

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

AMANDA BARBOSA ROJE SANCHES

Memória e história nas artes têxteis: investigação de tapeçarias domésticas

Uberlândia

2023

AMANDA BARBOSA ROJE SANCHES

Memória e história nas artes têxteis: investigação de tapeçarias domésticas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais

Orientadora: Profa. Dra. Clarissa Monteiro
Borges

Uberlândia

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S211
2023

Sanches, Amanda Barbosa Roje, 1998-
Memória e história nas artes têxteis [recurso
eletrônico] : investigação de tapeçarias domésticas /
Amanda Barbosa Roje Sanches. - 2023.

Orientador: Profa. Dra. Clarissa Monteiro Borges.
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Artes
Visuais.

Modo de acesso: Internet.

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes. I. Borges, Profa. Dra. Clarissa Monteiro,
1976-, (Orient.). II. Universidade Federal de
Uberlândia. Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDU: 7

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

AMANDA BARBOSA ROJE SANCHES

Memória e história nas artes têxteis: investigação de tapeçarias domésticas

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Artes
Visuais

Uberlândia, data

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Clarissa Monteiro Borges (UFU)

Prof. Dr. Fabio Fonseca (UFU)

Profa. Dra. Roberta Maira de Melo (UFU)

Nome – Titulação (sigla da instituição)

Dedico este trabalho aos meus pais, pelo
estímulo, carinho e compreensão.

AGRADECIMENTOS

Durante esses anos de graduação, tive o apoio de muitas pessoas sem as quais esse trabalho não seria possível.

À minha orientadora Clarissa Borges, agradeço pela orientação na minha monografia e também na minha graduação. Agradeço ao professor Fábio Fonseca por me orientar em minha iniciação científica, e após ela, me esclarecer e me apoiar em minha monografia.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia, pública e gratuita, e ao curso de Artes Visuais da UFU, pela oportunidade de formação.

Agradeço aos meus pais, Marli e Alcenir, pois graças a eles eu pude estar aqui completando minha graduação.

Agradeço à Joseane, Sergio e Thamiris, pelo apoio.

Agradeço ao Museu do Índio, pela oportunidade da bolsa concedida e o aprendizado que ali ganhei.

Agradeço aos meus amigos, pelos momentos vividos.

Agradeço às minhas irmãs, Lorena e Mariana pelo incentivo e conselhos.

Agradeço a minha avó Helena, que mesmo não estando presente em terra ainda vive em minha memória.

Agradeço a minha avó Sirlei pelo tempo concedido, pelas conversas com café e pão de queijo, e por fazer ser possível enriquecer essa pesquisa com seus relatos e as tapeçarias, pois sem elas nada disso seria escrito.

Agradeço também ao meu companheiro, Guilherme, meu pilar que me guiou até a conclusão deste trabalho.

Agradeço às minhas ancestrais, que viveram bravamente, mesmo em um mundo em que não favoreciam-nas, e se eternizaram nessas tapeçarias.

“Beware; for I am fearless, and therefore powerful.” (Mary Shelley, *Frankenstein*)

RESUMO

Essa monografia tem como objeto o estudo de um conjunto de duas tapeçarias encontradas entre objetos domésticos antigos. Visa reunir um conjunto de informações que possibilitem uma reconstrução do modo de fazer através da técnica de produção, do local e da época das tapeçarias, como forma de criar um arcabouço para o desenvolvimento de uma pesquisa investigativa sobre a condição da produção artesanal das mulheres tapeceiras. Trata-se também de uma pesquisa exploratória, que propõe o estudo de documentos textuais e imagéticos, como forma de reconstruir a memória coletiva de uma época e um local e estabelecer uma relação entre objetos domésticos e a relação da mulher nas artes aplicadas.

Palavras-chave: memória, artesanato, arte têxtil, tapeçaria, tecelagem, feminismos

ABSTRACT

This research aims to study a pair of tapestry found among household objects. It aims to gather information that enables the reconstruction of the weaving production technique, local and time of the tapestry, as a way to create a framework to develop an investigative research on the conditions of production of women weavers. It is also an explorative study, which proposes the study of documents and images as a way of reconstructing the collective memory of the time and place, establishing a relationship between household objects and the situation of women in the applied arts.

Keywords: memory, applied arts, arts and crafts, textile arts, tapestry, feminism, weaving.

Lista de figuras

Figura 1 - Fotografia da Tapeçaria nº 1	16
Figura 2 - Fotografia da Tapeçaria nº 2	16
Figura 3 - A esquila(tosquia) feita por duas pessoas	22
Figura 4 - Duas artesãs com uso do descaroçador retiram as sementes do algodão, Roça Grande Berilo Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais	24
Figura 5 - Processo de Cardação I	25
Figura 6 - Processo de Cardação II	26
Figura 7 - Roda Caneleira I	27
Figura 8 - Roda Caneleira II	28
Figura 9 - Enovelar	29
Figura 10 - Artesã faz a meada sem o uso da dobadeira, Roça Grande, Berilo, vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.	30
Figura 11 - Artesã faz a meada na dobadura. Dores dos Campos, Minas Gerais	31
Figura 12 - Tranças de meadas prontas para tingidura e feitura de novelos	31
Figura 13 -Artesã pesa novelos de fio de algodão necessários para o trabalho de urdir e tecer. Roça Grande, Berilo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais	36
Figura 14 - Tear vertical com fios de buriti urdidos, Barreirinhas, Maranhão	37
Figura 15 - Artesã prepara a urdidura no chão, observando-se os diversos recipientes, cada um contendo um novelo de fios	37
Figura 16 - Artesã em postura peculiar urde no chão. Abadiânia, Goiás.	38
Figura 17 - A artesã trabalha na urdideira de roda. Hortolândia, Goiás.	39
Figura 18 - Artesã Tecendo no tear vertical com fios de buriti barreirinha, maranhão	39
Figura 19 - Em espaço próprio, a artesã trabalha em tear horizontal de esteio e dois liços. Tobias Barreto, Sergipe	40
Figura 20 - Detalhe de folhinha de repassos	41
Figura 21 - tecedeiras mostram cobertura de repasso cujo nome é Laranja Partida, Bela Vista, Goiás.	42
Figura 22 - manta ‘montanhac’	43
Figura 23 - Detalhe de um padrão montanhac	43
Figura 24 - Alguidar com decoração e seus detalhes, Museu de Mértola	45
Figura 25 - Olho de Santa Luzia	46
Figura 27 - Ipara kora	47
Figura 26 - Cascavel	47

Figura 28 - Detalhe do padrão da manta, fotografia da tapeçaria nº1	48
Figura 29 - Ipara Kora djo'a	48
Figura 30 - Anni Albers em seu estúdio de tecelagem, Black Mountain College, 1937.	52
Figura 31 - Anni Albers, Red and Blue Layers, 1954.	52
Figura 32 - Gunta Stölzl (1897-1983) em seu ateliê, começo dos anos 60.	53
Figura 33 - Tapeçaria criada por Gunta Stölzl em 1927-1928	53
Figura 34 - Regina Gomide Graz, Diana Caçadora	54
Figura 35 - Exposição dos tapetes de Regina Gomide Graz em 1925	55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 AS MANTAS DE MINHA BISAVÓ

1.2 Relato: O Local e a Autoria

2 CATEGORIAS FORMAIS

2.1 Materiais

2.1.1 A lã

2.1.2 O algodão

2.2 Modo de fazer o fio

2.2.1 Limpeza da Lã

2.2.2 Limpeza do Algodão

2.2.3 O cardar e fiar da lã e do algodão

2.3 Tingimento

2.3.1 As espécies de plantas e suas cores

2.4 O Tecer

2.4.1 Urdir

2.4.2 Tear vertical e tear horizontal

2.4.3 Repasso

2.5 Possíveis leitura dos grafismos encontrados nas mantas

3 CATEGORIAS SOCIAIS E DE GÊNERO

3.1 Tapeçaria e mulheres: da Idade Média às Academias de Belas Artes

3.2 A Bauhaus

3.3 A indústria e as artes aplicadas no Brasil: Regina Gomide

3.4 Interior das casas paulistas nos anos XX

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5. REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

Enquanto passava o período de pandemia do Covid-19 na cidade de minha avó comecei a me interessar por trabalhos manuais, logo comecei a experimentar suportes como algodão cru e madeira e técnicas, como corantes naturais. É neste momento que me deparei com um conjunto de tapeçarias feito pela minha trisavó e bisavó, Maria Marcolino e Maria das Dores, na década de 1920 na cidade de Gastão Vidigal, interior de Estado de São Paulo, e decidi me aventurar no campo da pesquisa sobre estes objetos intrigantes. Começo esta investigação em minha iniciação científica, com a orientação de Fábio Fonseca, e dou continuidade neste trabalho de conclusão de curso.

Conversando com minha avó sobre itens ornamentais, perguntei o que mais havia na casa que poderia usar para ornar as paredes do meu quarto temporário e é aí que ela se lembra de um conjunto de mantas tecidas pela minha bisavó e trisavó, guardadas na *tulha*. Aqui eu faço um parêntese, porque lá no sítio tem esse lugar, *a tulha*, que na minha infância era extremamente mágico, apinhado de artefatos afetivos que minha avó guardava de seus entes. Essas mantas estavam entre essa coleção. Nesse mesmo dia da conversa, minha avó foi se aventurar nesse lugar e as achou, estendemos elas no sol porque estavam bem empoeiradas, fiquei impressionada com as cores e padrões de desenhos tão vivos que pareciam ter sido feitos naquele dia. Tirei algumas fotografias e guardamos na casa, fiquei ainda refletindo o potencial que as tais mantas poderiam ter em um possível estudo.

Logo nessa época eu fazia a disciplina Arte e Feminismos com a professora Clarissa Borges, estávamos vendo a trajetória das mulheres nas Artes, a presença (e a falta) delas na academia, e em contraponto a presença massiva delas nas artes têxteis, foi neste momento que eu lembrei dessas mantas e como elas poderiam entrar nesse contexto.

Como dito anteriormente, essas peças datam do início do século XX, comecei a me perguntar em que contexto a arte têxtil estava inserida no Brasil neste período e me deparei com o termo “artes aplicadas” definido por Laís Alcântara Tigre (2014) como sendo a arte relacionada ao decorativo do lar, como bordados, mantas etc. A partir disso tracei o objetivo de ir além do trabalho manual em si e decidi estudar as memórias e como essas técnicas têm sido passadas. Nas minhas pesquisas, descubro o estudo de outro professor do curso, o professor Fábio Fonseca e seu trabalho sobre George Didi Huberman e a sobrevivência das imagens. Em vista disso, em meados de abril, entrei em contato com esse professor para tê-lo como orientador do meu projeto. Comecei a fazer minha iniciação científica com o tema “As tapeçarias domésticas: ancestralidade de uma mulher artista”.

Nesta monografia, a pesquisa é dividida em três capítulos principais: no primeiro apresento o objeto que vou investigar junto com um relato oral de Sirlei Bartolomei Sanches; em categorias formais, descrevo o processo completo da produção da manta, coleta da matéria prima, modo de fazer os fios, limpeza, tingimento e por fim confecção da manta. Já no terceiro capítulo, categorias sociais e de gênero, é feita a relação das artes aplicadas e o feminino, justificando o apagamento das mulheres que produziram arte dentro de seus lares, categorizada como artesanato e arte doméstica.

1 AS MANTAS DE MINHA BISAVÓ

Figura 1 - Fotografia da Tapeçaria N°1



Fonte: acervo pessoal (2021)

Figura 2 - Fotografia da Tapeçaria N°2



Fonte: acervo pessoal (2021)

Mergulhando nesse universo, comecei a pensar nessas tapeçarias e na criadora delas, minha bisavó Maria das Dores. Como era o local e contexto histórico em que minha bisavó estava inserida? Como era o interior de São Paulo na década de 20? E essas tapeçarias, eram feitas como, com o que, de que jeito, que maneira, para que? Essas indagações povoaram meu imaginário em 2021, que deram origem a minha pesquisa em abril, e que no ano seguinte, decidi me aprofundar mais nessas questões ligadas às tapeçarias/mantas descobertas, dando origem ao atual trabalho.

De acordo com relatos familiares, as mantas foram feitas na década de 20, e após a morte de minha bisavó, foram distribuídas entre os parentes próximos, algumas se perderam com o tempo, se dividiram entre a família, e restaram três com minha avó. Claro que, quando achei essas mantas quis saber mais sobre elas e a história que carregavam, ela, mesmo não sabendo a confecção das mantas propriamente ditas, se lembrava de alguns relatos e modos de fazer que sua sogra dizia e que outras mulheres da família se recordavam. Por isso, ela escreveu um relato do que se lembrava das mantas que transcrevo a seguir por partes, descrevendo o local onde essas tapeçarias foram feitas, por quem, com quais materiais e técnicas necessárias na produção delas.

1.2 Relato: O Local e a Autoria

“No pequeno povoado de São João da Bela Vista, depois distrito de Briosó, hoje, município de Gastão Vidigal, as mulheres da época, mais ou menos de 1900 a 1970, dentre elas Maria Marcolino do Sacramento e Maria das Dores, teciam mantas no tear manual, colhendo matéria prima como algodão e lã de carneiro, e plantas que produziam tinta de várias cores.

A vida na roça era assim, os homens plantavam nas lavouras e as mulheres trabalhavam em casa, e tudo era produzido ali, até roupas, cobertores, as mulheres produziam no tear, faziam calças, camisas dos homens, lençóis, cobertores. Era produzido assim, tinha os carneiros que eles tiravam a lã, desembaraçaram, todas as peças eram feitas pelos homens, então tinha as peças. Tinha também, fazia tudo colorido, tinha plantas próprias para colorir, uma delas era o anil que era azul, o vinhático que era vermelho e o angico que era marronzinho tinha várias outras também daquele tempo mais antigo. O algodão, próprio pra fazer fio, a semente era miudinha. Descaroçava aquele algodão e fazia fio também da mesma forma (que a lã) faziam novelos. A lã e o algodão deixava nos cochos de madeira com as tinturas e depois colocava pra tecer.

A lã, primeiro dava um banho no carneiro, depois amarrava ele, cortava a lã, saia toda embarçada, e aí passava na cardadeira, tinha um pente que afofava a lã até desembaraçar, e daí ia para a roca fazer o fio. Eu suponho, do jeito que minha sogra contava, que ficava, depois que cardava a lã, igual algodão doce, soltinho. Depois de passar na cardadeira para afofar, passavam na roca, roda que faz fios, roca de fiar, para fazer os fios que se transformavam em meadas

O algodão era matéria prima essencial, não tinha de outra forma. Plantavam as sementes do algodão, o algodão produzia, eles colhiam, daí tinha que descaroçar, tirava caroço, e passava na carda e depois na roca. Esse fio que produzia era o fio que suportava a lã.

Já os homens faziam cochos de madeira onde enchiam de água e colocavam as plantas e deixavam curtir para soltar a tinta, logo depois coavam e mergulhavam as meadas para colorir e deixavam mais tempo para fixar a cor. Uma das cores usadas era o Anil, uma planta existente ainda hoje, na época, se pegava no campo. A Linhaça, que também existe ainda hoje, encontrava-se nos brejos, e as outras não me lembro...O tear era de madeira feita pelos homens. Essas meadas, eram noveladas, e deitavam os fios no tear.

Elas iam tecer, os tecidos faziam cobertas, ficava coisa linda, elas sabiam fazer os desenhos de muitas formas, em cada desenho tinha um nome, um era laranja partida, outro maçã mordida, então tinha os nome dos desenhos, e elas teciam esses cobertas e os homens trabalhavam na roça. No final de semana eles saíam pra ir nos bailes, a pé mesmo. e era isso a vida na roça. então essas mantinhas vim guardando de geração para geração, e a gente foi guardando pra mostrar pra geração que vem, eu já vi, mostrei pros meus filhos e agora estou mostrando pras minhas netas, e guardando de geração pra geração porque pra gente é uma coisa muito importante que a gente preza muito, vale muito pra gente.” (SANCHES, Sirlei Bartolomei, 2021)

Esse relato foi tirado de um texto que ela me escreveu em dois mil e vinte um, quando pedi para que me explicasse melhor a história dessas mantas que guardava. O local onde foram feitas foi Gastão Vidigal, no estado de São Paulo, na década de 1920, na zona rural.

Era comum nessa época, (Pezzolo, 2008), a produção de mantas no tear de madeira para revestir as camas de maneira adornada, produzidas pelas próprias mulheres como seus enxovais em seus casamentos. O que era necessário e utilizado era feito em casa, e as mantas não eram exceção, desde a escolha dos grafismos através dos chamados repassos¹ até o beneficiamento da matéria prima e, até mesmo a própria feitura do tear, eram realizados na

¹ Repassos: “Código que norteia o trabalho da artesã no tear, implica o seguimento pela cópia, do que é estabelecido previamente” (GEISEL, LODY, 1983, p. 109), este termo será melhor explicado na p. 46 deste trabalho.

casa. Em especial o conjunto estudado nessa pesquisa, foi feito pela minha trisavó, Maria Marcolina e minha bisavó, Maria das Dores, em um tear manual, tingidas artesanalmente.

O interior de Minas Gerais, guarda semelhanças com o local onde achei as mantas que aqui estudo, pois, anterior a época de 1920, as regiões de Minas Gerais e São Paulo receberam imigrantes advindos principalmente da Itália, ainda pouco industrializada. Esses imigrantes vinham para trabalhar nas lavouras de café, vivendo, assim, em zonas rurais com pouco contato com as grandes cidades. De acordo com Pezzolo:

Também foi em Minas Gerais que as camadas mais pobres da sociedade se concentraram por causa do desenvolvimento da mineração. A demanda pela chita aumentou, por ser um tecido barato e adequado ao clima, fazendo com que teares domésticos se encarregassem da produção. 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" (PEZZOLO, 2021, p. 53.)

Pouco se sabe o modo exato que as mantas eram feitas, porque esse conhecimento, que era essencialmente oral passado de geração em geração, se foi, pois com a chegada da indústria não se fazia mais todo o processo na casa, uma vez que estava pronto para ser comprado nos comércios. Algumas pesquisas no Brasil tentam resgatar este conhecimento, como é o caso dos livros *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro, Uma abordagem tecnológica*(1984) e *Artesanato Brasileiro Tecelagem*(1983).

A sensação de não se ter mais “tempo pra essas coisas” começa a surgir, dizia minha avó, que no tempo dela, meados dos anos cinquenta, já era possível comprar o que fosse necessário no centro urbano mais próximo e o tear ficava de lado, virando enfeite e depois se quebrando com o tempo, virando memória. Daí penso que está a importância de mergulhar no universo dessas mantas, separando minha pesquisa em duas partes principais, que formaram os capítulos a seguir: categorias formais, que vai discorrer sobre o processo de produção das mantas desde a captação dos materiais e produção; e categorias sociais, expondo um contexto histórico e social por trás da classificação da manta como arte aplicada.

2 CATEGORIAS FORMAIS

2.1 Materiais

Segundo o relato visto anteriormente, o material utilizado na feitura das mantas era a lã e o algodão, o outro material de origem vegetal que entrava neste contexto eram as plantas regionais responsáveis pelo tingimento. O tear era feito pelos homens da casa, de madeira cortada das árvores da propriedade, o tingimento era feito em cochos (estruturas de madeira que ficavam na área externa) comum para alimentação do gado, também era usado para tingimento de fios. Esses cochos eram feitos também pelos homens. O processo de limpeza, preparação do fio e por fim a execução da manta, era feito pelas mulheres da casa.

2.1.1 A lã

A lã, primeiro dava um banho no carneiro, depois amarrava ele, cortava a lã, saia toda embaraçada, e aí passava na cardadeira, tinha um pente que afofava a lã até desembaraçar, e daí ia para a roca fazer o fio. Eu suponho, do jeito que minha sogra contava, que ficava, depois que cardava a lã, igual algodão doce, soltinho. Depois de passar na cardadeira para afofar, passavam na roca, roda que faz fios, roca de fiar, para fazer os fios que se transformavam em meadas...” (SANCHES, Sirlei Bartolomei, 2021)

A lã é a mais antiga fibra natural usada pelo homem, de acordo com Dinah Pezzolo (2021). Essa fibra vem do pêlo que reveste o corpo de certos animais, mas principalmente dos carneiros. A retirada da lã dos animais, processo conhecido pelo nome de esquila, tosquia e tosa, é feita uma vez ao ano, entre outubro e janeiro, visando o aproveitamento comercial da lã e também a higiene desses animais. (PEZZOLO, 2021)

(...). Nos arredores de Araxá, porém, e talvez em outras partes da comarca, os fazendeiros fabricavam em suas casas tecidos de lá grosseiros. A Dona desta casa contou-me que possuía outrora um rebanho de carneiros bastante considerável. Ela própria e a filha fabricavam diferentes espécies de tecidos. (MAUREAU, et al. 1984,P. 12,1984.)

2.1.2 O algodão

O material utilizado para confeccionar os fios das mantas, além da lã, era o algodão. Minha avó descreve em relato o processo de obtenção dessa matéria prima, da seguinte maneira:

(...) O algodão era matéria prima essencial, não tinha de outra forma. Plantavam as sementes do algodão, o algodão produzia, eles colhiam, daí tinha que descaroçar, tirava caroço, e passava na carda e depois na roca. Esse fio que produzia era o fio que suportava a lã. (SANCHES, Sirlei Bartolomei, 2021)

Segundo Dinah Pezzolo (2021), há 3 mil anos o algodão já era conhecido entre os povos e usado para a confecção de tecidos. A autora ressalta que apesar da importância da China por ter sido berço do algodão, é importante dizer que as raízes indianas influenciaram para que o tecido se propagasse no comércio.

Geisel e Lody definem o algodão no livro *Artesanato Brasileiro Tecelagem*(1983), de maneira técnica, geográfica e climática, o que reforça a importância da consonância com a natureza, é preciso sempre acompanhar os seus respectivos ciclos:

O algodão é a matéria-prima fibrosa que envolve as sementes contidas no fruto do algodoeiro, planta da família das malváceas. No Brasil são encontrados os algodoeiros de tipo herbáceo e arbóreo ou arbustivo. Estes últimos não são plantados anualmente; a produção de algodão se repete por cinco, seis anos ou mais, segundo as informações de cultivadores de algodão no município de Berilo, região do vale do Jequitinhonha, no estado de Minas Gerais, importante pólo de produção de tecelagem. O algodoeiro é plantado nessa região quando do início da estação das chuvas, meados de outubro e colhido quatro a cinco meses depois. Geralmente é plantado na roça, pequena propriedade para a agricultura de subsistência, junto com outros insumos como o milho e o feijão, por exemplo. Podem ser encontrados também alguns pés de algodão nos quintais próprios das casas.(GEISEL; LODY; 1983 p. 22)

2.2 Modo de fazer o fio

2.2.1 Limpeza da Lã

De acordo com as descrições, orais e bibliográficas, o processo de produção da manta era lento e gradual, em um ciclo que duravam dias, com a ajuda de todos os familiares. O primeiro processo era a *tosquia* do carneiro, e após isso, a limpeza desta lã. Segundo a descrição de Sirlei Bartolomei Sanches, acontecia assim:

A lã, primeiro dava um banho no carneiro, depois amarrava ele, cortava a lã, saía toda embaraçada, e aí passava na cardadeira, tinha um pente que afofava a lã até desembaraçar, e daí ia para a roca fazer o fio. Eu suponho, do jeito que minha sogra contava, que ficava, depois que cardava a lã, igual algodão doce, soltinho. Depois de passar na cardadeira para afofar, passavam na roca, roda que faz fios, roca de fiar,

para fazer os fios que se transformavam em meadas...” (SANCHES, Sirlei Bartolomei, 2021)

A lã, após sua retirada do carneiro, era uma fibra que necessitava ser higienizada pela própria tecedeira. Segundo Xavier Mareau (1984) Antes da cardação é preciso, portanto, triá-la e muitas vezes lavá-la. Para facilitar a cardação, costuma-se também abri-la a mão. Esse processo era feito para separar a melhor lã, que possui a melhor cor e os menos embaraçados. Essa primeira lavagem não retira totalmente a suarda² e as impurezas, por isso é feito novamente, com água e sabão, podendo ainda ser utilizada a água morna.

Figura 3 - A esquila(tosquia) feita por duas pessoas



Fonte: MAUREAU, et al. 1984, p. 12).

Geisel e Lody explicam melhor o processo de retirada da lã do carneiro no livro *Artesanato Brasileiro Tecelagem*, como é observado na citação a seguir:

A esquila (tosquia) é atividade predominantemente masculina e pode ser feita com uso de tesoura. No processo manual de tosa, o animal era deitado, amarravam-se as quatro patas juntas, e cortava-se lã no sentido do crescimento do pêlo, iniciando pelas patas e barriga. Como geralmente é muito suja, é lavada com água morna e sabão, para retirada da gordura, e deixada ao sol para secar. Outros imergem a lã em água quente com alguns produtos, sem fervê-la para não feltrar, e mexem-na com um pau. Depois, a lavam em água fria, esfregam com sabão caseiro, enxaguando-a

² Suarda: A suarda é a secreção das glândulas sebáceas e sudoríparas, sua principal função consiste em lubrificar a pele e a fibra, colocando-se numa função de proteção contra agentes externos (AMARILHO-SILVEIRA, F.; BRONDANI, W. C.; LEMES, J. S. Lã: Características e fatores de produção. *Archivos de Zootecnia*, v. 64, n. 247, p. 13-24, 2015.)

novamente. Quando seca, abre-se a lã com os dedos para desembaraçar as fibras e eliminar parte das impurezas presentes (GEISEL; LODY, 1983, p. 12).

Ao final, submete-se a fibra à cardação e à fiação, segundo Ropellato (2015) que cita Geisel e Lody (1983) é o mesmo procedimento realizado com a fibra de algodão. No capítulo *O cardar e fiar da lã e do algodão* será explicado melhor o processo.

2.2.2 Limpeza do Algodão

Assim como a lã, o algodão bruto, que contém sementes e impurezas, precisa estar limpo e passar por três etapas básicas antes da fiação: o descaroçamento, a bateção e a cardação. O descaroçamento se entende pela operação que separa a parte filamentosa, ou lã, do caroço (Figura 4). Para Viana:

O descaroçamento é a retirada do material estranho que está misturado às fibras para o qual se utiliza um objeto chamado descaroçador – este era constituído por dois cilindros de madeira, que entre eles se inseria os chumaços de algodão. Duas pessoas executavam o trabalho. Uma inseria os chumaços e a outra os puxava, ao mesmo passo em que a manivela era girada, resultando no algodão limpo. (Viana 2006, citada por Ropellato, 2015)

Figura 4 - Duas artesãs com uso do descaroçador retiram as sementes do algodão, Roça grande berilo vale do jequitinhonha em minas gerais



Fonte: Geisel e Lody, (1983, p. 42)

2.2.3 O cardar e fiar da lã e do algodão

Após a limpeza do algodão e da lã são necessários dois processos para começar a tecer as mantas. O primeiro deles é a cardação, nesta ação os fios são passados pela carda, um objeto parecido com uma escova que possui dentes de metal salientes. Essa carda tinha o propósito de transformar a lã em pastas (massa de lã homogênea) para serem transformadas em fios na roda própria de fiar. (LUZIA, Ângela et al, 1984)

Figura 5 - Processo de Cardação I



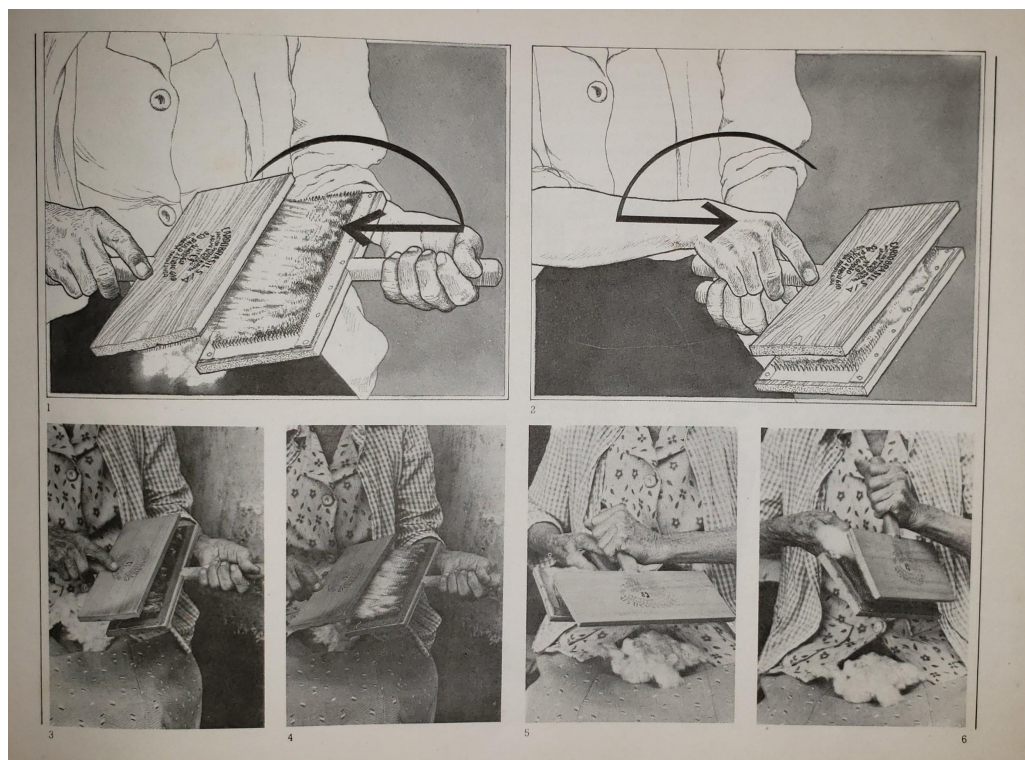
Fonte: Geisel e Lody, (1983, p. 50)

Cardar é o processo final de preparação da matéria-prima para a fiação. Seu emprego é comum ao algodão e à lã. Consiste em fazer pastas das fibras de modo que elas fiquem lisas, uniformes, como que penteadas, prontas para serem fiadas. Geisel e Lody esclarecerem:

Como instrumento de trabalho, a artesã usa as cardas ou cardadeiras, fabricadas industrialmente e compostas por duas tábuas retangulares e de tamanho pequeno, com cabo ou punho, e no lado interno de cada tábua séries de dentes de aço. Chumaços de algodão ou mechas de lã são colocadas numa das partes da carda e juntando as partes com os punhos, em posições opostas, a artesã penteia as fibras algumas vezes, fazendo com que fiquem bem distribuídas numa das cardas. Em seguida a posição das cardas é trocada, fazendo com que as fibras que estavam na carda inferior sejam transferidas para a carda superior, sendo novamente penteadas. A operação é repetida e então, com auxílio da carda superior, as pastas são retiradas. A artesã pode obter das cardas uma ou mais pastas, quantas quiser para o tipo de fiado desejado. Uma pasta para o fiado mais grosso, mais pasta para o mais fino. As pastas de algodão ou de lã ao serem tiradas das cardas são colocadas em caixas de papelão, cestos, balaies, peneiras, uma ao lado da outra e também superpostas, aguardando o momento da fiação. (Geisel e Lody, 1983. p. 27)

No livro de Maureau et al (1984) uma imagem demonstra como é feito este processo de cardar a lã manualmente (Figura 6), como podemos ver abaixo:

Figura 6 - Processo de Cardação II



Fonte: MAUREAU, et al. (1984, p.19)

É nesse momento que a lã e o algodão já estão preparados para o procedimento que irá transformá-los em fio. Segundo Ropellato(2015), após o descaroçamento, bateção e cardação, seguia-se para a etapa de fiação:

Em que o algodão e a lã eram transformados em fios pelo alongamento e torção de suas fibras com auxílio de uma máquina feita de uma roda de fiar. Pode-se entender, dessa forma, que em tal processo: “fiar consiste fundamentalmente em estirar e torcer as fibras da lã e do algodão já transformado em pastas ou o algodão apenas batido com o arco. O processo manual consistia em segurar uma pequena porção das fibras em uma das mãos pelo polegar e o indicador, e com a outra mão puxava-se e se torcia as fibras regulando sua espessura. (GEISEL; LODY, 1983, p.27 citados por Ropellato(2015).

Hoje, utiliza-se a roda de fiar. As fibras das pastas (massa homogênea de lã) são torcidas à mão pela artesã, colocando-as no fuso da roda. Depois se aciona o pedal pondo em movimento o fuso até encher a canelinha³. O passo seguinte é a retirada do fuso para se fazer

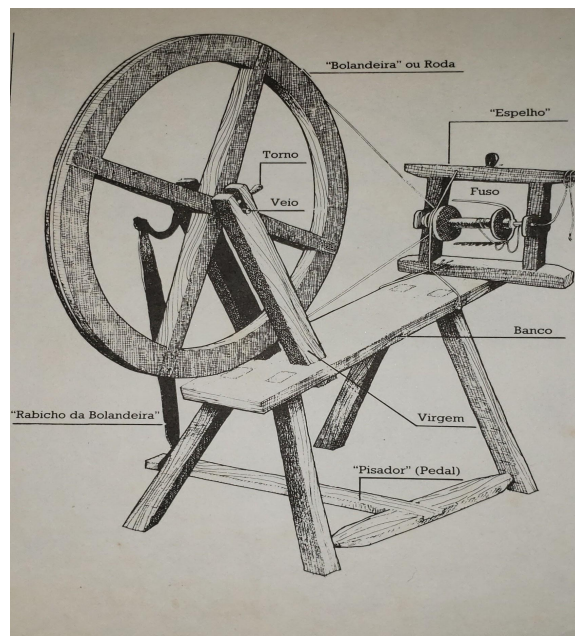
³ canelinhas: "A roda de fiar compõe-se praticamente de três conjuntos de peças: um banco, uma tábua de madeira provida de três ou quatro pernas – que serve de base e apoio para demais peças – e um conjunto formado pelo fuso, canelinha (onde se enrola o fio), carretel, tempereiro (fio preso à canelinha que controla tensão do fio) e a cravelha (peça destinada a esticar o tempereiro). As fibras das pastas são torcidas à mão pelo artesão, colocando-as no fuso da roda. Depois se aciona o pedal pondo em movimento o fuso até encher a canelinha" (Ropellato et al, 2015)

os novelos ou meadas manualmente ou com o auxílio de uma rodadoura, segundo Ropellato(2015):

Próprios da fiação são os usos do fuso ou da roda. O fuso é de configuração simples, composto de duas peças: haste roliça de ferro e de madeira com entalhe na extremidade superior, onde, no início do trabalho, o fio, feito à mão, é preso por uma laçada; e roda, geralmente de madeira, ou de cerâmica, presa à haste a poucos centímetros da extremidade inferior afilada, permitindo o movimento giratório do fuso, fazendo com que os fios se enrolem na haste. (GEISEL;LODY; 1983, p. 26 e 27 citados por Ropellato(2015))

Logo abaixo, uma imagem que ilustra uma roda caneleira e suas respectivas peças nomeadas e demarcadas, conforme as imagens abaixo (Figura 7 e 8):

Figura 7 - Roda Caneleira I



Fonte: MAUREAU, et al. (1984, p. 20)

Figura 8 - Roda Caneleira II



Fonte: MAUREAU, et al. (1984, p. 20)

No livro *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro* podemos encontrar alguns relatos que Auguste Saint-Hilare, escreveu perto do Rio Piracicaba em viagens pelas províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais em 1817:

Esse lugar selvagem é habitado por um homem pobre, mas inteligente e industrioso, que aproveitara uma queda d'água para instalar uma pequena máquina destinada a fiar o algodão que colhia em suas terras. Com o eixo de uma roda hidráulica, exterior e vertical, engrenava-se, no interior da construção, uma outra roda que punha em movimento fusos, um torno giratório, e uma pequena máquina de descaroçar algodão, que terei ocasião de descrever alhures. À mulher do proprietário (de Jacuí) tecia com o fio que fabricava. Desse modo, o algodão que esse homem colhia era separado das sementes, cardado, fiado, tecido, sem sair de casa. (MAUREAU, et al. 1984,, p. 21)

Assim, após o processo de fiação que a tecedeira faz na roca, o que procede é o enovelamento:

Para proceder à fiação, a fiandeira toma um pedaço de fio já fiado e enrola no carretel, passando-o por um dos dentes mais extremos da asa, pela argola e pelo orifício da broca. Em seguida, enrola, com as mãos, algumas fibras da pasta na extremidade livre do fio. Movimenta, então, a roda, mas mantém o fio preso à sua mão direita. Assim, o fuso, girando, torce em torno de si próprio a seção de fio situada entre o carretel e mão direita da fiandeira. Enquanto tal ocorre, a mão esquerda da fiandeira vai esticando a pasta até a extensão máxima que seu braço alcança. Quando a primeira seção do fio está suficientemente retorcida (ou “cocha”), a fiandeira aperta os dedos da mão esquerda e alivia um pouco a pressão dos da mão direita. (...) .É a diferença de velocidade entre os dois,(...) que possibilita o enrolamento do fio. No decorrer do trabalho, ajustes devem ser feitos na roda. A técnica de fiação é a mesma para qualquer tipo de fibra. Muda porém a velocidade com que a fiandeira executa o trabalho. Uma vez fiado é retirado do fuso e enrolado manualmente em novelos pela tecedeira. (MAUREAU, et al. 1984, p. 23)

Figura 9 - Enovelar



Fonte: MAUREAU, et al. (1984, p. 20)

Assim, como observado na fotografia acima (figura 9), a artesã vai novelando os fios, inicialmente, fios esses que podem ser transformados em meadas para possibilitar seu tingimento, segundo Geisel e Lody:

Com a maçaroca de fios de algodão ou de lã retirada do fuso ou da roda faz a artesã os novelos e meadas. Os fios podem ser enovelados inicialmente, sendo depois transformados em meadas para serem lavados ou tingidos e novamente enovelados, para a feitura da urdidura e do tecido. As meadas podem ser feitas por uma pessoa em pé, com os fios em volta das mãos afastadas em posição paralela, com movimentos elípticos, podendo o fio estar colocado em algum recipiente, pote, bacia, cestinho. Algumas artesãs costumam passar o fio pelo dedo maior do pé, ficando sentadas e não, estirando a perna, facilitando a feitura das meadas. Mais comum é, porém, o emprego por parte das artesãs da dobadeira, dobadeira ou dobradeira, para fazer as meadas.(GEISEL; LODY; 1983, p. 30)

Figura 10 -
Artesã faz a meada sem o uso da dobadeira, Roça Grande, Berilo, vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.



Fonte: Geisel e Lody, (1983, p.57)

Figura 11
Artesã faz a meada na dobadoura. Dores dos Campos, Minas Gerais



Fonte: Geisel e Lody, (1983, p.58)

Figura 12
Tranças de meadas prontas para tingidura e feitura de novelos



Fonte: Geisel e Lody (1983,p. 59)

2.3 Tingimento

Nesse relato minha avó explica como eram feitos os processos de tingimento da manta. Essas cores eram retiradas de modo orgânico, de plantas e árvores. No relato, minha avó não menciona o processo de extração desses corantes, porém, no livro Artesanato Brasileiro de Geisel e Lody (1983) sobre tecelagem manual, é citado um processo possível de extração

.... Já os homens faziam cochos de madeira onde enchiam de água e colocavam as plantas e deixavam curtir para soltar a tinta, logo depois coavam e mergulhavam as meadas para colorir e deixavam mais tempo para fixar a cor. Uma das cores usadas era o Anil, uma planta existente ainda hoje, na época, se pegava no campo. A Linhaça, que também existe ainda hoje, encontrava-se nos brejos, e as outras não me lembro... (SANCHES, Sirlei Bartolomei, 2021)

As mantas produzidas pela minha bisavó e trisavó possuíam, como visto anteriormente, uma produção completamente artesanal. Após a coleta, limpeza e finalmente a feitura propriamente dita das meadas (fios), era chegada a hora do tingimento dos fios.

O processo básico para se obter o corante natural de cascas, folhas, ramos ou frutos de plantas de propriedades tintoriais, era por meio do cozimento ou da fermentação destas. Dependendo da planta, podiam-se demorar dias até se obter o corante, pois havia necessidade de deixá-la em molho. Para obter o aspecto branqueado dos panos lisos e crus e retirar o amarelado típico da fibra, o tecido acabado deveria ser lavado e exposto ao sol por diversas horas ou dias, até que se alcançasse a brancura desejada. Era um trabalho árduo realizado às margens de rios ou córregos. (GEISEL; LODY, 1983, p. 31)

É preciso ressaltar que, além do conhecimento necessário para a escolha de qual planta colher para o tingimento, era necessário estar atento aos ciclos da natureza, pois no caso das plantas, suas capacidades tintoriais variam em função de uma série de fatores, como época de colheita, idade do vegetal, condições climáticas e até composição química do solo. (Maureau et al, 1984) As cores extraídas dependiam, além das invariáveis naturais, da geografia do lugar, da disponibilidade de cada espécie na região específica da colheita dessas plantas, como visto no relato retirado do livro Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro (1984, p. 25)

2.3.1 As espécies de plantas e suas cores

Assim, como dito pela minha avó, após a manufatura das meadas, chega o processo de tingir. Essas meadas são preparadas para tingimento. Tal processo pode ser feito por cocção,

que é cozer, e também por fermentação e oxidação. É importante também utilizar um fixador. Geisel e Lody explicam o processo de tingir na seguinte citação:

Após separados os fios em meadas, estão prontos para receber a tintura. As meadas então são alvejadas com excrementos animais e colocadas ao sol para corar. O tingimento é chamado de cocção quando o tecido é levado ao fogo com o vegetal. Outra forma é, quando o princípio corante precisa ser ativado, usar o tingimento por fermentação e oxidação do banho, nesse caso o vegetal é deixado dias em grandes vasilhas no sol, usado normalmente com ferrugem e anil. É preciso ainda, além desse processo de pigmentação, um mordente, que é o responsável pela fixação da cor nas fibras e pode ser usado em qualquer processo do banho de tingimento. Os mordentes mais comuns são a decoada, o sal de cozinha e vegetais ricos em tanino, como folhas de goiabeira e casca de barbatimão e umbigo de bananeira. (MAUREAU, et al. 1984, p. 26)

Para entender melhor as cores e plantas utilizadas construí uma tabela a partir dos dados citados por MAUREAU, et al. 1984 (1984):

					
Denominação	Amarelo	Azul	Azul	Azul	Vermelho
Nome Popular	Quaresminha	Anilim	Anil corane	Anilão	Sangue-de-drago (Sangra-d'água)
Nome científico	Trembleya phlogiformis DC. Melastomaceae	Indigofera suffruti-cosa Mill. Leguminosae	Solanum Caavurana Vell. Solanaceae	Eupatorium laeve DE. Compositae	Croton Urucurana Baill Euphorbiaceae
Descrição	Semi-arbusto de até 1,50m de altura. Planta nativa				
Condições cultivo	Terreno alagado, próximo a córrego, exposto a muito sol e vento.	Solo seco, pedregoso, exposto ao sol e vento.	Terreno sombreado, rico em húmus, batido pelo sol e vento, porém protegido por árvores frondosas. Próximo ao córrego, mas não alagado.	Terreno sombreado e rico em húmus.	Terreno aberto ao sol e vento, próximo a córrego, sem ser alagado.

Ocorrência	Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás.		Todo Brasil.	Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais	Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia.
Matéria-prima	quaresminha (vegetal)	Indigo (vegetal)			Sangue-de-drago ou sangra-d'água (vegetal).
Partes utilizadas no tingimento	folhas verdes e galhos mais novos.				sobrecasca
Material têxtil a ser tingido	lã .	lã e algodão			lã e algodão
Técnica de tingimento	cocção.	fermentação			cocção.

Fonte: MAUREAU, et al. 1984 (1984)

2.4 O Tecer

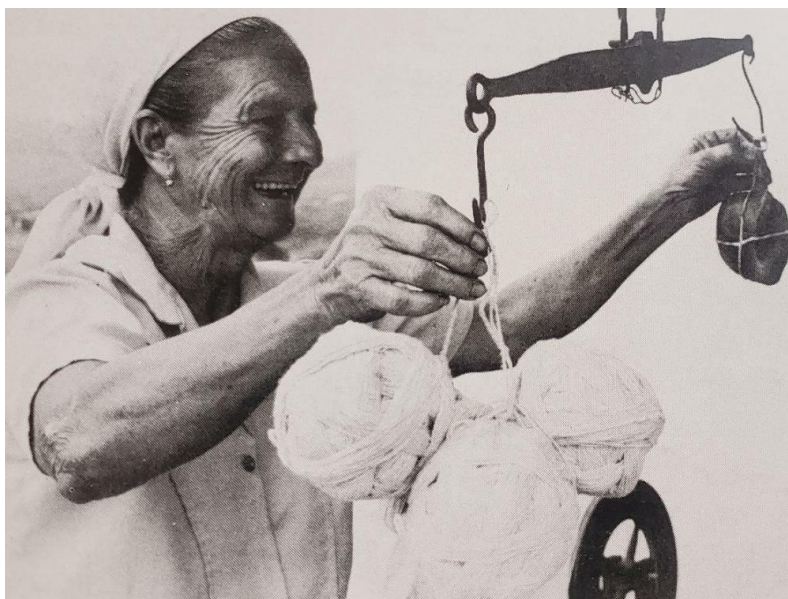
Tecer consiste em entrelaçar fios com a ajuda de um tear, no qual os fios do urdume são dispostos em camadas para se poder depois introduzir entre eles a trama. (...) Existem os teares verticais, horizontais e inclinados. (...) Os teares empregados no Triângulo Mineiro são, em sua maioria, os de mesa (MAUREAU, et al. 1984, p. 34, 1984).

2.4.1 Urdir

Geisel e Lody definem o que é o tecer: fazer a trama no tear, passando novos fios pela urdidura. Já o Urdir é o primeiro processo do tecer. Cada tear tem sua especificação. Nos teares verticais, a urdidura é feita dentro da estrutura do tear, já nos teares horizontais, feita fora da estrutura. (GEISEL, LODY, 1983, p. 69)

A urdidura é peça chave para determinar o comprimento, a largura e o tipo de grafismo da peça que será feita. Sendo assim, antes mesmo de começar a tecer, é preciso separar as cores e a quantidade de fios que serão usados para o *urdume* da peça. Os fios podem ser mais finos e espessos, da mesma cor e também mesclados. Como a figura 13 demonstra, a tecedeira escolhe os fios por peso. (GEISEL, LODY, 1983, p. 69)

Figura 13 - Artesã pesa novelos de fio de algodão necessários para o trabalho de urdir e tecer. Roça Grande, Berilo, Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais.



Fonte: Geisel e Lody (1983, p.80)

Para iniciar o processo de urdir, é preciso levar em consideração qual o fio que está sendo usado, segundo Geisel e Lody:

O processo de urdir depende do fio empregado. A urdidura e teia nos teares verticais é feita nos próprios travessões com fios perpendiculares. a uma certa altura, quase que no meio do tear, é encaixado um bastão roliço de ferro(...) que fará com que na hora de urdir os fios formem uma laçada permitindo assim a feitura da trama.(GEISEL,LODY, 1983, p 69)

Já para os teares horizontais há a necessidade da feitura do urdume fora deles,servindo-se a artesã de um instrumento própria - a urdideira - devendo depois passar esses fios urdidos para o tear.Para realização do trabalho complexo que é fazer o urdume, utiliza-se a tecedeira de novelos de fios, recipientes e da urdideira. Os novelos (...) colocados em recipientes (...) O *casal*, uma espécie de caixa de madeira(..) onde são colocados os novelos é usado pelas artesãs quando da urdidura. Mais comum é o emprego de qualquer tipo de recipiente (...) (GEISEL, LODY, 1983 p. 69).

Figura 14 - Tear vertical com fios de buriti urdidos, Barreirinhas, Maranhão



Fonte: Geisel e Lody(1983, p.81)

Figura 15 - Artesã prepara a urdidura no chão, observando-se os diversos recipientes, cada um contendo um novelo de fios



Fonte: Geisel e Lody (1983, p.82)

Após o preparo dos fios, a artesã vai utilizar a urdideira, que pode ser feita de madeira no quintal da tecedeira, o processo é explicado no livro de Geisel e Lody, da seguinte maneira:

A urdideira é o instrumento que permite o estiramento dos fios, na quantidade e da forma desejada Pela artesã para o tecido. Pode ser uma estrutura de madeira, com variados tipos, ou se apresentar sob a forma de tocos fincados no chão, geralmente no quintal da casa. O importante é ter apoios. Para que os fios fiquem estirados e seja possível a feitura da *cruz*. (GEISEL, LODY, 1983, p 70)

Além da urdideira de chão, é comum a *urdideira de parede*, e a *urdideira de roda*. A urdideira de parede é uma armação retangular de madeira formada por quatro traves. (GEISEL, LODY, 1983)

Figura 16 - Artesã em postura peculiar urde no chão. Abadiânia, Goiás.



Fonte: Geisel e Lody (1983, p.83)

A urdideira de roda é formada por duas cruzetas, uma inferior e uma superior, presa por varões verticais, sustentada por um eixo principal encaixada em uma peça de madeira retangular que permite o movimento rotativo da urdideira. (GEISEL, LODY, 1983. p 71)

Figura 17 - A artesã trabalha na urdideira de roda. Hortolândia, Goiás.



Fonte: Geisel e Lody (1983, p.86)

Com os fios urdidos, a artesã trabalha no tear seguindo procedimentos próprios para o ato de tecer. Os teares podem ser verticais, de quadro e horizontais. Os dois primeiros de estrutura simplificada e os últimos mais complexos. (...) (GEISEL, LODY, 1983, p 71)

2.4.2 Tear vertical e tear horizontal

Figura 18 - Artesã Tecendo no tear vertical com fios de buriti barreirinha, maranhão



Fonte: Geisel e Lody (1983, p. 90)

Os teares verticais, por terem uma estrutura simplificada, são facilmente desmontados e guardados dos forros O fora da casa sem preocupação pois são feitos de madeira de lei dura e resistente. Em uso, o tear é colocado geralmente no interior da casa, ocupando quase sempre o ambiente mais importante, permitindo a artesã o acompanhamento de todas as demais atividades domésticas.(GEISEL, LODY, 1983,p.72)

Assim, é possível notar que o tear vertical permitia a essa mulher praticar sua atividade de tecer ao mesmo tempo em que realiza as demais atividades do lar intrínsecos a tecedeira. Um fato muito importante é a origem desses teares verticais. Segundo Geisel e Lody, esses tipos de teares pertencem à cultura Nu-aruaque, observados por cronistas e viajantes, segundo de uso comum na América do Sul e Central (GEISEL, LODY, 1983, p 72). Além dos teares verticais, era emprego também os teares horizontais, estruturas mais complexas:

Já os teares horizontais, são aqueles que possuem pedais, liços, lançadeira e pente. Pelos liços e pelo pente são passados os fios urdidos. Com os pedais, os liços são movimentados permitindo a passagem da lançadeira com novos fios. Com o pente, os liços são então unidos, apertados, formando-se a trama. Assim, há um trabalho coordenado de pés que acionam os pedais e de mãos que movimentam a *lançadeira* e *batem o pente*.(...) Os teares horizontais, por serem estruturas complexas, precisam ser fixados para maior estabilidade. (GEISEL, LODY, 1983,p. 74)

Minha avó, em seu relato, dizia que “*O tear era de madeira feita pelos homens. Essas meadas, eram noveladas, e deitavam os fios no tear.*” esse relato é confirmado no livro, *Artesanato brasileiro*: Os teares são feitos geralmente pelo marido da artesã, (...) com madeira de lei, dura e resistente.(GEISEL, LODY, 1983, 79)

Figura 19

Em espaço próprio, a artesã trabalha em tear horizontal de esteio e dois liços. Tobias Barreto, Sergipe

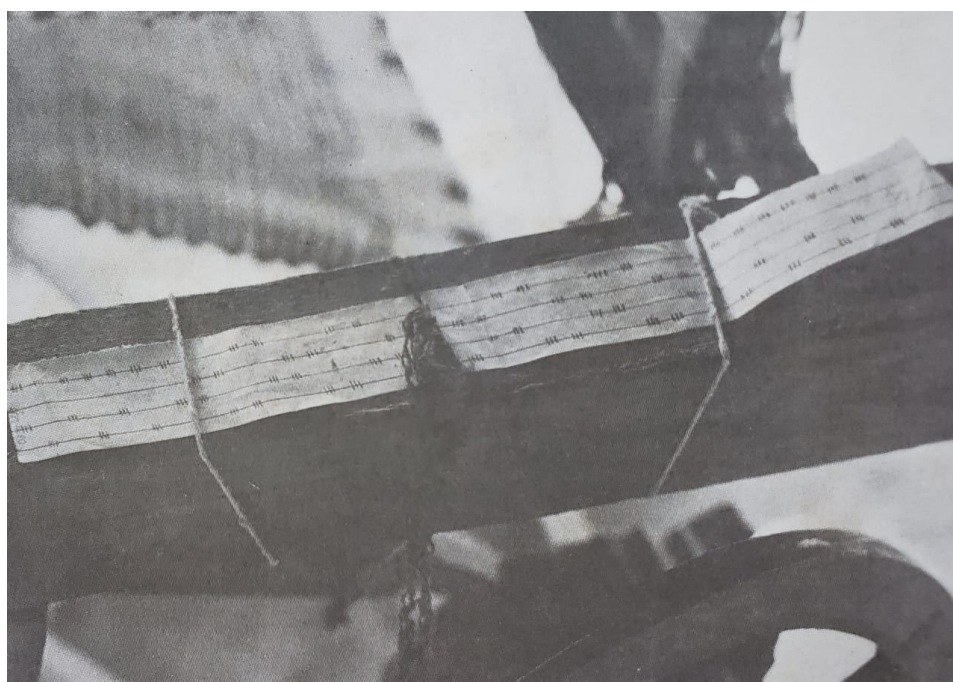


Fonte: Geisel e Lody (1983,p.99)

2.4.3 Repasso

Além do tear e dos vários instrumentos que o acompanham, cada tecedeira possui em geral, uma coleção de repassos. Os repassos são códigos escritos que servem para indicar tanto a ordem de passagem do urdume nos liços, quanto a pedalagem. (MAUREAU, et al. 1984, 1984, p. 76,).

Figura 20 - detalhe de folhinha de repassos

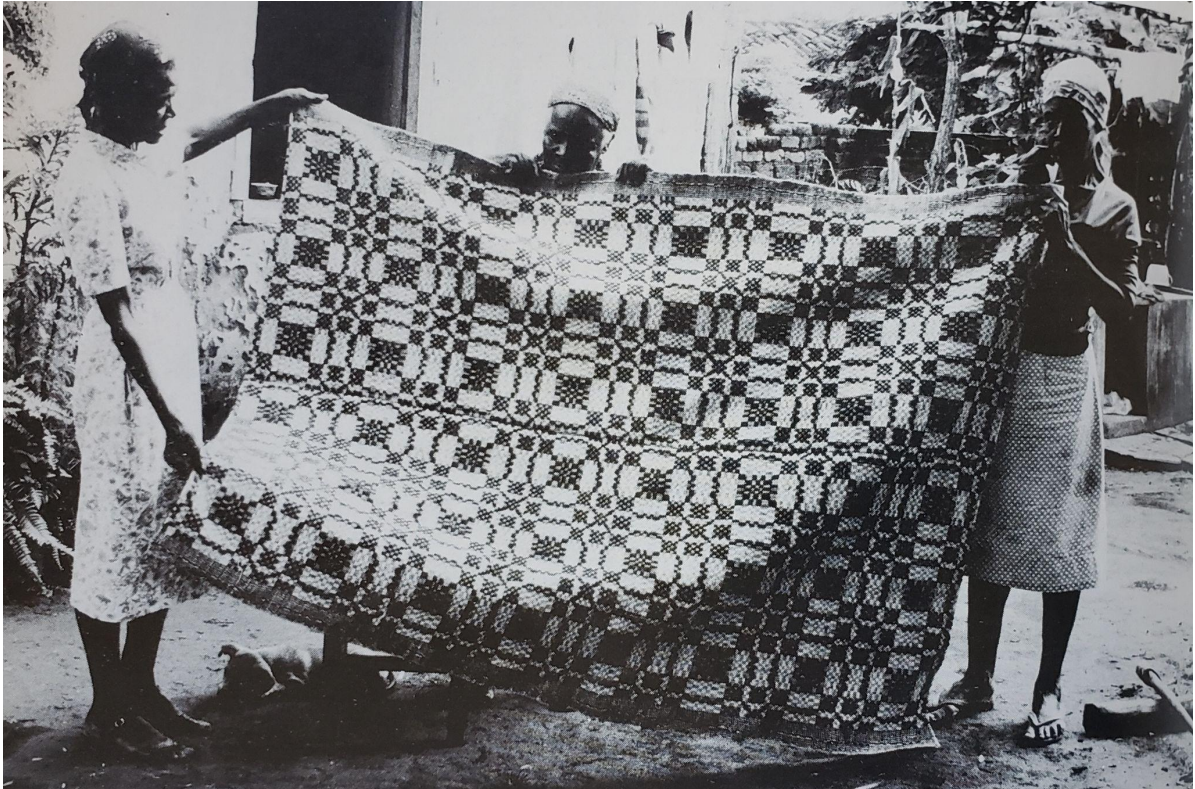


Fonte: MAUREAU, et al. 1984, p. 76

Assim, como minha avó dizia, esses repassos representavam a realidade dessas mulheres. No relato, ela ressalta que havia um repasso chamado “laranja partida” (vide figura p. 42).

“elas (tecedeiras) sabiam fazer os desenhos de muitas formas, em cada desenho tinha um nome, um era laranja partida, outro maçã mordida, então tinha os nomes dos desenhos, e elas teciam esses (...) essas mantinhas veio guardando de geração pra geração, e a gente foi guardando pra mostrar pra geração que vem, eu já vi, mostrei pros meus filhos e agora mostrando pras minhas netas, e guardando de geração pra geração porque pra gente é uma coisa muito importante que a gente preza muito vale muito pra gente. (SANCHES, Sirlei Bartolomei, 2021)

Figura 21 - tecedeiras mostram coberta de repasso cujo nome é Laranja Partida, Bela Vista, Goiás.



Fonte: Geisel e Lody, (1983, p. 141)

As tecedeiras, ao “batizarem” os repassos com nomes que se referem a elementos da sua realidade (...) identificam padrões altamente abstratos que aparecem nos repassos (MAUREAU, et al. 1984, p. 76). Apesar de minha trisavó e bisavó, Maria Marcolino e Maria das Dores, não serem alfabetizadas, elas sabiam ler as instruções do repasso, códigos muito valorizados entre as tecedeiras.

2.5 Possíveis leitura dos grafismos encontrados nas mantas

Ao deparar com os grafismos das mantas que encontrei, ponderei sobre as possíveis origens que elas poderiam ter. Considerei as influências da imigração e me deparei com um livro sobre a região do baixo Alentejo, que falava da geometria das mantas tipo “montanhac”

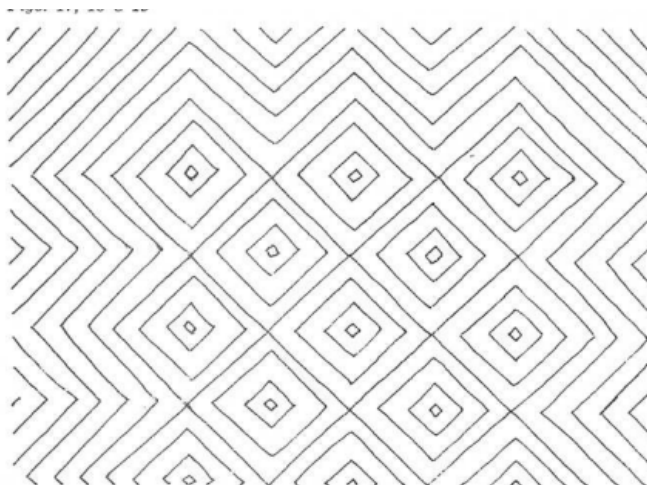
e que essas mantas guardam muita semelhança com as achadas em minha avó.(vide página 10, Figura 1 e 2)

Figura 22, manta 'montanhac'



Fonte: Cooperativa Oficina Tecelagem de Mértola, 2014.

Figura 23 - Detalhe de um padrão montanhac



Fonte: (LUZIA, Ângela et al, 1984, p. 25)

Segundo Luzia, Magalhães e Torres, as mantas *montanhac* eram comuns no baixo Alentejo, região em Portugal onde existiam artesãos que faziam mantas por processo semelhante:

Dentro da variação estilo Montanhac, foi encontrado trabalhos distintos, resultantes de combinações diferentes do mesmo motivo: Montanhac aos «quadros»: pequenos losangos formando barras, que se cruzam, originando quadrados alternados com espigas(“) muito largas; Amendoinhas: losangos muito pequenos. Montanhac (sem outra designação): losangos largos, apenas com as barras das extremidades diferentes.) Todas estas variantes de montanhac utilizam as cores naturais da lã: branco, castanho escuro (dito preto) e bege. A decoração associada nas barras baseia-se em faixas estreitas de espigas, fusis e/ou quadradinhos, podendo as cores ser

variadas. Para as seis variantes são necessários três a três quilos e meio de lã, mais meio quilo para a urdura, tal como nas mantas de lã simples. Demoram três a oito dias a fazer e são o corolário de uma aprendizagem completa, que nem todas atingem. Tal como o nome indica, mantas de agasalho ou graves ou de enfeite, são mantas para a cama, socialmente muito consideradas, constituindo por isso objecto de prestígio (LUZIA, Ângela et al, 1984, p. 25)

De acordo com Cláudio Torres, ambos os modelos apresentam ligações com princípios decorativos característicos de peças têxteis e cerâmicas das sociedades de pastores do Norte de África.

De fato, olhando para o modelo 'montanhac' percebe-se de imediato a 'marca' islâmica. Algumas das peças cerâmicas encontradas nas escavações arqueológicas de Mértola apresentam os mesmos estilos decorativos das mantas tradicionais. Temos aqui o exemplo de um alguidar do período africano (s. XII-XIII), com uma barra 'montanhac' (LUZIA, Ângela et al, 1984, p 50)

Figura 24 - Alguidar com decoração e seus detalhes, Museu de Mértola



Fig. 50
Bordo
de alguidar
com decoração
incisa e impressa
(Museu
de Mértola)

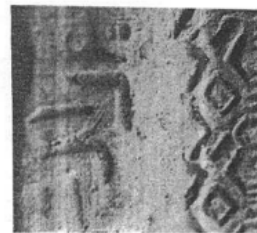


Fig. 49 Pormenor
de uma gamela cerâmica
com decoração impressa.
(Museu de Mértola)



Fig. 52
Pormenor
da fig. 51

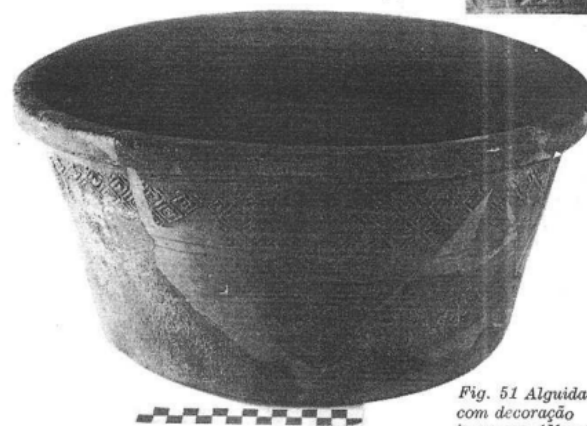
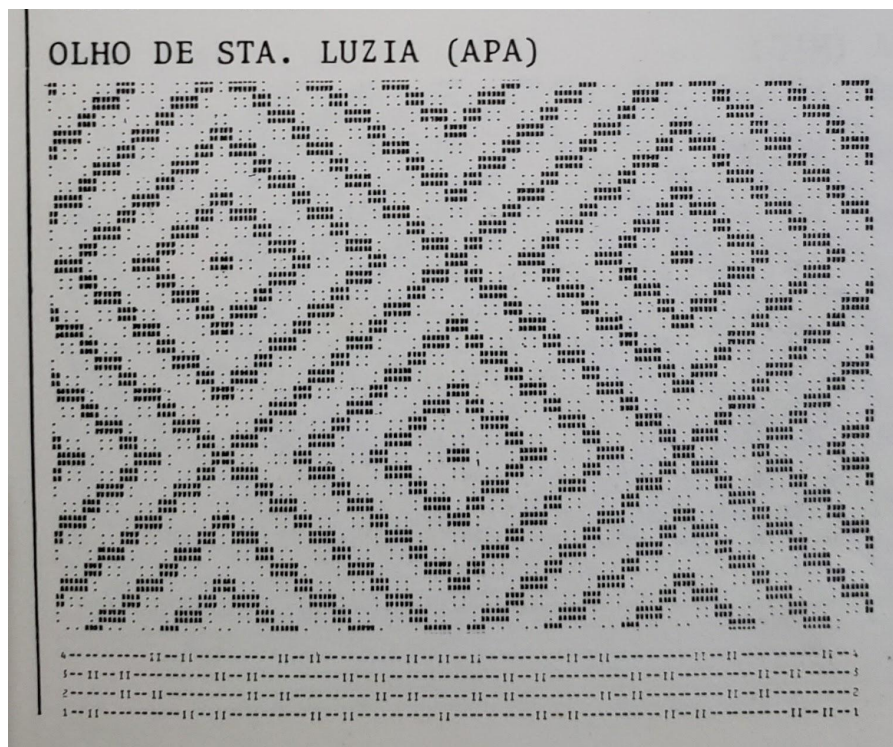


Fig. 51 Alguidar
com decoração
impressa (Museu
de Mértola).

Fonte: (LUZIA, Ângela et al, 1984, p. 55)

Além da semelhança das mantas montanhas com as da minha avó, encontrei referências visuais dos chamados *Repassos*, no livro *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro, uma abordagem tecnológica*. Esses *repassos* consistiam em códigos entendidos apenas pelas tecedeiras, baseado em pontos e vírgulas, acompanhada da representação visual e uma delas, chamada Olho de Santa Luzia, sendo Santa Luzia uma figura religiosa cristã, chama atenção por sua semelhança com a manta achada em minha avó.

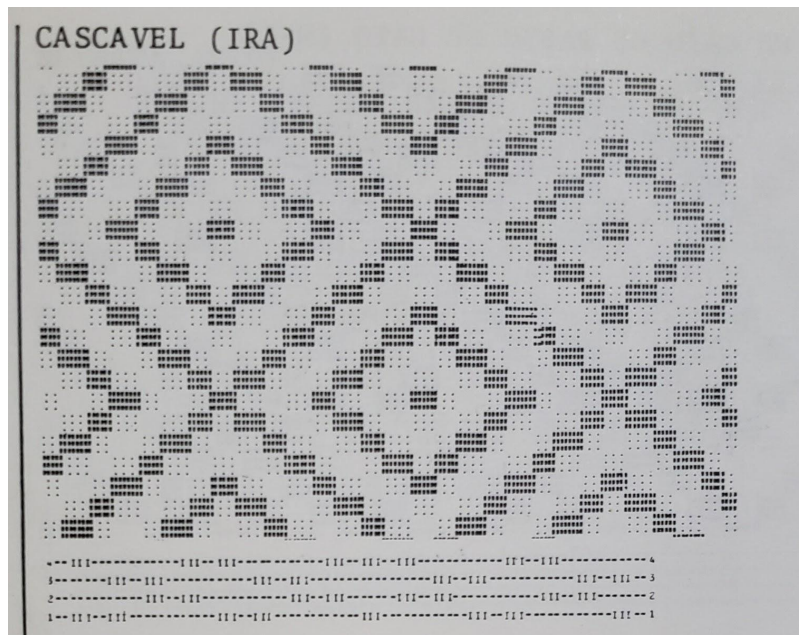
Fig 25 - Olho de Santa Luzia



Fonte: MAUREAU, et al. (1984, apêndice)

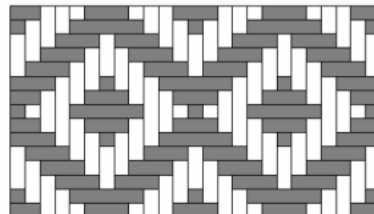
Por fim, encontrei semelhanças visuais na cestaria dos Guarani Mbya. Segundo Alexandrina Silva em sua dissertação, “Cada pintura corporal e os trançados, ou seja, o grafismo impresso nas cestarias é usado para adornar corpos e objetos, por exemplo, não são simples desenhos, neles há muitos significados, pois ele é uma forma de afirmação cultural, e está associado à mitologia e cosmologia.” Os padrões semelhantes às mantas são os “Ypará Korá”.

Figura 26 - Cascavel



Fonte: MAUREAU, et al. (1984, apêndice)

Figura 27 - Ipara Kora



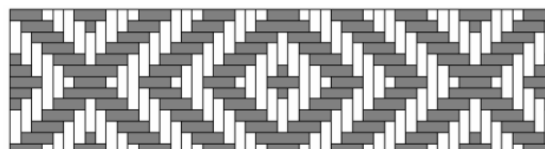
Fonte: LORENZONI, (2010 p. 144)

Figura 28 - Detalhe do padrão da manta, fotografia da tapeçaria nº1



Fonte: acervo pessoal, 2021

Figura 29 - Ipara Kora djo'a



Fonte: LORENZONI, (2010 p. 147)

É interessante reparar que esses grafismos chamados Ypará Korá remeteram a malha do corpo das cobras, que era chamada assim pelos guarani. Esses padrões eram replicados em cestarias:

De acordo com Nogueira (2005, p. 81), em Paraty-mirim, “[...] a combinação de várias formas geométricas encontradas nas malhas do corpo das cobras é chamada de Ypará Korá”. No Espírito Santo, os Guarani também reproduzem em cestos formas que identificam no couro de cobras. Tais representações, porém, podem ter formas e nomes diferentes do ipara kora. (LORENZONI, 2010, p. 144)

Assim como nos padrões do repasso entre as tecedeiras espelha a realidade dessas mulheres ao “batizarem” os repassos com nomes que se referem a elementos da sua realidade (...) de padrões altamente abstratos que aparecem nos repassos (MAUREAU, et al. 1984, p.76), da mesma maneira eram os grafismos Ypara Korá que refletiam a realidade dos Guarani Mbya.

3 CATEGORIAS SOCIAIS E DE GÊNERO

A escolha em investigar o conjunto de mantas feitas pela minha trisavó por volta de 1920, me levou a pensar sobre o potencial artístico não explorado que esses objetos tinham por serem feitos por mulheres. Apesar de terem muitos conhecimentos técnicos sobre tecelagem, elas ainda estavam limitadas a esse ambiente doméstico, ou seja, o universo destas mulheres era restrito à relação com a família e raramente com o exterior, salvo a visita aos parentes, segundo relatos feitos pela minha avó em entrevista no ano de 2021.

Assim que me deparei com essas mantas pensei sobre como essa produção poderia ser investigada de uma perspectiva de fazer artístico. Dessa forma, neste capítulo será feita uma análise da situação das artes aplicadas desde a idade média e renascimento, permeando as condições sociais em que eram produzidas as mantas e outros objetos de tapeçaria neste período.

Para começar a falar do contexto brasileiro me apoio no texto de Ana Paula Cavalcanti Simioni (2007) sobre Modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil, onde a autora abordava os trabalhos da artista Regina Gomide e o conflito entre indústria e as Artes Aplicadas. Além disso, farei uma contextualização sobre os interiores paulistas no começo dos anos 20, pensando sobre a questão do artesanato e arte aplicada relacionadas às questões de gênero.

3.1 Tapeçaria e mulheres: da Idade Média às Academias de Belas Artes

Para contextualizarmos a questão do trabalho das mulheres com a produção de tapeçarias busquei entender como isso aconteceu em outros períodos históricos. Andrea de Miranda (2006) em seu artigo publicado em revista científica, esclarece que a idade média, foi a época em que as mulheres produziam artigos têxteis, como tapeçarias, principalmente no contexto religioso, segundo a autora “as monjas dispunham de tempo e espaço para se dedicarem à leitura, à escrita, à composição, à tecelagem, à gravura, à pintura.” (DE MIRANDA, 2006, p. 7). Sob o cargo de monjas, segundo Andrea de Miranda, também estavam os trabalhos de luxo que utilizavam materiais como ouro e seda. A autora destaca que:

Embora a atividade feminina não tenha sido restrita à indústria têxtil, é com certeza nas atividades têxteis, do lado da roca, que hoje acabaram por ser enquadradas como artes menores mas que no período possuíam outro grau de importância, que os textos e os achados arqueológicos desfazem o silêncio sobre a sua contribuição na arte urbana, e exatamente numa das mais prósperas. (DE MIRANDA, 2006, p. 14, cita BRACONS, 1992, p. 9)

Maria Gradim (2018) discorre em sua dissertação, “A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980”, sobre a relação de separação entre arte e artesanato. Desse modo, segundo a autora, é no Renascimento que se inicia essa distinção entre Belas Artes e Artes aplicadas, trazendo então o estigma de “arte menor” para as artes manuais. Para a autora,

(...) O projeto desenvolvido por trás dessa disposição era elevar algumas artes às atividades então denominadas liberais, que eram caracterizadas pela natureza eminentemente intelectual, enquanto outras (as Artes Aplicadas) passavam a ser vistas como estritamente manual, e seus produtores vistos como meros executores. (Parker e Pollock, 1981; Chadwick, 2007; Simioni, 2010; Pevsner, 2005 citados por GRADIM, 2018, p.24)

Para além de serem manuais, as artes aplicadas também eram arte utilitárias, o que favoreceu sua invalidação como arte na academia de belas artes. Simioni ressalta em seu texto:

Ao longo do século XIX, montou-se o seguinte círculo vicioso: as mulheres, seres intelectualmente inferiores, eram vistas como capazes de realizar apenas uma arte feminina, ou seja, obras menos significativas do que aquelas feitas pelos homens geniais: as grandes telas e esculturas históricas. Gêneros outrora valorizados, como a tapeçaria e o bordado, centrais durante a Idade Média, passaram, ao longo da Idade Moderna, a comportar duas cargas, simbólicas negativas: a do trabalho feminino portanto inferior, e a do trabalho manual, cada dia mais desqualificado. (SIMIONI, 2010, p. 95)

Com o surgimento da estética e a criação das Academias de Artes, as chamadas artes têxteis, ou “artes aplicadas”, foram vistas como uma tarefa artesanal, principalmente por ser uma tarefa mais manual (TIGRE, 2014). A arte aplicada é, então, aquela relacionada ao decorativo do lar, decorações de móveis, como bordados, tapetes, tapeçarias, mantas. “Uma arte feminina”, para se rotular e segregar os trabalhos das mulheres, uma vez que a expressão era aplicada, genericamente, às artes menores, como a pintura sobre porcelana ou tapeçaria. (SIMIONI, 2007). Assim, segundo Simioni, o que as excluiu não foi a ausência, natural, de capacidade estética, mas um preconceito construído socialmente, que impediu essas mulheres de terem acesso às aulas de modelo vivo.

Simioni (2007) ressalta que, não foi sem motivo, mas uma intenção que determinou que as mulheres seriam relacionadas à arte aplicada. Isso porque, uma vez excluídas da academia, as mulheres não poderiam frequentar as aulas de modelo vivo e ficavam restritas aos chamados gêneros menores, pinturas decorativas, naturezas mortas, tudo que fosse relacionado a arte aplicada, e por isso tal gênero acabou sendo associado com o feminino. A autora discorre sobre a tradição ocidental, onde as artes aplicadas ocupavam um espaço inferior e tido como feminino. Simioni cita Goldstein que disserta sobre os estudos de Vasari, autor das categorias fundadoras da história da arte moderna:

Considerava-se digno do nome artista o indivíduo dotado de capacidades intelectuais que o distinguíssem dos contemporâneos, configurando um estilo próprio. Estipulava-se a atividade artística como algo individual, fruto de trabalho intelectual, e que conferia superioridade ao criador. A distinção pautava-se por um padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir de então definidas como todas aquelas baseadas no desenho: a pintura, a escultura e a arquitetura. As outras artes passavam a ser consideradas inferiores, associadas ao artesanato, termo que adquire um sentido negativo, compreendendo produções coletivas nas quais não se fazia necessário o conhecimento do desenho, configurando trabalhos mais manuais do que intelectuais, a saber, característicos dos procedimentos de produção presentes nas guildas. (GOLDSTEIN, 1996 citado por Simioni, 2007, p. 94)

3.2 A Bauhaus

No texto de Simioni, a autora cita Magdalena Droste, autora de Bauhaus: 1919-1933: *Reform and Avant-garde*. Nesse livro, Droste fala sobre a grande quantidade de alunas mulheres que a Bauhaus possuía, e mesmo as mulheres sendo em grande quantidade, o conselho de professores sempre tomavam decisões que desfavorecem a matrícula delas.

Isso porque, segundo a constituição de Weimar, a cidade que foi fundada a escola, as mulheres teriam direito a frequentá-la. O que se sucede, segundo Droste citada por Simioni, é a proposta pelo conselho de professores:

Em setembro de 1920 foi proposto pelo conselho dos professores que se efetuasse com mais rigor a seleção dos alunos, dada a elevada presença feminina. Finalmente, também se aconselha às mulheres não fazerem experiências desnecessárias, como frequentar aulas de pintura ou arquitetura. (...) uma vez dentro da instituição, logo após o curso preparatório, elas eram enviadas diretamente para as oficinas de tecelagem, encadernação ou cerâmica. A oficina de tecelagem tornou-se uma espécie de gueto feminino. Estava sujeita a preconceitos diversos, inclusive dos próprios artistas envolvidos na fundação da Bauhaus, os quais achavam que a tecelagem era uma arte menor e que as mulheres eram incapazes de trabalhar em áreas mais exigentes. (Droste, citada por SIMIONI, 2007).

Alguns artistas, apesar das limitações que a Bauhaus impunha às mulheres,

conseguiram se sobressair com sua arte, tal como Anni Albers, Gunta Stolz e Sophie Taeuber-Arp. Vale ressaltar que, por essas artistas apresentarem em sua maioria padrões abstratos, facilmente adaptáveis, caíam no conceito de "funcionária da indústria", mais uma *designer* que uma artista.(SIMIONI, 2007, p. 15)

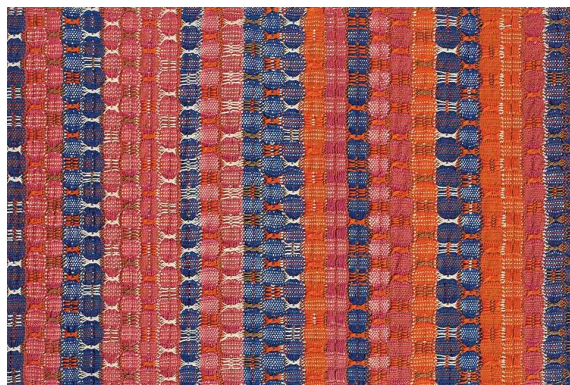
Padrões estilísticos mais simples, abstratos, adaptáveis à produção em larga escala.(...) à produção de Sophie Tauber-Arp, cujos tecidos (...) traziam padrões abstratos(...). O artista, segundo tal concepção, deixava de trabalhar para um cliente único, tornando-se um “funcionário da indústria”(BONZON, Gael(2003) citado por SIMIONI, 2007 p 15)

Figura 30 - Anni Albers em seu estúdio de tecelagem, Black Mountain College, 1937.



Fonte: <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-bauhaus-master-anni-albers>> © 2017 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Guggenheim Museum Bilbao.

Figura 31 - Anni Albers, Red and Blue Layers, 1954.



Fonte:<<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-bauhaus-master-anni-albers>>© 2017 The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York. Courtesy of Guggenheim Museum Bilbao.

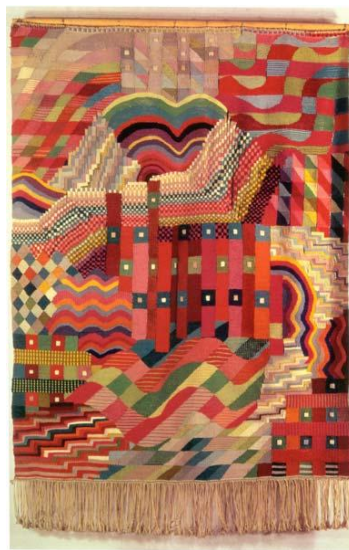
Figura 32 - Gunta Stölzl (1897-1983) em seu ateliê, começo dos anos 60.



Fonte: <<https://www.metalocus.es/en/news/gunta-stolzl-teacher-and-director-textile-workshop-bauhaus>>

Fotografia de Gunta Stölzl Foundation.

Fig 33 - Tapeçaria criada por Gunta Stölzl em 1927-1928.



Fonte: Jennifer Mei - <<https://www.flickr.com/photos/47357563@N06/8248292149>>

3.3 A indústria e as artes aplicadas no Brasil: Regina Gomide

A exemplo da artista Regina Gomide Graz, uma das pioneiras da tapeçaria no Brasil, Simioni discorre sobre seu apagamento nas artes pela escolha das artes aplicadas. Segundo Simioni, As obras de Gomide são descritas como arte sem grande valor estético por não terem sido capazes de transcender sua condição de aplicabilidade, segundo Pietro Bardi em seus estudos. (SIMIONI, 2007, p. 97)

Ou seja, são associadas a um trabalho mais comercial e menos puro, espiritual ou artístico do que o de seus companheiros. Em suma, tratava-se de labor e não de arte, a produção têxtil era naturalizada como feminina, artesanal e pouco intelectualizada. (SIMIONI, 2007, p. 97)

Fig. 34 - Regina Gomide Graz, Diana Caçadora



Fonte: acervo MAC USP. 1930, feltro, 79,6 cm x 150 cm, Doação Fulvia e Adolpho Leirner, Art Déco Brasileiro. 2020.1.28

Para além das artes aplicadas, tinha-se também às artes domésticas, mais estigmatizadas que as próprias artes aplicadas. Segundo Suzan Jackson (2011) citada por Gradim (2018) “as artes domésticas eram vistas como emblema do sexo feminino e, como tal, julgadas como passatempos triviais, ou seja, num sistema artístico fortemente hierarquizado”. Ou seja, as belas artes eram vistas como superiores por serem produzidas dentro do ateliê. Já as artes domésticas eram feitas dentro do lar, destinadas à família, feita pelas mulheres para serem utilizadas como objetos decorativos e por isso vistas como inferiores.

Fig 35 - Exposição dos tapetes de Regina Gomide Graz em 1925



Fonte: <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/malfatti-graz-novaes-e-aita-as-mulheres-esquecidas-da-semana-de-arte-moderna-de-22,a5ea203edf8b7ac74c41db09c2371d99uhk0tw6m.html>> Domínio público / BBC News Brasil

Segundo Simioni, nos ofícios têxteis: tecelagem, bordados e rendas, as mulheres muitas vezes estavam presentes, mas sem terem sua parcela de autoria reconhecida. Para o Movimento Art and Craft Movement, associado ao nome (masculino) de William Morris, a função feminina era a de apenas executar o trabalho.

Um dos líderes do Art and Craft Movement, Willian Morris, aprendeu a tecer tapetes para adquirir noções do que considerava necessário para desenhar suas tapeçarias. Apesar de Morris aprender a tecer, após este aprendizado a divisão do trabalho se manteve, ao contrário do que ele defendia no plano teórico. Morris desenha e é, portanto, o autor do trabalho, mas não é ele quem executa. No caso dos têxteis, quem executa os trabalhos são mulheres, mais especificamente: esposas, mães, filhas e irmãs dos respectivos autores. (Callen; Pollock; Simioni; Chadwick,; citados por GRADIM, 2018, p. 30)

Como as mulheres produziam uma arte limitada ao ambiente privado, não era considerada uma ameaça direta às belas artes, mas sim como um dos símbolos da mulher dona de casa da elite.

O Art and Craft Movement, ao procurar revitalizar as artes aplicadas, trouxe consigo uma revalorização do gênero feminino, com os têxteis abrindo um espaço para as mulheres no campo da arte. Porém este novo espaço ainda estava muito moldado pelas práticas tradicionais proporcionando trabalho remunerado, ainda que muito parco, e seus produtos não eram mais destinados à família, mas a compradores externos. Mesmo com estas diferenças, o status das obras produzidas, e principalmente de suas executoras, continuava muito próximo ao que era antes do movimento, ou seja, sem o reconhecimento como artistas, ou criadoras. (GRADIM, 2018, p. 31)

3.4 Interior das casas paulistas nos anos XX

Uma vez feita uma breve análise da situação das artes aplicadas na história cultural e na história da arte brasileira, vamos adentrar o conceito de arte aplicada e artesanato nos interiores paulistas no começo dos anos vinte. Primeiro, é necessário definir o conceito de artesanato para o estudo mais aprofundado de como ele se estabelece no interior paulista, abaixo uma breve introdução sobre a definição sobre artesanato:

[...] compreende toda a produção resultante da transformação de matérias primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (PROGRAMA DO ARTESANATO

O artesanato surge como uma relação orgânica do corpo e do objeto, segundo Vânia de Carvalho (2008), onde a mulher, reproduzindo técnicas passadas de geração a geração, de mãe para filha, exerce pleno domínio. O trabalho manual doméstico insere a mulher nesse universo simbólico que guarda raízes com um mundo estável, agora representado pela casa, e que se contrapõe à fluidez da experiência urbana.

Analisando o contexto norte-americano oitocentista, Carvalho cita Beverly Gordon, autora que observa a ausência de distinções entre casa e corpo feminino.

Os modelos artísticos mais comuns utilizados pelas mulheres na produção do artesanato doméstico eram flores, folhas e animais miniaturizados, considerados agradáveis ao olhar. A fusão entre corpo feminino e uma natureza frágil e delicada mostra-se no uso frequente de metáforas com flores. As mulheres são exaustivamente representadas em fotografias ao lado de vasos de flores, portando buquês, com roupas estampadas com motivos florais. (CARVALHO, 2008, p. 454)

O "toque" feminino deveria estar presente em todos os ambientes da casa e a forma mais comum seria através dos trabalhos manuais. Essa era maneira de reforçar a presença dessa mulher cuidadosa e amável na casa. As técnicas têxteis foram associadas ao feminino principalmente depois da criação das academias de artes, como ressalta Simioni (2010) em seu artigo sobre bordado e gênero. A autora traça um panorama histórico de como as técnicas têxteis foram associadas ao feminino, após a criação das academias de arte no século XVIII, como visto nos capítulos anteriores.

Com intuito de estudar mais a fundo a época em que minha bisavó e trisavó se encontravam, é pertinente analisar a vida no interior das casas paulistas, especificamente burguesa, no final do século XIX, estudada a partir de classificações do gênero. Veremos agora, como era esse interior paulista propriamente dito.

Na construção desses lares, as casas de tradição portuguesa e aquelas menos abastadas pertencentes aos emergentes segmentos médios puderam abraçar o novo modo de vida por meio do consumo dos objetos de decoração.

Em sua tese, Vânia de Carvalho (2008) ressalta que a condição mais baixa da burguesia não permitia a compra de móveis refinados o que levou as mulheres, por meio de rendas e bordados, a adentrar no ideário burguês com mais facilidade. Sociedades menos abastadas que as da aristocracia, não tendo como comprar e reformar a casa, adquiriam mobílias novas e objetos decorativos.

Para as mulheres, a relação corpo-objeto caracterizaria um tipo de personalidade social centrífuga. A baixa capacidade de individualização feminina decorreria de uma forma extensiva e inespecífica de apropriação do espaço doméstico e, simultaneamente, da suavização e naturalização da retórica feminina nos objetos. A estes dois formatos de identidade de gênero estão associadas funções sociais, padrões corporais, sentidos, valores e ações igualmente diversos. A integração do corpo feminino com os objetos doméstico é inespecífica. Ao contrário da figura masculina que se faz presente na casa por meio de objetos retoricamente masculinos, a figura feminina se apresenta de forma difusa por toda a casa. A cobertura feminina é aquela da decoração. Um sistema de toalhas, capas, bolsos, cestos, sacolas, caixas, tampos (a mesa-costureiro, a máquina de costura), vedações (biombos e cortinas) estão presentes na casa. (DE CARVALHO, 2008)

Assim, segundo Carvalho(2008), enquanto os objetos do interior do lar paulista, como café, jornal e livro, eram relacionados a individualidade, intelectualidade, de uso exclusivo masculino, o feminino estava ligado a uma não especificação da mulher, e ao mesmo tempo, a mulher estava silenciosamente em cada canto da casa, na organização e limpeza. Acontece que, posteriormente, com o advento das técnicas de tecelagem (crochê, tricô), houve uma transformação desse lar. A mulher passa a bordar, tecer, e a casa começa a se modificar a partir dessa intervenção.

A mulher, nesse espaço, não é mais somente um agente passivo, ela passa a ser responsável pela sua decoração, e uma certa individualidade, ainda que incipiente, começa a acontecer nesse processo.

As mantas encontradas na minha avó são exemplo disso, a mulher dona-de-casa dos anos vinte, ainda que muito invisibilizada, começa a ter certa individualidade no fazer desses artefatos, e chega até essa mulher ser reconhecida. Foi assim que, minha avó conta, que minha bisavô conheceu meu bisavô, através das mantas tecidas que minha bisavó produzia.

Com o estudo investigativo do relato de minha avó, as condições do local e época em que foram produzidas as mantas, a memória coletiva de Maria Marcolino e Maria das Dores, foi se construindo uma relação com meu processo como artista mulher.

A partir do meu primeiro contato com as mantas descobertas nessa pesquisa, comecei a refletir sobre a minha relação de construção como artista com as mulheres da minha família. Investiguei todo o processo da produção dessas mantas, desde a colheita da matéria prima até o estudo dos repassos para fazer a manta.

Perpassei por estudos geográficos, do lugar e época que essas mulheres se encontravam. Local esse que até hoje essas mantas se encontram como parte da memória das mulheres da minha família, no interior de São Paulo, desde os anos 20. Essas mantas eram

parte importante do casamento as mulheres da minha família, pois ainda jovens elas começavam a aprender a tear com suas mães e avós, para assim essas mantas fazerem parte do enxoval de casamento, conforme Geisel e Lody, estes objetos:

Eram tidos como patrimônio familiar, tamanha importância desses trabalhos. Cobertas, toalhas e outros tipos de produtos tecidos de maneira artesanal são passados de geração em geração, se constituíam também, como o caso aqui, de dotes que integram a coleção de peças de enxoval de casamento. Era hábito as jovens que se casavam levarem cobertas tecidas, feitas pelas mães, tias e pela própria noiva. (GEISEL, LODY, 1983, p. 111)

Foi importante registrar e reviver a memória das minhas ancestrais, pois, além do relato escrito pela minha avó, pedi que ela contasse um pouco sobre o que essas mulheres nos anos 20 tinham de contato exterior.

Pelo relato da minha avó, Maria Marcolino e Maria das Dores viviam em uma grande casa principal, que era chamada casa de pouso. Nesta casa, o convívio com outros além dos integrantes da casa era pouco e restrito a visitar quinzenalmente familiares. Raramente ocorria uma conversa com os viajantes que iam e vinham, e ainda assim supervisionada, como a morada de minha bisavó funcionava como uma casa de pouso, muitas pessoas passavam por ali. O anfitrião recebia viajantes a cavalo, que eram homens em sua maioria, e dava de comer, beber e um lugar para dormir.

Nessas idas e vindas que minha bisavó conheceu seu marido, meu bisavô. O pai do meu bisavô, durante a estadia na casa, teria conhecido o trabalho artesanal da minha bisavó, e tendo gostado muito do trabalho que ela fazia com as mantas, chamou seu filho para conhecê-la. Por causa deste encontro promovido pelo sogro, minha bisavó se casou com meu bisavô. Essa manta era como parte da minha avó, um fragmento dela que abre mais caminhos para o exterior. As mantas, posteriormente, se tornam parte do enxoval de minha bisavó.

Por trás de um tecido, existem múltiplas histórias de mulheres que foram protagonistas criadoras de artefatos que eternizam suas histórias, as mantêm vivas através de fios que contam uma narrativa de uma vida simples, mas com complexidades, conhecimentos tecnológicos que foram assimilados, contrariando os estereótipos de gênero, que não enxergavam genialidade na tecelagem. Se a genialidade era baseada em processos matemáticos, geométricos e extremamente complexos através de técnicas rigorosas e intelectuais, a tecelagem, que perpassa por todos esses processos, pode ser classificada também como processo que resulta em arte.

Ainda que minha trisavó e bisavó vivessem em um ambiente extremamente limitante, que as impedia de dialogar com os viajantes que passavam por sua casa, as mantas

permaneciam ali, na parte central da casa. “Em uso, o tear é colocado geralmente no interior da casa, ocupando quase e sempre o ambiente mais importante, permitindo a artesã o acompanhamento de todas as demais atividades domésticas” (GEISEL, LODY, 1983). Dessa forma, nas reuniões da casa, esses viajantes notavam esses trabalhos feitos por elas, e assim, Maria Marcolino e Maria das Dores exerciam sua presença, afirmavam suas individualidades como artesãs, mesmo não estando ali.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, após tentar resgatar os processos completos da produção da manta de minha trisavó e bisavó, reflito como esta tentativa foi também de um resgate da memória destas minhas ancestrais, na tentativa de entendimento da minha própria identidade artística. Em minha busca bibliográfica sobre esta técnica tentei encontrar seus passos, imaginando como coletavam a matéria prima, tingiam os fios, produziam os novelos e dos fios e confeccionavam as mantas. Percebi que o ato de fazer uma tapeçaria no tear manualmente exige muito conhecimento, tempo e maestria. Mesmo assim, essa técnica foi vista ao longo do tempo apenas como ofício e suas autoras, mergulhadas em anonimato.

Portanto, não é meramente uma questão de classificação entre arte e artesanato. É preciso levar em consideração que houve um processo de exclusão sistêmica na academia das belas artes, por dois grandes motivos: a academia não considerava as artes têxteis por estar relacionada ao feminino e ao doméstico. A origem desse estigma no Renascimento, onde se inicia essa distinção entre Belas Artes e Artes aplicadas, trazendo então o estigma de “arte menor” para as artes manuais:

...o projeto desenvolvido por trás dessa disposição era elevar algumas artes às atividades então denominadas liberais, que eram caracterizadas pela natureza eminentemente intelectual, enquanto outras (as Artes Aplicadas) passavam a ser vistas como estritamente manual, e seus produtores vistos como meros executores (Parker e Pollock; Chadwic; Simioni; Pevsner; citados por GRADIM, 2018, p. 24).

O padrão de habilidade técnica proveniente das grandes artes, a partir desse momento definidas como todas aquelas baseadas no desenho: a pintura, a escultura e a arquitetura, muito mais valorizado como arte pela sua categoria de genialidade do artista homem que reproduzia em seu ateliê. Já as artes têxteis eram tratadas como labor e não arte, a produção têxtil era naturalizada como feminina, artesanal e pouco intelectualizada.(SIMIONI, 2008, p.4)

Gomide é uma das precursoras da arte têxtil no Brasil, e por ter escolhido tal gênero, sempre foi vista como mera executora de seus trabalhos, tendo como “gênio artista” seu marido, João Graz Gomide. As artes têxteis foram constantemente estigmatizadas na academia, como exemplo, na Bauhaus,

A oficina de tecelagem tornou-se uma espécie de gueto feminino. Estava sujeita a preconceitos diversos, inclusive dos próprios artistas envolvidos na fundação da Bauhaus, os quais achavam que a tecelagem era uma arte menor e que as mulheres eram incapazes de trabalhar em áreas mais exigentes. (GRADIM, 2018, p. 32)

O que se pode concluir é que por não terem a oportunidade de serem vistas como artistas, e suas obras consideradas como importantes pelo sistema das artes, as mulheres que produziram tapeçarias, mantas, cobertas e outros têxteis foram ignoradas pela história da arte. Desta forma, ainda que esses artefatos ganhassem certa expressão de individualidade, como os de Maria Marcolino do Sacramento e Maria das Dores, continuavam sendo categorizados como artesanato, objetos decorativos e utilitários, e suas autoras, raramente reconhecidas.

REFERÊNCIAS

- AMARILHO-SILVEIRA, F.; BRONDANI, W. C.; LEMES, J. S. Lã: Características e fatores de produção. *Archivos de Zootecnia*
- BARDI, Pietro Maria. A família Graz-Gomide. In: A FAMÍLIA Graz-Gomide. O art-deco no Brasil. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1976. p. 5-6. Catálogo de exposição.
- BUCHLI, Victor. *The material culture reader*. Oxford, New York: Berg, 2002;
- CÁURIO, Rita. Artêxtil no Brasil: viagem pelo mundo da tapeçaria. R. Cáurio, 1985.
- CLIVE, Wainwright. *The romantic interior: the British collector at home. 1750-1850*. London: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven: Yale University Press, 1989.
- DE MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa. A MULHER ARTISTA NA IDADE MÉDIA: CONSIDERAÇÕES E REVELAÇÕES ACERCA DO SEU LUGAR NA HISTÓRIA DA ARTE. *Revista Científica/FAP*, 2006.
- DE CARVALHO, Vânia Carneiro. Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920. Edusp, 2008.
- DROSTE, Magdalena. Bauhaus, 1919-1933. Taschen, 2002.
- GEISEL, Amália Lucy; DA MOTTA LODY, Raul Giovanni. Artesanato brasileiro: tecelagem. FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.
- GOLDSTEIN, Carl. *Teaching academy. Academies and schools from Vasari to Albers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GORDON, Beverly. Victorian fancywork in the American home: fantasy and accommodation. In: MOTZ, Marilyn F. e BROWNE, Pat. *Making the American home. Middle-Class women & domestic material culture 1840-1940*. Bowling Green/Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1988, p.50.
- GRADIM, Maria Isabel de Souza. A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- JACKSON, S. —Exploring the Interface: Negotiating the boundaries between art and craft. University of Tasmania, 2011.
- LORENZONI, Claudia Alessandra Costa de Araujo. cestaria guarani do espírito santo numa perspectiva etnomatemática, 2010.
- LUZIA, Ângela et al. Mantas tradicionais do baixo Alentejo. 1984.
- MAUREAU, et al. 1984 Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro: uma abordagem tecnológica. Org. e texto) Xavier Mareau, Maria Cecília Londres Fonseca e Glória Altafin. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

NASCIMENTO, Norton & Ropelatto, Luciane & Triska, Ricardo. (2015). O Processo de Tecelagem Manual Têxtil Brasileira do Século XVII.

NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: história, tramas, tipos e usos. Editora Senac São Paulo, 2021.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. Base conceitual do artesanato brasileiro. Brasília, 2012.

ROPELATTO, Luciane et al. Prototipagem 3D: processo de animação do tecido com o objeto virtual em movimento. 2015.

SAINT-HILAIRE, Auguste. Viagens pelo Distrito dos diamantes e litoral do Brasil. Trad. Leonan Azeveno Pena. São Paulo; Recife; Rio de Janeiro; Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941. Disponível em: <<http://www.brasiliana.com.br/obras/viagem-pelo-distrito-dos-diamantes-e-pelo-litoral-do-brasil/preambulo/6/texto>>. Acesso em: Jan. 2014.

SANCHES, Sirlei Bartolomei, Sirlei Bartolomei Sanches: depoimento [set. 2021]. Entrevistadora: Amanda Barbosa Roje Sanches. Gastão Vidigal, 2021. 6 arquivos .m4a.

SEQUEIRA, Joana. Manta do Alentejo, um tesouro têxtil nacional. Panos da Terra, 2015 Disponível em:<<https://panosdaterra.wordpress.com/2015/01/02/manta-do-alentejo-um-tesouro-textil-nacional/>>. Acesso em: 27 de mar. de 2023.

SILVA, Alexandrina. O Grafismo e significados do artesanato da comunidade Guarani da linha gengibre. Monografia (Trabalho de conclusão de curso)-Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 45, p. 87-106, 2007.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. Revista Proa, v. 1, n. 02, 2010.

TIGRE, Laís Alcântara; DE CAMPOS ARAÚJO, Maurício. Artes têxteis na história. 2º CONTEXMOD, v. 1, n. 2, p. 18, 2014.

TRENTO, Angelo. Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil. Editora Unesp, 2022.

VEIGA, Edison. Quem foi Santa Luzia, a mártir que se tornou padroeira dos olhos e da visão. BBC, 2022 . Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-63905279>>. Acesso em: 27 de mar. de 2023.

VIANA, Maria Aparecida. Curso de tecelagem manual: Tear de pedal. Viçosa, MG: CTP, 2006.