

Dos primórdios aos anos 1970: uma breve história sobre a tapeçaria artística no Brasil

Desde los principios hasta los años 1970:
una breve historia sobre la tapicería artística
en Brasil

From its beginning to the 1970s:
a brief history about artistic tapestry in Brazil

*LORILEI SECCO*¹

Universidade de Passo Fundo, Brasil
<http://orcid.org/0000-0002-5403-7269>

Resumo

Embora se multipliquem estudos acerca de variadas expressões artísticas, é perceptível a escassa produção de conteúdo relacionada aos têxteis, incluindo a quase ausência de alusões nos livros de História da Arte, considerando a ancestralidade dessa linguagem. Assim, buscando dinamizar esse cenário, realizou-se uma revisão bibliográfica através das principais obras dedicadas ao tema - Andrade (1978), Cáurio (1985) e Artistas da tapeçaria brasileira (1987) - além de outros autores que embasaram aspectos pontuais. O foco central recaiu sobre a trajetória constitutiva da tapeçaria artística no Brasil, iniciando no período pré-cabralino, seguindo pela fase colonial e chegando ao início da referida história, nas primeiras décadas do século XX, cujo ponto de referência foi o Movimento Modernista e a sua proposta de renovação das artes no país. Avançou-se então, até a década de 1970 devido a expressiva produção de tapeçarias, destacando os principais artistas e eventos nacionais relacionados ao tema.

Palavras-chave: arte têxtil; história da arte; tapeçaria brasileira.

¹ Doutoranda em História pela Universidade de Passo Fundo e docente no curso de Artes Visuais na mesma instituição. Pesquisadora nas áreas de História da Arte e Interpretação de imagens visuais. Bolsista FUPF. E-mail: 23839@upf.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4164964700164026>.

Resumen

Si bien se multiplican los estudios sobre diversas expresiones artísticas, se nota la escasa producción de contenidos relacionados con los textiles, incluso la casi ausencia de alusiones en los libros de Historia del Arte, considerando la ancestralidad de este lenguaje. Así, buscando dinamizar este escenario, se realizó una revisión bibliográfica a través de las principales obras dedicadas al tema - Andrade (1978), Cáurio (1985) y Artistas del tapiz brasileño (1987) - además de otros autores que apoyaron aspectos específicos. El foco central estuvo en la trayectoria constitutiva del tapiz artístico en Brasil, comenzando en el período precabralino, siguiendo por la fase colonial y llegando al inicio de esa historia, en las primeras décadas del siglo XX, cuyo punto de referencia fue el Movimiento Modernista y su propuesta para renovar las artes en el país. Luego, hasta la década de 1970, debido a la producción expresiva de tapices, destacando los principales artistas y eventos nacionales relacionados con la temática

Palabras clave: arte textil; historia del arte; tapiz brasileño.

Abstract

Although studies on various artistic expressions are ever so copious, the scarce production of content related to textiles is noticeable, including the almost absence of allusions in books about the History of Art, considering the ancestry of such language. Thus, seeking to dynamize this scenario, this study carried out a bibliographical review through the main works dedicated to the theme - Andrade (1978), Cáurio (1985) and Artists of the Brazilian tapestry (1987) - in addition to other authors who supported specific aspects. The central focus was on the constitutive trajectory of artistic tapestry in Brazil, starting in the pre-Cabralian period, following through the colonial phase and reaching the beginning of that history, in the first decades of the 20th century, whose reference point was the Modernist Movement and the its proposal to renew the art forms in the country. Then, until the 1970s, due to the expressive production of tapestries, highlighting the main artists and national events related to the theme.

Keywords: textile art; art history; brazilian tapestry.

Introdução

Antes da chegada dos portugueses, a tecelagem já era bastante desenvolvida pelos indígenas pertencentes às centenas de grupos que então ocupavam do norte ao sul do Brasil. Tratava-se de uma atividade integrada ao seu próprio modo de vida em comunidade, que primava pela perfeição e qualidade estética. Assim como as demais expressões indígenas, a arte têxtil também apresentava a tendência de manter-se fiel aos padrões tradicionais estabelecidos, preservando-os de uma geração para outra. Além de estar associado à diferenciação tribal, esse aspecto tradicional se fazia importante para destacar as posições sociais ou religiosas, as faixas etárias, a categorização de gênero, bem como o uso desses objetos em determinadas ocasiões festivas ou ritualísticas.

A produção indígena associada aos têxteis estava amplamente presente na vida cotidiana da tribo, tanto a nível individual, quanto coletivo, abarcando desde o corpo às malocas das aldeias, incluindo instrumentos musicais, cerimoniais e de trabalho, mas também as festas, os rituais, os enterramentos e a marcação do tempo em alguns casos. Tratava-se de um domínio criativo manifestado através de uma variada gama de técnicas como a tecelagem em si, os trançados, as aplicações e as colagens, associadas ao uso de matéria-prima abundante retirada do espaço habitado que incluía folhas, palmas, cipós, talas, fibras, palhas, couros, penas, plumas, sementes, ossos e dentes de animais. Combinando técnicas e materiais confeccionavam faixas, redes, cordas, barbantes, mantos, cestos, esteiras, adornos, cocares, diademas, colares, brincos, pulseiras, peneiras, tangas, tipoias, bolsas, coroas, grinaldas, leques, abanos, vestimentas, instrumentos, máscaras e as casas (RIBEIRO, 1983; CÁURIO, 1985).

Para realizar muitos desses trabalhos somente as mãos eram suficientes; no entanto, eles também se utilizavam de teares simples, explorando exaustivamente as possibilidades combinatórias entre trama e urdidura. De acordo com Ribeiro (1983), os tecidos das tribos brasileiras apresentavam, como característica comum entre si, os desenhos com abstrações geométricas.

Os objetos produzidos foram assimilados pelo europeu colonizador, em sua grande maioria, apenas em seu aspecto funcional, passando bem longe de uma maior valorização enquanto expressão cultural ou arte, pois, conforme Cáurio (1985, p. 32):

Para conhecer bem o índio, teria sido necessário penetrar na sua cultura, o que estava longe de ser um objetivo do desbravador português, ou mesmo do jesuíta bem-intencionado. Visto como

selvagem a ser domesticado ou exterminado, grande parte de sua cultura se perdeu irreversivelmente, outra parte é modestamente conhecida.

A partir do século XVI e com o crescente aumento do contato com o estrangeiro, a arte têxtil indígena foi sendo paulatinamente afetada em suas origens, tanto diante da fauna e da flora empobrecida para fornecer os materiais necessários, quanto nos objetivos tradicionais demandados pelas tribos, cuja produção esvaziou-se no conteúdo com vistas maiores às trocas ou ao comércio. Assim como o ocorrido na história da tapeçaria ocidental, também o valor dessas expressões começou a ser resgatado somente nas primeiras décadas do século XX com as reformulações artísticas trazidas pelo Modernismo no Brasil. Resgate esse que influenciará também as futuras tapeçarias artísticas produzidas principalmente nas primeiras décadas da Arte Contemporânea.

A propósito da conservação de registros, há que se observar que para o indígena – no contexto em pauta e de modo geral –, não existia a noção de preservação de objetos, mas sim, a transmissão do saber tradicional para as gerações futuras. Ademais, considerando a natureza material dos têxteis e as condições climáticas tropicais do Brasil, as dificuldades só aumentam.

Posteriormente, com a chegada de pessoas escravizadas trazidas do continente africano, outras inovações foram acrescentadas, uma vez que elas já portavam em suas histórias uma longa tradição têxtil. Em teares de diferentes modelos, os africanos produziam panos para uso próprio, como saias, xales, turbantes, sendo que esses tecidos, além de serem utilizados como vestimenta, portavam significados que traduziam o pertencimento a uma determinada etnia. Dependendo da região e de acordo com as cores e os desenhos, traziam em si uma espécie de “texto” que continha a identidade social e religiosa daquele que o usava. Todavia, esse mesmo africano que tinha nos tecidos um importante meio de revelar seu modo de viver através da indumentária, viu-se despidido dessa forma de expressão, tendo abruptamente usurpada sua liberdade, identidade e a sua cor, quando foi reduzido à selvageria da escravidão (CÁURIO, 1985; PEZZOLO, 2013).

De qualquer maneira, constata-se que o desenvolvimento têxtil no Brasil Colônia foi influenciado pelo indígena, pelo africano, pelo europeu e, em especial, pelos padres jesuítas que organizaram oficinas de tecelagem nas reduções, voltadas à confecção de tecidos utilitários como peças de vestuário, cobertores e sacos para acondicionar produtos diversos. Segundo Cáurio (1985), o algodão era a fibra de maior uso, sendo aproveitadas também as extraídas do tucum, do

caroatá, do cânhamo e da paina, acrescidas de tingimentos com corantes vegetais retirados do urucum, jenipapo, anil, bem como, de cascas, sementes, folhas e raízes diversas. O destaque dessa época coube a Minas Gerais conforme se pode verificar no relato que segue, sobre como era desenvolvida essa atividade e a que se destinava a produção. Nesse sentido, para Pezzolo (2013, p. 53):

Também foi em Minas Gerais que as camadas mais pobres da sociedade se concentravam por causa do desenvolvimento da mineração [...]. Fiar e tecer eram tarefas comuns e que faziam parte da rotina em muitos lares. Nas casas mineiras, especialmente, era comum a presença da roda de fiar e de um tear de madeira para a produção de colchas e roupas para a família. A tradição trazida pelos colonizadores portugueses convivia com criações próprias. Roupas tecidas em algodão e lã eram usadas tanto no trabalho diário no campo como em ocasiões festivas. O algodão era plantado, colhido, descaroçado num descaroçador manual, cardado e fiado. Para o tingimento, utilizavam principalmente cascas e raízes.

Até o início do século XVIII, a tecelagem manual brasileira foi seguindo num bom ritmo desencadeado pelo incremento da produção de algodão, aperfeiçoando suas técnicas e equipamentos, adquirindo com isso maior autonomia e qualidade, possibilitando, inclusive, a formação das primeiras indústrias caseiras que indicavam um futuro promissor. No entanto, o crescimento dessas manufaturas em detrimento das importações da Inglaterra, começou a preocupar a Metrópole que havia assinado o Tratado de Methuen em 1703, obrigando-se a comprar tecidos ingleses em troca da venda de vinhos portugueses e, principalmente, de tutela militar (CÁURIO, 1985).

Uma resolução para a grave situação foi sendo gestada e em janeiro de 1785, constituindo-se num marco histórico para a tecelagem nacional, um alvará assinado pela Rainha D. Maria I proibiu a produção de têxteis no país, fechando as pequenas fábricas, apreendendo os teares, recolhendo-os aos armazéns da Fazenda Real e, mais tarde, enviando-os a Portugal. Observa-se, porém, que a justificativa para tal ato foi o enfraquecimento da mão de obra para a agricultura e as minas, ao invés das tensas relações entre Portugal e Inglaterra. A esse respeito no Arquivo Nacional e [...] (2018, s.p.):

Alvará de d. Maria I que proíbe o estabelecimento de fábricas e manufaturas no Brasil, argumentando que, com o desenvolvimento das fábricas e manufaturas, os colonos deixavam de cultivar e explorar as riquezas da terra, e de fazer prosperar a agricultura nas sesmarias, conforme haviam prometido aqueles

que as receberam. Para que a agricultura e a extração de ouro e diamantes não enfraqueçam por “falta de braços”, a rainha decide proibir todo tipo de fábrica e manufatura têxtil no Brasil, com exceção daquelas que produzissem tecidos grosseiros que servissem para vestuário dos negros e empacotamento de fazendas e outros gêneros. Caso se desobedecesse ao alvará, o fabricante teria que pagar multa para a justiça e a quem lhe houvesse denunciado.

O cumprimento desse Alvará desencadeou uma fase de perseguições aos infratores e gratificações aos denunciantes que muito prejudicaram qualquer iniciativa mais sólida em direção a uma genuína expressão têxtil brasileira, a exemplo da desenvolvida na América Andina. Até mesmo teares manuais vindos da Inglaterra sofreram embargo por parte de Portugal, tendo sido queimados por ordem da Rainha.

Entretanto, como foi proibida a tecelagem mais sofisticada com seda, linho e lãs, mas permitida a feitura de fazendas sem cor e grosseiras de algodão, muitas manufaturas sobreviveram confeccionando vestimentas para escravos, indígenas, parte da população branca pobre, além de sacos para enfardar gêneros diversos. Também foram preservados teares clandestinos no espaço doméstico, fato que acabou plantando a semente do que seria uma manifestação da arte popular desenvolvida majoritariamente por mulheres em comunidades rurais do Brasil, situadas, sobretudo em Minas Gerais, Goiás, Bahia e Pernambuco (CÁURIO, 1985; O ARQUIVO NACIONAL E [...], 2018).

Esta situação perdurou até 1808, quando a lei proibitiva foi revogada com a transferência da Corte para o Brasil e a tecelagem oficialmente liberada. Aliás, inserida num amplo “pacote de medidas”, a instalação de manufaturas têxteis passou a ser incentivada nessa época com a concessão de isenções e subsídios para o setor. Todavia, sem mão de obra especializada, nem capital para investir e tampouco noções de organização fabril, as únicas fábricas que continuaram subsistindo foram as que já produziam os tecidos simples de algodão, pois não havia como competir com a mercadoria inglesa, de qualidade superior e preferida pela pequena parcela da população em condições de consumi-la (O ARQUIVO NACIONAL E [...], 2018).

Assim, somando-se a proibição da tecelagem que alterou o rumo da atividade com a pouca importância dada pela Coroa às artes têxteis em geral, qualquer incentivo à tapeçaria artística também esteve completamente fora das iniciativas oficiais. Aliás, um descaso relacionado ao fato da tapeçaria ter sido considerada por séculos como uma arte menor em grande parte do ocidente,

ligada somente à utilidade e a decoração de ambientes.

Ao pesquisar esse contexto, pode-se apurar que as únicas tapeçarias artísticas do período colonial brasileiro se referem à série chamada de “Tapeçarias das Índias” que não foram tecidas aqui, mas, sim, herdadas da invasão holandesa em Pernambuco. Sobre elas, Andrade (1978, p. XXI) escreveu:

A tapeçaria desenvolvida pelos Gobelins, no seu período áureo, já conhecia os motivos brasileiros. Em 1679, o príncipe Maurício de Nassau, que governou o Brasil holandês (1637-1644), presenteou o rei Luís XIV, da França, com pinturas de Albert Eckhout, um dos artistas integrantes de sua comitiva e que documentou em seus trabalhos paisagens e costumes de Pernambuco. Esses originais foram, mais tarde, transpostos para a tapeçaria, pela Manufatura dos Gobelins, entre 1687 e 1688, vindo a ser repetidos oito vezes. O material empregado foi a lã ou a seda, sem recurso a fios metálicos. “Estragados os cartões originais pelo uso frequente – diz José Roberto Teixeira Leite – e tendo em vista a aceitação verdadeiramente única que as Tapeçarias das Índias conheceram, fez-se necessária a execução de novos cartões, dentro do mesmo espírito. Incumbiu-se da missão François Despostes, que já em 1692 retocara os animais do terceiro jogo (primeiro em alto liço). Entre 1735 e 1740 entregou-se Desportes a essa faina, introduzindo, porém, tantas modificações nos modelos primitivos, que as tapeçarias executadas segundo esses novos cartões receberam o nome de Nouvelles Indes, ficando para as mais antigas a designação de Anciennes Indes”. Cinco dessas tapeçarias, em formato menor, pertencem ao acervo do Museu de Arte Assis Chateaubriand de São Paulo: O Elefante e o Cavalo Baio, Índios Pescando, O Índio Caçador, Combate de Animais e Carro de Bois.

Cáurio (1985) ainda esclarece que, num primeiro momento, foram produzidas oito tapeçarias baseadas num lote de 42 telas inspiradas na temática brasileira e presenteadas ao então rei da França. O sucesso foi grande, pois se tratava de imagens exóticas do “Novo Mundo” bastante apreciadas na Europa do século XVII. Realizaram-se, então, mais duas séries que originaram um conjunto maior abrangendo as designadas “Antigas Índias”, as “Novas Índias” e as “Pequenas Índias”, sendo que dessa última, cinco tapeçarias estão no Museu de Arte de São Paulo. Com tantas releituras, as séries apresentam diferenças entre si, no desenho, na composição, na tonalidade das cores e nos tamanhos.



Imagem 1 - “O combate dos animais - a anta e a onça” (Série Pequenas Índias), Manufatura de Gobelins, 1723-30, técnica alto-liço, 320 x 181 cm, fotografia João Musa. Fonte: MASP, 2021².

² MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-combate-dos-animais-a-anta-e-a-onca-da-serie-pequenas-indias>. Acesso em: 16 jan. 2021.



Imagem 2. “O índio caçador” (Série Pequenas Índias), Manufatura de Gobelins, 1723-30, técnica alto-líço, 325 x 219 x 1,5 cm, fotografia João Musa.Fonte: MASP, 2021³.

³ MASP (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand). Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/o-indio-cacador-da-serie-pequenas-indias>. Acesso em: 16 jan. 2021.

Assim como as demais pinturas dos artistas holandeses Frans Post e Albert Eckhout, essas tapeçarias constituem imagens fundamentais da fauna, da flora, das pessoas e dos costumes do Brasil colonial. Observa-se nos exemplares abaixo que as peças foram tecidas de maneira figurativa com base em cartões, conforme citado, e seguindo os critérios ditos das “Tapeçarias Clássicas”.

A fase pioneira

A história da tapeçaria artística brasileira somente começou a mudar vagarosamente a partir das primeiras décadas do século XX, tendo como ponto de referência o Movimento Modernista e a sua proposta de renovação das artes no país. Conforme Cáurio (1985, p. 90, grifo da autora):

O Movimento Modernista nasceu, também, sob o signo da procura de relacionamento de diversos campos de expressão artística, na qual vai enfim reaparecer nossa artêxtil, com uma solitária, mas atuante figura. REGINA GOMIDE GRAZ (São Paulo, SP, 1897-1973) retornou ao Brasil, após sete anos de ausência e já casada com o pintor suíço John Graz.

Tendo desenvolvido seus estudos na Escola de Belas-Artes e Artes Decorativas de Genebra, Suíça, Regina Gomide Graz foi uma artista brasileira bastante produtiva entre as décadas de 1920 a 1940, atuando como pintora, decoradora e tapeceira. Juntamente com o marido John Graz e o irmão Antônio Gomide, introduziu as composições geométricas abstratas no estilo de Art Déco⁴, tendo como suporte objetos utilitários; além disso, foi uma das primeiras artistas a pesquisar a tecelagem indígena. Em relação às artes decorativas, Simioni (2007, p. 89) ressalta que:

A opção pelas artes aplicadas era incomum no país, tendo em vista a costumeira valorização dos suportes artísticos tradicionais, como a pintura e a escultura, que seguia o corolário estabelecido pela hierarquia acadêmica. Mesmo dentro dos circuitos modernistas, nos quais tal conjunto de valores já não predominava, as artes puras permaneceram mais apreciadas, quanto mais se comparadas àquelas realizadas em suportes têxteis. Tapetes, almofadas, bordados, cortinas e vestidos foram artefatos que raramente passaram por aquela “alquimia”, tão central ao campo artístico, por meio da qual alguns objetos

⁴ Na sua origem o Art Déco deriva do Movimento do Arts and Crafts e se refere a um estilo decorativo iniciado na Europa que se desenvolveu nas artes plásticas, na arquitetura e nas ditas artes aplicadas como o Design, o mobiliário e a decoração (ART Déco, 2021).

distinguem-se dos demais, a eles sendo agregada uma carga de valores e prestígios que possibilita descrevê-los, nomeá-los e defini-los como “artísticos”.

Esse aspecto talvez explique o motivo da artista ser ainda tão pouco conhecida, pois boa parte da sua produção foi têxtil e aplicada; no entanto, a chamada fase pioneira da tapeçaria moderna no Brasil encontra nas obras de Regina um marco fundamental. Desde o início, ela expôs os têxteis como manifestações autônomas de arte que incluíam além de tapeçarias, tecidos exclusivos para decoração de interiores na forma de cortinas, colchas, almofadas, tapetes de piso, painéis e abajures. Ela manteve por muitos anos um ateliê de sucesso em São Paulo que evoluiu nos anos 1940 para a empresa “Tapetes Regina Ltda.”. Mesmo não tendo uma produção massificada, aos poucos, as suas criações foram se tornando mais padronizadas e abstratas em detrimento da exclusividade, como alternativa para resistir a forte concorrência da indústria têxtil. Entretanto, em 1957 os teares tiveram que ser vendidos para a Tecelagem Parahyba (ANDRADE, 1978; SIMIONI, 2007; REGINA GRAZ, 2021). Todavia:

A atuação de Regina foi decisiva para a implantação de um novo gosto e de um novo estilo, bastante modernos, capazes de alçarem as criações têxteis à condição de gênero artístico autônomo, equivalente aos demais. Se nem sempre o tempo, os críticos e os historiadores da arte foram capazes de reconhecer sua contribuição, tal fato ocorre como consequência das próprias categorias com que são tradicionalmente julgadas as produções têxteis, associadas a objetos artesanais e femininos (SIMIONI, 2007, p. 106, grifo da autora).

Boa parte das suas obras está dispersa, considerando que foram adquiridas por particulares ou mesmo desapareceram sem qualquer registro. Em consulta às mesmas fontes anteriores, encontram-se menções de que a artista utilizava tanto uma linguagem figurativa ligada ao Art Nouveau, quanto composições derivadas de experiências cubistas que se aproximavam da abstração geométrica, com preferência pelas tonalidades suaves.

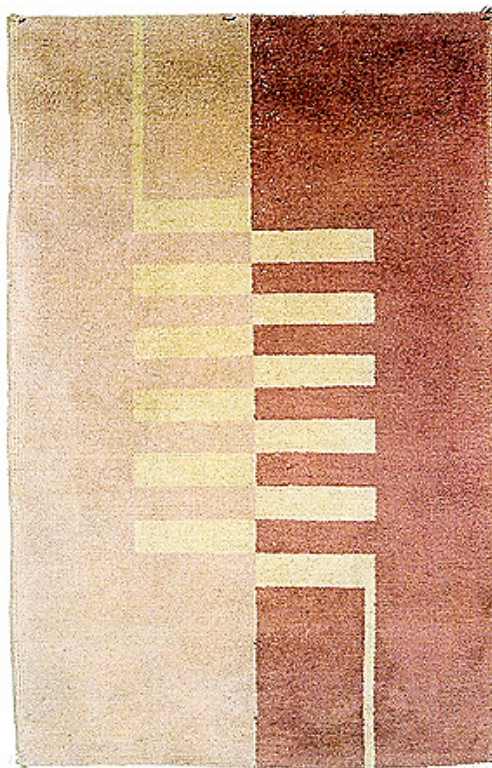


Imagem 3 - Tapeçaria em lã, Regina Graz, 1930, 186 x 120 cm. Fonte: REGINA GRAZ, 2021.

Posterior ao impulso inicial dado por Regina Graz é apontado o nome do baiano Genaro de Carvalho [1926-1971] como o outro precursor que se interessou pela tapeçaria. Embora tenha iniciado uma carreira de sucesso como pintor e desenhista, Genaro descobriu a linguagem têxtil por volta dos anos 1950, quando viajou a estudos para a França. Através dela se expressou até 1968 e, utilizando ora a tecelagem, ora o bordado, alcançou projeção nacional e internacional. Dentre tantas exposições conceituadas das quais participou está a II Bienal de Tapeçaria de *Lausanne* de 1965⁵, tendo sido o primeiro brasileiro com um trabalho têxtil selecionado (ANDRADE, 1978; CÁURIO, 1985).

De forma bidimensional o artista representou em suas obras enquanto temática recorrente, elementos da fauna e a da flora brasileira. O uso da lã e das cores fortes foi outro ponto predominante no seu trabalho, no entanto, ele também havia iniciado pesquisas com outros materiais específicos da região em que vivia.

⁵ Na sua origem o Art Déco deriva do Movimento do Arts and Crafts e se refere a um estilo decorativo iniciado na Europa que se desenvolveu nas artes plásticas, na arquitetura e nas ditas artes aplicadas como o Design, o mobiliário e a decoração (ART Déco, 2021).



Imagem 4. Tapeçaria “Pássaro”, Genaro de Carvalho, s.d., 98 X 124,5 cm, Coleção César Romero.
Fonte: EXPOSIÇÃO GENARO TRAÇO, PINCEL E TRAMA, 2019⁶.

Em relação à temática, Silva (2021, p. 9) faz a seguinte referência:

Os temas mais frequentes são o pássaro, a flora e a borboleta. O pássaro frequentemente em voo, pode aparecer em repouso, solitário, numa referência clara ao artista, evocando a liberdade e a própria situação da criação artística, concebendo o artista como um observador do mundo. Essa identificação artista – pássaro, pode ser verificada em uma entrevista de Genaro. Quando indagado sobre o que gostaria de ser se não fosse pintor, ele respondeu: “Um pássaro, voando sobre o céu livre da Bahia” (KAWALL, 1972, p.137). O pássaro de Genaro não é um altivo falcão, é um pássaro típico do Brasil, como o coruja.

Apesar da curta trajetória abreviada por uma morte prematura, Genaro de Carvalho tornou-se uma referência para a história da tapeçaria no Brasil, influenciando muitos outros artistas que vieram depois dele e popularizando positivamente essa forma de arte perante o público em geral.

Na sequência e adentrando na linguagem dos bordados, há que se mencionar a marroquina Madeleine Colaço [1907 (Tânger) – 2001 (Rio de Janeiro)] devido a sua importância na constituição da trajetória histórica da arte têxtil no Brasil. A artista mudou-se para o Rio de Janeiro em 1940 já com um vasto conhecimento de tapeçaria oriental e europeia, que foi aprimorado e adaptado na criação de novos pontos, nós, tapetes de piso e murais bordados. Dentre eles o

⁶ Disponível em: <https://www.tecnomuseu.com/exposicao-genaro-de-carvalho>. Acesso em: 18 jan. 2021.

chamado “ponto brasileiro”, popularmente batizado de “ponto samba”, cuja autoria e técnica constam registradas nos arquivos do CITAM⁷ na Suíça. De acordo com Andrade (1978, p. XXIX):

Para Madeleine Colaço, o ponto brasileiro “é uma variação do ponto-de-cruz, que sobe e se desenrola em si mesmo”, criado num momento em que a artista ouvia um sambinha bem brasileiro. O que fiz – diz ela – foi soltar a agulha nos mil ritmos do folclore brasileiro e deixar explodir em todas as direções sua força e alegria.

Apurou-se que, a partir da mudança para o Brasil, a tapeceira passou a se ocupar de temas locais como as manifestações populares, os festejos, as paisagens, a vegetação, o casario colonial, expressos através de um figurativismo bastante colorido e detalhado. Além disso, ela privilegiou os materiais nacionais, declarando: “Acho perfeitas as lãs do Rio Grande do Sul e me recuso a utilizar qualquer produto importado” (COLAÇO apud ANDRADE, 1978, p. XXIX).

Madeleine Colaço teve na própria filha Concessa, a principal seguidora dos seus pontos, mas também manteve em atividade até 1978, um centro de formação artesanal denominado “Ateliê Vale do Espraiado”, em Maricá, Rio de Janeiro, no qual qualificou mão de obra local criando uma tradição em tapeçarias bordadas. Desde 2017, a confecção dessas peças foi reconhecida como patrimônio imaterial do Estado, conforme o Projeto de Lei nº. 3635/2017:

A ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO RESOLVE: Art. 1º - Fica declarada como patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro a confecção de tapeçarias do Espraiado de Maricá [...] JUSTIFICATIVA - As Tapeceiras do Espraiado surgiram na década de 50, com a chegada à Maricá da tapeceira marroquina Madeleine Colaço. Inventora do “ponto brasileiro” de costura, Madeleine ensinou durante 27 anos a técnica para as crianças e mulheres do distrito de Espraiado, onde morou [...] Graças ao “ponto brasileiro”, as tapeceiras do Espraiado tornaram-se mundialmente conhecidas (RIO DE JANEIRO, 2017, p. 11).

Contextualizados cronologicamente no Modernismo brasileiro, constituiu-se assim, a tríade de artistas da fase pioneira da história da tapeçaria no país: Regina Graz, Genaro de Carvalho e Madeleine Colaço. Cada um à sua maneira contribuiu na formação das bases que desencadearam um considerável

⁷ Não foi possível localizar o documento original com o referido registro.

crescimento da arte têxtil nas décadas que se seguiram, adentrando pela contemporaneidade artística iniciada após a Segunda Guerra Mundial.

A contemporaneidade das tramas

Seguindo as tendências de hibridismos de linguagens que começavam a surgir por volta dos 1950, alguns artistas também acrescentaram à tapeçaria novos elementos que, por sua vez, lhe deram uma dimensão muito mais ampla. Encontra-se em *Artistas da Tapeçaria Brasileira* (1987, p. 8) que:

[...] a tapeçaria brasileira surgiu com um enorme impacto. De uma ausência absoluta para uma vivência nacional e internacional importante. Como se fosse uma geração que surgisse já madura e apta a criar, no mesmo nível de seus pares em outros países de longa tradição e de seguro questionamento das questões estéticas.

Desempenhando papéis históricos, pertenceram a essa geração Jacques Douchez [1921 – 2012] e Norberto Nicola [1930 – 2007]. O primeiro, um jovem e talentoso pintor francês que havia se mudado para o Brasil em 1947 e o segundo, um paulista de nascimento, que desde criança sentiu-se atraído pelos desenhos chegando a ser premiado na década de 1950. Mesma época em que entrou para o Atelier Abstração do pintor e professor russo radicado no Brasil, Samson Flexor, onde permaneceu alguns anos e também conheceu Jacques Douchez, seu futuro parceiro de tramas (MATTAR, 2013).

A curiosidade por experimentos com diferentes materiais e o impulso causado pelas notícias sobre as inovações desencadeadas pelo tapeceiro Jean Lurçat na França e por Genaro de Carvalho na Bahia, os levou ao encontro de Regina Graz em 1957, na ocasião já não mais em fase produtiva. Sobre isso Cáurio (1985, p. 92, grifo da autora) informa que:

[...] quando REGINA GRAZ já havia encerrado suas atividades, foi surpreendida com a visita de dois jovens pintores, NICOLA e DOUCHEZ que, imbuídos de uma ideia de criação pessoal no domínio têxtil, foram buscar junto a ela algumas indicações de ordem prática. Dela, receberam um grande estímulo, muito importante na nova etapa que se propunham enfrentar, e a possibilidade de se introduzirem com GERTRUDE, a melhor tecelã de REGINA, no misterioso mundo das tramas tecidas.

Relacionado a isso, encontra-se em Tinoco (2005, p. 3) a seguinte exclamação de Norberto Nicola: “Eu encontrei uma coisa que eu disse: Meu Deus!

A tapeçaria tem uma linguagem particular! Então comecei a fazer experimentos no sentido de dar à técnica da tapeçaria uma autonomia, que ela falasse por ela mesma”. Assim entusiasmados, em 1959, estabeleceram uma parceria criando o Ateliê de Tapeçaria Douchez-Nicola. Iniciaram a partir dali uma intensa pesquisa de materiais, técnicas, processos de tingimentos, mandaram construir um enorme tear, formaram uma equipe de tecelãs para auxiliar na execução das obras e viajaram para os centros de tapeçaria europeus coletando maiores informações sobre o assunto (CÁURIO, 1985; MATTAR, 2013).

A parceria dos tapeceiros e o funcionamento do ateliê mantiveram-se até o final da década de 1970, e as obras por eles criadas ainda servem de referência para toda uma geração de artistas que trabalham nessa linguagem. Durante esse período, os dois realizaram várias mostras e exposições locais, em capitais como Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Curitiba, Porto Alegre, Brasília, além de internacionais no Peru, Chile, Uruguai, México, Holanda, França, Estados Unidos, Suíça, África do Sul, Colômbia, Portugal e Alemanha, tendo recebido muitos prêmios.

Mesmo trabalhando em conjunto, eles mantiveram criações independentes; entretanto, desde o princípio, os dois artistas buscaram afastar-se da representação plana da tapeçaria tradicional, entendendo que a fibra e o tecido possuíam volume, que ocupavam um lugar no espaço e que se assemelhavam com a escultura, quando fossem utilizados materiais até então inusitados para “esculpir”. Dentre esses materiais, eles investigaram as possibilidades do sisal, juta, cânhamo, linho, pelos de animais, algodão e madeiras. Este contexto foi reiterado por Nicola apud Andrade (1978, p. XXXVIII):

Nossos trabalhos exploram as possibilidades existentes entre a pintura e a escultura, mais formas tecidas que tapeçarias propriamente ditas. As formas coloridas que criamos são cada vez tecidas em materiais diferentes e cada nova criação é o resultado de uma solução técnica que discutimos em conjunto.

Apesar dessa ousadia artística, importante comentar que nos anos 1960, o Ateliê Nicola-Douchez aceitou executar cartões feitos por artistas brasileiros, até mesmo porque a arquitetura daquela época com amplas superfícies, também exigia grandes tapeçarias. Como exemplo, os cartões feitos por Roberto Burle Marx que resultaram no conjunto de cinco “murais tecidos” em lã, intitulados “Vegetação do Planalto Central”, atualmente expostos na Sala Brasília do Palácio Itamaraty (CÁURIO, 1985; BRASIL, 2021).



Imagem 5 - Tapeçaria “Vegetação do Planalto Central” executada pelo Ateliê Nicola-Douchez, medindo 4,15 x 25,50 m, cujos cartões foram pintados por Burle Marx na década 1960. Fonte: BRASIL, 2021.

Visualiza-se ao fundo da imagem a referida tapeçaria com mais de 25 metros de comprimento, tendo sido executada pelo ateliê em 18 meses, mostrando

[...] formas geométricas e cores que remetem à vegetação típica de regiões áridas, com predominância de troncos finos com galhos secos, e cactos, dispostos na obra na posição vertical. Apesar de não haver uma cor predominante, os tons terrosos pretendem fazer uma alusão ao clima da região (BRASIL, 2021).

Além desse exemplo, tanto em Andrade (1978), quanto em Cáurio (1985) consta que os próprios Nicola e Douchez convidaram outros 12 pintores brasileiros em 1967 a produzirem cartões que foram transpostos para a tapeçaria e o resultado, posteriormente, exposto numa galeria paulista. Dentre eles Aldo Bonadei, Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Di Cavalcanti, Milton Dacosta e Maria Leontina. Todavia, a experiência de reviver a polêmica submissão da tapeçaria à pintura provocou opiniões conflitantes no meio artístico, sendo abandonada em definitivo com o impacto causado pelas tecelagens apresentadas nas Bienais de São Paulo daquela década pelas estrangeiras Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buic, ambas já reconhecidas mundialmente como artistas têxteis.

Com o Grande Prêmio da XIII Bienal de São Paulo de 1975 concedido à artista croata Jagoda Buic, afirmou-se definitivamente o conceito das formas tecidas, pois até então a tapeçaria jamais havia sido incluída na premiação daquele certame de arte. A peça premiada de Jagoda, realizada em lã natural, sisal com crina de cavalo e uma fibra de porco, especialmente feita para ela por

camponeses das montanhas de Montenegro (Iugoslávia) era, na verdade, uma ambientação tecida ou formas flexíveis. Como não podia deixar de acontecer, provocou controvérsias e admiração, influenciando de maneira decisiva a criação brasileira. E, no entanto, Jagoda Buic não era estreante na Bienal de São Paulo, à qual já comparecera, em 1967, despertando atenção da crítica especializada para o seu trabalho vanguardista, e que talvez tenha sido a primeira tapeçaria tridimensional exposta no Brasil (ANDRADE, 1978, p. LVII).

Em sua primeira participação no Brasil, Jagoda Buic teve sete obras selecionadas que estão detalhadas no catálogo digitalizado da IX Bienal de 1967⁸. Já em 1975, na XIII Bienal, ela apresentou seis obras têxteis: Variantes negras (pelo de cabra e sisal), Formas móveis ao vento e à água (sisal e fibra vegetal), Reflexos brancos (lã, algodão e seda), Vermelho com brio III (pelo de cabra), Estrutura 75 (sisal e pelo de cabra) e Composição 1975 (pelo de cabra e sisal). Pelo conjunto foi concedido a ela o Grande Prêmio Itamaraty no valor de 12.500 dólares, até então, algo inédito no Brasil referindo-se a obras têxteis (CATÁLOGO XIII BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 167-169; p. 444).



Imagem 6 - Detalhe da execução da obra “Variantes Negras”, Jagoda Buic, 1975, 350 x 750 x 250 cm, composta por 7 partes feitas com sisal e pelo de cabra. Fonte: WEARITCROCHET, 2016⁹.

⁸ Consultar Catálogo IX Bienal de São Paulo (1967, p. 311). <http://www.bienal.org.br/publicacoes/6572>. Acesso em: 23 jan. 2021.

⁹ WEARITCROCHET. 2016. <http://www.wearitcrochet.com/sunday-visual-diary-19-jagoda-buic/>. Acesso em: 23 jan. 2021.



Imagem 7. Reflexos brancos, Jagoda Buic, 1974, 250 x 300 cm, lã, algodão e seda. Fonte: THE CLEVELAND MUSEUM OF ART, 2021¹⁰.

Por meio das imagens, observa-se que a tapeceira iugoslava abandonou a concepção tradicional de tapeçaria. Formalmente, as obras não se apresentam mais retangulares ou quadradas, tampouco planas, mas com volume, relevos, texturas e tridimensionalidade.

No entanto, no que diz respeito à projeção da tapeçaria artística nacional, a participação de Nicola e Douchez em várias edições das Bienais de Arte de São Paulo, a começar pela 7^a, em 1963¹¹, foi um feito anterior de grande relevância para abrir espaço às artes têxteis junto ao circuito oficializado em instituições (VON MURALT; RYSEVAS; MATTAR, 2013). Sobre esse aspecto Norberto

¹⁰ THE CLEVELAND MUSEUM OF ART. Disponível em: <https://www.clevelandart.org/>. Acesso em: 23 jan. 2021.

¹¹ Na Bienal de 1963, Norberto Nicola participou com uma tapeçaria intitulada “Noite de verão”, 187 x 235 cm; e Jacques Douchez com duas: “Manacá”, 187 x 133 e “Feitiço verde”, 106 x 164 (CATÁLOGO VII BIENAL DE SÃO PAULO, 1963, p. 154). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4396>. Acesso em: 23 jan. 2021.

Nicola (apud A TAPEÇARIA [...], 2000) detalhou o seguinte:

Posso contar uma história: a Bienal de São Paulo não aceitava tapeçaria, achava que era uma técnica menor, que não era uma expressão, era um artesanato! Então eu fui o primeiro que entrou com tapeçaria numa Bienal! Eu cheguei, fui falar com o júri e disse: Olha, eu vou mandar tapeçaria. Eu quero que vocês julguem a qualidade artística desta obra, esqueçam que é tapeçaria! Se vocês me prometerem que julgam dessa outra maneira, eu mando. Senão não vou mandar porque eu vou ser cortado por uma bobagem [...] vocês olhem e se ela tiver valor artístico, ela vai ser aceita e eu vou ficar contente. E aconteceu assim, eles fizeram e eu fui a primeira pessoa que expôs tapeçaria numa Bienal!¹².

Especialmente Nicola tinha uma consciência pública da sua arte e buscou essa legitimação organizando também mostras, estudos, palestras, eventos e tudo o mais que lhe permitisse divulgá-la, socializá-la, e, ao mesmo tempo, preservá-la¹³.

A partir do ano de 1978, o tapeceiro passou a trabalhar sozinho e direcionou seu trajeto, então, para mesclas de materiais e formas cada vez mais ousadas, libertando-se definitivamente da bidimensionalidade, assumindo com isso, o discurso da forma em painéis de caráter escultural. O profundo conhecimento do potencial dos materiais levou-o a explorar ilimitadas texturas, estabelecendo um forte diálogo com a natureza e as culturas indígenas e latino-americanas, através do entrelaçamento de raízes, folhas, penas, lãs, fibras, cipós, palhas, crinas de cavalo, vime, cânhamo, linho, juta, sisal, etc. Suas obras passaram a mostrar fendas, tranças, tiras recortadas e cordões (MORAES, 2015).

¹² Transcrição de parte de entrevista dada pelo artista no documentário “A Tapeçaria de Norberto Nicola”, 2000.

¹³ Cf. Secco (2017).



Imagem 8. Terras fértil¹⁴, Norberto Nicola, 1983, Coleção particular, SP, 160 x 150 cm, lã e fibras vegetais, fotografia João Musa. Fonte: MATTAR, 2013, p. 41.

A influência e a inspiração dos trabalhos vinham de fontes primitivas, como os têxteis pré-colombianos e pré-cabralinos, em especial, a arte plumária indígena da qual Nicola tornou-se estudioso e colecionador. Manifestações das culturas populares a exemplo do carnaval e das bandeiras nos estádios de futebol, também influenciaram suas obras (MATTAR, 2013; TINOCO, 2005).

Assim, o pioneirismo contemporâneo estabelecido em São Paulo desde o início da década dos 1960 unido ao cenário favorável consolidado na Europa a partir da criação do CITAM e das Bienais de Lausanne, foram fatores essenciais para desencadear a formação de outros núcleos interessados na arte têxtil pelo Brasil afora. Estes, por sua vez, também estimularam o estudo e o desenvolvimento da atividade:

No Rio Grande do Sul, Yeddo Titze e Zorávia Bettiol, na mesma época, chegaram de longos trabalhos na Europa, formam núcleos nas cidades de Santa Maria e Porto Alegre, respectivamente. Na mesma época, em Minas gerais, Degois inicia um trabalho formador. Após este, Marlene Trindade reforçaria e daria ênfase à tapeçaria mineira. No Rio de Janeiro, sem um núcleo tão

¹⁴ Mesmo ciente da grafia incorreta, respeitou-se, nesse caso, a maneira como o título da obra foi escrito em Mattar (2013, p.41), acreditando que tenha sido uma escolha do próprio artista. Para a interpretação da obra, consultar Secco (2017).

didaticamente definido, a tapeçaria foi encontrando adeptos e incorporando a linguagem de outras áreas, especialmente a pop-art (ARTISTAS da tapeçaria brasileira, 1987, p. 10).

Tendo em conta que centenas de artistas com tendências e técnicas variadas se dedicaram a tapeçaria, se pode constatar que as tramas brasileiras nessa época, não se fixaram apenas num caminho único, estreito e restrito, mas incluindo muitos tapeceiros que, apesar das inovações que despontavam, continuaram trabalhando da maneira tradicional, retangular e bidimensional. A grande maioria, no entanto, foi abandonando temas já bastante explorados, como os florais e o tropicalismo, dando lugar a representações abstracionistas ou geométricas e retomando os grandes espaços por meio de formas tecidas tridimensionais. Em paralelo, desenvolveram investigações e experimentos com uma diversidade de materiais, como as palhas, as madeiras, o sisal, a juta, os fios industrializados sintéticos, intencionando criar texturas cada vez mais inusitadas.

Conforme Artistas da tapeçaria brasileira (1987) os têxteis se direcionaram através de dois segmentos principais e espontâneos, passíveis de serem observados nas obras de boa parte dos artistas da época: um absorveu por vezes de maneira explícita, por outras nem tanto, a herança indígena nas massas cromáticas a partir da percepção da natureza, nas formas trançadas, nas estruturas das tecelagens ou nos desenhos estilizados; o outro se deslocou inspirado nas manifestações populares brasileiras como o futebol (bandeiras, camisetas, animações humanas das torcidas), o carnaval (estandartes e adereços), o folclore (danças e vestimentas), as festas e os costumes regionais.

Paulatinamente, também foram sendo realizados importantes e exclusivos eventos visando promover, reunir, expor e intercambiar tudo o que estivesse relacionado com a tapeçaria e que acabaram servindo de referência para a produção nacional. Dentre os principais destaca-se a I Mostra Brasileira de Tapeçaria (1974) em São Paulo que reuniu 185 obras de 75 artistas de todo o país; as Trienais de Tapeçaria ocorridas no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1976, 1979 e 1982, com a participação de dezenas de obras e artistas; a criação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC) (1976), além de outros tantos que ocorreram em Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul (ANDRADE, 1978; CÁURIO, 1985; GRADIM, 2018).

Diante do cenário apresentado, se verifica que a linguagem que foi considerada por longo tempo um gênero menor, experimentou um considerável crescimento durante as décadas 1960-1990, tanto na arte brasileira, quanto em boa parte do Ocidente, desenvolvendo propostas substanciais de vanguarda.

Gradualmente, a tapeçaria foi ganhando um novo conceito, abandonando a secular condição imposta de simples elemento decorativo ou utilitário e da sua subordinação à pintura. Não mais apenas uma superfície plana tramada, mas uma “forma” tecida, inscrevendo, assim, a sua função no plano da estética através das infinitas possibilidades expressivas dos fios e das fibras (TINOCO, 2005).

Ainda há muito para ser feito e problematizado em relação ao tema aqui abordado. A nível pessoal, essas pesquisas continuam em desenvolvimento tendo como recorte espacial a delimitação geográfica do Estado do Rio Grande do Sul, justamente por apresentar pouquíssimos estudos relacionados à história da arte têxtil. E assim, passo a passo, se busca valorar as tapeçarias, aproximando as pessoas de um maior entendimento a respeito dessa linguagem artística tão rica em significações.

Referências

A TAPEÇARIA de Norberto Nicola. Direção: Cacá Vicalvi. São Paulo: Rede Sesc/Senac de Televisão, 2000. Série: O mundo da arte, Documentário (21 min). <https://www.youtube.com/watch?v=yuC4CYOI1bE>. Acesso em: 14 ago. 2016.

ANDRADE, Geraldo Edson de. **Aspectos da tapeçaria brasileira.** Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

ART Déco. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo352/art-deco>. Acesso em: 17 jan. 2021.

ARTISTAS da tapeçaria brasileira. [S. l.]: Volkswagen do Brasil S.A., 1987.

BASE DE DONNÉES DU CITAM. <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/docwebjsp/?bc=assistedquery&uid=citam&pwd=archives&pid=931&&archive=Citam>. Acesso em: 05 jan. 2021.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **Tapeçaria “Vegetação do Planalto Central”.** <http://antigo.itamaraty.gov.br/pt-BR/diplomacia-cultural-mre/21650-tapeçaria-burle-marx>. Acesso em: 21 jan. 2021.

CATÁLOGO VII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo, 1963. <http://www.bienal.org.br/publicacoes/4396>. Acesso em: 23 jan. 2021.

CATÁLOGO XIII BIENAL DE SÃO PAULO. São Paulo, 1975. <http://www.bienal.org.br/publicacoes/2138>. Acesso em: 23 jan. 2021.

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

GRADIM, Maria Isabel S. **A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980**. 2018. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MATTAR, Denise (Curadoria). **Norberto Nicola Trama Ativa**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Correios, 2013. (Catálogo de Arte).

MORAES, Neide Helena. **Norberto Nicola, volume e trama aparente**, 1968. <http://mam.org.br/2015/11/26/novas-criticas/>. Acesso em: 02 ago. 2016.

O ARQUIVO NACIONAL E A HISTÓRIA LUSO-BRASILEIRA. **Alvará que proíbe as fábricas e manufaturas no Brasil**, 21 jun. 2018, 14:58. http://histori-acolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286. Acesso em: 15 jan. 2021.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. 4. ed. São Paulo: Senac, 2013.

REGINA Graz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24287/regina-graz>. Acesso em: 16 jan. 2021.

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 48-86. v. 1.

RIO DE JANEIRO (Estado). Poder Legislativo. Projeto de Lei nº 3635/2017 [Declara patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro a confecção de tapeçarias do Espraiado de Maricá]. **Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro**: Poder Legislativo, Rio de Janeiro, p. 11, 22 nov. 2017. <https://www.jusbrasil.com.br/diarios/169199923/doerj-poder-legislativo-22-11-2017-pg-11>. Acesso em: 19 jan. 2021.

SECCO, Lorilei. **Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas**. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de

Passo Fundo, Passo Fundo, 2017.

SILVA, Simone Trindade. **Genaro de Carvalho**: o artista tapeceiro. Revista de Arte Ohun. http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/genaro_de_carvalho_o_artista_tapeceiro_simonetrindade.pdf. Acesso em: 18 jan. 2021.

SIMIONI, Ana Paula. **Regina Gomide Graz**: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do IEB, n. 45, p. 87-106, set. 2007.

TINOCO, Eliane de Fátima. **A tapeçaria de Norberto Nicola**. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2005. (DVDteca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor, 16). http://artenaescola.org.br/uploads/dvdteca/pdf/arq_pdf_80.pdf. Acesso em: 29 mar. 2015.

VON MURALT, Matou; RYSEVAS, Tatiana; MATTAR, Denise. Cronologia. In: MATTAR, Denise (Curadoria). **Norberto Nicola Trama Ativa**. Centro Cultural Correios Rio de Janeiro (Catálogo de Arte), 2013.

Recebido 30 jul. 2021.

Aceito 22 set. 2021.



As obras deste periódico estão licenciadas com
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.