unidade de investigação da qual é também vice-diretora. Doutorada e agregada em Química, tem nos últimos anos desenvolvido a sua investigação sobretudo no estudo material de bens patrimoniais. Entre 2007 e 2010 foi coordenadora do projeto REMATAR – à descoberta dos Tapetes de Arraiolos (PTDC/HAH/64045/2006) financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). No âmbito deste projeto coordenou uma equipa que fez o estudo material de uma seleção de Tapetes do Museu Nacional de Arte Antiga, tendo identificado não só os corantes naturais e mordentes utilizados no tingimento das lãs, mas também as alterações cromáticas que ocorreram nos tapetes devido à fotodegradação dos corantes utilizados. Para além do estudo material de têxteis históricos tem estado envolvida no estudo de materiais arqueológicos, nomeadamente cerâmica e restos osteológicos de animais e humanos por forma a contribuir para a identificação dos modos de vida das comunidades que viviam no sul de Portugal durante o Neolítico. Enquanto investigadora tem também colaborado em vários projetos científicos com temáticas relacionadas com a salvaguarda do ambiente, e o desenvolvimento de novas metodologias analíticas para o controle de qualidade e certificação de produtos agroalimentares.

FILIPE ROCHA DA SILVA

Professor catedrático da Universidade de Évora, colaborador do Centro de Investigação CHAIA/UE e artista visual que, durante a última década, usou sobretudo fio de lã como material plástico. A sua obra é representada por Art Projects International (<https://artprojects.com/>).

FILOMENA SILVANO

Antropóloga, professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) e membro do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA-NOVA FCSH). No seu trabalho relaciona as questões das identidades coletivas e individuais com o estudo do espaço, do *habitat*, da cultura material e da cultura expressiva. Integrou várias equipas de investigação e colaborou com os cineastas João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. É autora dos livros *Territórios da Iden-*

tidade, *Antropologia do Espaço, De Casa em Casa: Sobre Um Encontro entre Etnografia e Cinema, e Antropologia da Moda.*

GUIDA FONSECA

Artista independente e formadora de vários cursos do Cearte (Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património), desde a tecelagem tradicional portuguesa à tinturaria natural. Tem participado e ganho prémios em várias exposições nacionais e internacionais.

HELENA LOERMANS

De nacionalidade holandesa, vive em Portugal desde 1988. Criou em 2017 o Lab O, Laboratório para Telas Tecidas à Mão, onde tem desenvolvido investigação sobre as telas usadas pelos mestres pintores nos séculos XVI e XVII. Começou a sua carreira como técnica e investigadora de Histologia Química mas, sendo autodidata em tecelagem manual desde 1975, desenvolveu mais tarde estudos na Fundação Lisio em Florença no domínio dos teares Jacquard.

HUGO FERRÃO

Pintor e professor associado recém-jubilado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, na qual ensinou a disciplina de Tapeçaria e Ciberarte durante largos anos. Membro do centro de investigação CIEBA, tem organizado e participado em iniciativas relacionadas com a arte têxtil por todo o país.

ISABEL SABINO

Pintora e professora catedrática da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, tem publicado e coordenado recentemente obras extensivas sobre pintura e investigação em arte em Portugal e no Brasil, ao mesmo tempo que mantém intensa atividade como expositora.

JESSICA HALLETT

Desde 2017, é curadora do Médio Oriente no Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Comissariou oito exposições, incluindo *Iraq and China. Ceramics, trade and innovation* na Freer/Sackler Gallery da Smithsonian, Washington (2004), *O Tapete Oriental em Portugal* no Museu Nacional de Arte Antiga (2007) e *O Gosto pela Arte Islâmica* no Museu Gulbenkian (2019). Autora de várias publicações nas áreas de cerâmica, vidro e têxteis. Atualmente, está a preparar o catálogo da coleção de tapetes de Calouste Sarkis Gulbenkian, com a curadora Clara Serra.

JESSICA HEMMINGS

É professora de Craft e Vice-Prefekt of Research na HDK-Valand, University of Gothenburg, Suécia. Estudou Design Têxtil na Rhode Island School of Design, concluindo o BFA (Honors) em 1999 em Comparative Literature (África/Ásia) na University of London's School of Oriental and African Studies, tendo concluído o MA (Distinction) em 2000. O seu PhD, atribuído pela University of Edinburgh em 2006, foi publicado por Kalliope Paperbacks sob o título *Yvonne Vera: The Voice of Cloth* (2008). Editou, em 2010, uma coleção de ensaios com o título *In the Loop: Knitting Now*, publicados por Black Dog e, em 2012, *The Textile Reader* (Berg) e escreveu *Warp & Weft* (Bloomsbury). O projeto editorial e curatorial *Cultural Threads: Transnational Textiles Today* é um livro sobre a escrita pós-colonial e a prática têxtil contemporânea (Bloomsbury: 2015), que foi acompanhado pela exposição itinerante *Migrations* (2015-2017). Em 2020-2021 é Rita Bolland Fellow no Research Centre for Material Culture, Países Baixos.

JOANA FONSECA

Com uma licenciatura em Ensino da Física e Química e um doutoramento em Química atribuído pela Faculdade de Ciências da Universidade do Porto (FCUP), é colaboradora do CeNTI desde 2010. É investigadora e Team Leader na área de Materiais Inteligentes, participando em diferentes projetos de I&D (nacionais e europeus). O seu trabalho tem-se concentrado na investigação e desenvolvimento de eletrónica impressa, incluindo dispositivos electrocrómicos (preparação de materiais funcionais e montagem), sensores capacitivos, sensores eletroquímicos e sistemas de aquecimento, na integração de sistemas eletrónicos impressos e híbridos em diferentes tipos de substratos e na sua caracterização, com vista à sua aplicação em diferentes substratos, entre os quais o têxtil.

JOAQUIM PINHEIRO

Fundador e principal coordenador da Bienal Contextile, a decorrer desde 2012 em Guimarães.

JOHANNA BRAMBLE

Nasceu em Paris. É uma artista e *designer* têxtil que vive em Dacar (Senegal) há mais de dez anos, onde criou um ateliê de tecidos. O elemento essencial na tecelagem senegalesa é um tear que requer a presença de duas pessoas, o tecelão e um assistente. O *design* têxtil comercial de Bramble usa não apenas estas técnicas nativas, mas também padrões geométricos simbólicos que oscilam entre a rica cultura têxtil da nação e interpretações modernas. A constante evolução, metamorfose e transformação são elementos-chave dos seus trabalhos artísticos. Ao incorporar novos materiais (do metal à fita magnética) no universo tradicional da tecelagem, expande os limites desta atividade, lançando também novas luzes na tradição têxtil.

JOSÉ DA SILVA

Com uma licenciatura em Química pela Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, é investigador no CeNTI há mais de dez anos, onde tem desenvolvido atividades de I&D na área dos Materiais Inteligentes. Ao longo do seu percurso profissional adquiriu competências na área da investigação e desenvolvimento (I&D), através da sua participação em diferentes projetos de I&D (nacionais e europeus) e eventos científicos, tendo acumulado experiência e competências necessárias nas áreas das tecnologias de processamento e caracterização de sistemas eletrónicos convencionais e impressos, utilizando diferentes tipos de substratos, na criação de cápsulas e matrizes inorgânicas, para retenção e libertação de compostos ativos, e em técnicas de caracterização de materiais e estruturas orgânicas e inorgânicas. Desempenha funções de Team Leader relacionadas com o processamento de materiais orgânicos e inorgânicos, através de tecnologias de impressão rolo-a-rolo e folha-a-folha, sendo ainda responsável pela sua caracterização morfológica, estando envolvido na aplicação destes sistemas e materiais inteligentes em substratos e soluções técnicas diversas.

KEVIN RODRIGUES

Mestre em Técnicas de Caracterização e Análise Química e licenciado em Bioquímica pela Universidade do Minho, é investigador e Team Leader na equipa de Materiais Inteligentes do CeNTI. As competências adquiridas ao longo do seu percurso formativo e profissional têm-no dotado de competências na caracterização e análise de materiais, desenvolvendo conhecimentos mais específicos na caracterização de formulações, bem como na optimização de processos de impregnação de fibras, caracterização química de formulações, caracterização morfológica e caracterização mecânica de fibras/composi-

tos. Durante a sua atividade profissional, adquiriu conhecimentos na área de eletrônica impressa para desenvolvimento de sensores, atuadores e dispositivos em diversos substratos, possuindo ainda conhecimentos no desenvolvimento de smart textiles e smart composites.

MARIA GIMENO

Artista visual nascida em Zamora, Espanha, vive e trabalha em Londres e Madrid. O seu mais recente trabalho versa sobre mulheres artistas e do reconhecimento do seu papel pela história de arte. Tirou um mestrado em Belas-Artes pela Universidade Complutense de Madrid (UCM). A sua educação clássica permite-lhe um domínio de técnicas diversas, alcançando um largo espectro de *media*: desenho, pintura, bordado, vídeo, *performance*, conferências... O seu trabalho performativo atual, *Queridas viejas*, propõe-se reescrever a história de arte ocidental, para incluir as mulheres artistas, excluídas da sua narrativa pelos historiadores. Trabalha com a Gowen Contemporary Gallery em Genebra e é colaboradora regular de Casa Amarilla, Guillermina Caicoya Art Projects, Rafael Pérez Hernando Gallery em Espanha e Páramo Galería em Guadalajara, México.

MARIA JOÃO FERREIRA

É curadora no Museu de São Roque e investigadora do CHAM – Centro de Humanidades. Tem dedicado a sua investigação à área dos têxteis portugueses e asiáticos. Autora de várias publicações na área dos têxteis. Organizou diversas exposições e participou em várias conferências nacionais e internacionais. É cofundadora do grupo TTT.

NELSON DURÃES

Mestre em Engenharia e Ciência de Materiais pela Universidade do Minho, tem uma experiência de mais de dez anos como investigador responsável pela área de Fibras Funcionais. Tem participado ativamente na execução e gestão de vários projetos nacionais e internacionais de I&D relacionados com produtos funcionais inovadores, tendo especial foco no processamento de materiais poliméricos de elevado valor acrescentado e em tecnologias de processamento inovadoras. O seu trabalho atual está especialmente concentrado no desenvolvimento e prototipagem de fibras não convencionais.

PAULA MONTEIRO

É conservadora-restauradora de têxteis no Laboratório José Figueiredo – Direção-Geral do Património Cultural. Tem publicado e participado em vários projetos relacionados com têxteis desde o século XII ao século XX, principalmente portugueses e que se encontram em museus nacionais.

RITA SALVADO

Diretora do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior. Professora auxiliar do Departamento de Ciência e Tecnologia Têxteis da Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom. Investigadora na área da Engenharia Têxtil e Design aplicada à tecnologia trajável e à valorização da cultura têxtil.

RUI MIGUEL LOBO

Mestre em Museologia pela Universidade de Évora, diretor do Centro Interpretativo do Tapete de Arraiolos (CITA), autor de extensa bibliografia sobre o tapete de Arraiolos, incluindo *Origens e Influências Decorativas do Tapete de Arraiolos*. Arraiolos, Câmara Municipal de Arraiolos, 2015.

RUTE ROSAS

É uma artista - escultora. Na data em que foi publicado este livro exerce as funções de diretora do Departamento de Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto (FBAUP). Ali criou e dirige o curso Construções Têxteis. Desde 1996, tem realizado exposições individuais, concebido, participado, colaborado e organizado inúmeros eventos, exposições coletivas e *workshops* em diversos países. É autora de textos e artigos publicados em livros, catálogos, revistas e jornais. Tem realizado palestras, seminários, comunicações e participado em congressos em Museus, Escolas de Arte e Universidades, nacionais e estrangeiras, na Europa, Brasil e Canadá. Organiza regularmente exposições, coordena projetos e atividades de investigação, realiza curadorias, *workshops*, aulas abertas, formações e residências artísticas. As suas obras têm sido referidas em inúmeras publicações. Recebeu diversos prémios e a sua obra está representada em instituições e coleções privadas em Portugal, Espanha, Itália, Inglaterra, Canadá e Brasil. www.ruterosas.com | https://pt.wikipedia.org/wiki/Rute_Rosas

SANDRA LEANDRO

Diretora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo. Professora associada da Universidade de Évora e investigadora na Universidade Nova de Lisboa (IHA-FCSH). Interessa-se particularmente por Museologia, Pintura, Teoria da Crítica de Arte, Desenho Humorístico e Mulheres Artistas em Portugal. Foi a coordenadora do livro *Artistas Plásticas em Portugal* (Manufactura, Lisboa, 2020).

SOFIA SILVA

Com um mestrado integrado em Engenharia Metalúrgica e de Materiais pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, exerce funções, desde 2014, como investigadora na área das Fibras Funcionais e mais recentemente como responsável de equipa. O seu trabalho tem consistido na participação em vários projetos nacionais e internacionais de I&D relacionados com produtos inovadores e funcionais, tendo especial foco no processamento de materiais poliméricos de elevado valor acrescentado e ecossustentáveis, assim como em tecnologias de processamento como, entre outros, extrusão e revestimento de polímeros e produção de fibras não convencionais.

SUSANA PIRES

Nasceu em Évora em 1980. Artista e investigadora, é assistente convidada da unidade curricular de Tapeçaria na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Num trabalho que se apresenta através do desenho, escultura e instalação, assume o têxtil como materialidade discursiva. Integrou as seleções Jovens Criadores 2003, os prémios Anteciparte 2005 e a bienal Contextile 2016. Foi curadora da exposição *O Ponto e o Pixel* (2017), que integrou a coleção dos CTT na exposição permanente Museu da Tapeçaria de Portalegre — Guy Fino e, em 2021, foi coorganizadora do encontro *Ponto — Textile Art in Perspective*, em Arraiolos.

ÍNDICE

SÍLVIA PINTO Presidente da Câmara Municipal de Arraiolos	5
ANA PAULA AMENDOEIRA Diretora Regional de Cultura do Alentejo .	7
ANA COSTA FREITAS Reitora da Universidade de Évora	11
FILIPE ROCHA DA SILVA Coordenador	15

CAPÍTULO I: O LOCAL E O GERAL

ANA CLARO, ANA PIRES, GUIDA FONSECA, MARIA JOÃO FERREIRA, PAULA MONTEIRO, TTT e o projeto Bordados de Castelo Branco	19
ARIANA MORODER, Entre a arte e a materialidade têxtil. Crónica de uma jornada em progresso.	35
HUGO FERRÃO, A transcendência mítica e háptica dos saberes cantados e das coisas do tecido de linho na aldeia de Limões . .	43
HELENA LOERMANS, Entrevista por FILIPE ROCHA DA SILVA	53
FILOMENA SILVANO, Costureiras e rainhas: sobre uma reconfiguração da cultura material têxtil da ilha do Pico	61
RITA SALVADO, Tecer, a arte de dominar a técnica	77
SANDRA LEANDRO, Ponto e vírgula: Sebastião Pessanha (1892-1966), o etnógrafo que apagou o ponto final de Arraiolos. Esqueleto para um artigo	87
RUI MIGUEL LOBO, Tapetes de Arraiolos: entre a história e a tradição e a contínua necessidade de adaptação e inovação	105

CAPÍTULO II: O TÊXTIL EM AÇÃO

JOHANNA BRAMBLE, O futuro da tradição	129
MARIA GIMENO, A questão da arte e do artesanato feminino. <i>Petit point</i> como ferramenta de afirmação	137

ANNET COUWENBERG, Têxteis e tecnologia de mão dada	149
ANDRÉ PINTO, NELSON DURÃES, SOFIA SILVA, KEVIN RODRIGUES, JOANA FONSECA, JOSÉ SILVA [CeNTI], <i>Smart fibres for smart textiles</i>	159
BENEDITA PESTANA, A linha está ocupada...	167
JOAQUIM PINHEIRO, Contextile: Bienal de Arte Têxtil Contemporânea	189

CAPÍTULO III: O PENSAMENTO TÊXTIL

JESSICA HEMMINGS, O pano flácido: estratégias de exposição têxtil . .	197
ANTÓNIO QUADROS FERREIRA, Arte têxtil?	221
ISABEL SABINO, Sobre pontos desfeitos (com o xaile de Hari)	237
RUTE ROSAS, Do universo do têxtil nas artes plásticas: dinâmicas do saber e fazer na práxis artística de erudição poética em Margarida Reis	263
SUSANA PIRES, Roupas coletivas: espaços temporários para afinar compassos	287
JESSICA HALLETT, Palácio ou tenda? Tapetes do mundo islâmico e a inovação na produção e <i>design</i>	295
<i>Notas biográficas</i>	311

© dos Autores, 2021
© Sistema Solar, Crl (chancela Documenta)
Rua Passos Manuel, 67 B
1150-258 Lisboa

1.^a edição, Setembro de 2021
ISBN 978-989-8833-46-4

Comité Científico: António Quadros Ferreira
Hugo Ferrão, Isabel Sabino, Maria João Camito, Sandra Leandro

Coordenação Editorial: Filipe Rocha da Silva

Fotografia: Ana Claro, Ana Pires, António Cunha, Bruno Lopes,
Carlos Azevedo, Claudia Corrent e Simone Ridi, Dan Meyers,
Danilo Pavone, Isabel Sabino, João Pedro Silva, John Goldings AM,
Jorge Trindade, Joshua White, Margarida Ramalho, Marina Arienzale,
Paula Monteiro, Rachele Salvioli, Sebastien Collet,
Susann Jamtoy, Wolfgang Volz

Na capa: Ana Jotta, *Parti chercher du white spirit (Walter Swennen)*, 2021

Paginação: Maria da Graça Manta
Revisão: Luís Filipe Guerra

Depósito Legal 488374/21
Impressão e Acabamento: Maiadouro S.A.

Livro do Ponto

Coordenação

CRISTINA BARROCAS DIAS

FILIPPE ROCHA DA SILVA

CÓRTEX FRONTAL – RESIDÊNCIAS E OFICINAS

SUSANA PIRES

DOCUMENTA



9 789898 833464