

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

Carolina Bouvie Grippa

**A MEMÓRIA QUE SE TECE:
O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA**

PORTO ALEGRE

2017

Carolina Bouvie Grippa

**A MEMÓRIA QUE SE TECE:
O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA**

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Joana Bosak

PORTO ALEGRE
2017

CIP - Catalogação na Publicação

Grippa, Carolina Bouvie

A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea / Carolina Bouvie Grippa. -- 2017.

231 f.

Orientadora: Joana Figueiredo Bosak.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-
RS, 2017.

1. Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. 2.
Porto Alegre. 3. Arte Têxtil. 4. Nova Tapeçaria. 5.
Invisibilidade da Tapeçaria. I. Bosak, Joana
Figueiredo, orient. II. Título.

CAROLINA BOUVIE GRIPPA

TÍTULO DO TRABALHO

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da UFRGS como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Aprovado em: 20 de dezembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Profa. Dra. Joana Bosak – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Eduardo Veras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Paula Ramos – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os que me acompanharam durante a graduação, sendo colegas que dividiram comigo dúvidas, textos e aulas, ou familiares e amigos que sempre me apoiaram como podiam, principalmente ouvindo “aflições” de uma jovem aluna. Primeiramente, quero agradecer à minha orientadora, Joana Bosak, que desde que me tornei sua aluna, já confiei em sua pessoa e ideias para pesquisas, trabalhos e carreira profissional; sempre me ouvindo e me aconselhando. Todo esse processo que percorremos juntas, na iniciação científica, nas reuniões do Grupo de Estudos e, finalmente, no trabalho final, me deixa contente e “aliviada”, por saber que sempre pude contar contigo. Agradeço muito por todos esses anos de orientadora, pois sempre foi uma, para diversas situações!

Agradeço a todos os professores do curso, que somaram muito ao meu aprendizado, e fizeram com que eu tivesse conhecimento para finalizar esse trabalho. Aos colegas da primeira turma da História da Arte, vocês foram muito importantes para meu desenvolvimento como aluna. Já que eu fazia parte do grupo dos “novos” do curso, com certeza, dividir à sala de aula com vocês só fez com que eu crescesse mais. Aos colegas de formatura, em especial: Caroline Hädrich, Diego Hasse, Gabriela Luz e Valdriana Corrêa. Dividir com vocês essa etapa final foi muito especial!

Aos amigos que dividiram comigo o interesse pela arte: Sofia In da, Pedro Cupertino, Amanda Teixeira, Flávia Ampessan, Francine Klockner e Marília Frozza. Mais do que colegas, nos tornamos amigos e muitos momentos passamos nesses oito anos. Ao Lafaiete, que chegou na “finaleira” do curso, mas sempre me apoiou e foi muito importante (e sempre será) nesse percurso. À minha família, que me ajudou nos momentos de ansiedade, dúvidas e insegurança. Sem vocês, não teria como eu estar aqui.

E um obrigada especial à todas associadas que entrevistei ao longo do ano, Zoravia Bettiol, Marília Herter, Sônia Moeller e Joana de Azevedo Moura. Se não fosse pelas suas lembranças, memórias e dedicação à tapeçaria, esse trabalho não teria o porquê de ser feito. E meu obrigada, mais do que especial, à Heloísa Annes, que gentilmente abriu as portas de sua casa, permitiu acesso a todos os documentos do CGTC, me emprestou livros e dividiu comigo suas histórias de vida sempre com bom humor e alegria. A ela dedico este trabalho, pois se não fosse sua organização e determinação em manter a memória do CGTC guardada, este trabalho seria impossível. Obrigada por confiar em mim e me ajudar a escrever estas páginas!

RESUMO

Este trabalho tem como propósito relatar a história do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, grupo criado em 1980 na cidade de Porto Alegre. Havendo, ao longo de sua trajetória de 20 anos, mais de 200 associados, o Centro tinha como objetivo defender e popularizar a arte têxtil, já que essa não era reconhecido como arte, devido a sua ligação à arte decorativa, ao artesanato e considerada apenas “um saber feminino”. Contra todos os preconceitos, o CGTC, oportunizou momentos de trocas sobre tapeçaria para associados, planejou diversas exposições no Brasil e no exterior e suas ações sempre foram influenciadas pelo desejo de “legitimação” da tapeçaria como arte e uma maior inserção no sistema da arte. A pesquisa realizada apresenta os dados mais relevantes para a constituição da história do Centro, partindo, principalmente, de entrevistas de algumas das associadas e análise de materiais do próprio acervo do CGTC, permitindo um esclarecimento das razões pela qual a tapeçaria é “discriminada” e “invisível” na história da arte gaúcha.

PALAVRAS-CHAVE

Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea; arte têxtil; nova tapeçaria; Porto Alegre; invisibilidade do têxtil.

ABSTRACT

The purpose of this work is to report the history of the Gaucho Center of Contemporary Tapestry, which was created in 1980 in the city of Porto Alegre. Having more than 200 members in the course of its 20 years, its objective was to promote and popularize textile art since it was not considered a form of art. Textile art was not acknowledged as a form of art due to its connection to decorative art and crafts, being regarded as “feminine knowing”. Despite facing prejudice, the CGTC has given its members exchange opportunities on tapestry and has planned several exhibitions in Brazil and abroad. Its actions have always been motivated by the desire to legitimize tapestry as a form of art and to give it a greater insertion in the art system. The research carried out presents the most relevant data for the constitution of the history of the Center. Based on interviews with some of the Center members, as well as on the analysis of the CGTC’s own collection it was possible to demonstrate the reasons why tapestry is discriminated and made invisible in the history of gaucho art.

KEYWORDS

Gaucho Center of Contemporary Tapestry; textile art; new tapestry; Porto Alegre; textile invisibility.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Detalhe da <i>Tapeçaria de Bayeux</i> , séc. XI.....	10
Figura 2 – BOUCHER, François – autor do modelo (Paris/França, 1703 – 1770); Ateliê Beauvais	11
Figura 3 – LURÇAT, Jean (Bruyères, França, 1892 – Saint-Paul-de-Vence, França, 1966) ..	14
Figura 4 – ABAKANOWICZ, Magdalena (Falenty/Polônia, 1930 – Varsóvia/Polônia, 2017)	15
Figura 5 – BUIC, Jagoda (Split, Croácia, 1930)	16
Figura 6 – DOUCHEZ, Jacques (Macon, França, 1921 – São Paulo, SP, 2012).....	18
Figura 7 – HICKS, Sheila (Hastings/EUA, 1934).....	20
Figura 8 – <i>Tapeçarias de Jacques Douchez na reserva Técnica MAB – Faap</i>	24
Figura 9 – Obras de Jacques Douchez e Norberto Nicola na Galeria Passado Composto XX	24
Figura 10 – Fôlder da exposição da primeira turma de tapeçaria de Zoravia Bettiol, 1970	28
Figura 11 – Inauguração da exposição <i>Coletânea Têxtil</i> , 2000.....	33
Figura 12 – Exemplar de Boletim do CGCT Acervo do CGTC	36
Figura 13 – Logo do CGTC e Logo do CBTC.....	37
Figura 14 – HUNSCHÉ, Liciê (Porto Alegre, 1924–2017)	41
Figura 15 – Fotografia da exposição <i>Uma visão sobre a arte têxtil brasileira hoje</i> , 1995.....	47
Figura 16 – Fotografia da exposição <i>Tapissierien aus Brasilien – Künstlergruppe</i> , 1984.....	48
Figura 17 – Nota em jornal sobre a I Mostra do CGTC	51
Figura 18 – Catálogo da <i>1ª Mostra do CGTC</i>	52
Figura 19 – CROCCO, Heloísa Crocco (Porto Alegre, RS, 1949).....	53
Figura 20 – BETTIOL, Zoravia (Porto Alegre, 1936).....	54
Figura 21 – GLEISER, Rachela (Porto Alegre, 1932).....	55
Figura 22 – RUBIM, Renata (Rio de Janeiro, RJ, 1948)	55
Figura 23 – Fotografia da exposição <i>Tapissierien aus Brasilien – Künstlergruppe</i> , 1984.....	57
Figura 24 – Fotografia da exposição <i>Tapissierien aus Brasilien – Künstlergruppe</i> , 1984.....	57
Figura 25 – Fotografia da exposição <i>Tapissierien aus Brasilien – Künstlergruppe</i> , 1984.....	58
Figura 26 – Catálogo da II Mostra do CGTC.....	59
Figura 27 – Catálogo da <i>3ª Mostra do CGTC</i>	60
Figura 28 – BURGER, Marita (Ijuí, RS, 1937).....	62
Figura 29 – Obra de Arlinda Volpato	62
Figura 30 – Catálogo da <i>4ª Mostra do CGTC</i>	63
Figura 31 – Fotografia da exposição <i>Evento Têxtil</i> , MARGS, 1985.	65
Figura 32 – Catálogo do <i>Evento Têxtil 85</i>	66
Figura 33 – BARROS, Vera.....	67
Figura 34 – HUNSCHÉ, Liciê (Porto Alegre, RS, 1924–2017)	68
Figura 35 – Fotografia de menina tramando e minitêxtil realizado por um aluno nas oficinas	70
Figura 36 – Catálogo do <i>Evento Têxtil 89</i>	71
Figura 37 – Panorama do <i>Evento Têxtil</i> , MARGS, 1989	72
Figura 38 – Obras expostas no <i>Evento Têxtil</i> , MARGS, 1989.....	73
Figura 39 – Exposição <i>Coletiva Têxtil</i> , 1999	85
Figura 40 – Imagens, possivelmente, da Sala de Tapeçaria do MARGS	88
Figura 41 – Obras na <i>14ª Documenta</i> , Kassel, 2017	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
Breve histórico da tapeçaria ocidental.....	10
A Nova Tapeçaria.....	15
A tapeçaria e a historiografia da arte.....	21
1 A URDIDURA DA TRAMA: A CRIAÇÃO DO CGTC	27
1.1 O MOVIMENTO DA TRAMA: O INÍCIO DO CGTC.....	32
1.2 ESTRATÉGIAS “DE EXISTÊNCIA”	39
2 DO ATELIÊ AO MUSEU: EXPOSIÇÕES DO CGTC	47
2.1 TAPEÇARIA À VISTA: MOSTRAS DO CENTRO	49
2.1.1 Primeira Mostra	49
2.1.2 Segunda Mostra	56
2.1.3 Terceira Mostra	60
2.1.4 Quarta Mostra	63
2.2 ARTE E ARTESANATO: O <i>EVENTO TÊXTIL</i>	64
2.3 QUANDO MENOS É MAIS: A ARTE TÊXTIL E O <i>ENCONTRO LATINO AMERICANO DE MINI-TÊXTEIS</i>	74
3 O FIM DO FIO: ÚLTIMOS ANOS DO CGTC	77
3.1 PONTOS SOLTOS: HIPÓTESES PARA O FIM.....	77
3.2 TAPECEIRAS OU ARTISTAS TÊXTEIS: UMA QUESTÃO AMADORA.....	82
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS, POR ENQUANTO	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
ANEXOS	102
APÊNDICES	126

INTRODUÇÃO

“Onde há mar, há renda.” O ditado popular é coerente com a dimensão da costa litorânea brasileira, na qual a presença de crochês, bordados e rendas contribui para a cultura e a tradição da região Nordeste e do litoral catarinense, creditando verdade ao dito. Mas indo em direção ao Rio Grande do Sul, onde as estações são mais definidas, e onde, de junho a outubro, a presença do inverno torna os dias mais frios e rigorosos, é o tear que ganha destaque, dando à lã diversos formatos pelas mãos habilidosas de quem a tece.

No Rio Grande do Sul, grande produtor de lã, o tear ganha diferenciação, muito devido à tradição do Estado na arte popular têxtil, que envolve também trançados, tramados, bordados, rendas, além dos “favos de mel” existentes nas laterais das bombachas. Essa diversidade é resultado de culturas de povos originários, missioneiros, espanhóis, luso-brasileiros, açorianos, portugueses, afro-brasileiros, alemães, italianos e poloneses. Conforme estudo na área, Vera Zattera (1988, p. 24) confirma: “Dessas culturas, todos trouxeram consigo elementos executados com fibras. Ao chegarem aqui, deram margem ao aparecimento de uma nova cultura têxtil: a gaúcha”. Influenciado por essas costuras e amarras vindas de diversas tradições, o têxtil foi crescendo no Estado, sendo que na década de 1980 foi possível que diversas mulheres se reunissem, devido ao seu grande interesse no têxtil, e criassem o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC), objeto de pesquisa deste trabalho.

O que parecia, ou poderia parecer, apenas um encontro para a produção e a troca de ideias e técnicas sobre o tear acabou tornando-se uma associação, estimulando o estudo sobre o tecer por meio de cursos que eram dados por professores convidados, trocas com outros países – principalmente Argentina e Uruguai – e realização de diversas exposições, mostrando obras das associadas e de outros tapeceiros cujo trabalho envolvia o fazer têxtil. A sua criação não foi um evento aleatório ou devido apenas à tradição do tear no Estado, mas estava ligada a uma transformação na definição do têxtil desenvolvida no início do século XX, conhecida como Nova Tapeçaria. Esse conceito será mais bem apresentado adiante neste trabalho. Para melhor se compreender o papel do CGTC na arte têxtil porto-alegrense e brasileira, primeiramente é necessário fazer um rápido panorama da tapeçaria, trazendo alguns nomes e referências importantes para discutir a história.

Breve histórico da tapeçaria ocidental

Há uma ideia geral a respeito de tapeçaria quando pensamos sobre o termo: um objeto têxtil, tendo como matéria-prima, principalmente, a lã; de grandes medidas e com imagens e narrativas de diversos temas a adornar castelos, palácios e igrejas. Por todo o trabalho e conhecimento técnico que envolvia a construção de uma peça e pelo material utilizado, podendo ser fios de lã, de seda ornada com fios de ouro e de prata, a tapeçaria tornou-se símbolo de prestígio e riqueza, fazendo parte de dotes de princesas (GABETTI, 1989).



Figura 1 – Detalhe da *Tapeçaria de Bayeux*, séc. XI
 Bayeux Museum (Bayeux, França)
 Fonte: Museu Bayeux.¹

Foi na Idade Média, em meados do século XIV, que a tapeçaria ganhou notável desenvolvimento, a partir das “séries narrativas” que substituíram as “representações de brasões e motivos geométricos ou vegetais que prevaleciam [...]” (BARBE, 2004, p. 22), tendo como exemplo a *Tapeçaria de Bayeux* (Figura 1), do século XI. Nela, os bordados contam a história da conquista do trono da Inglaterra por Guilherme II da Normandia (LA TAPISSERIE..., [199-?]). Diversas tapeçarias teriam essa conotação de valorização de uma história, de um indivíduo, de uma conquista, por exemplo; mas, ao longo do tempo, as mudanças nas artes foram influenciando os temas retratados nas tapeçarias. Margherita Gabetti (1985) coloca que, com o advento da Renascença, os conteúdos feitos para as

¹ Disponível em: <http://www.bayeuxmuseum.com/en/la_tapisserie_de_bayeux_en.html>. Acesso em: 3 jun. 2017.

tapeçarias tornaram-se mais simbólicos e didáticos, além de muitos cartões² serem feitos por grandes artistas do período, como Rafael Sanzio (1483–1520), artista renascentista que criou alguns desses para a série *Atos dos Apóstolos*, encomendada pelo papa Leão X para a Capela Sistina (BARBE, 2004).



Figura 2 – BOUCHER, François – autor do modelo (Paris/França, 1703 – 1770); Ateliê Beauvais
Psique conduzida por Zéfiro no Palácio do Amor e Psique mostrando suas riquezas a suas irmãs (1741)
 Lã e seda, 363 x 616 cm
 Fonte: Coleção do Petit Palais (Paris, França).³

O exemplo foi seguido por outros artistas expoentes em seus estilos, criando novos cartões para tapeçarias, desenvolvendo uma nova relação entre artistas e o fazer têxtil. Naquele momento, a técnica ganhou importância e valorização, recebendo uma atenção especial de “soberanos da França, da Itália, da Inglaterra e da Alemanha – sempre preocupados em se livrar das importações vindas de Flandres”, região mais reconhecida pela produção de tapeçaria (BARBE, 2004, p. 26). No caso da França, foi por essa época que se desenvolveu a Manufatura dos Gobelins⁴, apoiada pelo monarca Luís XIV (1638–1715) e pelo ministro Jean Baptiste Colbert (1619–1683), ganhando destaque no setor na segunda metade do século XVII (CÁURIO, 1985).

² O desenho para a tapeçaria que o tecelão deverá usar para criar a imagem. Normalmente, é feito em tamanho natural, ou seja, do tamanho da peça, em guache ou aquarela (LEMASSON, 2004).

³ Disponível em: <<http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/tapisserie-psyche-conduite-par-zephyr-dans-le-palais-de-l-amour-et-psyche-montrant-ses>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

⁴ Fundada no século XVII, na França, era voltada para a produção de mobiliário e tapeçaria para a monarquia. De grande importância para a história da tapeçaria, a Manufatura tornou-se uma influência para essa arte e tinha o costume de chamar artistas para criar os cartões (MANUFATURA, 2015).

Como primeiro pintor da corte francesa, Charles le Brun (1619–1690) foi autoridade nas manufaturas francesas, realizando diversos cartões, como os seguintes: *As estações*, *A história de Alexandre*, *O Grande*, *A história do rei*, *A história de Moisés*. Outro artista francês, François Boucher (1703–1770), representativo do estilo Rococó, também criou desenhos para tapeçarias, reafirmando a influência da pintura no tear (CÁURIO, 1985). Segundo outros estudiosos, como Françoise Barbe (2004, p. 28): “Em total harmonia com a pintura e as outras artes decorativas, a tapeçaria também adota, na época, o estilo rococó, evoluindo depois para o estilo neoclássico após a redescoberta da Antiguidade em Pompéia e Herculano, na segunda metade do século XVIII”.

Seguindo os padrões de cada época, os tecelões se viam obrigados a copiar temas e imagens populares da época, muitos oriundos de quadros. Assim, a exigência para uma tapeçaria era a reprodução perfeito de pinturas, chegando ao ponto de incluírem-se molduras em volta do desenho realizado com lãs (CÁURIO, 1985). Essa característica foi muito bem comentada por Guillaumot (1730–1807), diretor da Manufatura dos Gobelins: “Hoje (com todos os aperfeiçoamentos técnicos, materiais e humanos que temos à nossa disposição) uma tapeçaria dos Gobelins não é mais uma tapeçaria, é a cópia de um quadro pintado com lã e seda” (CÁURIO, 1985, p. 58). De acordo com a autora Rita Cáurio (1985), a falta de inovação do têxtil seguiu até o século XIX, tendo a tapeçaria como uma “cópia fidedigna da pintura”, colocando-a em uma situação de desvalorização do artesão, que logo em seguida sofreria uma nova pressão, a Revolução Industrial.

Com invenções e aperfeiçoamentos de maquinários relacionados ao têxtil (rodas de fiar, teares mecânicos), houve o desenvolvimento do “moderno sistema fabril têxtil” (CÁURIO, 1985), abalando e modificando a maneira de viver e perceber o mundo. Em contrapartida, foi justamente na Inglaterra (país percussor na indústria) que ocorreu uma forte ideologia contra o mecânico, encabeçada por John Ruskin (1819–1900). Seus escritos, promovendo o artesanal e o gestual, motivaram William Morris (1834–1896) a criar uma manufatura abrangendo diversas áreas decorativas, incluindo tecelagem.⁵

No que concerne à tapeçaria, a *Manufatura de Merton* produziu obras que correspondiam ao ideal pré-rafaelita de temas alegóricos, com figuras românticas de colorido vivo e abundância de detalhes naturalistas – como flores, folhas e frutos. Vivamente interessado na expressão têxtil, Morris chegou a visitar a Manufatura dos Gobelins, sem, no entanto, se identificar com a produção em curso. Afinal, o que

⁵ O artista achava deveras importante aprender as técnicas para se envolver em sua construção. Para realizar tapeçarias, o artista aprendeu a tecer por volta de 1877, para entender como realizar um desenho para tapeçaria (PEVSNER, 2005).

ele preconizava era justamente o oposto do que ocorria em Paris, muito mais interessada, então, em reproduções pictóricas (CÁURIO, 1985, p. 80).

Os ideais e a intensa criatividade de Morris fizeram com que a Europa presenciasse um “renascimento do interesse pelo artesanato e, depois, pela arte industrial” (PEVSNER, 2005, p. 301). A revalorização do artesanato iria se expandir; tendo em outros países artistas com uma produção importante na área têxtil. Exemplos são Frida Hansen (1855–1931), artista norueguesa pioneira na tecelagem; Otto Eckmann (1865–1902), que criou tapeçarias ao estilo *Jugendstil*; Sophie Taeuber-Arp (1889–1943), que teceu obras com influência do construtivismo; Elsi Giauque (1900–1989), inovadora em transparência e têxteis na Suíça, local que se tornou um grande polo da tapeçaria na década de 1930⁶ (CÁURIO, 1988).

Essa influência do artesanato também foi um dos princípios construtores da Bauhaus, um dos grandes marcos do século XX. Seus ensinamentos baseavam-se em uma defesa de igualdade entre artesãos e artistas, passando ao aluno diversas técnicas, inclusive a tecelagem. Cáurio (1985) destaca que uma das primeiras exposições de têxteis ocorreu em Dessau, segunda sede da escola na Alemanha, em 1930.

Essas produções em têxteis deram um novo fôlego ao suporte, mas quem ganharia vigoroso destaque e desenvolveria o conceito da Nova Tapeçaria seria Jean Lurçat (1892–1966), artista francês que foi um grande incentivador da tapeçaria em seu país, consequentemente influenciando outros artistas para o tecer. Suas primeiras obras eram realizadas pela mãe, executadas na técnica de bordado sobre talagarça⁷. Apenas em 1933 realizou o seu primeiro trabalho desenvolvido na Manufatura de Aubusson (CÁURIO, 1985). Em uma viagem a Angers, conheceu a famosa tapeçaria do século XIV *Apocalipse*, “que havia sido realizada com apenas vinte e quatro tonalidades de lãs” (CÁURIO, 1985, p. 99). Impressionado pela técnica, Lurçat e seu amigo tecelão, François Tabard, executaram obras com tons de lãs que já existiam, diminuindo drasticamente as cores em uma tapeçaria, sendo essa uma característica da Nova Tapeçaria que ele desenvolveria.

O abandono de modelos da pintura, bem como as bordas decorativas ou à guisa de molduras, o uso de uma gama limitada de cores e desenhos destituídos de perspectiva eram elementos essenciais em uma tapeçaria contemporânea, que Lurçat incentivou, divulgou⁸ e

⁶ País onde Regina Gomide Graz estudou no início do século XX e em seguida, retornando ao Brasil, iniciou a produção de tapeçarias no país (CÁURIO, 1988).

⁷ Talagarça é uma tela com formato quadriculado para o suporte do bordado a ser feito.

⁸ Jean Lurçat, junto com a Galeria Majorel (criada em 1950 e tinha total dedicação à venda de tapeçarias), estimulou uma nova experiência na técnica, transportando cartões de artistas para a tapeçaria. Alguns desses

realizou nas suas próprias obras (CÁURIO, 1985). A Figura 3 mostra a reprodução de uma obra do artista, sendo possível perceber as características defendidas por Lurçat. Fortemente envolvido pela autonomia do suporte têxtil, que chegou ao ponto de ser emoldurado como uma pintura, Lurçat criou o Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna (CITAM), em 1961, e a Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne⁹, que durou 33 anos, na Suíça.

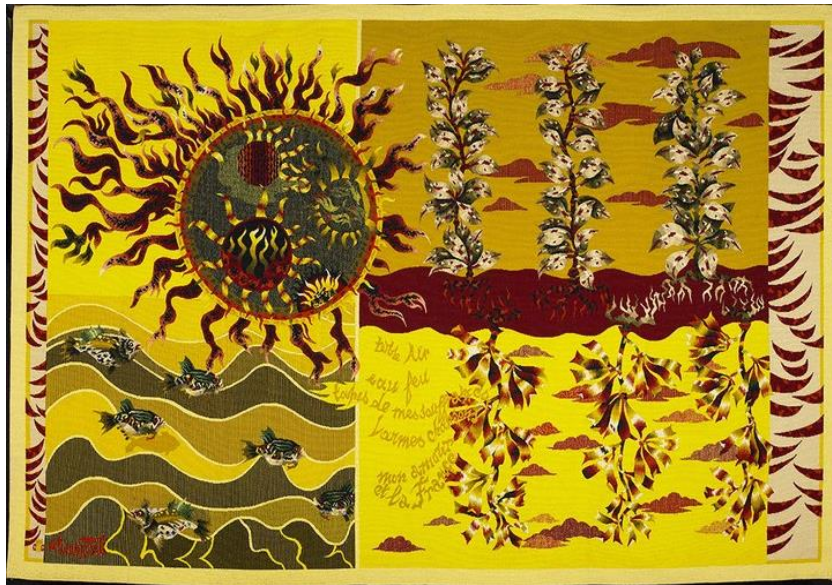


Figura 3 – LURÇAT, Jean (Bruyères, França, 1892 – Saint-Paul-de-Vence, França, 1966)
Air Eau Feu (1061)
Lã, 184 x 263 cm

Fonte: Fondation Toms Pauli (Lausanne, Suíça).¹⁰

nomes são os seguintes: Georges Braque (1882 - 1963), Alexander Calder (1898–1976), Pablo Picasso (1881–1973), Max Ernst (1891–1976), Jean Arp (1886–1966), Sonia Delaunay (1885–1979), Ferdinand Léger (1881–1955), Vassily Kandinsky (1866–1944). Essas novas criações reativaram alguns ateliês de tapeçaria ou fizeram com que surgissem novos, resultando, também, em uma exposição no Museu de Arte Moderna de Paris: *Tapeçaria Francesa – da Idade Média aos nossos Dias* (1946), mostrando ao público a nova tapeçaria (CÁURIO, 1985). Não foi apenas na França que artistas modernos se interessaram pelo suporte têxtil e criaram cartões para tapeçarias; na Itália isso também ocorreu e foi tema da exposição na *Triennale de Milano. Weavings of Twentieth Century Tapestries and Carpets of Italian Artists and Manufactures* mostrou 100 tapeçarias e tapetes criados por nomes consagrados da arte italiana, como Giacomo Bala, Atanasio Soldati, Alfredo Chighine, Lucio Fontana e outros (TRIENALLE, 2017). No Brasil, houve experiência semelhante no ateliê Douchez-Nicola.

⁹ Criado o Centro Internacional de Tapeçaria Antiga e Moderna (CITAM), em 1961, na cidade de Lausanne (Suíça), pelas iniciativas de Pierre Pauli, sua mulher, Alice, e o artista Jean Lurçat, logo se realizaram exposições sobre o tema, tendo a Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne um espaço de destaque na arte têxtil. Sua primeira edição, em 1962, expôs tapeçarias com cartões baseadas em desenhos de artistas reconhecidos (Picasso e Le Corbusier). Houve uma mudança maior nas obras expostas a partir da terceira bienal; o marco foi a quarta, com as obras de Abakanowicz e Elsi Giauque. A Bienal foi um marco para as inovações na arte têxtil, tendo seu fim em 1995. Porém, a Fondation Toms Pauli Collection, criada em 1970, após a morte de Pierre Pauli, ficou encarregada de guardar a documentação e a memória da Bienal de Lausanne (STERK, 2016).

¹⁰ Disponível em: <<http://www.toms-pauli.ch/en/modern-collection/works/>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

A Nova Tapeçaria

A tapeçaria foi se firmando como arte autônoma e ganhando novas interpretações do suporte, libertando-se da parede: “o muro deixava de ser o único suporte: a tapeçaria ganhava definitivamente o espaço, podendo ser dependurada no teto com uma grande exploração de formas, vazados e texturas – três valores que passaram a dar-lhe nova feição” (CÁURIO, 1985, p. 104). Duas artistas que são mundialmente reconhecidas pelo seu trabalho têxtil e que ajudaram nessa transição do bidimensional para o tridimensional da tapeçaria foram Magdalena Abakanowicz (1930–2017) e Jacoda Buic (1930).

Presença em todas as Bienais de Lausanne, Magdalena Abakanowicz nasceu em Falenty (Polônia) e estudou na Academia de Belas Artes de Varsóvia. Na primeira edição de Lausanne (1962), já expôs um grande trabalho têxtil, executado por ela mesma, encaminhando-se a uma nova tapeçaria, sendo “valorizados, mais que os desenhos e as cores, os movimentos e texturas, pistas dos novos caminhos que a *artêxtil* viria a empreender” (CÁURIO, 1985, p. 101). Na mesma década, a artista criou um dos seus primeiros *Abakans* (exemplo na Figura 4), formas tridimensionais construídas com lã e fibras diversas, que eram penduradas ao teto, ficando soltas no espaço (STAREWICZ, [2000]).



Figura 4 – ABAKANOWICZ, Magdalena (Falenty/Polônia, 1930 – Varsóvia/Polônia, 2017)

Abakan rouge III (1970–71)

Sisal e lã, 300 x 300 x 45 cm

Fonte: Fondation Toms Pauli (Lausanne, Suíça).¹¹

¹¹ Disponível em: <<http://www.toms-pauli.ch/en/modern-collection/works/>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

Com essas obras, Magdalena quebrou com o tradicional “mural nômade”, como definiu Le Corbusier (1887–1965) (CÁURIO, 1985), inovando na técnica, no material utilizado, na simplicidade de cores usadas e na dimensão que a arte têxtil ganhou. Por essas razões, a artista polonesa sempre é citada quando se trata da Nova Tapeçaria, pela grande inovação e pela qualidade de seu trabalho.



Figura 5 – BUIC, Jagoda (Split, Croácia, 1930)
Hommage à Pierre Pauli (1970–71)
 Lã, sisal, corda, papel dourado, 350 x 420 x 290 cm
 Fonte: Fondation Toms Pauli (Lausanne, Suíça).¹²

Outra artista com importante trajetória na arte têxtil é Jagoda Buic, que nasceu em 1930, na cidade de Split (Crócia), estudou na Academia de Arte Aplicada e Design em Zagreb, tendo formação, também, em história da arte. Após sua graduação, trabalhou com figurinos, começando na década de 1960 a experimentar com o têxtil, movida pelo desejo de restaurar vivacidade à tapeçaria. Uma de suas primeiras obras têxteis foi realizada com ajuda de uma tapeceira (IKON, [2013?]). Em 1965, criou sua obra *Pali Anđeo*, sendo essa uma de suas primeiras instalações com o têxtil. Buic foi também uma das artistas a inovar, transcender e ocupar o espaço (exemplo na Figura 5), tendo importância para a nova tapeçaria (IKON, [2013?]).

Ambas as artistas citadas expuseram em Bienais de Arte de São Paulo e ganharam prêmios. Magdalena Abakanowicz participou de três edições da Bienal¹³, sendo que, em duas,

¹² Disponível em: <<http://www.toms-pauli.ch/en/modern-collection/works/>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

ganhou prêmio de Arte Aplicada (1963) e Prêmio Prefeitura de São Paulo – Melhor Pesquisa de Arte (1965). Jagoda Buic teve suas obras vistas em duas edições¹⁴, ganhando o Grande Prêmio Itamaraty (1975). As premiações e as participações das artistas na Bienal de São Paulo, evento de grande prestígio e influenciador de novos caminhos para a arte, confirmam a importância e a abertura da Nova Tapeçaria no Brasil, havendo nomes de artistas brasileiros importantes ligados ao tema.

No *Le Grande Livre de la Tapisserie*, de 1965, com prefácio de Jean Lurçat, Jacques Douchez (1921–2012) e Norberto Nicola (1931–2007) são os dois artistas citados como expoentes na tapeçaria brasileira (ARTISTAS..., 2012). Douchez, de origem francesa, aos 26 anos se estabeleceu em São Paulo, morando ali até seu falecimento. Nicola, paulistano de nascimento, conheceu Douchez no Atelier Abstração, de Samson Flexor (1907–1971), e teve francês, nove anos mais velho, como referência (MATTAR, 2013).

Voltados, inicialmente, à pintura e ao desenho, os dois descobriram a tapeçaria a partir de exposições e viagens recorrentes à França realizadas por Douchez. Impressionados pela técnica, encantaram-se e decidiram percorrer esse caminho juntos (MATTAR, 2013). Em um texto de 1964, os artistas explicam a opção escolhida naquele momento:

Vontade de renovar os meios de expressão pelo recurso de outras técnicas, vontade de submeter o ato criador às exigências de um vocabulário plástico novo, descobrindo assim novas facetas da própria sensibilidade... Outras preocupações de ordem coletiva nos impeliam. Tínhamos os olhos voltados para uma integração das artes, capaz de dar ao homem ambientes dignos de sua época (MATTAR, 2013, p. 40).

Inspirados pela técnica, os artistas buscaram em Regina Gomide¹⁵ ajuda inicial, devido ao conhecimento desta na área. A artista estimula-os, indica a tecelã Gertrude Stuneff para ensiná-los e acaba indo trabalhar com eles, presenteando-os com um tear (MATTAR, 2013). Em 1959, eles criaram o Atelier Douchez – Nicola, importante espaço para o desenvolvimento da tapeçaria tanto dos próprios criadores como de outros artistas. Entre 1967 e 1968, foram realizadas no ateliê tapeçarias a partir de cartões-modelo de Roberto Burle Marx (1909–1994), Aldemir Martins (1922–2006), Alfredo Volpi (1896–1988), Di

¹³ 7ª (1963), 8ª (1965) e 15ª edições da Bienal de Arte de São Paulo.

¹⁴ 13ª (1975) e 15ª (1979) edições da Bienal de Arte de São Paulo.

¹⁵ Sua família transferiu-se entre 1913 e 1920 para Genebra, onde estudou na Escola de Belas Artes. Ao retornar a São Paulo, Regina Gomide Graz voltou-se às artes decorativas (termo utilizado na época), sendo muito reconhecida por seus trabalhos em têxteis com influências da Art Decó; chegou a participar da decoração da casa modernista do arquiteto russo Gregori Warchavchik em São Paulo (SIMIONI, 2007).

Cavalcanti (1897–1976), Milton Dacosta (1916–1988) e Yolanda Mohalyi (1909–1978) (MATTAR, 2013).



Figura 6 – DOUCHEZ, Jacques (Macon, França, 1921 – São Paulo, SP, 2012)

Funambulesca, 1980

Lã, sisal e algodão em tear de baixo liço, 134 x 131 cm

Fotografia: Fabio del Re e Carlos Stein – Vivafoto

Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS (Porto Alegre, RS).

Influenciados pelas obras de Magdalena Abakanowicz, os dois artistas libertaram a tapeçaria do bidimensional, nomeando suas criações de “formas tecidas”. Desde 1968, os artistas já expunham experiências novas com o suporte têxtil, mas, de acordo com a curadora Denise Mattar, foi na exposição *Formas Tecidas*, que ocorreu em 1969, na Galeria Documenta, São Paulo, que fiocu explícito o “salto para o espaço” das obras expostas. Sobre essas mudanças, os artistas escreveram em seu manifesto:

Esforço-me para dar à tapeçaria uma nova dimensão criadora. A tapeçaria que busco afasta-se da ideia tradicional de uma representação plana. Criamos um objeto tecido. A reforma de Lurçat foi unicamente uma reconsideração da arte do plano com uma técnica (a tecelagem) e um material (a lã) específicos. Trata-se agora de criar uma arte da fibra tecida, libertada de qualquer ligação com as artes de superfícies pintadas. A fibra e o tecido possuem um volume com qualidades próprias de tensão, elasticidade, comportamento, enfim, um lugar no espaço. A obra tecida deve modelar o espaço em uma forma multidimensional (ARAÚJO, 2003).¹⁶

¹⁶ No catálogo da exposição *Jacques Douchez – Plano e Relevô* (2003), está relatado que esse texto foi escrito em 1959 e publicado em 1968 no catálogo da exposição do Atelier Douchez-Nicola na Galeria Bonino (RJ).

Assim, os seus trabalhos nada mais pareciam com a tradicional tapeçaria, possuindo “uma nova concepção da fibra tecida, libertada da influência da pintura e do retângulo convencional” (ANDRADE, 1978, p. 37). Na Figura 6, há a reprodução de uma obra de Jacques Douchez, na qual se nota a influência dos conceitos divulgados por Jean Lurçat: o uso reduzido de cores (tons de vermelho, azul e bege), a desconstrução da forma retangular e a fuga do figurativismo. A obra aqui apresentada ainda possui uma ligação com o bidimensional, mas, com os recortes criados pelo artista, há um volume saliente ao plano. Mesmo com o ateliê fechando em 1980, Douchez e Nicola continuaram produzindo suas “formas tecidas” e são considerados os influenciadores dessa arte no país.

Outros nomes também podem ser citados: Regina Gomide Graz (1897–1973), Genaro de Carvalho¹⁷ (1926–1971), Jean Gillon¹⁸ (1919–2007), Jacques Douchez (1921–2012), Norberto Nicola (1931–2007), Madeleine Colaço¹⁹ (1907–2001) e Zoravia Bettiol (1935). Alguns desses nomes estiveram estritamente ligados com o desenvolvimento da Nova Tapeçaria no Brasil e, no caso de Zoravia Bettiol, uma influência direta para a inovação da arte têxtil no Rio Grande do sul e a consolidação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, objetivo maior deste trabalho. Tantos nomes citados, porém poucos estudados na história da arte brasileira, com suas obras escondidas em reservas técnicas de museus, não sendo divulgadas, estudadas e invisíveis ao público.

Mesmo para mim, pesquisar a tapeçaria surgiu como uma surpresa. Já conhecia alguns exemplos devido a exposições: *Percurso do Artista – GONZAGA*, de Luiz Gonzaga, na Sala João Fahrion, na Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014), e *Zoravia Bettiol – o Lírico e Onírico*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagolli (2016).

Porém, no catálogo da exposição *Norberto Nicola – Trama Ativa* (MATTAR, 2013), a curadora Denise Mattar cita que esse manifesto foi divulgado na exposição da Galeria Documenta, São Paulo, 1969.

¹⁷ Considerado o pioneiro na tapeçaria moderna brasileira, o artista baiano recebeu convite de Jean Lurçat, que vira uma obra sua, para estudar tapeçaria na França. Não foi, mas Lurçat indicou o caminho, e Genaro abriu o primeiro ateliê de tapeçaria em Salvador, criando suas obras com a ajuda de tapeceiras baianas (ARTISTAS..., 2012).

¹⁸ Nasceu na Romênia, mas sempre viajou muito, passando longas temporadas em Paris, onde aprendeu a tecer. Atraído pela arquitetura brasileira, mudou-se com a família para São Paulo, atuando como arquiteto. Em seguida, passa a desenhar e fabricar móveis, fundando, em 1961, a fábrica de móveis Cidam (depois chamada WoodArt). Em uma visita a Genaro de Carvalho, encantou-se com suas tapeçarias e pediu diversas encomendas ao artista baiano, que, não dando conta dos pedidos, incentivou Gillon a produzir suas próprias tapeçarias. Em 1964, Gillon expôs tapeçarias na Alemanha; no Brasil, essas apareceram apenas em 1969 (ARTISTAS..., 2012).

¹⁹ Nasceu em Marrocos e, com 18 anos, em uma visita ao Palácio do ex-sultão Mulai Hafid, atual Museu da Kasbah, observou jovens tecelãs trabalhar no tear. Encantou-se com a técnica e começou a frequentar a escola anexa do palácio. Sua vinda ao Brasil deveu-se à ditadura de Salazar; encantada com a flora, a fauna e a cultura brasileiras, começou a traduzir suas percepções sobre o país em suas tapeçarias (MATTAR, 2009).

Ambas as exposições possuíam o caráter retrospectivo, com a presença de algumas tapeçarias junto a outras técnicas desses artistas.



Figura 7 – HICKS, Sheila (Hastings/EUA, 1934)
Mandan Shrine, 2016

Linha, algodão, fibras sintéticas; instalação dimensões variáveis
Fonte: Textil Museum of Canada (Toronto, Canadá).²⁰

Na época, nas duas exposições, o que me chamou mais a atenção foram as tapeçarias, mas acredito que foi a visita a outra exposição que me deu certeza de pesquisar sobre o tema. Tive a oportunidade de ir ao Textil Museum of Canada, em Toronto, e ver a exposição *Sheila Hicks: Material Voices* (2016-2017). No museu, havia várias obras da artista americana, reconhecida, internacionalmente, pelos trabalhos com têxteis. De diversos tamanhos e formas, suas tramas, seus fios e a sensibilidade das obras me emocionaram (Figura 7).

Ver que a artista dedicara todo o seu percurso artístico às técnicas têxteis me encantou e mostrou um suporte artístico ao que eu nunca havia prestado a devida atenção. Ao voltar para o Brasil, decidida a estudar arte têxtil no meu trabalho de conclusão de curso, foi graças a *e-mails* trocados com minha orientadora e a professora Paula Ramos que surgiu o tema do CGTC. Em seguida, procurando referências bibliográficas sobre o assunto, percebi um vazio historiográfico que me inquietou mais ainda.

²⁰ Disponível em: <<http://www.textilemuseum.ca/exhibitions/past-exhibitions/material-voices>>. Acesso em: 12 ago. 2017.

A tapeçaria e a historiografia da arte

Pode-se destacar dois estudos de fôlego, livros que abarcam a história do têxtil: relacionado à produção brasileira, há o *Artêxtil – Viagem pelo Mundo da Tapeçaria* (1985), de Rita Cáurio, e, no caso do Rio Grande do Sul, há o livro *Arte Têxtil no Rio Grande do Sul* (1988), de Véra Stedile Zattera. Ambas as publicações trazem nomes importantes para a arte têxtil e comentam eventos, datas, influências para a área. Porém, esses dois títulos foram lançados na década de 1980, mostrando que há necessidade de pesquisas atualizadas sobre o tema, para assim repensá-lo e fornecer novas informações. O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, por exemplo, constitui um momento importante para a divulgação da tapeçaria no Rio Grande do Sul que pouco é referido, até mesmo no livro de Véra Zattera.

Por tal razão, o tema deste trabalho permeia questões de invisibilidade da arte têxtil brasileira, mais especificamente a rio-grandense. Quais foram os motivos que colocaram a tapeçaria em tal desigualdade perante as outras técnicas da arte, já que houve um movimento internacional, brasileiro e de artistas do sul em prol da tapeçaria? Essa é uma das questões a serem debatidas neste trabalho; porém, algumas hipóteses já podem ser lançadas.

Provavelmente, uma das razões para esse “esquecimento” do Centro deve-se ao próprio lugar da tapeçaria na história da arte, cujo papel está, majoritariamente, ligado às artes decorativas, estas com pequeno ou nenhum destaque no estudo das “Belas Artes”. Marize Malta (2006), professora e pesquisadora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, defende os estudos ligados às artes decorativas e discute o “limbo” referente aos objetos do cotidiano. A autora coloca que, devido à função ligada a certos objetos do cotidiano, esses vivem no limiar entre cultura material e arte, o que os condiciona a uma situação “inferior” em relação às artes “maiores”, como pintura e escultura. A tapeçaria entraria nesse conjunto por sua história e tradição ligada à decoração de salas, móveis, entre outros, também ditos utilitários.

No Boletim do CGTC, número 11, ano 1996, foi publicado um texto de Maria Amélia Bulhões, que faz a defesa da tapeçaria exatamente pela sua “desconexão” como apenas um objeto de decoração, mas de total liberdade criativa dos artistas verem o têxtil como um suporte próprio para arte, com suas características específicas. Texto relevante, pois mostra que havia uma resistência à tapeçaria vista como arte, visão cujos resquícios são perceptíveis até hoje em sua situação nos acervos de museus. No MARGS, há tapeçarias que pouquíssimas vezes foram expostas e que não recebem muita atenção nos setores de acervo e de divulgação

do museu. O mesmo ocorre nas coleções Aldo Locatelli e Rubem Berta da Prefeitura de Porto Alegre, que possui cinco tapeçarias na mesma condição de “esquecimento”.

A título de exemplo desse tipo de coleção, trago um caso semelhante, pertencente ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Os vestidos confeccionados pela Rhodia²¹ pertencentes ao museu desde a década de 1970 foram recuperados apenas atualmente, em uma exposição dedicada completamente a esse acervo.²² Maria Claudia Bonadio (2012, p. 2), pesquisadora das peças da Rhodia no MASP, também salienta que a coleção de vestuário é “brevemente mencionada na última parte do catálogo do museu, denominado ‘Coleções diversas’ através do seguinte texto: ‘Além de vestuário, o MASP conserva uma coleção de objetos kitsch [...]’”. Em ambos os casos, é perceptível a invisibilidade de certas coleções em museus de arte e difícil de compreender quais os critérios utilizados na constituição dos acervos e sua consequente não – ou pouca – exposição.

Também é importante destacar ao fato de, no *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul* (1997), serem citados nomes de artistas que trabalham com o suporte têxtil. Entretanto, há uma “distinção”: enquanto algumas artistas que obtiveram maior destaque são consideradas artistas têxteis, outras entram na “categoria” tapeceira; há aqui uma diferença de *status*. Cito esses dois exemplos, que foram perceptíveis ao pesquisar o tema, para elucidar uma questão quanto ao papel dessas tapeceiras na história da arte local e brasileira. O próprio suporte é profundamente ligado a um conhecimento feminino, e arte de tecer está conectada, historicamente, a um “saber menor”, se comparada à pintura e à escultura, como tradicionalmente é abordada na história da arte.

Dessa maneira, contrapondo essa situação atribuída à tapeçaria, pretendo analisar alguns nomes da arte brasileira que se voltaram a essa técnica, à criação do Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (CBTC) e à trajetória do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC), pontuando nomes, artistas, eventos e exposições que são importantes para compreender a história do Centro.

O que foi o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea? No que consistiu a existência desse movimento? A partir dessas perguntas cruciais, outras questões paralelas ajudam a entender o CGTC: quem eram seus associados? Quais eram os objetivos dessa

²¹ Empresa francesa de fios, com indústrias estabelecidas no Brasil. Entre as décadas de 1960 e 1970, chamou diversos estilistas e artistas brasileiros para criar roupas exclusivas para seus desfiles, com o propósito de divulgar o fio sintético, inovação da época (BONADIO, 2012).

²² *Arte na Moda: Coleção Masp Rhodia*, com curadoria de Adriano Pedrosa, Patricia Carta e Tomás Toledo. Período: 23 de outubro de 2015 a 14 de fevereiro de 2016.

associação? Quais as razões para a criação do Centro? Quais as principais atividades realizadas e quais contatos, no Brasil e no exterior, o centro fez ao longo dos anos? Essas questões me permitem refletir e entender a história do CGTC, que, vista de uma perspectiva maior, faz parte de uma história da arte têxtil brasileira ainda não contada.

Tendo o objeto de pesquisa deste Trabalho de Conclusão definido, foram consideradas as seguintes estratégias:

- a) a revisão bibliográfica sobre temas diversos referentes à tapeçaria, tanto do exterior como, principalmente, em relação a artistas e tapeceiros que atuaram no Brasil. Esse procedimento cria subsídios para entender qual o percurso da arte têxtil no país e o que foi mais importante para a criação do CGTC;
- b) outra fonte fundamental é o site *Memória Têxtil*, criado e desenvolvido por Maria Rita Webster, personagem importante para a divulgação de técnicas têxteis em Porto Alegre. No *site*, há uma seleção de artistas têxteis que já tiveram, no mínimo, uma exposição individual (informação verbal),²³ sendo um importante sítio de consulta para se obter informações sobre a trajetória de algumas artistas e também imagens de obras;
- c) acervos de museus também servem de base para o trabalho. No MARGS, o núcleo de pesquisa possui documentação sobre o Centro, com recortes de jornais e alguns textos sobre o tema. No próprio acervo da instituição, há obras têxteis, muitas de artistas que participaram do Centro. Visitei a reserva técnica, com o intuito de ver as obras. Também fui ao acervo da Prefeitura de Porto Alegre, no Paço Municipal, pois há cinco tapeçarias na coleção, quatro na Aldo Locatelli e uma na Rubem Berta. Outro local visitado foi o Museu de Arte Brasileira, da Fundação Armando Álvares Penteado, de São Paulo, pois ali ocorreu, em 1974, a *1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira*, tendo um catálogo e os documentos sobre a exposição. Também foi realizada uma visita ao acervo de tapeçarias, sendo possível ver 20 obras de Jacques Douchez recém-doadas à instituição.

Na cidade de São Paulo, também visitei a Galeria Passado Composto XX, com o objetivo de conhecer tapeçarias de famosos nomes da técnica, já que a galeria é uma das únicas especializadas em venda de têxteis no país. No espaço, vi tapeçarias

²³ WEBER, Maria Rita. *Memória Têxtil*. Porto Alegre, Oficina Têxtil Maria Rita Webster, mar. 2017. Conversa com a autora.

de artistas como Ruben Dario, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Genaro de Carvalho e Jean Gillon;



Figura 8 – *Tapeçarias de Jacques Douchez na reserva Técnica MAB – Faap*
Fonte: Fotografia da autora.



Figura 9 – *Obras de Jacques Douchez e Norberto Nicola na Galeria Passado Composto XX*
Fonte: Fotografia da autora.

d) outro momento do trabalho, e deveras importante, foi a análise do material guardado na casa de Heloísa Annes, última diretora do CGTC, que preserva todos os documentos, desde atas das reuniões, inscrições dos associados, correspondências até os boletins desenvolvidos pelo Centro. Também há catálogos lançados pelo CGTC e outros museus que tiveram a participação de associadas, além de livros diversos sobre arte têxtil que o Centro ganhava de outras instituições

com que mantinha contato. Material de pesquisa riquíssimo, cujo acesso foi gentilmente cedido por Heloísa, facilitando imensamente o meu trabalho.

- e) uma fonte de extrema importância são as entrevistas com as associadas mais ativas na história do Centro. Essas conversas, que foram gravadas, transcritas, analisadas e constam em apêndices ao fim do trabalho, servem para que a vivência e a memória do Centro ressurgam por meio das pessoas que participaram de sua constituição, sendo possível compreender melhor as ações do Centro e se conhecer informações que não estão escritas nos livros, nos boletins e nos catálogos. Foram entrevistadas cinco associadas: Heloísa Annes (ao total foram três entrevistas), Joana de Azevedo Moura, Zorávia Bettiol (duas entrevistas), Sonia Moeller (duas entrevistas) e Marília Herter.²⁴ Também foram enviadas, via *e-mail*, questões para Mônica Zielinsky e Maria Amélia Bulhões sobre os escritos referentes ao CGTC.²⁵

Para melhor organização do material pesquisado e entendimento da reflexão aqui escrita, o trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro aborda a construção do Centro, seus objetivos, participantes e questões concernentes à sua história, criando um panorama sobre a trajetória inicial do CGTC, partindo das entrevistas e do acervo documental do próprio Centro. Para discutir questões referentes ao preconceito enfrentado pela tapeçaria no sistema das artes e ao espaço cedido a ela cedido, fundamento a análise em autores como Pierre Bourdieu, Maria Amélia Bulhões, Nikolaus Pevsner e Marize Malta.

No Capítulo 2, relato algumas das exposições planejadas pelo CGTC. Material coletado no acervo do Centro, recortes de jornais, entrevistas e, quando possível, exponho imagens de obras participantes de eventos e fotografias da expografia. Importante ressaltar que essa foi a maior dificuldade deste trabalho: conseguir reproduções de boa qualidade de exposições e trabalhos, pois não era um costume documentar fotograficamente as exposições, e, quando isso era feito, ocorria de maneira pouco cuidadosa.

Finalmente, o Capítulo 3 traça razões para o fim do Centro, com fundamentação, principalmente, nas entrevistas e em algumas reportagens de jornais e boletins. Também

²⁴ Marília foi a primeira associada que entrevistei e, por “descuido” e despreparo, a entrevista não foi completamente gravada. Além disso, a entrevistada não se recorda de muitas questões referentes ao CGTC; a entrevista ficou mais focada em sua produção têxtil. Por essas razões, não foi possível transcrevê-la.

²⁵ As entrevistas foram submetidas a uma análise de conteúdo, seguindo padrões como aqueles sugeridos por Roque Moraes (1999), que constitui uma abordagem crítica perante esses materiais, levando o pesquisador a “uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum” (MORAES, 1999, p. 2). Assim, a análise de conteúdo considera que nenhuma leitura é neutra, permitindo uma interpretação do pesquisador a partir dos dados e do contexto das informações (MORAES, 1999).

discute alguns pontos sobre o desenvolvimento da tapeçaria, a partir de entrevista do crítico de arte Alberto Beuttenmüller ao jornalista João Carlos Tiburski, em 1985, e da percepção das associadas entrevistadas acerca do caminho e do trabalho realizado no CGTC.

Importante ressaltar a utilização dos termos arte têxtil *versus* tapeçaria e artista têxtil *versus* tapeceira. Reconheço a diferenciação dos termos e dos conceitos utilizados e também o *status* ligado a cada um deles; porém, escolhi usar esses termos igualmente ao longo do texto, por uma simples razão: o CGTC era um grupo a que qualquer pessoa interessada em técnicas têxteis poderia ser associada, independentemente de sua produção pessoal e inserção no campo artístico, pois há associadas com trabalhos mais complexos e participação ativa em exposições importantes do Brasil e do exterior. Mesmo sendo perceptível essa diferença de *status* e conotação, decidi manter a linearidade e a igualdade presentes no próprio Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, característica importante e valorizada pelas associadas.

Ao longo do trabalho, são empregados termos como tapeçaria e arte têxtil²⁶ para designar as obras. Ambos são usados alternadamente, pois dependendo da técnica empregada por cada artista e considerando o desenvolvimento e a produção de cada uma delas, foi escolhido o termo mais adequado. Porém, como relatado anteriormente, houve uma grande dificuldade em encontrar imagens dos trabalhos e também havia a necessidade de impor um tempo maior estudando a produção individual de cada associada, o que se tornou impossível, em se tratando de um Trabalho de Conclusão de Curso.

Dessa maneira, não havendo nenhuma pesquisa preliminar, este trabalho tem como proposta recuperar a memória do Centro, elucidando os objetivos de sua criação, as mulheres envolvidas em seu desenvolvimento, os contatos e as trocas com artistas estrangeiros e locais e, principalmente, as exposições realizadas. Assim, tendo essa história inicial escrita, acredito que outros questionamentos e visões referentes à importância do Centro e a sua produção na arte têxtil serão gerados, ampliando os conhecimentos sobre a tapeçaria do Rio Grande do Sul e questionando o papel dado à tapeçaria ao longo da história da arte.

²⁶ Para identificar a diferenciação dos termos, cito Mônica Zielinsky (1985), que coloca a tapeçaria mais ligada ao bidimensional e a técnicas de tradições, como gobelin e a tapeçaria bordada. No século XX, modificações ocorreram na tapeçaria, influenciadas pelas produções de Lurçat, artistas poloneses e iugoslavos, ampliando-se o conceito a partir de um “reestudo das possibilidades técnicas desta produção e novas linguagens surgiram” (ZIELINSKY, 1985, p. 11). Portanto, arte têxtil identifica “ampliação da forma tradicional” da tapeçaria (ZIELINSKY, 1985, p. 12).

1 A URDIDURA DA TRAMA: A CRIAÇÃO DO CGTC

[...] queria ver tapeceiras reunidas, como agora está acontecendo, pois que adianta trabalharmos sozinhas, sem um contato, uma troca de ideias... (depoimento de Carla Obino à jornalista Célia Ribeiro, 1981a, p. 12).

A criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea tem relação com outro grupo de tapeceiros, estes reunidos no Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (CBTC), criado em março de 1976, cujos objetivos eram “promover e incrementar a Arte da Tapeçaria [...]. Reunir, estreitar, intercambiar, expôr, aumentar e entrelaçar as relações entre os artistas tapeceiros, do país e do exterior” (BOLETIM CBTC, [1976], p. 1) .

O CBTC começou a ser desenvolvido em um período em que a tapeçaria brasileira ganhava força e representatividade, pois, na Bienal Internacional de Lausanne, houve a participação de três artistas brasileiros²⁷: Genaro de Carvalho, na segunda edição do evento (1965), Zoravia Bettiol, na quarta (1969), e Jacques Douchez, na sétima edição (1975) (CÁURIO, 1985). No Brasil, aconteceram eventos sobre o tema em museus relevantes: em 1974, a I Mostra de Tapeçaria Brasileira,²⁸ realizada no Museu de Arte Brasileira da Fundação Alvares Penteado (São Paulo), e as Trienais de Tapeçaria, em 1976²⁹ e 1979³⁰, realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Devido a essa movimentação em São Paulo em prol da tapeçaria, surgiu o CBTC, na mesma cidade. Zoravia Bettiol (2017), em entrevista concedida especialmente para este trabalho, comentou que a ideia do Centro Brasileiro surgiu a partir dela e dos artistas Jacques Douchez e Norberto Nicola. Junto com outros artistas, eles ocuparam funções na primeira

²⁷ Até a década de 1980, houve a participação desses três artistas. Posteriormente, mais duas artistas expuseram na Bienal de Lausanne: Heloisa Silva Braun, na décima edição (1981), e Shirley Paes Leme, que participou da 15ª edição (1992).

²⁸ Na I Mostra, houve a apresentação de “155 tapeçarias de 75 artistas de todo Brasil” (FUNDAÇÃO, 1974, p. 2). Desses artistas, 14 são nomes relevantes para a tapeçaria do sul, representando 18,67% dos expositores: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Gorizes Pinto, Ivandira Dotto Sardinha, Jussara Cerne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Maria Marly Pinto, Sonia Moeller, Salomé Berryman, Yedo Titze e Zoravia Bettiol.

²⁹ Na primeira edição da Trienal, houve 66 expositores, sendo 14 importantes para a tapeçaria no sul, correspondendo a 21% dos artistas: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Sillens, Ivandira Dotto Sardinha, Joana de Azevedo Moura, Jussara Cirne Souza, Liciê Hunsche, Marian, Fanny Meimes, Sonia Moeller, Yedo Titze e Zoravia Bettiol (MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAMSP, 1976).

³⁰ Ao total foram 67 expositores, 14 artistas do sul, correspondendo 20,90% dos artistas que expuseram na II Trienal. Os nomes dos expositores contabilizados são: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Liciê Hunsche, Raquela Gleiser, Ronete Langer Magrisso, Salomé, Sonia Moeller e Zoravia Bettiol (MAMSP, 1979).

diretoria do CBTC, sendo todos considerados “sócios fundadores”.³¹ Em sua entrevista, Zoravia relatou que houve um desejo de se transferir o CBTC para o Sul³², por seu papel de maior produtor de lã (matéria-prima da tapeçaria) e pelo fato de o têxtil ser mais explorado nesta região:

E como o têxtil era mais desenvolvido aqui no sul, o pessoal queria trazer o Centro Brasileiro para cá. E eu não queria. Eu achava que o Centro Brasileiro deveria continuar em São Paulo. A minha ideia era que se criasse centros de tapeçaria em outros estados e eles reforçariam o brasileiro (BETTIOL, 2017, informação verbal).

Foi a ideia de Zoravia que prevaleceu. Inicialmente, foram chamados artistas têxteis de outros estados, para maior interação e contato com outras regiões. Representando o Rio Grande do Sul, estavam Zoravia Bettiol (que assumiu como presidente do CBTC) e Liciê Hunsche (vice-presidente no CBTC), devido às suas importantes produções na área têxtil. Havendo uma necessidade de maior organização, foi estimulada a criação de centros regionais que “pudessem efetivamente congrega os *artistas e artesãos* tapeceiros” (SCARINCI, 1981, p. 5, grifo nosso).



Figura 10 – Fôlder da exposição da primeira turma de tapeçaria de Zoravia Bettiol, 1970
Fonte: Acervo de Sonia Moeller.

³¹ Norberto Nicola (presidente), Zoravia Bettiol (primeiravice-presidente), Gilda Azeredo de Azevedo (segunda-vice-presidente), Ignez Turazza do Nascimento (diretor tesoureiro), Guy Machado Filinto da Silva (diretor administrativo), Jacques Douchez (diretor cultural), Iracy Nitsch (diretor de Divulgação) e Ruth Dorothea Von Bories (diretora técnica) (BOLETIM CBTC, [1976], p. 2).

³² Esse desejo aparece claramente em uma carta de Zoravia Bettiol para Guy M. Filinto da Silva, escrita em 28 de dezembro de 1983: “Querido Guy: [...] Quanto à transferência do CBTC para Porto Alegre, falei a respeito com a Ronete Magrisso, atual presidente do CGTC. Achamos que a melhor época para transferir o Centro para aqui ou outro estado, será o ano que vem, quando haverá uma grande exposição nacional de arte têxtil no R.G.S. Pensamos que assim será melhor, pois todos os tapeceiros do Brasil estarão presentes e poderão opinar também e assumir esta decisão”. (BETTIOL, 1983, p. 1)

Foi nesse momento que a ideia do Centro Gaúcho surgiu com força, estimulada por Zoravia Bettiol, devido à sua função na diretoria do Centro Brasileiro e, também, pelo seu papel de professora no sul. Quando Zoravia retornou ao Brasil, após aulas com tapeceiros na Polônia, iniciou cursos de tapeçaria em Porto Alegre, tornando-se uma influência para mulheres que tinham interesse pela técnica. Muitas de suas alunas foram fundadoras do Centro Gaúcho, como as já citadas Liciê Hunsche, Heloisa Crocco, Erica Turk, Fanny Meimes, Raquela Gleiser e Sonia Moeller. Como referido pela própria artista, ela foi um “elemento aglutinador”, tendo facilidade em reunir interessadas na construção de um centro gaúcho de tapeçaria.

Outra razão para a criação do centro regional foi citada nas entrevistas de Heloísa Annes, Joana de Azevedo Moura e Sonia Moeller. Quando questionadas sobre a motivação no desenvolvimento do CGTC, elas comentaram situações bem semelhantes: de haver tapeceiras trabalhando individualmente, surgindo uma necessidade de união. Joana de Azevedo disse: “Na minha opinião, é porque tinha tapeceira ali, tapeceira lá, ‘Porque não se juntar? Trocar ideias?’. Eram alunas da Zoravia, nossas alunas. Por que não fundar um Centro? Tinha o de São Paulo já [...]” (MOURA, 2017, informação verbal). Sonia Moeller, além dessa união, atribui à desvalorização da tapeçaria no meio artístico outra razão para o encontro dessas mulheres:

Nós éramos muito entusiasmadas e fazíamos muitas coisas. Sentávamos em casa e produzíamos muito, mas achávamos que não havia repercussão. Pois como podia haver tanta exposição de tapeçaria e mesmo assim as pessoas falavam mal, achavam uma ação pouco artística e mais baseada no artesanato? Os artistas contemporâneos não davam atenção, e nós nos sentíamos rejeitadas. Como já havia o Centro Brasileiro em São Paulo, que desenvolveu as três grandes Trienais de Tapeçaria, nós começamos a nos organizar também e tínhamos muito empenho nisso (MOELLER, 2017a, informação verbal).

A colocação de Sonia Moeller explicita exclusões no sistema da arte³³ devido ao interesse, o que Pierre Bourdieu chamará de “cultura dominante” e “classe dominante”; conceitos inseridos no campo artístico, que, no caso aqui apresentado, excluía a tapeçaria:

A cultura dominante contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e

³³Para este trabalho, o sistema da arte é definido como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por ele mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (BULHÕES, 2014, p. 15-16).

distinguindo-os das outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento das distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções (BOURDIEU, 1996, p. 10).

A cultura dominante, no caso das artes plásticas na década em que surge o CGTC, não incluía a tapeçaria e, por essa razão, há dificuldade para a repercussão relatada pela associada. Uma razão para tal “preconceito” podem ser apontadas: técnicas manuais estão muito ligadas a um fazer doméstico e feminino, sendo complexa a sua valorização no meio artístico, já que a história da arte é perpassada por questões de gênero, em que a mulher tem sido colocada em segundo plano (SIMIONI, 2007, p. 90).

Desde os anos 1970, a história da arte feminista aponta que a inexistência de nomes femininos canônicos deve-se não a ausências naturais de qualidades intelectuais ou artísticas, mas sim a uma prática sucessiva, mais ou menos institucionalizada, de exclusão das mulheres do campo artístico.

Comentários sobre essa situação eram reportados aos jornalistas desde o início do CGTC, pois chamava a atenção que apenas mulheres participassem do Centro:

Sabe-se que os grandes tecelões medievais e renascentistas eram homens e não mulheres, a quem a profissionalização era interdita. Parece, que após a II Grande Guerra a mulher começou a participar do mercado de trabalho, entrando com aquela atividade que já lhe era familiar, isto é, a ocupação caseira da tecelagem, passando então a atuar na tapeçaria. Desta forma, e como aconteceu com algumas outras profissionais, a tapeçaria tornou-se *coisa de mulher*, e passou a ser vista como algo menor, contra o que vimos nos insurgindo há algum tempo (HOHLFELDT, 1981, p. 7).

Outra razão para a exclusão dos têxteis no sistema das artes é o fato de esses serem considerados “arte decorativa”, academicamente vista como menor do que a “arte erudita”, ou seja, obras realizadas em suportes como pintura, escultura, gravura, entre outras formas de expressão (MALTA, 2006). Essa diferenciação surge com o rompimento entre as chamadas “Belas Artes” e “artes aplicadas”, que ocorreu no início do Renascimento, excluindo ourives, marceneiros e tecelões, pois estes continuaram artesãos e membros de guildas³⁴ (PEVSNER, 2005). O desejo era elevar o *status* de algumas atividades, denominadas liberais, enquanto outras, incluindo as artes aplicadas, passariam a ser algo “meramente” manual, tendo seus produtores como apenas executores (SIMIONI, 2007).

³⁴ De acordo com Pevsner (2005, p. 286), apenas no absolutismo houve uma contestação “da autoridade das guildas sobre os artesões”.

Assim, era o artista que deveria realizar o desenho, quando incluísse figuras, “porque somente ele tinha conhecimento profundo do grande estilo” (PEVSNER, 2005, p. 287). Ao artista cabia toda a parte criativa da produção; ao artesão, apenas o fazer. Dessa forma, criou-se uma barreira entre a “concepção e execução” (PEVSNER, 2005, p. 287). Mesmo tendo se passado séculos dessa mudança, tal questão ainda influencia a relação e a diferenciação entre arte e artesanato (SIMIONI, 2007), dificultando trabalhos de arte que “flertam” em sua construção com técnicas comuns ao artesanato, como no caso da tapeçaria.

Mesmo após a renovação da tapeçaria, quando houve a internacionalização de conceitos novos para o suporte, tendo diversos artistas desenvolvido trabalhos pensando o têxtil, isso ocorreu em um momento em que a arte conceitual³⁵ se desenvolveu e se consolidou como o movimento artístico vigente. Isso fez com que características da arte conceitual, como o questionamento sobre a feitura da obra e a exclusão do “saber fazer” do artista, fossem desnecessárias para a legitimação de uma obra de arte, desvalorizando obras em que o conhecimento do material, seja tinta, madeira, mármore ou, como no caso aqui estudado, fibras têxteis, fossem desqualificadas e diminuídas (WOOD, 2002). Por mais que o artista têxtil crie projetos para a idealização de seu trabalho, não há uma desmaterialização do trabalho. A fibra sempre é presente; esta é essencial e o cerne da criação do trabalho. Há, portanto, um choque entre a arte conceitual e a arte têxtil.

Mônica Zielinsky ([1982c]) escreveu reflexões sobre tapeçaria nos anos 1980. No seu texto *Mini-Têxteis: reduções das obras ou a aurora de novos rumos para a arte da tapeçaria?*, ela defendeu a ideia de que a tapeçaria vem acompanhando as mudanças da arte ao longo dos tempos, inclusive na arte contemporânea:

A forma deve brotar espontaneamente da obra, saindo das mãos do artista, do material e da estrutura interna da tecelagem. A técnica, [...] é menos importante para a expressão artística, pois, como nas tendências “Pós-Artísticas”, vale a experiência, a pesquisa e o improvisado. O tapeceiro é criador e mestre de sua criação, tanto na idéia, como na técnica e na elaboração. [...] As pesquisas polonesas e iugoslavas levaram a tapeçaria ao estudo constante de texturas e, aos poucos, as dimensões aumentaram. O volume e a sua interferência no ambiente causaram impacto, e a arte têxtil evoluiu de mural, para espacial e ambiental. Como nos happenings, importava a noção espacial. Observe-se que os critérios não são os de decorativismo, prazer, leitura individual da obra. A arte da tapeçaria interfere no espaço psicologicamente. Percebe-se como decorrência uma

³⁵ A arte conceitual surgiu na década de 1960, reivindicando uma autonomia total da arte, sendo o aspecto mais importante da obra o próprio conceito. Havia uma reivindicação sobre o papel do próprio artista, desconsiderando que esse devia ter habilidades específicas, como desenhar, pintar etc., possibilitando diversos suportes e meios para a criação da obra de arte e uma fusão entre arte e vida (WOOD, 2002).

inter-relação entre esta arte monumental e a arte arquitetônica [...]; é a fusão da pintura, escultura, tapeçaria e arquitetura, com raízes semelhantes à Arte do Corpo e Happenings. A criação humana interfere no espaço e na vida. As composições gigantescas tecidas pairam frequentemente na paisagem, da mesma forma que na Arte da Terra se identifica a presença de objetos não habituais na natureza (ZIELINSKY, [1982c], p. 7-8).

Interessante que, nesse texto, Zielinsky realça na tapeçaria qualidades intrínsecas ao desenvolvimento da arte contemporânea (como processo, experimentação e ligação maior entre arte e vida), valorizando a produção têxtil realizada na época. Porém, pelas críticas feitas pelas associadas, sempre contestando o papel dado a elas no sistema das artes, acredito que a tapeçaria era ainda muito ligada ao manual, colocando-a em situação de limite entre a artesanaria e a arte, em desvantagem:

A produção artística, especialmente na forma “pura” de que se reveste no seio de um campo de produção levado a um alto grau de autonomia, representa um dos limites das formas possíveis da atividade produtiva: a parte da transformação material, física ou química, aquela realizada, por exemplo, por um operário metalúrgico ou artesão, aí se encontra reduzida ao mínimo em comparação com a parte da transformação propriamente simbólica, aquela operada pela imposição de uma assinatura³⁶ de pintor ou de uma *griffe* de costureiro [...] (BOURDIEU, 1996, p. 198).

É justamente nesse ponto, de “transformação simbólica”, que a criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea se torna essencial para a aceitação e a repercussão do fazer manual como algo de conotação artística. Esse é um dos grandes objetivos dos centros de tapeçaria (brasileiro, de São Paulo e do Rio Grande do Sul), “virar o jogo”, ganhar maior visibilidade para os trabalhos têxteis, valorizar a nova tapeçaria e conseguir reconhecimento do valor artístico dessas obras.

1.1 O MOVIMENTO DA TRAMA: O INÍCIO DO CGTC

A união das tapeceiras foi a maneira encontrada para alcançarem esses objetivos. No discurso realizado por Liciê Hunsche, devido ao fim de seu período como diretora, ela contou um pouco, e de maneira pessoal, sobre o início do CGTC:

³⁶ Não é ao acaso que as obras de diversos artistas têxteis (como Norberto Nicola, Jacques Douchez, Liciê Hunsche, Joana de Azevedo Moura) possuem a assinatura do artista exatamente como se fosse de uma pintura, em sua maioria no canto inferior direito da tapeçaria, porém bordada. Isso pode ser observado pelo leitor nas imagens de algumas das obras impressas neste trabalho.

Foi em fins de 1979 que Zoravia vinda de São Paulo, preocupada com o quase moribundo Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea (CBTC), conseguiu compor a chapa para uma nova diretoria, da qual deveriam participar pessoas de outros estados nos quais se formariam centros regionais.

Eu fui uma das duas vice-presidentas eleitas para representar o Rio Grande do Sul perante o CBTC. A eleição iria ser no dia 3 de janeiro de 1980. Recebi a lista das já associadas gaúchas, as quais telefonei uma por uma e as coloquei a par do que estava se propondo a fazer. Esta notícia foi recebida com muito entusiasmo e todas asseguraram sua colaboração e ao sentir isto aceitei em assumir o cargo. Lamentavelmente nenhuma pôde me acompanhar à São Paulo, pois, achei que eu deveria comparecer na assembleia já pela necessidade de conhecer os outros componentes da nova diretoria. Foram feitas muitas promessas por parte do novo presidente, como carta participando nomes da nova diretoria, balanço e programação de atividades. Nada disso aconteceu.

No decorrer do ano de 1980 várias vezes viajei para São Paulo, mas, nunca pude me encontrar com a diretoria, somente houve contatos telefônicos, com mais promessas. De volta de São Paulo em janeiro fizemos nossa primeira reunião no dia 21 no meu ateliê com as seguintes pessoas: Heloisa Crocco, Inge, Sonia Moeller, Joana, Aly Chaves, Helena Dorfmann, Carla Obino, Eleonora e Renata Rubim. Éramos dez (HUNSCHE, 1982).³⁷



Figura 11 – Inauguração da exposição *Coletânea Têxtil, 2000*³⁸

Acervo de Sonia Moeller
Fonte: CGTC (2000, p. 1).

³⁷ Esse discurso foi primeiramente proferido em uma reunião da diretoria do Centro em 1982 e, depois, no mesmo ano, em uma reunião com as associadas.

³⁸ A fotografia foi tirada na última exposição do CGTC. Na foto aparecem as fundadoras, da esquerda para direita: Helena Dorfman, Joana Moura, Ali Chaves; ao centro as associadas Marília Herter, Heloísa Annes e Erica Turk; em seguida, Heloísa Crocco, Carla Obino, Sonia Moeller, Eleonora Fabre, Renata Rubin e Liciê Hunsche (CGTC..., 2000).

E foram essas dez mulheres que se reuniram para iniciar e desenvolver a ideia do Centro. Logo em seguida, algumas se juntaram à lista inicial: Heloisa Sellins, Ali Chaves, Zoravia Bettiol, Fanny Meimes e Arlinda Volpata. Como referido no discurso de Liciê, o primeiro encontro ocorreu em 21 de janeiro de 1980. O registro foi feito em um caderno simples, no qual constam as assinaturas das presentes no encontro e algumas anotações sobre o que foi discutido nas primeiras reuniões, nas quais foram apenas os nomes citados que se articularam. Logo em seguida, por volta de maio, saíram notas em jornais de Porto Alegre chamando interessados a participar do novo núcleo de tapeçaria:

Em fase de organização, um núcleo regional de tapeçaria, com objetivo de congregar todos tapeceiros do Sul, promover exposições coletivas, etc. No próximo dia 30, no atelier de Sônia Moeller e Joana Moura, Rua Padre Chagas, 65, às 20h30min, estará acontecendo uma reunião aberta aos interessados, com objetivo de discutir as coordenadas do Núcleo (EM FASE..., 1980, p. 33).

Também houve a publicação de nota no jornal Zero Hora, na coluna de Célia Ribeiro (1980, p. 12), jornalista com que o Centro manteve um contato mais estreito para diversas divulgações ao longo dos anos³⁹:

Está sendo fundado em Porto Alegre por um grupo de tapeceiras o Núcleo Regional de Tapeçarias, sob a orientação de Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche. No atelier de Sonia Moeller e Joana Moura, foi realizado há poucos dias o primeiro encontro para traçar as diretrizes do núcleo. Ainda que continuem filiadas ao Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea, as tapeceiras gaúchas pretendem com o núcleo incentivar esta arte entre nós de uma forma mais direta, chamando não só artistas, mas todas as pessoas interessadas em tapeçarias para reunião de 30 de maio, às 20h30min à rua Padre Chagas, 65, quando será oficialmente instalado seu Núcleo. Elas desejam criar um grupo de associadas e para as inscrições é informar-se com Liciê Hunsche [...]. “Não importa a técnica, se bordado ou tear, desejamos é nos reunir em torno da tapeçaria para incrementá-la”, resume Inge Spieker que faz parte do grupo fundador.

Isso se torna uma prática no início do Centro: divulgar informações das reuniões (que ocorriam uma vez por mês), como local, dia e horário, a fim de agregar mais associados, independentemente de sua técnica, como explicou Inge Spieker na reportagem. Em ambas as notas aqui descritas, há chamadas para a reunião do dia 30 de maio, que deu resultados

³⁹ Isso foi percebido, pois para divulgações das mostras realizadas pelo CGTC elas contactavam diretamente a jornalista; sobre todas as mudanças de direção e fatos mais importantes do Núcleo há cartas remetidas diretamente para Célia Ribeiro.

positivos, pois o número de assinaturas no caderno de presença duplica, tendo trinta assinaturas.

Outra forma de divulgação das reuniões e informações do Centro era a partir do próprio boletim, cuja tiragem se iniciou em 1984, estendendo-se até 2000. Sobre o material, Heloísa Annes comentou que o dono da editora onde o folhetim era impresso era cunhado de Elza Brum Catharino, associada e secretária do CGCT por diversos anos.

Então, ele fazia para nós. E, inclusive, fazia graciosamente, que ele sabia das nossas dificuldades. [...] Mas então, ele [o boletim] começou “pequeninho”. Dez boletins foram assim, mas eles forneciam as notícias, chamadas para reuniões, o que ia acontecer, as exposições que havia. Tudo estava no boletim. A história dele [CGTC] está mais ou menos no boletim (ANNES, 2017a, informação verbal).

O boletim, como Heloísa Annes disse, começou “pequeninho”, sendo os primeiros nove números dessa maneira. Ele media 21,7 x 16,5 cm, era datilografado, impresso em preto e branco. Em seguida, no ano de 1985, ele cresceu (28,5 x 21,2), mas continuou com impressões em preto e branco. O único colorido foi o último, em comemoração aos vinte anos do Centro. Como Heloísa comentou, os boletins contam a história do Centro, mostrando as atividades realizadas pelas associadas, seus interesses, dificuldades etc. No primeiro boletim (Figura 12), na capa há uma pequena descrição do que é o Centro; nas duas páginas internas, é comentado sobre três diferentes exposições (Evento Têxtil, Bienal de Lausanne e a exposição do CGCT na Alemanha). Os boletins variam em relação às páginas, podendo ser de 4, 6 ou 8, no máximo. Além de serem entregues a todas as associadas, sendo uma maneira de elas se manterem atualizadas quando não foi possível comparecerem às reuniões. O material também serviu de “escambo” com outros centros (São Paulo, Uruguai e Argentina), pois há correspondências que tratam justamente desses envios. No material guardado do CGTC, na casa de Heloísa Annes, há alguns exemplares de boletins de outros centros de tapeçaria.⁴⁰

⁴⁰ Nos anexos, a partir da página 106, há quatro exemplares digitalizados.

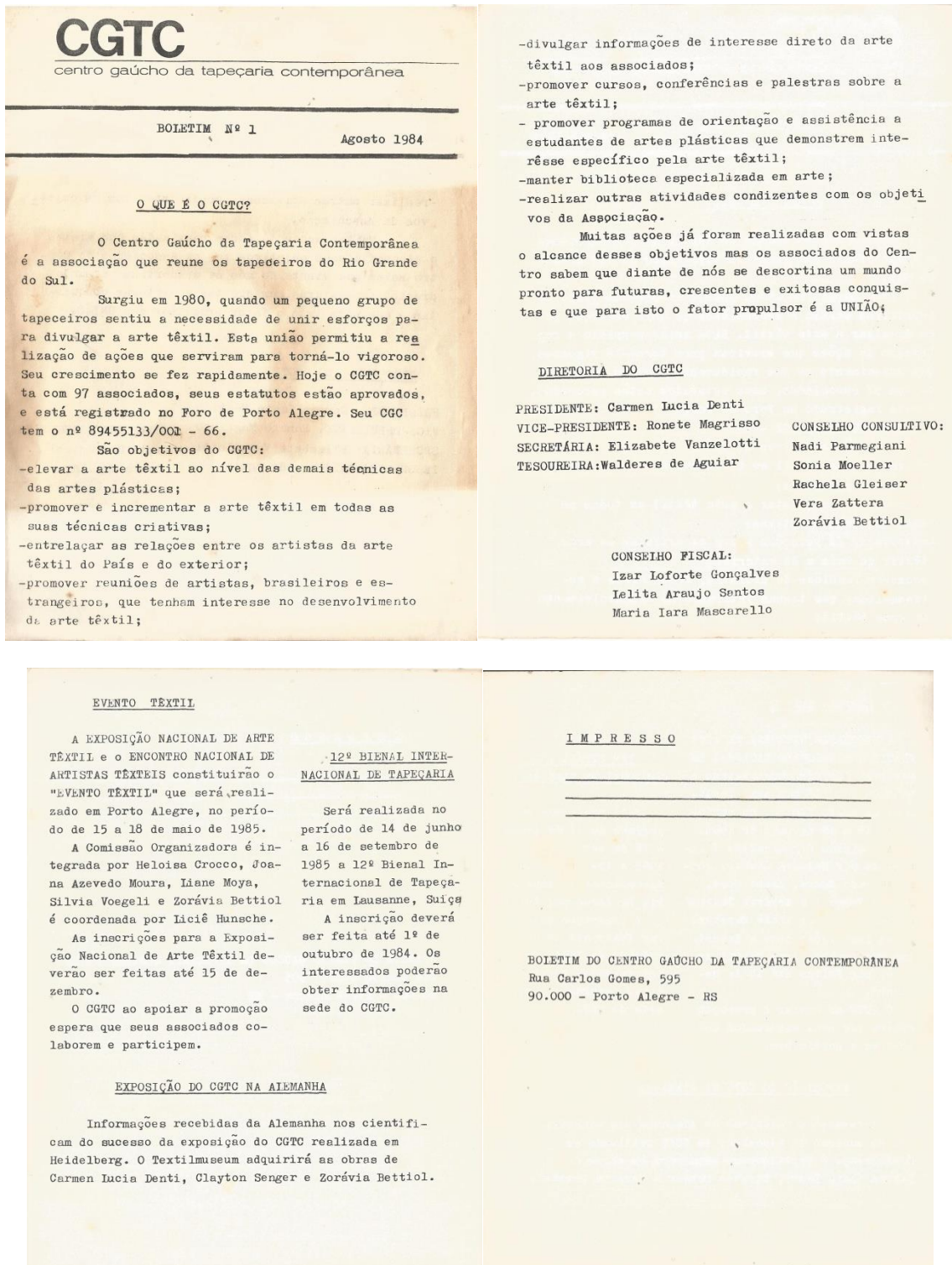


Figura 12 – Exemplar de Boletim do CGCT Acervo do CGTC
Fonte: Boletim CGTC (1984a, p. 1-4).

Lendo as atas das primeiras diretorias do CGTC, é notável como as associadas estavam organizadas e decididas a desenvolver o Centro, tendo alguns assuntos discutidos desde o início, mostrando os desejos e os objetivos que permeavam a criação do CGTC. As questões eram referentes aos seguintes assuntos: criação do boletim, estudo dos estatutos do

CBTC para nortear o estatuto do Centro Gaúcho, desenvolvimento de uma biblioteca itinerante com material referente à arte têxtil (que era escasso na época), definição de uma mensalidade a ser paga pelas associadas, obtenção de um espaço próprio com secretaria e reunião de material sobre as participantes. Cada associada deveria levar à sede do CGTC seu currículo e fotos de obras, para atender, no futuro, imprensa, estudiosos e visitantes (CGTC, 1980a).

Importante, também, a escolha da primeira diretoria, que ocorreu na 11ª reunião, em 25 de agosto de 1980. “Zoravia sugeriu vários nomes para liderar o Centro que foram então aceitos por unanimidade. São os seguintes: Liciê Hunsche (diretora), Heloísa Crocco (vice-diretora), Eleonora Fabre (tesoureira) e Joana de Azevedo Moura (secretária)” (CGTC, 1980b). Esse grupo ficaria a frente do CGTC por dois anos, e depois, feito os estatutos, a cada ano entraria uma nova diretoria.⁴¹

O próximo passo foi a escolha definitiva do nome a ser dado ao Centro. Primeiro, na reportagem do jornal Zero Hora citada anteriormente, o nome era Núcleo Regional de Tapeçarias. Porém, em uma reunião posterior, houve a proposta de dois nomes: Centro Gaúcho da Tapeçaria e Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Foi escolhido o segundo, sugerido pela artista Joana de Azevedo Moura, pela própria filiação do CGTC com o centro do país (MOURA, 2017). O próprio logo do grupo do sul segue o padrão do brasileiro, conforme mostra a Figura 13.



Figura 13 – Logo do CGTC e Logo do CBTC
Fonte: Acervo do CGTC.

Outro ponto de extrema importância, que gerou discussões por um período inicial das reuniões, foi a criação do estatuto. Em 1981, houve leitura e debate sobre os regimentos do

⁴¹ A lista completa das diretorias do CGTC, ao longo dos anos, encontram nos Anexos no fim deste trabalho.

CGTC, sendo “analisados item após item e foram feitas observações e modificações que o grupo achou necessário, sempre com o objetivo de caracterizar melhor a natureza do Centro” (CGTC, 1981f). Em 1982, em outra reunião, foi avisado que os estatutos estavam sob os cuidados do advogado Paulo Weinberg (que cuidou dos estatutos da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa) (CGTC, 1982).

Essa questão foi realmente finalizada, por volta de 1983, quando saiu no Diário Oficial do Estado do Rio Grande do Sul, marcando que o CGCT estava registrado no foro, com o CGC de número 89455133/001 – 66 (O QUE É..., 1984). Incluído no regulamento do CGTC, estão os objetivos sociais do Centro, que são os seguintes:

- A – Promover e incrementar a arte da tapeçaria, em todas as suas técnicas criativas, para conhecimento da comunidade em geral.
- B- Reunir, intercambiar, expor, submeter e entrelaçar relações entre os artistas tapeceiros do país e do exterior.
- C – Promover reuniões de artistas tapeceiros, participantes e atuantes, brasileiros e estrangeiros, que tenham interesse no desenvolvimento da tapeçaria artística.
- D – Promover programas de orientação e assistência a estudantes de artes plásticas que demonstrem interesse específico pela arte da tapeçaria.
- E – Promover programas e realizações de caráter artístico de tapeçaria, em sua conotação contemporânea.
- F – Divulgar informações sobre oportunidades profissionais de interesse direto da tapeçaria artística à comunidade em geral e aos associados.
- G – Promover cursos, mostras, exposições, nacionais e internacionais, conferências e palestras sobre a tapeçaria contemporânea.
- H – Manter biblioteca especializada de interesse específico da tapeçaria contemporânea.
- I – Realizar outras atividades condizentes com os objetivos atribuíveis à Associação (PLANO..., 1983, p. 2-3).

Objetivos ambiciosos, mas em sua maioria realizados nos 20 anos de duração do Centro e postos em prática desde seu início. Na leitura de cartas, atas de reuniões, ofícios e correspondências trocadas com diversas instituições e artistas envolvidos com a área, é perceptível o envolvimento e a organização do grupo para atingir tais objetivos e melhorar a visão das pessoas frente à tapeçaria contemporânea. Importante esse termo, pois as sócias não queriam ser ligadas à tradicional tapeçaria, discutida na introdução desse trabalho, mas sim a novas tendências desse suporte – o que fica claro no próprio nome do Centro.⁴²

⁴²Em assembleia geral, realizada em 22 de novembro de 1995, houve uma discussão das associadas do CGTC, sobre se o nome da instituição não deveria ser mudado, retirando-se a tapeçaria de seu título, devido à ampliação dos suportes e das técnicas usada nas obras. Porém, a mudança não ocorreu.

Para uma melhor compreensão da caminhada do CGTC, é importante relatar os principais contatos, correspondências trocadas e ações defendidas pelo grupo, possibilitando um percurso mais íntegro da história do Centro e uma visualização da maneira alcançada pelas associadas para realizar seus objetivos. Essas questões serão tratadas no subcapítulo a seguir.

1.2 ESTRATÉGIAS “DE EXISTÊNCIA”

O CGTC surgiu para reunir um grupo de tapeceiras que desejavam uma maior amplitude da circulação de suas obras e um reconhecimento pelos seus trabalhos. Para o sucesso de tal objetivo, ações foram sendo realizadas ao longo do tempo. Aqui, serão citadas algumas dessas ações.

No primeiro ano do Centro, a maioria das reuniões até junho de 1981 foi para discutir a *I Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*. Fora os momentos de organização das exposições, que durante todo o período da existência do Centro ocuparam as tapeceiras, notou-se, de maneira geral, uma preocupação em “instrumentalizar” e “atualizar” as associadas. Havendo poucos livros sobre tapeçaria e uma maior dificuldade em adquirir informações sobre exposições e artistas, sempre existiu uma troca intensa de material entre as próprias associadas. Quando alguma chegava a visitar uma exposição de arte têxtil, tinha a preocupação de trazer o catálogo, e “era uma festa” ver os artistas e obras, como disse Sônia Moeller (MOELLER, 2017a, informação verbal). Outra maneira de atualização era a partir de revistas da área, sendo duas assinadas pelo Centro: *Textilforum*, revista alemã, e *Fiberarts*, de origem americana. Além das publicações, as próprias vivências e conhecimento das associadas e de convidados eram sempre bem-vindos e discutidos nos encontros.

Vários artistas palestraram nas reuniões do CGTC: Carla Obino falou sobre tapeceiros poloneses (CGTC, 1981d); Yeddo Titze (1935–2016), sobre tapeçaria (CGTC, 1981e); Eleonora Fabre discursou sobre tapeçaria persa (CGTC, 1981g); Vera Beatriz Zattera, professora da Universidade de Caxias do Sul, fez uma conferência sobre *A tecelagem da colonização italiana* (CGTC, 1981h) e falou sobre seu futuro livro, que pretendia editar sobre tapeçaria;⁴³ Henrique Schucman⁴⁴ visitou duas vezes o CGTC (ANNES, 1986; BOLETIM

⁴³ O livro foi lançado em 1988, sendo o conhecido *Arte têxtil no Rio Grande do Sul* referenciado nesse trabalho.

⁴⁴ Nasceu em Erechim (RS), tendo uma formação diversa na área de engenharia e artes. Sua ligação com o têxtil iniciou-se em uma viagem à Índia, onde estagiou em diversos ateliês de cerâmica, batik e tapeçaria. Voltando ao

CGTC, 1985f.); Luiz Fernando Barth (1941 – 2017), que naquele momento era professor no Instituto de Artes, realizou palestra sobre *Profissionalismo nas Artes Plásticas* (VOLPATO, 1986), Rita Cáurio veio a Porto Alegre para conversar sobre a *XI Bienal de Lausanne* (DENTI, 1984b). Vivian Silva, tapeceira do Rio de Janeiro, fez uma fala em 1987 para comentar sobre seu trabalho e experiências e curso de atualização nos Estados Unidos (FABRE, 1987). Enfim, temas diversos eram selecionados para serem comentados nas reuniões, mas todos com o objetivo de atualizar e passar informações úteis às associadas, podendo ser falas mais teóricas ou práticas.

Além das palestras, artistas eram convidados para participarem das reuniões, como Ernesto Aroztegui (1930–1994)⁴⁵, que assistiu à reunião do dia 29 de setembro de 1980 e elogiou “[...] o valor dos tapeceiros do sul, alto nível das reuniões que estão sendo feitas pelo CGTC [...]” (CGTC, 1981i); Jacques Douchez também fez uma visita às tapeceiras em 1981 (CGTC, 1981i), debatendo o movimento da tapeçaria brasileira, abrindo espaço para discussão sobre como manter ativo o movimento que o CGTC iniciou. Houve também a visita de Maud Wessman, tapeceira sueca, e do uruguaio Felipe (CGTC, 1981c).

O próprio Boletim do Centro tinha espaço destinado, em algumas edições, para textos sobre tapeçaria.⁴⁶ No Boletim n° 2, de setembro de 1984, foi publicado um esquema de *Classificação das técnicas de tapeçaria*, criado por Ernesto Aroztegui; no Boletim n° 3, de outubro de 1984, há a transcrição de conferência proferida pela artista Madalena Abakanowicz; no n° 4, dezembro de 1984, um texto de Fayga Ostrower (1920–2001) com o título *Para que criar?*. No Boletim n° 11 (1986) foi divulgado o texto de Maria Amélia Bulhões escrito para o catálogo da III Mostra do CGTC; já no Boletim n° 13 (julho/dezembro

Brasil, tornou-se discípulo de Ernesto Aroztegui, que o orientou durante oito anos. Fez parte do Centro Paulista de Tapeçaria e foi associado ao CGTC. Representou o Brasil na 9th International Triennale of Tapestry (1998), em Lodz, na Polônia (SCHUCMAN, [ca. 2000]).

⁴⁵Tapeceiro uruguaio, Aroztegui foi muito importante para o desenvolvimento da técnica na América Latina, devido às suas aulas em Buenos Aires, Montevideo e Porto Alegre, influenciando diversos artistas. Coursou arquitetura no Instituto Alfredo Vásquez Acevedo de Montevideo, mas também estudou desenho com Américo Spósito (aluno de Joaquín Torres-García). Com a exposição de tapeçarias de Flanders em Montevideo, começou seu interesse pela técnica, dando origem a sua primeira tapeçaria, em 1954, e o motivou a continuar pela arte têxtil. Na década de 1960, começou a difundir seus ensinamentos adquiridos de tapeçaria e criou, em 1966, junto a outros artistas, o Taller Montevideano de Tapices, organização que iria realizar diversas exposições na capital uruguaia e no interior do país (SOTO, 2014). Sua fama como artista têxtil e professor aumentaram e, em Porto Alegre, ele daria diversos cursos para artistas, além de ser chamado para ser júri em mostras do CGTC. Sua importância como professor e influenciador junto às associadas do CGTC foi perceptível nas entrevistas concedidas para este trabalho. Nas cartas do CGTC remetidas a Aroztegui, o termo “mestre” era usado, mostrando o respeito e a admiração das associadas ao professor uruguaio.

⁴⁶ No Boletim n° 3 (1984c, p. 1) se lê: “Para elaborar seu Plano de Ação para o período de 84/85 a Diretoria do CGTC consultou seus associados para levantar necessidades, interesses e expectativas em relação à atuação da entidade nesse período. Uma das reivindicações feitas foi a de divulgar textos sobre tapeçaria [...]”.

de 1986) foi publicado o texto de Heloísa Crocco sobre o Evento Têxtil 85, nomeado *Atividade Têxtil: arte ou artesanato?*, retomando sempre questões como as discutidas anteriormente, sobre o “lugar” da tapeçaria.

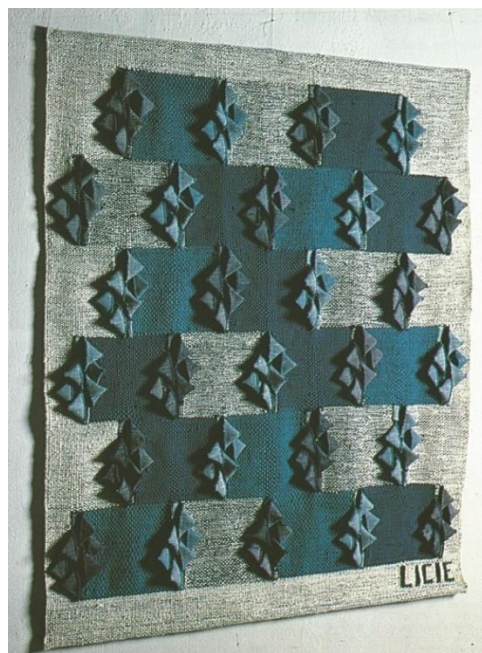


Figura 14 – HUNSCHE, Liciê (Porto Alegre, 1924–2017)
Vienna II (1980)⁴⁷
 170 x 135 cm
 Fonte: *Textilkunst* (1981, p. 108).

Viagens culturais também eram incentivadas e organizadas por algumas das associadas. Sempre houve “ofertas” para visitar as Bienais de Lausanne; a primeira em 1981, para visitar a 10ª edição desse evento e também a cidade de Linz, pois naquele ano ocorria o evento *TextilKunst*⁴⁸ na cidade. De retorno ao Brasil, as “viajantes”, Liciê Hunsche, Sonia Moeller e Annemarie mostraram *slides*, fotografias das exposições visitadas na Europa, além de discutir sobre os eventos, artistas e obras vistas. Também havia viagens mais próximas, para visitar as Bienais de São Paulo e Montevideu, devido a encontros têxteis na cidade uruguaia.

Outra importante “ajuda” teórica veio a partir dos textos que Mônica Zielinsky, professora do Instituto de Artes da UFRGS, escreveu sobre o tema. Por haver contato com diversas das associadas, Zielinsky aceitou o pedido, encabeçado por Zoravia Bettiol, de

⁴⁷ Obra exposta na exposição *TextilKunst*, em Linz.

⁴⁸ Dessa exposição participaram as artistas brasileiras Zoravia Bettiol, Liciê Hunsche (obra exposta na Figura 20) e Bereneci Gorini (*TEXTILKUNST*, 1981).

escrever os textos, por haver poucas referências sobre o assunto (ZIELINSKY, 2017b). Ela desenvolveu três textos, que estavam à disposição das associadas interessadas: o primeiro, sobre a trajetória do CGTC, intitulado *Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: surgimento, realizações e perspectivas*; outro texto é *Arte da tapeçaria se ensina?*, no qual, a partir de relatos das professoras associadas, ela discute a relação entre ensino e tapeçaria; o terceiro é *Mini-Têxteis: redução das obras ou a aurora de novos rumos para a arte da tapeçaria?*, em que Mônica discute os minitêxteis e sua razão de estarem em voga naquele momento.

Além dos textos, Mônica se envolveu de outras maneiras com a tapeçaria, participando do júri da II e da III Mostra do CGTC, escrevendo textos para catálogos de associadas e com dois textos seus divulgados no Boletim Informativo do MARGS: *Evento Têxtil/85: espaço para reflexão* (ZIELINSKY, 1985) e *Artêxtil no Brasil: uma publicação em debate* (ZIELINSKY, 1986). Sua contribuição teórica para melhor entendimento de conceitos da área do têxtil e críticas sobre a produção feita foi importante e valorizada devido à escassez de referências ao tema e à qualidade de seus escritos.

Todas as ações aqui relatadas denotam uma necessidade de debate sobre a produção em que o Centro estava envolvido, além de uma reflexão sobre a própria atividade que as associadas realizavam, já que esta sofria preconceitos vindos da área artística. Havia uma necessidade de “intelectualização” desse fazer, almejando um desenvolvimento coerente do grupo, possibilitando, a partir da associação, conhecimento sobre diversos temas, principalmente arte em geral, e dando um suporte teórico mais vasto às mulheres que representavam o Centro.

Sonia Moeller questionada sobre quando a tapeçaria começou a ser mais respeitada como um suporte artístico, falou que foi em torno de 1982, ou seja, apenas dois anos após a criação do CGTC, mostrando que as ações do grupo tiveram um impacto nas artes (MOELLER, 2017a, informação verbal). O testemunho de Sonia pode ser confirmado pelas próprias cartas recebidas pelo Centro. Logo após a primeira exposição do CGTC, em 1981, tornou-se muito comum a diretoria receber cartas de outros tapeceiros e museus pedindo informações referentes ao Centro. Assim, há uma confirmação da importância do trabalho feito pelo grupo, que se tornou um dos pontos de referência para a produção e a visualidade da tapeçaria no Brasil.

Confirmo isso pelas cartas trocadas com a *marchand* especializada em tapeçaria Rita Cáurio, que encontrou, em 1981, algumas das associadas (Liciê Hunsche, Rachela Gleiser,

Heloísa Crocco, Joana de Azevedo Moura, Renata Rubim, Sonia Moeller e Ronete Langer Magrisso) para discutir a possibilidade de uma exposição no Rio de Janeiro. Posteriormente, continuaram as trocas de cartas, sempre com um interesse de Rita Cáurio pelo o que acontecia no sul:

Como correspondente de TEXTILE/ART para o Brasil [...] solicito a gentileza de me manter informada a respeito da exposição do CGTC em Heidelberg (Alemanha), enviando-me material que dispuser – fotos, catálogos, etc., a fim de que possa divulgar o evento também no exterior (CÁURIO, 1984, p. 1).

Além de artistas, o grupo ampliou seus contatos trocando informações com mais quatro centros de tapeçaria: Centro Paulista de Tapeçaria (CPT), Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (CBTC), Centro de Tapeçaria Uruguaio (CTU) e Centro Argentino de Arte del Tapis (CAAT). O CGTC manteve ligação permanente (enquanto esses espaços duraram) com esses grupos, sempre havendo troca de informações sobre exposições, palestras, eventos que interessassem à área, além de serem realizados projetos e exposições em conjunto. Assim, o CGTC possuía mais um veículo de informações, tanto do Brasil como do exterior.

Outra estratégia de “existência” do Centro para modificar o papel ocupado pela arte têxtil no sistema da arte foi a luta pela inclusão da tapeçaria em eventos e premiações de arte, além de participantes do Centro integrarem, quando possível, conselhos de instituições artísticas de Porto Alegre. Claramente, o CGTC buscava o seu espaço e o devido “rótulo” de arte e, para tal, buscou apoio de algumas instituições e inserção da tapeçaria em editais e premiações. Conforme discute Maria Amélia Bulhões,

[...] para o funcionamento do sistema da arte é necessário que seus integrantes obtenham da sociedade o poder de rotular como arte determinadas produções e como artistas determinadas pessoas. Um processo complexo em que a aceitação dos pares é fundamental (BULHÕES, 2014, p. 21).

A “aceitação dos pares” para o Centro começou em 1983, devido a pedidos da diretoria para a categoria tapeçaria ser mencionada no regimento do *VI Salão Nacional de Artes Plásticas* – FUNARTE (Rio de Janeiro). Isso foi conquistado, sendo um importante momento para a valorização da tapeçaria no país, como é perceptível na carta escrita por Liana Timm (presidente na época da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa):

A CHICO recebe com muita satisfação a notícia da inclusão da Tapeçaria no Salão Nacional da FUNARTE. Este foi um exemplo representativo de luta coletiva que o nosso centro de tapeçaria mostrou. Não só será importante uma nota sobre o assunto como também uma matéria mais extensa em nosso boletim (TIMM, 1983, p. 1).

Não parando por aí, as associadas continuaram atrás de seus direitos e enviaram cartas ao diretor do jornal Zero Hora, Mauricio Sirotsky Sobrinho, para este incluir a categoria tapeçaria no *Salão Jovem Artista*, pois as inscrições estavam abertas e elas não podiam se candidatar, uma vez que suas obras não se enquadravam em nenhuma classificação. Uma primeira carta foi enviada em 1983. Não sendo respondida, no seguinte ano, outra carta foi enviada a Ricardo Machado:

No ano passado, nossa então presidente, Ronete Langer Magrisso, manteve contato com Vossa Senhoria no sentido de que a tapeçaria fosse incluída entre as categorias participantes do Salão do Jovem Artista. Ao assumirmos a presidência do CGTC queremos ratificar a solicitação feita pois consideramos o referido Salão uma grande oportunidade para os artistas gaúchos (DENTI, 1984a, p.1).

Essa “luta” com a RBS teve consequências boas para a tapeçaria, como foi anunciado no Boletim de 1984 (BOLETIM CGTC, 1984a). A categoria estava entre os participantes do *Salão do Jovem Artista*, havendo duas classificadas: Clayton Bassane e Sonia Ortiz Dipp, tendo essa última ganho o prêmio máximo para sua tapeçaria intitulada *Rio Vermelho*.

Com a consolidação do Centro e suas ações a favor da tapeçaria e da arte rio-grandense, as associadas começaram a ganhar espaço em instituições de Porto Alegre, sendo convidadas para serem representantes do CGTC em conselhos consultivos, como na *Associação Riograndense de Artes Francisco Lisboa* (Chico Lisboa), em torno de 1982, cuja presidente na época era Zoravia Bettiol. E, em 1983, o MARGS pediu para serem indicadas duas representantes da entidade para compor seu conselho consultivo. As nomeações foram sendo renovadas até 1987, época em que o próprio museu extinguiu os conselhos atuantes na instituição (MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI, 1987).

Outra “militância” de bastante relevância e ousadia, de certa maneira, foi questionar os jurados da Bienal Internacional de Lausanne, em 1988. Em uma carta do Centro Paulista de Tapeçaria, enviada ao CGTC em 11 de maio de 1988, o quinto tópico refere-se ao evento, em que se lê:

Tivemos acesso a correspondência do embaixador do Brasil em Berna, que havia solicitado justificativas da não inclusão das obras de Artistas Têxteis Brasileiros na última Bienal. A diretoria do CITAM (Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne), respondeu que o júri encontrou nas tapeçarias brasileiras inscritas, uma linguagem ligada ainda aos anos 70, e por isso, desvinculada das correntes atuais europeias. Concluíram ainda que, na 14^o Bienal, em 1989, a exposição não será temática, mas que deverá incluir obras “souples” sejam elas tridimensionais ou não. Ao mesmo tempo o CPT – Centro Paulista de Tapeçaria, o CGTC – Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, CAAT – Centro Argentino del Arte de Tapiz e o CETU – Centro de la Tapiceria Uruguaya, reivindicam um maior espaço para a tapeçaria Sul Americana na 14^a Bienal. Para tanto estão escrevendo uma carta conjunta e promovendo um envio maciço de obras dos artistas têxteis desses países (MOURA, 1988, p. 5).

A carta, em nome dos quatro centros, foi escrita e enviada por Zoravia Bettiol, solicitando ao CITAM “uma maior atenção e espaço de exposição à produção do Universo Têxtil Latino Americano” e defendendo o seu pedido:

[...] Somos cientes de que nestes 26 anos de existência da Bienal Internacional de Lausanne, ela sempre buscou a renovação estética e filosófica da tapeçaria a nível mundial [...]. Baseados nesta realidade histórica, acreditamos que a 14^a Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne comportará um número maior de trabalhos de artistas latino-americanos, dada a diversidade de propostas inovadoras, que nestes últimos anos tem surgido em nosso meio, para tal, será enviada uma quantidade maior de obras do que em anos anteriores (BETTIOL, 1988, p. 1).⁴⁹

Outro projeto, encabeçado pela artista Zoravia Bettiol e apoiado pelo CGTC e pelo CPT, foi a tentativa de criação do Museu de Arte Têxtil. Há alguns registros do projeto em pequenas notas nos Boletins do CGTC e em cartas enviadas pelo CPT. A primeira citação desse sonho é a seguinte:

Zoravia Bettiol, na nossa última reunião mostrou que o seu sonho da criação de um Museu de Arte Têxtil está um pouco mais perto de se tornar real, o que aliás, não deverá deixar indiferente nenhum de nós. Zoravia fez diversos contatos em São Paulo com artistas e industriais e a museóloga Maria Augusta está elaborando um projeto para o Museu, o qual deverá refletir a Arte Têxtil em diversos níveis tais como: Indígena, Popular, Artístico e Industrial. O CGTC desde já está engajado nesta luta com Zoravia e solicita a todos os associados que de uma maneira ou outra ajudem a colocar urdidura no sonho para que, no fim, tenhamos tecido uma bela “realidade” (MUSEU..., 1985, p. 4).

⁴⁹ Citação de carta escrita por Zoravia Bettiol em nome do CPT, do CGTC, do CETU e do CAAT.

Nessa nota, pode-se ter uma ideia do que seria esse projeto, que incluiria não apenas a arte têxtil, mas diversas áreas da produção têxtil, tornando-o um projeto audacioso e ao mesmo tempo uma das razões da sua não idealização, como comentou Zoravia. Ela acredita que o fato de ser tão grandioso é a causa de ter tornado inviável⁵⁰. O avanço desse projeto seguiu com o contato de Zoravia na cidade de Americana (SP), que, sendo um pólo têxtil, seria um local ideal para ser criado um museu análogo. Tendo um local em vista, um projeto foi feito e mostrado para o Conselho dos Sistemas Nacional de Museus, como registrado em 11 de maio de 1988 pelo Centro Paulista:

Equipe do Museu – Coordenada por Zoravia Bettiol, relata que durante meses de janeiro e fevereiro deste ano, foi concluído, com a ajuda profissional de arquitetos paulistas, o projeto relativo ao programa arquitetônico da primeira fase do museu têxtil. Esse projeto foi entregue para Sra. Dinah Jobst, da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, que apresentou juntamente com outros projetos museológicos de nosso estado, na reunião do Conselho dos Sistemas Nacional de Museus em Brasília no mês de março (MOURA, 1988, p. 1).

E foi nesse momento, não havendo um grande interesse por parte do governo em trabalhar por um museu têxtil, que Zoravia acredita ter sido o fim dessa luta. Mesmo não havendo resultados, o desejo de construir o museu de arte têxtil representou o interesse dos associados em defender e popularizar a arte realizada com a fibra. Não havendo um museu próprio para a exposição de seus trabalhos, o CGCT realizou diversas exposições durante os seus 20 anos de duração, sendo esse o tema do próximo capítulo.

⁵⁰ BETTIOL, Zoravia. *Museu de Arte Têxtil*. Porto Alegre, 1º nov. 2017. Conversa com a autora.

2 DO ATELIÊ AO MUSEU: EXPOSIÇÕES DO CGTC

De qualquer forma ressalta a evidência de que a tapeçaria brasileira está emitindo positivos sinais vitais e que se ainda não alcançou a maturidade que dela se deseja, é importante lembrar que estamos recém ultrapassando a sua primeira década como expressão que se conhece e reconhece nacional (Evelyn Berg Ioschpe – Diretora do MARGS na década de 1980).⁵¹

Uma atividade constante durante os anos de existência do Centro foi o planejamento de exposições com obras de associadas e do público em geral. Em 20 anos, foram cerca de 50 exposições, em mais de 40 cidades no Brasil e no exterior: Montevideu (Uruguai), Buenos Aires (Argentina), Indianapolis (Estados Unidos), Heidelberg (Alemanha), Copenhague (Dinamarca) e Durban (África do Sul).



Figura 15 – Fotografia da exposição *Uma visão sobre a arte têxtil brasileira hoje*⁵², 1995
Fonte: Acervo de Sonia Moeller.

⁵¹ IOSCHPE, 1985, p. 13.

⁵² Essa exposição ocorreu no Museu Rundetarn, Copenhague (Dinamarca), em 1995. Foram 29 artistas brasileiras que expuseram no espaço, sendo 11 do Rio Grande do Sul: Amarilli Boni Licht, um trabalho em conjunto de Beatriz Riba e Graça Py, Eleonora Fabre, Evelise Anicet, Marisa Assunta Ferrugem, Marília Herter, Marita Burger, Rojane Saraiva Lamego, Sônia Moeller e Stella Gazzaneo (UMA VISÃO..., 1995–1996).

A diretoria não negava um convite para expor os trabalhos das associadas, tornando a lista de mostras bem diversa no quesito tema das exposições e espaços ocupados.⁵³ Havendo possibilidade de mais pessoas conhecerem suas obras e verem as diferentes técnicas da arte têxtil, a diretoria do CGTC aceitava as solicitações, independentemente do lugar. Isso ficou claro com a *Mostra Itinerante de Tapeçaria*, pelo interior do Rio Grande do Sul, coordenada pela Subsecretaria de Cultura e Delegacias de Educação do Estado, em que tapeçarias de 25 associadas (o número variava de acordo com a cidade) foram expostas em 30 cidades. Cada local oferecia a sala disponível, podendo ser saguão das prefeituras, salas de reuniões da Câmara de Vereadores, bibliotecas públicas, clubes sociais e salões paroquiais de igrejas das cidades.⁵⁴



Figura 16 – Fotografia da exposição *Tapisserien aus Brasilien – Künstlergruppe*, 1984
Fonte: ©Textilsammlung Max Berk, Heidelberg.⁵⁵

Os temas das mostras circulavam pelos significados e pelas visões que a tapeçaria podia receber, partindo do artesanato, do decorativo e da arte. Em 1985, o CGTC foi

⁵³ Nos apêndices deste trabalho, há uma lista das exposições de que o CGTC participou.

⁵⁴ Essas mostras possuíam um claro objetivo educativo e de inclusão, havendo uma aproximação do público não frequentador de museus com obras.

⁵⁵ A autora entrou em contato com o museu, e este cedeu imagens referentes à exposição.

convidado pela Fundação Gaúcha do Trabalho para participar da *II EXPOARGS* (Exposição de Artesanato do Rio Grande do Sul), que aconteceu na 8ª EXPOINTER (Esteio, RS), sendo a tapeçaria entendida como artesanato. Em 1981, obras que participaram da *1ª Mostra* do CGTC foram expostas na Loja Sombra Móveis, conotando aos trabalhos um viés mais decorativo. Mas a maioria das exposições do Centro ocorreram em espaços de arte, principalmente em dois locais na cidade de Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande Ado Malagolli (MARGS) e Centro Municipal de Cultura.

Devido ao grande número de exposições realizadas pelo CGCT, apenas algumas serão relatadas neste trabalho. Para a análise das mostras, foram utilizados depoimentos das associadas, recortes de jornais e imagens de obras expostas, possibilitando uma visualização geral da produção do grupo. Importante esclarecer que as exposições comentadas foram selecionadas pela sua relevância para a história do CGTC e ocorreram na primeira década de atuação do Centro; mas essa será uma questão debatida no próximo capítulo.

2.1 TAPEÇARIA À VISTA: MOSTRAS DO CENTRO

Foram quatro edições das Mostras do CGTC, que ocorriam de dois em dois anos, tendo em média 17 participantes. O júri era composto por convidados e uma associada escolhida pelo próprio Centro. As mostras, que se iniciaram em 1981, foram importantes para uma avaliação da produção do Centro e, sendo analisadas, pode-se ter uma prévia da tapeçaria produzida e defendida pelo grupo.

2.1.1 Primeira Mostra

Além de ser a primeira das quatro mostras, essa também foi a primeira exposição planejada pelo grupo. Inicialmente, a ideia era expor tapeceiras e artesãs mineiras, cujo contato se dava a partir de Marlene Trindade (vice-presidente do Centro Brasileiro no período); entretanto, por alguma razão, a mostra não ocorreu (CGTC, 1980a). Mas, havendo o espaço e a data marcada, as associadas decidiram realizar uma mostra própria, o que rendeu “bons frutos” ao CGTC, pois a visibilidade que o Centro ganhou após o evento foi perceptível. Muitas cartas chegaram à diretoria do Centro, pedindo informações sobre os

eventos planejados pelo CGTC⁵⁶, e o número de associadas também aumentou. Antes da exposição, o grupo era composto por “50 associadas que se distribuem, além de Porto Alegre, por Caxias do Sul, Novo Hamburgo, Cachoeira do Sul, Carazinho, Gramado, Canela e Bento Gonçalves” (HOHLFELDT, 1981, p. 7). Posteriormente, conforme carta escrita por Carla Obino (presidente na época), em 28 de setembro de 1982, a associação reunia aproximadamente 150 associados. O número triplicou, provando que a exibição das produções ajudou a popularizar o grupo.

A *I Mostra* ocorreu de 4 a 29 de maio de 1981, no Centro Municipal de Cultura (espaço muito utilizado pelo CGTC para suas exposições), local escolhido pela visitação do “público de todas as idades e de todos os níveis” (HOHLFELDT, 1981, p. 7). A organização desse evento ocupou a maioria das reuniões do ano anterior, devido ao envolvimento das associadas em todas as etapas de construção da mostra, resultando em alegria e satisfação:

Participar de todas as etapas desde a primeira ideia, ocorrida ainda no ano passado, no primeiro semestre, até a concretização final que foi a exposição em si, inclusive a cuidadosa escolha dos painéis em que as obras seriam colocadas, assim como a disposição de cada uma delas no ambiente disponível, além de lhe permitir o máximo rendimento, deu às participantes, com que nos encontramos no decorrer desta semana, uma euforia e um sentimento de realização e auto-afirmação que leva a todos a expandirem seus sentimentos de certeza no futuro da entidade, ainda não constituída juridicamente (HOHLFELDT, 1981, p. 7).

Mônica Zielinsky, no texto *Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: Surgimento, Realizações e Perspectivas* [1982a], cita positivamente também a realização da exposição e o quanto ela foi importante para o reconhecimento das tapeceiras:

Essa atividade foi altamente significativa para o grupo, pois gerou as primeiras experiências de um trabalho de mostra coletiva de arte têxtil no Rio Grande do Sul. Serviu igualmente para afirmar o grupo, torná-lo conhecido de seus próprios componentes e na comunidade, em atividades e objetivos comuns da classe, enfrentando sucessos e fracassos, qualidades e deficiências, assim como todo o tipo de novas responsabilidades (ZIELINSKY, [1982a], p. 2).

O regulamento da exposição foi baseado na *I Mostra Brasileira de Tapeçaria*,⁵⁷ permitindo que qualquer um, independentemente de ser sócio ou não, poderia se inscrever,

⁵⁶ Isso se tornou perceptível na leitura das cartas do Centro, pois, após a primeira exposição, a quantidade de contatos e outras pessoas com que elas trocaram correspondências aumentou.

⁵⁷ Informação na ata da 2º reunião da diretoria, do dia 10 de setembro de 1980.

prevendo que apenas 25 trabalhos seriam expostos, devido ao tamanho do espaço cedido à mostra (CGTC, 1980c). As inscrições foram distribuídas em locais da cidade: Instituto de Artes, MARGS, Centro Municipal de Cultura e a sede provisória do Centro⁵⁸ (Atelier 65 Arte).

Para uma maior divulgação do evento e do recente CGTC, a diretoria do grupo conseguiu marcar uma reunião com duas jornalistas: Célia Ribeiro (Zero Hora) e Suzana Sonderman Espíndola (Correio do Povo). No encontro, as jornalistas questionaram sobre a criação, os objetivos do Centro e as dificuldades enfrentadas.

Devido a presença delas, Liciê Hunsche explicou em rápidas palavras o CGTC, como surgiu, o que se faz em tapeçaria no Rio Grande do Sul, como e o porquê, suas origens (clima, Criações de ovinos, etc.), a tecelagem artesanal, etc. Por outro lado relatou o que se pretende conseguir com o CGTC, ou seja, contatos entre tapeceiros, galerias, museus, exposições, ações deste Estados e de outros. Explicou a finalidade do alto nível que se pretende obter no catálogo da I Mostra de Tapeçaria que servirá de retrato de que se tem conseguido em tapeçaria no Rio Grande do Sul (técnicas, tendências) (CGTC, 1980d, p. 1).

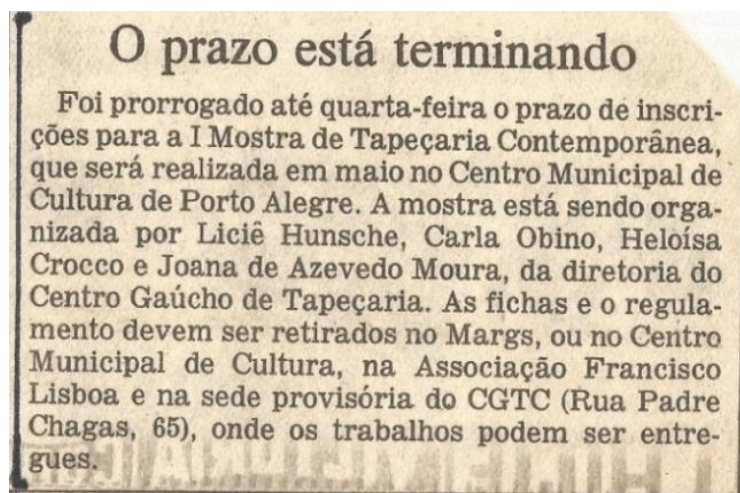


Figura 17 – Nota em jornal sobre a I Mostra do CGTC
Fonte: O prazo... (1981, p. 2).

Dessa reunião, saíram as primeiras grandes reportagens dedicadas ao Centro, fortalecendo a propaganda da exposição organizada. Ao longo do período das inscrições, outras notas foram divulgadas em jornais, alertando para o período e onde encontrar as fichas de envio de obras.

⁵⁸ O CGTC nunca teve uma sede fixa. Em alguns momentos, ficava em espaços cedidas, como sala no MARGS, uma sala na Avenida Protásio Alves, etc. Porém, a maioria dos encontros ocorria nos próprios ateliês das associadas ou na casa das diretoras.

Para a seleção dos trabalhos, um grupo de jurados, ligados às artes visuais, foram convidados: Rose Lutzenberger (artista e professora da disciplina Artes Decorativas na UFRGS), Décio Presser (galerista, dono da Arte&Fato), Carlos Antonio Mancuso (professor de História da Arte), Ernesto Aroztegui, Vera Wildner⁵⁹ e Carla Obino (eleita pelas associadas) (CGTC, 1981k). A escolha ocorreu a partir de *slides* e informações obtidas nas inscrições. Ao total, foram 37 inscritos, sendo desses 22 selecionados, incluindo Carla Obino, que, por pertencer ao júri, expôs como *Hors-Concours*.

As outras expositoras foram as seguintes: Annemarie Ritter, Arlinda Volpato,⁶⁰ Astrea Amaral, Erica Turk, Heloisa Crocco, Iara Babot, Inge Spieker, Joana de Azevedo Moura, Jussara Cirne de Souza, Laura Lautert, Lelita Araujo, Licie Hunsche, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Maria Helena Cavalcante, Raquela Gleiser, Renata Rubim, Scilla Jeckel, Sonia Moeller, Telma Cademartori, Zoravia Bettiol; e uma obra de criação coletiva, de Ronete Magrisso, Maria Jose Martins, Ledy de O. Schmitt, Silvia Voegeli, Maria da Graça Schmitt e Vera Dexheimer (CGTC, 1981a).



Figura 18 – Catálogo da 1ª Mostra do CGTC
 Fonte: CGTC (1981a).
 Acervo do CGTC

Um catálogo foi produzido, com a arte final do artista plástico Léo Dexheimere e texto sobre a criação do CGTC de Carlos Scarinci (CGTC, 1981b). O catálogo, como todos os

⁵⁹ O convidado de fato foi Luiz Antonio de Assis Brasil, mas ele não pôde comparecer no dia da seleção, então Vera Wildner o substituiu.

⁶⁰ A artista não participou da exposição, como escrito na ata da 10ª reunião da diretoria, do dia 1º de maio de 1981. A razão é desconhecida.

outros do CGTC, é simples, em preto e branco, tendo uma foto 3x4 de cada tapeceira, informações básicas sobre a expositora, imagem do trabalho, título, tamanho e ano da obra. Infelizmente, o único registro das obras expostas do CGTC é o do próprio catálogo. Pelo pequeno formato do livro e devido às imagens serem em preto e branco, não é possível ter uma boa compreensão sobre a exposição e as obras.⁶¹ Porém, reportagens da época apontam algumas questões relevantes.



Figura 19 – CROCCO, Heloísa Crocco (Porto Alegre, RS, 1949)
Eco II, 1978
 Tecelagem manual, madeira e fibras, 251.5 x 97, 26 cm
 Fotografia: Fabio del Re e Carlos Stein – Vivafoto
 Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS (Porto Alegre, RS).

Em matérias de jornais, há um consenso geral sobre a disparidade das obras, “não existindo por isto homogeneidade no nível dos trabalhos” (RIBEIRO, 1981b, p. 12). Provavelmente, isso se deu por causa da trajetória das expositoras, pois algumas já eram professoras e outras, alunas. Como colocado pela jornalista Célia Ribeiro e também percebido pelas informações disponíveis no catálogo, há uma diversidade nos materiais (lã natural e

⁶¹Essa foi uma das grandes dificuldades do trabalho, obter imagens ou poder conhecer as obras pessoalmente.

industrial, ráfia, juta, sisal, madeira, fio de cobra, buchas de palha) e diversas técnicas da tapeçaria: bordado, tecelagem no tear manual e gobelino⁶² (CGTC, 1981a).

O jornalista Antonio Hohlfeldt também escreveu uma reportagem sobre a exposição, mas ele é mais crítico ao que viu:

Embora muitas afirmem, generalizando, que a exposição está ótima, de bom nível, a diferença de perspectivas entre alguns trabalhos e outros [é] bastante evidente, não apenas pela ainda escassa incursão da tapeçaria na terceira dimensão, entre nós, como pela excessiva presença do geometrismo, e indicar, quem sabe, um domínio ainda precário do desenho – que neste caso, é criado pessoalmente por cada uma delas, e não executado sobre desenhos de outros artistas – em oposição a algumas obras cujo domínio artesanal é tão desenvolvido que a forma circular é uma constante com requintes de alta estilização (HOHLFELDT, 1981, p. 7).

Algumas questões são válidas de serem comentadas, como “incursão na terceira dimensão”, qualidade intrínseca à nova tapeçaria, que o jornalista coloca como a minoridade das obras. A partir das imagens do catálogo, realmente apenas duas possuem essas características: a obra de Zoravia Bettiol (Figura 20) e a de Heloísa Crocco (Figura 19), que não representa obra exposta na *1ª Mostra*, mas é bem semelhante e realizada no mesmo período.



Figura 20 – BETTIOL, Zoravia (Porto Alegre, 1936)
Ave n° 1, 1979
 Sisal, rami e ferro, 164 x 154 cm, elemento 180 x 0,80 cm
 Fonte: Blog Arte da Fibra Brasileira.⁶³

⁶² Nome que surgiu devido à Manufatura dos Gobelins, em Paris, sendo uma das técnicas mais complexas de construção de tapeçarias.

⁶³ Disponível em: <<http://artedafibrabrasileira.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

Outro comentário do jornalista sobre as obras é a geometrização, que não acredito ser “um domínio ainda precário do desenho”, mas apenas uma escolha poética, influenciada por movimentos do século XX, como o próprio *concretismo* e *neoconcretismo*, movimento dos anos 1950 e 1960 que influenciou diversos artistas e o *design* gráfico. De exemplo, há duas imagens que estão na própria reportagem do Correio de Povo, elucidando a questão da geometrização. São obras das artistas Rachela Gleiser (Figura 21) e Renata Rubim (Figura 22).

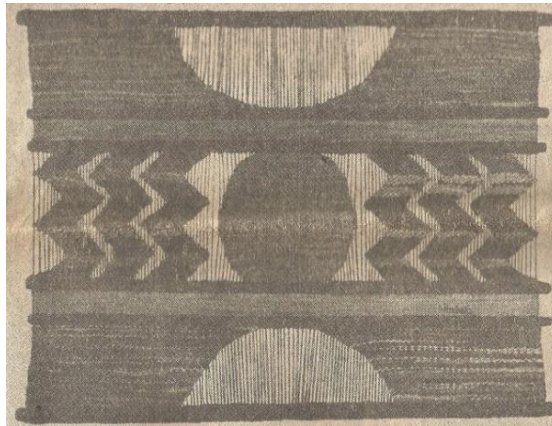


Figura 21 – GLEISER, Rachela (Porto Alegre, 1932)
Paralelas, 1980

Juta, lã natural, lã natural tingida, madeira, 163 x 119 cm.
Fonte: Hohlfeldt (1981, p. 7).



Figura 22 – RUBIM, Renata (Rio de Janeiro, RJ, 1948)
S/ título, ca. 1980

Lã pura de carneiro e rami, tear horizontal, 120 x 200 cm
Fonte: Site da artista.⁶⁴

⁶⁴ Disponível em: <<http://renatarubim.com.br/pt/portfolio/>>. Acesso em 3 nov. 2017.

Críticas à parte, a matéria de Antonio Hohlfeldt é bastante extensa, expondo a história do Centro, projetos e ações do grupo, finalizando com um ponto extremamente positivo: “[...] é bastante claro que a tapeçaria exposta [...] vai, em termos gerais, além do puro e simples artesanato, e também do aspecto lúdico. Provoca emoções, sim, mas também pretende expressar-se individualmente” (HOHLFELDT, 1981, p. 7). Um dos objetivos do grupo, que era a de promover a arte da tapeçaria, em todas as suas diversas técnicas, para o público em geral, foi alcançado com essa exposição. O sucesso foi tão grande que foi levada a uma galeria de São Paulo e a uma loja de móveis no Rio de Janeiro⁶⁵, demonstrando, de novo, a situação ambígua em que a tapeçaria estava dentro do sistema da arte.

2.1.2 Segunda Mostra

Em 1983, temos a segunda exposição, nos mesmos moldes: inscrições abertas ao público, com júri de seleção composto por Carla Obino, Ronete Magrisso, Maria Helena Webster, Mônica Zielinsky e Joana de Azevedo Moura. A exposição ocorreu, novamente, no Centro Municipal de Cultura, do dia 24 de outubro a 7 de novembro. No catálogo, há um texto de apresentação:

[...] a realização da 2ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea tem para nós, duplo significado. Em primeiro lugar, ela representa a conquista dos objetivos a que se propuseram os integrantes de um grupo de tapeceiros do Rio Grande do Sul que sentiu necessidade de lutar pelo espaço a que tinham direito, mas que não era reconhecido. [...]. Em segundo lugar, representa o fortalecimento das relações existentes entre as diversas correntes que se dedicam a Arte Têxtil, o que comprova a diversidade de técnicas apresentadas (CGTC, 1983).

A realização das exposições era de extrema importância pelas razões mencionadas no texto acima: reconhecimento da tapeçaria como arte e percepção das diversas técnicas que a arte têxtil envolvia. A continuação das exposições também demonstrava um fortalecimento do Centro e maior visibilidade das associadas e de seus trabalhos – condizendo com os objetivos que guiavam o grupo. E a 2ª *Mostra* possui um grande diferencial, que com certeza ajudou a arte têxtil brasileira e do sul a ganhar mais força e legitimidade, pois as obras desse evento foram expostas também no TextilMuseum Max Berk, na cidade de Heidelberg, Alemanha.

⁶⁵ Mais informações constam na tabela anexada nos apêndices.

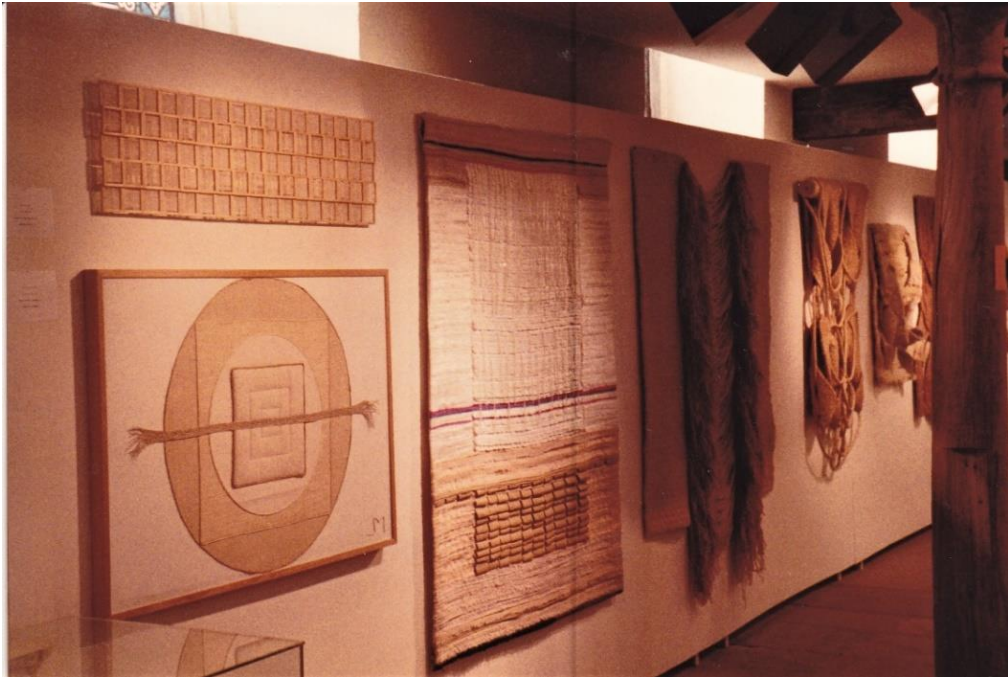


Figura 23 – Fotografia da exposição *Tapisserien aus Brasilien – Künstlergruppe*⁶⁶, 1984
 Fonte: ©Textilsammlung Max Berk, Heidelberg.



Figura 24 – Fotografia da exposição *Tapisserien aus Brasilien – Künstlergruppe*⁶⁷, 1984
 Fonte: ©Textilsammlung Max Berk, Heidelberg.

⁶⁶ Na fotografia da esquerda para direita: acima, obra de Heloísa Crocco, Joana de Azevedo Moura, não identificada, Carmen Lucia Denti, Ecila Corrêa D'Avila.

⁶⁷ Na fotografia, da esquerda para direita: obra de Rachela Gleiser, Fanny Meimes, Sônia Moeller e Liciê Hunsche.



Figura 25 – Fotografia da exposição *Tapisseries aus Brasilien – Künstlergruppe*⁶⁸, 1984
 Fonte: © Textilsammlung Max Berk, Heidelberg.

Em 1983, se decidiu que a *II Mostra* iria ser exposta em Heidelberg. Essa foi a primeira exposição na Europa de que o CGTC participou. As selecionadas foram: Carmen Lucia Denti, Clayton Bassanne Senger, Ecila Corrêa Lobo D’avila, Eleonora Fabre, Elisabete Salvador Vanzalotti, Erica Turk, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Izar Loforte, Joana de Azevedo Moura, Liane Moya, Liciê Hunsche, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Sonia Moeller, Sonia Ortiz Dip, Vera Beatriz Zattera, Zoravia Bettiol, Trama-Atelier de Arte (composta por Guimarães do Amaral, Ledy Anna de Oliveira Schmitt, Maria da Graça Schmitt, Ronete Magrisso, Silvia Maria Voegeli) e uma obra realizada em conjunto pelas artistas Maria da Graça Py Pinto Gomes, Maria Iara Soares Mascarello e Marlene Lipp João. No total, foram 20 obras escolhidas (duas a menos que a edição anterior) e todas foram expostas na Alemanha (CGTC, 1983).

A partir das imagens do acervo do TextilMuseum, nota-se que havia artistas que seguiam produzindo obras bidimensionais e retangulares, modificando os materiais e os desenhos na superfície. Outras trabalhavam com mais volume e indícios de uma tridimensionalidade, muito influenciadas por trabalhos de Douchez e Nicola. A expografia da exposição alemã levou em consideração essas duas percepções da tapeçaria, como é visível

⁶⁸ Na fotografia, da esquerda para direita: parte da obra de Carmen Lucia Denti, Ecila Corrêa D’avila, Izar Loforte e Elisabete Salvador Vanzalotti.

nas fotografias aqui colocadas. Nas Figuras 23 e 24, notam-se obras com mais volume e mistura de materiais. Na Figura 25, o padrão das obras expostas ainda é o bidimensional. Isso mostra o quanto os trabalhos das associadas eram diversificados.



Figura 26 – Catálogo da II Mostra do CGTC
Acervo do CGTC
Fonte: CGTC (1983).

Em reportagem sobre a exposição, escrita pela jornalista Susana Espindola, há uma declaração de Ronete Magrisso (diretora do CGTC na época):

Hoje fala-se mais em têxtil, o que inclui objetos tecidos, aplicados, tramados. Tudo que puder ser tramado pode ser incluído. [...] Os artistas não ficam restritos apenas ao cordão, linhas ou lãs e nem precisam limitar-se ao plano da parede. Fala-se hoje, inclusive em escultura têxtil (ESPINDOLA, 1983, p. 13).

Na fala de Magrisso, nota-se que a tapeçaria estava se transformando, tendo seu conceito ampliado, recebendo novos materiais, formas e técnicas. No caso dos trabalhos realizados pelas associadas, essa mudança não era aplicada por todas, como se nota nas fotografias citadas, e havia o uso de materiais inovadores, como mangueira plástica, acrílico, ferro e arame. De maneira geral, havia também uma tentativa em se desvincular do retângulo tradicional da tapeçaria.

2.1.3 Terceira Mostra



Figura 27 – Catálogo da 3ª Mostra do CGTC
Acervo do CGTC
Fonte: CGTC (1985a).

Entre 18 a 29 de novembro de 1985, ocorreu, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, a terceira mostra do Centro. A comissão julgadora foi composta por Alice Bruegmann, Enio Lippmann, Ernesto Aroztegui, Fernando Baril, Jussara Castro Perrone, Mônica Zielinsky e Joana de Azevedo Moura (escolhida como representante do CGTC). Nessa edição, houve homenagem a Zoravia Bettiol, pelos seus 30 anos de carreira (CGTC, 1985a). No catálogo, há a transcrição do discurso proferido por Mônica Zielinsky na comemoração dos anos de carreira de Zoravia; também há um texto da diretoria do CGTC e texto crítico de Maria Amélia Bulhões sobre o espaço dado à tapeçaria no sistema das artes, já citado na introdução deste trabalho.

Foram 38 inscrições, que seriam julgadas a partir da “proposta, nível técnica, originalidade, realização, acabamento e equilíbrio entre forma e conteúdo” (BOLETIM CGTC, 1985f, p. 2), sendo apenas 13 selecionadas: Arlinda Volpato, Celia Maria G. Juchem, Erica Turk, Ivone Rivero Gick, Joana de Azevedo Moura, Ledy Anna de Oliveira Schmitt, Marília Diefenthaler Herter, Marita Burger, Rachela Gleiser, Sonia Moeller, Vera Elizabeth Fontan, Vera Stedile Zattera, Walderes Martins de Aguiar (CGTC, 1985a).

Porém, como as edições sempre se diferenciavam, nesse caso houve uma reflexão pública escrita pelo júri e transcrita no boletim de número 10 do CGTC, no qual a comissão julgadora escreveu sobre a pouca qualidade dos trabalhos inscritos. Segue a *Carta aberta aos*

inscritos na III Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, escrita pelo júri de seleção em 23 de outubro de 1985:

[...] Percebeu-se que, de um modo geral, os trabalhos apresentaram:

a) poucas soluções inovadoras, tendo a maioria das mesmas, de um modo geral, revelado repetições, pouco estudo e aprofundamento, especialmente nas questões de linguagem têxtil. O nível técnico em alguns trabalhos manifestou-se consistente, mas tal fato não suprimiu **a carência de soluções mais elaboradas ao nível do significado**.

b) em alguns casos, as obras apresentaram uma representação que apreende somente soluções de ordem formal, preocupados com o produto “formalmente” apresentado. Em poucos trabalhos se pode verificar uma reflexão exaustiva do processo de produção.

c) a maioria das obras concernentes à Mostra careceram de vínculos com aspectos de realidade contemporânea e local. A que se deve este fato? São negações dela? Desconhecimento dela? Ou fuga dela?

d) a maioria das soluções apresentadas parecem estar em descompasso com as abordagens contemporâneas e locais da arte. A que se deve esse fato?

[...] Cremos assim ser imprescindível uma reflexão cuidadosa por parte de todos, candidatos, jurados e público para que esta área de representação plástica ao menos possa acompanhar e não marginalizar-se das grandes questões da arte de nosso tempo. [...] Nossas constatações colocam-se em itens abertos à discussão. Gostaríamos que elas possibilitassem a seriedade de um redimensionamento dessa prática (AROSZTEGUI et al., 1985, p. 2).

O júri da *III Mostra* criticou a qualidade dos trabalhos, mas criou uma reflexão em conjunto com as associadas, pois foi marcada uma reunião com estas e o júri para ser discutida cada obra refutada. Nesse momento de troca, o júri fez críticas sobre cada obra, permitindo que as próprias artistas repensassem o seu trabalho. Heloísa Annes chamou a atenção para esse momento, pois, de acordo com Ernesto Aroztegui, foi um episódio histórico, em que um júri se posicionou frente aos inscritos e conversou abertamente sobre os trabalhos. Isso mostrou um desejo das associadas de quererem melhorar o seu trabalho. A crítica também levou em consideração questões fundamentais da arte produzida naquele momento e como a arte têxtil não deveria se furtar a escolhas formais e poéticas de acordo com a arte contemporânea. Dessa forma, é notório o desejo de pertencimento ao sistema da arte, para além de uma situação marginal, comumente desfrutada.

No mesmo boletim em que a carta do júri foi escrita, também se obteve a transcrição de comentários feitos pelo júri para cada obra aceita. A obra *Canudos Rebeldes* (Figura 35), de Marita Burger, foi muito elogiada, sendo considerada “o melhor de todos os trabalhos apresentados, criativo, original e intrigante” (OPINIÃO... 1985a, p. 3), *Cotidiano*, de Arlinda Volpato, foi considerado o segundo melhor: “Trabalho sério, elaborado, pessoal e rico em sugestões (Ernesto Aroztegui)” (OPINIÃO..., 1985a, p. 3). A Figura 29, mostra uma obra de

Arlinda Volpato, que não foi exposta nessa mostra, mas que é bem semelhante, dando uma ideia daquela elogiada pelo júri.⁶⁹

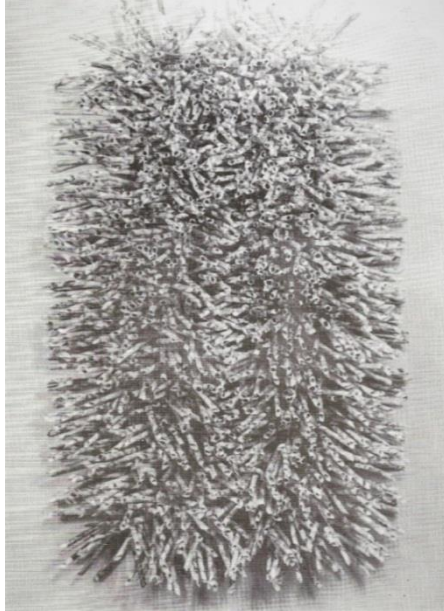


Figura 28 – BURGER, Marita (Ijuí, RS, 1937)
Canudos rebeldes, s/ data
Teceragem com papel 100 x 80 cm
Fonte: CGTC (1985a).



Figura 29 – Obra de Arlinda Volpato
Fonte: Acervo de Sônia Moeller.

⁶⁹ A imagem do catálogo está em uma condição ruim.

É notável, com o passar dos anos do CGTC, ao realizarem novas exposições, novos trabalhos, cursos e as associadas irem se aperfeiçoando e conhecendo melhor o pensar e o fazer têxtil, era esperado que os júris fossem criando expectativas e desejassem um maior nível de exigência aos trabalhos submetidos à Mostras. Isso ocorreu, e é bem perceptível nos comentários dos júris ao longo do tempo.

2.1.4 Quarta Mostra

A quarta é a última edição das mostras do CGTC ocorreu, novamente, no Centro Municipal de Cultura, do dia 11 de dezembro de 1987 a 4 de janeiro de 1988. De 32 trabalhos inscritos, apenas 14⁷⁰ foram selecionados pelo júri, composto por Carmen Lúcia Denti (artista escolhida pelos associados), Jorge Soto, Milton Couto e Sérgio Motta.⁷¹ Ao contrário da crítica do júri na edição anterior, a *IV Mostra* teve comentários mais positivos: “[...] seu trabalho de seleção teve como resultado um único vencedor: o alto nível da *4ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*” (CGTC, 1987a, p. 3).



Figura 30 – Catálogo da *4ª Mostra do CGTC*
Acervo do CGTC
Fonte: CGTC (1987).

Realmente, das exposições já comentadas, é nesta última que há soluções mais diversas e também um uso diferenciado dos materiais. Isso, provavelmente, é consequência de uma categorização nas inscrições, que foi dividida da seguinte maneira: tecelagem, desenho

⁷⁰ Um dos trabalhos foi uma Homenagem a Astréa Guimarães do Amaral, associada falecida em setembro do mesmo ano em que ocorreu a mostra.

⁷¹ Havia sido convidado um representante do Centro Municipal de Cultura, mas ele não compareceu, sendo substituído por Sérgio Motta.

têxtil e proposta. De acordo com o texto do júri, “a separação das obras inscritas por categorias não significa, em momento algum, um divisionismo na tapeçaria e, sim, uma necessidade de permitir a abertura de espaços às novas manifestações têxteis” (CGTC, 1987a, p. 3).

Sobre as categorias criadas, há a seguinte diferenciação: tecelagem (doze inscrições): “adotou-se no momento trabalhos executados em qualquer tipo de tear ou bordado sobre talagarça, aonde a trama, urdidura forme a estrutura e resultou o próprio trabalho”; proposta (dezesseis inscrições): “objetos, de técnica livre, uso convencional, usando qualquer tipo de fibras ou fios para sua execução”; e a última, design têxtil (quatro inscrições), que tem dois enfoques: “Trabalhos que proponham padrões para tecidos na área industrial. Trabalhos que utilizem padrões tecidos para composição ou composição sobre tecido” (FABRE, 1987). A partir dessas categorias, foram selecionados os trabalhos de Astréa Guimarães do Amaral (homenageada), Clayton Senger, Erica Turk, Heloisa Annes, Isolde Hagemann, Joana de Azevedo Moura, Maria da Graça de Pinto Gomes, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Rojane Lamago, Sonia Moeller, Vera Fontana, Walderes de Aguiar e uma obra em conjunto de Carmem Denti e Maria Helena Bervian (CGTC, 1987a).

Como comentado anteriormente, essa edição foi a última das mostras; porém, o CGTC continuou por mais 13 anos. Questionando Heloísa Annes sobre o porquê desse fato, ela comentou que muitas associadas começaram a trabalhar com outros suportes do setor artístico, e o CGTC já não estava em seu melhor momento (ANNES, 2017b, informação verbal). Havendo uma abrangência para diversas questões do têxtil, que deveria trazer maior variedade para o grupo e atraindo artistas com produções e técnicas têxteis diferenciadas, ocorreu o contrário, o grupo se enfraqueceu. Isso é perceptível pela própria quantidade de material guardado na casa de Heloísa. Nos primeiros 10 anos, o volume de atas e correspondências é bem maior que de 1990 até 2000, mas isso será mais detalhado no último capítulo. Também foi na década de 1980 que um dos grandes eventos do Centro aconteceu, expondo diversas técnicas oriundas do RS.

2.2 ARTE E ARTESANATO: O *EVENTO TÊXTIL*

A exposição comentada sempre é contada com entusiasmo pelas entrevistadas, devido à sua repercussão nacional e internacional, o *Evento Têxtil 85*. Ao ler-se o catálogo desenvolvido, recortes de jornais e textos escritos sobre a mostra, é compreensível a

importância dada para tal evento, pois a mostra movimentou a cidade: diversas galerias expuseram tapeçaria, houve exposições sobre o têxtil nas suas diversas manifestações, atividades especiais para crianças, adolescentes e adultos abarcando diferentes técnicas têxteis, além de um encontro de vários artistas na cidade para discutir sobre os rumos da arte têxtil brasileira (CGTC, 1985b).

Encerrado o Evento Têxtil 85, uma constatação foi unânime entre os artistas, professores, arquitetos e críticos de arte que dele participaram, bem como integrantes da comissão organizadora: foi a realização mais importante desse segmento artístico no Brasil e também na América Latina, porque se ventilou as artes têxteis em diferentes instâncias e, pela primeira vez, se abordou aspectos teóricos da arte têxtil. De outra parte, conseguimos abranger o nível erudito, através da Exposição Nacional do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e o popular, pela Mostra Didática de Técnicas Têxteis no Centro Municipal de Cultura (JACQUES, 1985, p. 1).

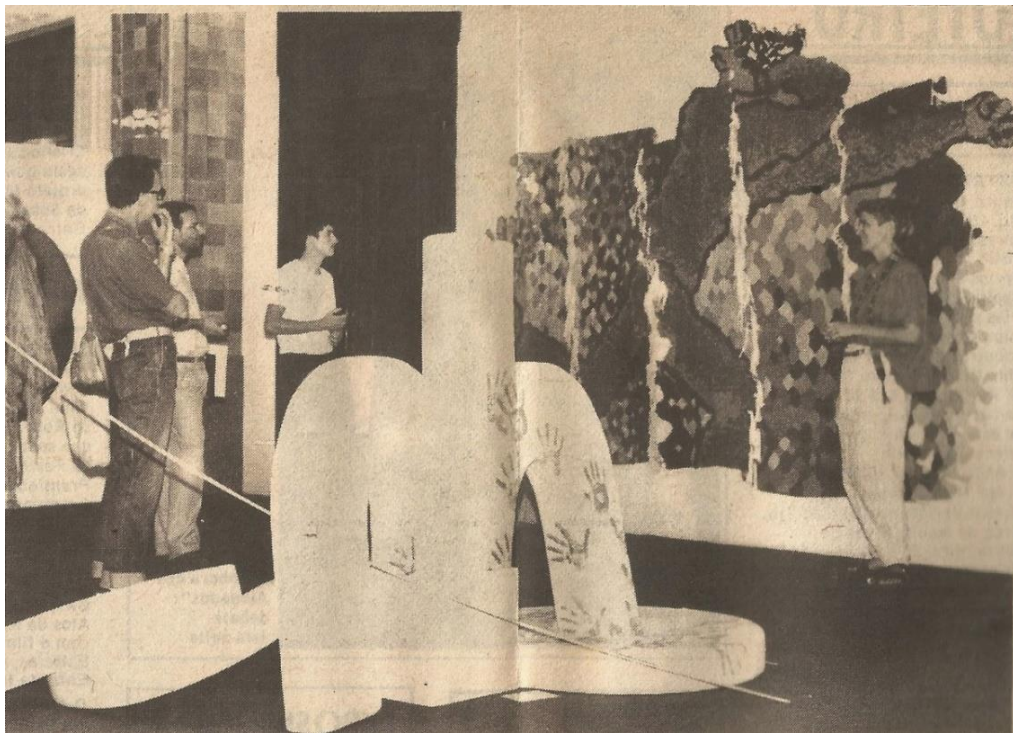


Figura 31 – Fotografia da exposição *Evento Têxtil*, MARGS, 1985.
Fonte: EVENTO, 1985b, p.1

Organizado pelo Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea e pela Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, o *Evento Têxtil* foi um dos projetos mais ambiciosos e importantes realizados pelo CGTC, devido a sua dimensão e ao envolvimento de diversas instituições da cidade de Porto Alegre e de artistas do Brasil. A ideia de desenvolver o evento aconteceu em 1982, na cidade de Penápolis (SP), durante o *V Salão do Noroeste*, cujo tema foi a tapeçaria. Ali, estavam reunidos artistas de todo o Brasil, e o Rio Grande do

Sul foi considerado o local ideal para se organizar um evento grande sobre o tema, devido ao próprio CGTC, à existência de um grande número de artistas da área, à produção de lã e a um artesanato com uma grande tradição têxtil, especialmente portuguesa, italiana e alemã (CGTC, 1985b).

“Sua finalidade é incentivar, documentar, refletir e debater em suas instâncias teóricas e práticas as manifestações referentes às artes têxteis, abrangendo todos os seus aspectos” (PLESCHT, 1985, p. 12). Para uma abrangência completa da área têxtil, o evento durou de 24 de abril a 15 de maio de 1985, incluindo palestras e debates de artistas e teóricos, exposições, atividades voltadas ao público e viagem a Uruguaiana para conhecer produção de lã do estado.⁷²



Figura 32 – Catálogo do *Evento Têxtil 85*
Acervo do CGTC
Fonte: CGTC (1985b).

Foram publicadas notas em diversos jornais do país⁷³ sobre as inscrições para a *Exposição Nacional de Arte Têxtil*, no MARGS, na qual o museu “deslocou seu acervo para o espaço de exposições temporárias, numa inequívoca demonstração de seu entendimento da importância deste Evento para a história ainda recente de nossa arte têxtil” (IOSCHPE, 1985, p. 12). A importância dada à mostra ocorreu pelos seus objetivos e pela forma de seleção. Havia dois momentos na exposição: a primeira, que foi selecionada por um “júri rigoroso, que

⁷² Atividade organizada pela patrocinadora do evento, Federação das Cooperativas de Lã do Brasil (Fecolã).

⁷³ No acervo do CGTC, há recortes dos seguintes jornais: Jornal do Estado (Curitiba), Revista de Domingo, do Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Correio Braziliense (Brasília), Jornal da Cidade (Jundiaí, Rio de Janeiro), O Estado (Porto Alegre, RS), Jornal do Commercio (Rio de Janeiro), Zero Hora (Porto Alegre) e Correio do povo (Porto Alegre).

por dois dias, buscou separar a melhor arte da tapeçaria contemporânea brasileira” (CGTC, 1985b), sendo essa aberta para inscrições públicas, tendo ao total 79⁷⁴ concorrentes, e apenas 23 foram aceitas (PRESSER, 1985).



Figura 33 – BARROS, Vera
Construindo, rasgando e recompondo na Vida,⁷⁵ s/ data
 Alto liço e Gobelin, 240 x 300 cm
 Fonte: Rahde (1985, p. 48).

Foram aceitos os seguintes: Ana Goldberger (SP), Ana Norogrande (RS), Ani Frey (RS), Atelier Novo Hamburgo (RS), Carmen Lucia Denti (RS), Caru (SP), Cho & Sérgio (SP), Delba Marcolini (SP), Eleonora Fabre (RS), Erica Weber Turk (RS), Góes (ES), Henrique Schucman (SP), Liane Moya (RS), Luiz Adolpho (RJ), Manoel (SP), Rachela Gleiser (RS), Renata Rubim (RS), Rojane Lamego (RS), Sônia Dip (RS), Trama Atelier de Arte (RS), Vera Barros (SP), Vera Stedile Zattera (RS), Vivian Silva (RJ)⁷⁶ (CGTC, 1985b).

A outra parte da exposição era composta por artistas convidados pela Comissão Organizadora, que “utilizou como critério a participação de pelos menos duas Trienais de Tapeçaria” (CGTC, 1985b, p. 21), sendo os seguintes os artistas convidados: Gilda Azeredo

⁷⁴ Em uma nota no Segundo Caderno do jornal Zero Hora, do dia 5 de março de 1985, estava escrito que eram 150 inscritos.

⁷⁵ Obra com características bidimensionais, seguindo um padrão mais formal, incluindo a própria técnica de construção.

⁷⁶ Por estados: treze eram do Rio Grande do Sul, sete de São Paulo, dois do Rio de Janeiro e um apenas do Espírito Santo. Percebe-se que os dois estados com mais participantes eram os que possuíam um centro de tapeçaria próprio.

de Azevedo (homenageada⁷⁷, RJ), Alice Carracedo (SP), Arlinda Volpato (RS), Berenice Gorini (SC), Bia Vasconcellos (RJ), Carla Obino (RS), Cerzo (PR), Eva Soban (SP), Fanny Meimes (RS), Fernando Manoel (MG), Guy (SP), Heloisa Crocco (RS), Iracy Nitsche (SP), Ivandira (RS), Jacques Douchez (SP), Janete Fernandes de Siqueira (PR), Jean Gillon (SP), Joana de Azevedo Moura (RS), Juan Ojea (SP), Liciê Hunsche (RS), Luiz Carlos Albertini (SP), Maria Kikoler (RJ), Maria da Penha Aparecida Moreira Paes (MG), Maria Tereza Lemos de Arruda Camargo (SP), Marlene Trindade (MG), Michel Barbault (PE), Myrthes Mello Machado (RJ), Parodi (RJ), Salomé (RS), Sonia Moeller (RS), Sonia Paul (SP), Suzana Lima (SP), Theoto (SP), Xtiano (PE) e Zoravia Bettiol (RS), contabilizando 34 artistas⁷⁸. Com essas escolhas:

[...] o júri optou tanto quanto foi possível, por mostrar as tendências mais diversas da tapeçaria contemporânea, uma vez em que nosso entender, está buscando seu próprio espaço, empurrando para longe de si os limites da pintura e da escultura. [...] Tudo isso, pareceu ao júri, implicar em intenção de ampliar os limites restritos da tapeçaria e também de sua linguagem plástica, colocando-a na situação contemporânea das demais técnicas, como a pintura, gravura, escultura, desenho, etc... (CGTC, 1985b, p. 21).



Figura 34 – HUNSCHE, Liciê (Porto Alegre, RS, 1924–2017)

Murapei,⁷⁹ s/ data

Montagem tecida, 0,90 x 0,60 cm

Fonte: Rahde (1985, p. 48).

⁷⁷ Artista homenageada por seu falecimento, em 1984.

⁷⁸ Por estados: doze provinham de São Paulo, dez do Rio Grande do Sul, cinco do Rio de Janeiro, três de Minas Gerais, dois do Paraná, dois de Pernambuco e um de Santa Catarina.

⁷⁹ Obra de Liciê Hunsche que já indica uma tridimensionalidade, liberdade de construção e mistura de materiais.

Aqui, de novo, há a questão já comentada na 4ª *Mostra* do CGTC, uma amplitude nos limites da arte têxtil e um interesse em diversidade nos materiais empregados. Essas mudanças tinham como objetivo maior inclusão e aceitação na arte contemporânea e o seu afastamento da tapeçaria histórica. Porém, ao mesmo tempo em que almejava “atualizar” a arte têxtil, o evento propôs uma valorização de técnicas artesanais e culturais, que também fazem parte do “fazer têxtil”, contrapondo o histórico ao atual, a técnica passada de geração em geração à experimentação do contemporâneo.

A *Mostra Didática* expôs ao público diversas técnicas relacionadas a tradições do Estado, como Sonia Moeller lembrou ao ser questionada sobre o evento. Foram expostos objetos vindos de Nova Petrópolis, cidade ligada à tradição alemã, como o *Wandschoner*, panos de paredes que eram bordados com escritos e cestaria realizada com palha de milho. Também houve mostruário do têxtil produzido por descendentes de italiano, principalmente sobre a produção e a feitura do linho, e também o trabalho de tramas, nós e ornamentos do gaúcho (MOELLER, 2017b, informação verbal).

Todo esse material foi exposto de maneira didática, com painéis fotográficos, mostrando as técnicas e sendo exibidos diversos tipos de fios, como lã, fibras vegetais e tecidos sintéticos (BARBOSA, 1985); e também, havia pessoas produzindo e realizando diversas técnicas na própria exposição, para o público ver ao vivo a produção de rendas e fios. Heloísa Annes falou que sua irmã ficou no evento, fazendo *frivolité*⁸⁰, e que havia teares no saguão do Centro Municipal para as pessoas poderem mexer e aprender a tapeçaria (MOELLER, 2017c, informação verbal).

Paralelamente, houve espaço para trabalhos desenvolvidos por crianças, jovens e adultos a partir de atividades realizadas no Centro de Desenvolvimento da Expressão (CDE), um dos parceiros do evento.⁸¹ Voltado para a educação a partir da arte, o CDE sempre trabalhou com propostas didáticas para o ensino das artes para diversas idades; com o desenvolvimento do evento têxtil, o Centro propôs atividades relacionadas ao têxtil. Também houve falas sobre o assunto, como *Iniciação às artes têxteis no ensino*, realizada por Esther Pilar Grossi; *Aspectos didáticos da inserção das artes têxteis nas tarefas escolares e vivência de técnicas de artes têxteis para professores*; e também uma aula-demonstração no centro, para interessados.

⁸⁰ Criado no século XVIII, o *frivolité* é um tipo de renda feita a partir de nós formando anéis ou arcos (EARNSHAW, 1984).

⁸¹ A associada e tapeceira Francisca Dallabona era vice-diretora do Centro na época do evento.

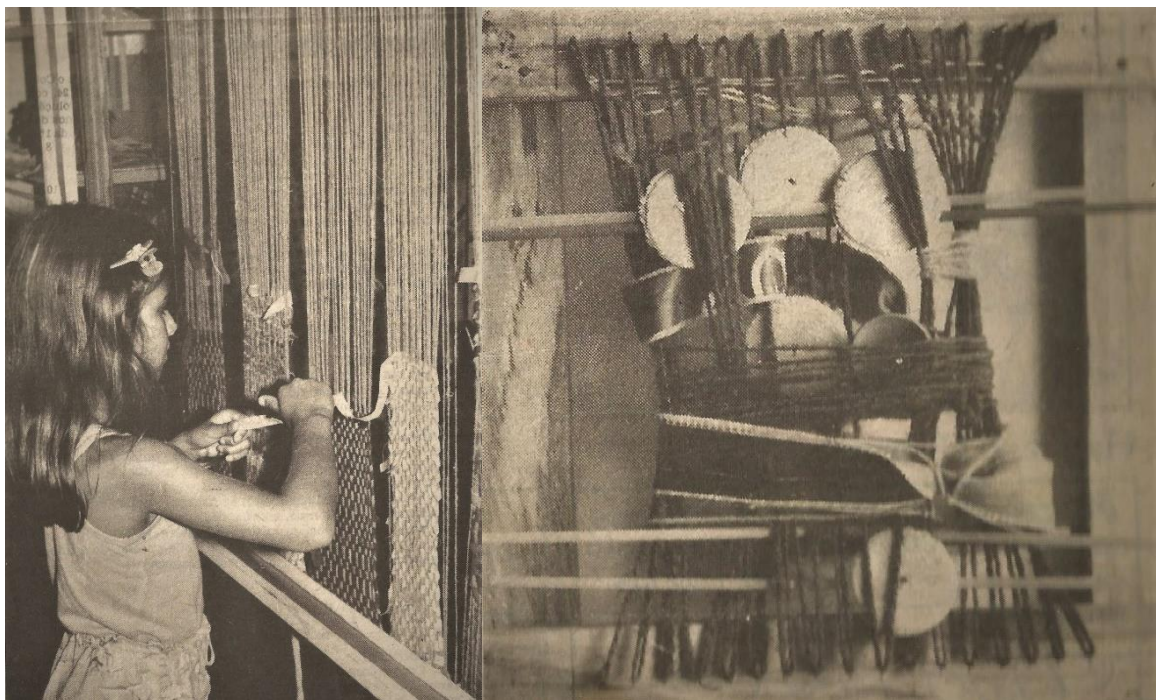


Figura 35 – Fotografia de menina tramando e minitêxtil realizado por um aluno nas oficinas
Fonte: Plescht (1985, p. 12).

Além de todas as mostras e atividades já comentadas, houve exposição no Theatro São Pedro de estandartes do Carnaval de Pernambuco, Coletiva de Tapeçarias na agência Unibanco, exposição *Tecido Metálicos – Os amantes*, na Galeria Tina Presser, do artista Luiz Antonio Rocha; na Galeria Singular houve uma exposição de *Acessórios Têxteis* e, ainda, exposições da produção de artistas têxteis, muitas ligadas ao Centro, em seus próprios ateliês.⁸² E houve projeção de documentários sobre o tema, como: *O Gaúcho artesão, lã e couro*, *Tiras e Meadas*, *O Mundo transfigurado de Zoravia Bettiol* e *Artesanato têxtil na região colonial italiana do Rio Grande do Sul* (PROGRAMAÇÃO..., 1985).

Outromomento muito importante foi o *Encontro dos artistas têxteis*, que motivou a produção intelectual na área têxtil, pois oportunizou debates, troca de informações a partir de palestras e falas de artistas e teóricos, tanto do Brasil como de Uruguai e Argentina. As falas foram bastante pertinentes. Um exemplo foi o debate no dia 25 de abril, sobre *Arte têxtil na Argentina, Uruguai e Brasil*, com as participantes Monica Zielinsky (Brasil), Maria Luiza Rampini (Uruguai) e Tana Sachs (Argentina) e a mediadora Evelyn Berg Ioschpe. No dia seguinte, houve as seguintes falas: Liane Moya apresentou *O perfil do sistema da arte têxtil*;

⁸² Atelier de Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Ateliê de Liciê Hunsche, Trama Atelier de Arte, Atelier 65 Arte e Atelier Telma Cadernatori.

Rita Cáurio falou sobre o *Mercado da Arte Têxtil*; o artista José Alberto Nemer discursou sobre *Arte Popular x Arte Erudita*; Sara Deissó de Souza apresentou *Manos del Uruguay y la función del consejo mundial de artesanía*; Alberto Beuttenmüller, jornalista e crítico de arte, falou sobre o *Espaço Cultural da Tapeçaria*; e assim seguiu, sendo ao total nove palestras sobre temas relacionados à arte têxtil (PROGRAMAÇÃO..., 1985).



Figura 36 – Catálogo do *Evento Têxtil 89*
Acervo do CGTC
Fonte: CGTC (1989).

Ainda, no último dia, houve uma sessão de encerramento, em que foram debatidos três assuntos principais: reativação do Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, formação de novos centros de tapeçaria no Brasil e política de atuação do artista têxtil. Enfim, tudo isso mostra que o evento foi sério, possibilitando o encontro de diversos artistas brasileiros para trocas e debates. E se o Centro Brasileiro não foi reativado, o *Evento Têxtil 85*, propiciou a criação do Centro Paulista de Tapeçaria, que logo de início já promoveu uma troca intensa de cartas com o CGTC. Em uma carta de Vivian Silva, artista do Rio de Janeiro e participante do evento de 1985, enviada ao CGTC em 5 de dezembro de 1986, essas questões e a importância da discussão feita no evento ficam bem claras:

Venho por intermédio desta tentar dar continuidade às discussões do nosso congresso Evento Têxtil 85 que de forma tão positiva reuniu os artistas têxteis [...]. Como de lá para cá passou a existir um contacto e uma abertura para discussão das artes têxteis, senti necessidade de ampliá-la [...]. Tivemos alguns resultados mais práticos do Evento com a organização do Centro Paulista de Tapeçaria e a sua primeira Mostra em novembro deste ano. [...] (SILVA, 1986, p. 1).

Fica claro que no ano de 1985 foram organizados e criados laços entre artistas do Brasil, o que se tornou importante para uma arte que ainda tinha necessidade de se consolidar e se igualar a outras técnicas, como pintura, escultura, desenho. A exposição seguiu depois itinerante, por cinco cidades do Brasil: Florianópolis, Curitiba, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo.⁸³ A experiência do evento foi tão válida, que houve uma segunda edição em 1989,⁸⁴ seguindo o molde da anterior, porém com uma participação mais ativa de artistas do Uruguai e da Argentina, como fica claro na lista de expositores.



Figura 37 – Panorama do *Evento Têxtil*, MARGS, 1989
Fonte: Acervo de Sonia Moeller.

A exposição ocorreu, novamente, no MARGS, durante o período de 30 de agosto a 30 de setembro de 1989, e o centro de cada país participante ficou responsável pela seleção das obras a serem expostas no museu. Em Porto Alegre, foram 64 obras recebidas, de 44 artistas brasileiros inscritos, sendo o júri foi composto por Ernesto Aroztegui, Heloisa Crocco, Mirian Paglia Costa (jornalista), Sonia Moeller (artista plástica em substituição a Angélica de Moraes, jornalista) e Vasco Prado (na época, diretor do MARGS).

⁸³ Mais informações constam nos Anexos deste trabalho.

⁸⁴ São citados em atas das reuniões problemas financeiros para a elaboração dessa exposição. Por isso, não foi feito um catálogo com imagens das obras expostas, como fica claro no ofício do CGTC nº17/89, escrito em 16 de agosto de 1989.

Os selecionados do Brasil foram os seguintes: Ana Norogrande, André Petry, Amarilli Boni Licht, Arlinda N. Volpato, Berenice Gorini, Clara, Eleonora Fabre, Francisca Dellabona, Góes, Graça Py, Henrique Schucman, Manoel J. N., Maria Elena Bervian, Rita Moura e Rojane Lamego. No total, foram 44 artistas, sendo 16 argentinos⁸⁵, 15 brasileiros e 13 uruguaios⁸⁶ (CGTC, 1989). Felizmente, há algumas imagens da exposição no MARGS, cedidas pela artista Sonia Moeller (Figura 38). A primeira foto mostra o trabalho de Berenice Gorini; na segunda, em destaque, encontra-se a obra de Eleonora Fabre⁸⁷. Ambas as obras chamam a atenção por sua monumentalidade e emprego maior de materiais, principalmente a madeira.

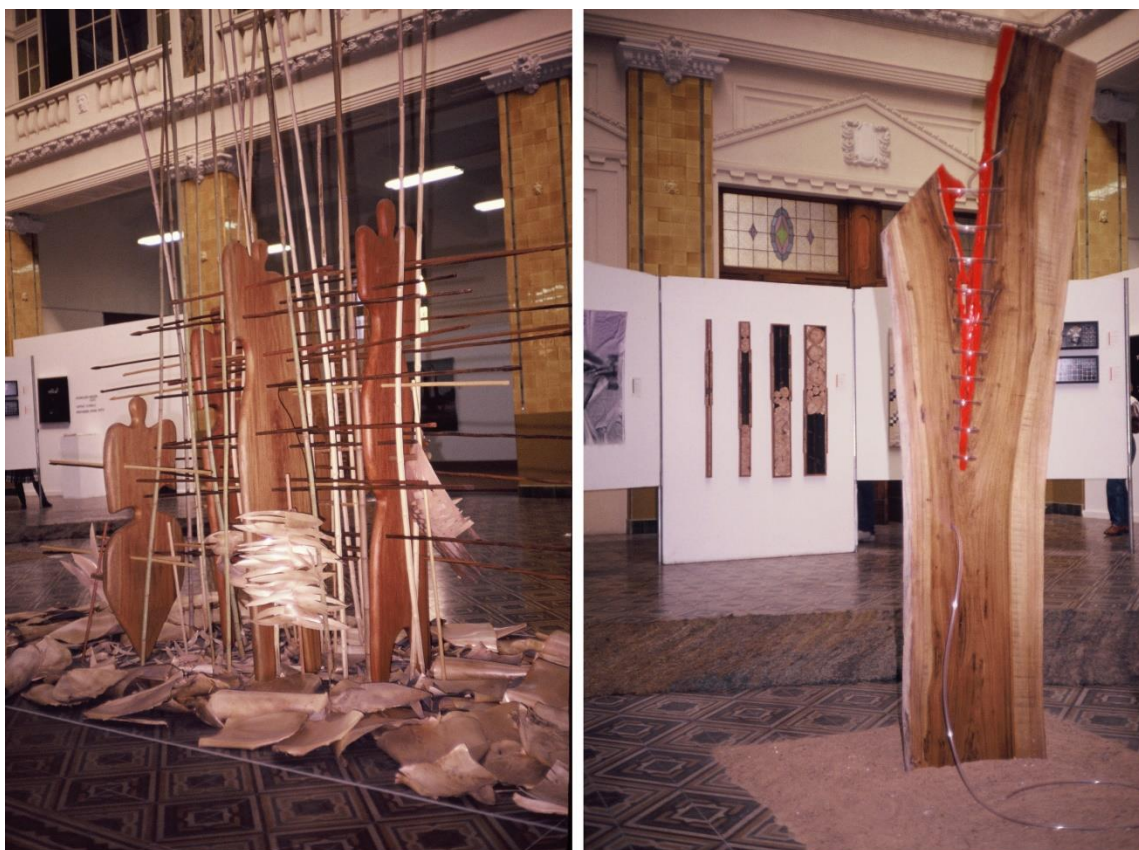


Figura 38 – Obras expostas no *Evento Têxtil*, MARGS, 1989
Fonte: Acervo de Sonia Moeller.

⁸⁵ Participaram da mostra os seguintes artistas argentinos: Azucena Miralles, Carola Segura, Dora Guidali Mandirola, Ernesto de Castro, Felisa Federman, Gracia Cutuli, Irene Rey, Iutta Maria de las Manos, Maria Herrada, Mario Alberto Fernandez, Nora Aslan, Rosa Arena, Silke, Silvia Sieburger, Silvina Trigos e Tana Sacks.

⁸⁶ Os artistas uruguaios foram os seguintes: Alicia Ubilla, Cecília Brugnini, Eduardo Cardoso, Ernesto Aroztegui, Gustavo Real, Ingrid Ahlig, Jorge Francisco Sotto, Jorge Sosa Campiglia, Magali Sanchez Vera, Mirta Trujillo, Nilda Echenique, Pablo de Souza, Sonia Castelli.

⁸⁷ MOELLER, Sonia. *Evento Têxtil 89*. Porto Alegre, 2017. Conversa com a autora.

Semelhante à edição anterior, houve mostras em outros locais da cidade: Espaço Cultural BFB, Galeria Clayton Tapeçaria, Galeria Arte & Fato, Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual, Design Incomum e Atelier 65 Arte. O Centro de Desenvolvimento da Expressão também se envolveu, criando atividades com fibras e têxteis. E, igualmente, houve espaço para debates e apresentação de vídeos, como: *Fibra Brasileira no espaço*, de Vivian Silva; *Fio da Meada* (Fundação Roberto Marinho); *Escultura Têxtil Japonesa* (editado por Vivian Silva); *Escultura Têxtil – XII Bienal Internacional de Lausanne* (editado por Vivian Silva); e outros vídeos (CGTC, 1989). No primeiro dia, 31 de agosto, houve uma conversa com representantes dos três países participantes⁸⁸ para se discutir a arte têxtil; no dia seguinte, houve uma análise da exposição que ocorria no MARGS (CGTC, 1989).

Também muito importantes, devido ao contato direto com o Centro de la Tapiceria Uruguay (CETU) e outros países da América, foram os dois *Encontro Latino Americano de Mini-Têxteis*.

2.3 QUANDO MENOS É MAIS: A ARTE TÊXTIL E O *ENCONTRO LATINO AMERICANO DE MINI-TÊXTEIS*

Exposição com o objetivo de concretizar um projeto que incluísse tanto os tapeceiros do Rio da Prata quanto do Rio Grande do Sul, o CETU se organizou para a realização do Encontro do Mini-Têxtil. Foram enviadas convocatórias para 15 países da América Latina, obtendo resposta de 155 artistas de 10 países, totalizando 334 obras (CENTRO, 1988). A partir do júri de seleção, composto por Olga Larnaudie (crítica de arte – Uruguai), Joana de Azevedo Moura (associada do CGTC), Luis Negrotti (artista plástica – Argentina), Antoni Starzewski (artista plástico – Polônia) e Ana Tiscornia (artista plástica – Uruguai), foram selecionados 93 minitêxteis de 59 artistas. Desses artistas, 15 eram associadas do CGTC.

Esse evento foi importante por ser um dos quais o CGTC participou que abrangia artistas de outros países da América Latina (Uruguai, Argentina, Brasil, Cuba, Chile, México e Colômbia), além de estimular a produção dos minitêxteis, tendência do suporte têxtil a partir da *I Exposição Internacional de Mini-Têxteis*⁸⁹, em Londres, numa criação da British Craft Center. Como refere Mônica Zielinsky ([1982c], p. 10): “O Mini-Têxtil, na verdade, é uma

⁸⁸ Carmen Lucia Denti (Brasil), Ernesto Aroztegui (Uruguai) e Carola Segura (Argentina).

⁸⁹ Alguns artistas já trabalhavam com obras de formas reduzidas, como Sheila Hicks, Leonore Tawney e Susan Weitzman, mas foi com a exposição em Londres que esse suporte ganhou importância (ZIELINSKY, [1982c]).

obra em pequenas dimensões, que surgiu justamente numa época em que as Bienais exibiam com muita incidência trabalhos gigantescos”. A tapeçaria de grandes dimensões dominava as produções dos artistas têxteis, e o minitêxtil, que possui o tamanho entre 8 e 20 centímetros, ia contra essa tendência e provocava o artista a trabalhar e experimentar em um tamanho bem menor que o usual.

Não nos parece ser réplica de obras maiores ou simples redução; apesar de receber o nome de miniatura, não se trata, em nosso ponto de vista, de uma “irmã menor” da obra redução de qualidade [...]. O Mini-Têxtil encontra em si mesmo um mundo cheio de experiências. Este nos parece ser seu objetivo máximo: propor algo de novo, que excita a curiosidade, contrapondo materiais, movimentos, texturas, objetos, desenhos, com a própria tessitura. A redução auxilia, em nosso entender, à apreensão mais sintética pelos sentidos, especialmente, visão e tato. [...] Propiciam, pela redução, novas descobertas sobre a estrutura dos fios (ZIELINSKY, [1982c], p. 10-11).

Zielinsky ([1982c], p. 11) cita que devido, ao seu tamanho, o minitêxtil se encontrava em uma situação de mais experimentação “em lugar da beleza e da harmonia prazerosa”; porém, algumas artistas viam o suporte menor apenas como mais acessível em sua comercialização e uma maneira mais fácil de “ornamentar paredes ou superfícies” (ZIELINSKY, [1982c], p. 12). Também, o minitêxtil era econômico, de fácil transporte e com menor tempo de execução, sendo praticado por diversos artistas (SOTO, 2014).

Entre essas percepções, a *I Mostra de Mini-Têxteis Brasileiros* foi organizada por Rita Cáurio, em 1980, no Rio de Janeiro, tendo como representantes do sul Arlinda Volpato, Heloísa Crocco e Joana de Azevedo Moura. Dois anos depois, ocorreu a *Mostra Experimental de Mini-Têxteis*, organizada pelo CGTC, com exposição no Centro Municipal de Cultura (Porto Alegre, RS), além de expor em Brasília (DF), São Paulo (SP), Cachoeira do Sul (RS) e Caxias do Sul (RS).

A exposição seguinte em que o CGTC se envolveu com esse pequeno suporte foi devido à exposição organizada pelo CETU, a qual circulou pelas três cidades em que havia centros de tapeçarias organizados: Montevideu, Buenos Aires e Porto Alegre. A primeira edição do encontro foi em 1988, e a segunda, em 1991.

A segunda edição do evento foi bem semelhante à primeira. Foram 258 trabalhos enviados, cabendo ao júri, composto por Jorge Abbondanza (artista plástico e crítico de arte uruguaiano), Heloisa Crocco (associada do CGTC) e Gracia Cutuli (artista plástica argentina)

selecionar as obras. Ao total, foram expostas 79 obras, de origens diversas: Brasil⁹⁰, Argentina, Chile, México, Porto Rico e Uruguai. Novamente, os artistas mais ativos provinham da Argentina, do Brasil e do Uruguai, locais que possuíam organizações voltadas ao têxtil.

De muitos temas, dimensões, parcerias realizadas e países expostos, as exposições do CGTC foram importantes para o grupo. Provavelmente, isso se deu pela vontade de mostrar o trabalho que as associadas realizavam, sendo assim uma “amostra” do que era produzido. E ainda, uma maneira de impor seu espaço no sistema da arte, pois museus e instituições são locais importantes para a legitimação da arte; nesse caso, o MARGS e o Centro Municipal de Cultura (BULHÕES, 2014). Mas acredito que o mais interessante seja a determinação de apresentar seus trabalhos, independentemente de em que espaço fosse, mostrando, mais do que o desejo de ser legitimadas, que apreciassem e vissem os trabalhos realizados pelas associadas e por outros tapeceiros que participavam das exposições.

As mostras foram questões tratadas em diversas reuniões, conforme se detectou nas atas do CGTC. Mais importante, elas ocorreram ao longo dos vinte anos do Centro, com ao menos, uma exposição por ano, sendo bem equilibrado o número de exposições na primeira década do Centro, anos 1990 até 2000, chegando ao fim do CGTC. Neste capítulo, as exposições para serem comentadas foram selecionadas pela sua importância na história do Centro; a maioria ocorreu na década de 1980, os anos de maior vigor. Nos anos 1990, como citado pelas entrevistas e também notado ao longo da leitura dos materiais, já havia uma diminuição nas atividades do Centro, dando indícios de seu fim, assunto do último capítulo deste trabalho.

⁹⁰ Participaram da exposição Amarilli Boni Licht, Ana Norogrande, Ani Garske Frey, Arlinda Nunes Volpato, Eleonora Fabre, Erica Turk, Gisele Penz, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Madalena Tedesco Polonia, Maria Clara Fernandes, Maria Elena Bervian, Maria Leda Macedo, Marília Diefenthaler Herter, Rojane Lamego, Ruth Schneider, Sonia Moeller, Stela Beatriz Gazzaneo e Walderes Martins de Aguiar.

3 O FIM DO FIO: ÚLTIMOS ANOS DO CGTC

Há vinte anos tínhamos ideais em comum e discutíamos questões que nos diziam respeito como o reconhecimento do têxtil na arte contemporânea, o aperfeiçoamento técnica, a relação arte-artesanato e tantos outros assuntos. Hoje, quem somos e quantos somos? Como mulheres, como artistas, artesãs e cidadãs fundamos conceitos, concretizamos alguns dos ideais (tenho certeza) e temos novos desafios, novas questões... “e lanave vá”... (Depoimento de Sonia Moeller no último Boletim do CGTC, 2000, p. 4).

O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea durou vinte anos, de 1980 a 2000. Sua criação foi relatada no primeiro capítulo deste trabalho, trazendo os principais nomes envolvidos em sua constituição, os objetivos estabelecidos para guiar as ações, planos da diretoria e contatos realizados. Em seguida, no Capítulo 2, foram analisadas algumas das exposições organizadas pelo CGTC, que em sua maioria ocorreram na primeira década da trajetória do Centro. O período de início e de desenvolvimento do Centro estão mais claros; falta entender a razão de seu fim.

3.1 PONTOS SOLTOS: HIPÓTESES PARA O FIM

O presente capítulo abarca questões referentes ao término do Centro, mas, diferentemente do capítulo inicial, cujos nomes e informações foram facilmente marcados para se entender o porquê da criação desse grupo, o seu fim é mais nebuloso. Almejando entender melhor o fim da trajetória, serão enunciados e analisados alguns problemas que as associadas, principalmente Heloísa Annes, comentaram nas entrevistas. A partir disso, pode-se entender o porquê, após 20 anos de duração, de o Centro ter chegado ao seu fim.

Ao longo da produção do trabalho, Heloísa Annes concedeu diversas entrevistas à autora e sempre comentou alguns pontos importantes para discutir o fim do CGTC. Na primeira entrevista, Heloísa (2017a, informação verbal) disse: “Porque o que acabou com o Centro foi: primeiro as tapeceiras faziam tapeçarias grandes de tear e chegou uma certa altura que isso não era algo fácil das pessoas terem”. Aqui, temos a primeira razão, o tamanho das obras. Poucas associadas possuíam grandes ateliês para a realização dos seus trabalhos. Arlinda Volpato falou o mesmo em entrevista concedida para jornal: “O que ocorre é que suas grandes dimensões [da tapeçaria] podem exigir espaços que nem sempre temos (HOHLFELDT, 1981, p. 7).

Outra queixa das artistas, ligada à produção dos trabalhos, é a própria aquisição de materiais, pois “grandes lanifícios, indústria de linhas e sedas, exigem que as vendas sejam feitas a quem possua razão social” (RIBEIRO, 1980b, p. 12), o que pouquíssimas artistas possuíam. Também havia o alto custo dos pigmentos, “na maioria das vezes importados” (RIO GRANDE, 1981, p. 6), que impactava no custo das obras, pois a maioria das artistas usava pigmentos importados, pela sua qualidade superior e melhor aparência estética. Por isso, a produção dos trabalhos tinha um custo alto e a venda sempre foi uma dificuldade. Mesmo nos anos 1980, em que havia um “considerável aquecimento” (CALDAS, 2014, p. 11) no mercado de artes, a venda de obras sempre foi um tema polêmico e, se somar-se a isso o preconceito que a tapeçaria sofria, o consumo desses trabalhos era ainda mais difícil.

Sonia Moeller (2017a, informação verbal) comentou também que a venda de obras ocorria muito devido ao trabalho da *marchand* Rita Cáurio, que comercializava as artistas gaúchas no Rio de Janeiro, e também era muito comum a venda para familiares. Não sendo suficientes, algumas peças eram desmanchadas, como a autora percebeu no portfólio da artista Sonia Moeller, pois essa anotava se alguma obra tinha sido desmanchada, a fim de manter o controle de sua produção.

Outro ponto que Heloísa Annes (2017a, informação verbal) destacou foi a própria participação efetiva das associadas:

[...] o total de associadas, contando esses vinte anos, foram mais de 100. Para uma associação pequena, não foram tão poucos. Mas, chegou um ponto que tínhamos, em média umas 26 associadas que pagavam mensalmente, mas quantas apareciam nas reuniões? [...] umas doze, quinze pessoas... [...]. Então, as coisas foram esmorecendo.

Sonia Moeller (2017a, informação verbal) também relata o comprometimento relapso das associadas: “Eu mesma fui uma que disse que o Centro não precisava mais existir. Às vezes me passa um sentimento de culpa, porque eu apoiei de não se fazer mais as reuniões, mas não iam muitas pessoas aos encontros. Ninguém exigia mais nada [...]”. Pouca assiduidade das associadas não era comum apenas nas reuniões, mas também nos eventos planejados pelo CGTC. Em uma reportagem do jornal *Zero Hora* sobre o debate de abertura do *Evento Têxtil* de 1989, constou que a principal dificuldade dessa área é o “profissionalismo”, pois de “100 sócios do CGTC, estavam presentes apenas nove pessoas no auditório” (PROBLEMAS..., 1989). A própria impressão do *Boletim do CGTC* era uma dificuldade, por isso não havia periodicidade em sua publicação. Heloísa Annes (2017a,

informação verbal), que por muito tempo foi responsável pelo impresso, queixou-se: “[...] para publicar [o boletim] era sempre difícil. Tu vai perceber nos boletins, que eu ficava quase sempre pedindo por matérias [risos]”.

Heloísa também citou a falta de interesse das associadas face aos cargos administrativos do CGTC. Na maioria das diretorias, as mesmas pessoas revezavam-se constantemente nos cargos, o que pode ser percebido na lista de gestoras. Eleonora Fabre e Heloísa assumiram quatro vezes o cargo de diretora cada uma. Nos dois últimos anos do CGTC, Heloísa foi a diretora, por isso o acervo do Centro encontra-se em sua casa.

Quando questionada sobre o porquê de as mostras do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea terem ocorrido até 1987, já que o Centro continuou por 13 anos, Heloísa Annes (2017b, informação verbal) respondeu:

Nessa época, muitas pessoas que só trabalhavam com o têxtil começaram a se interessar por outro tipo de arte. Nem todas, mas outras passaram para outras manifestações artísticas. [...] A Maria da Graça começou a trabalhar com vidro, a Heloísa Crocco com madeira. Então, muitas associadas que eram importantes e ativas no Centro partiram para outro setor artístico. [...] E foi nesse período que as pessoas foram se desligando.

Essa mudança de “setor artístico” influenciou diretamente no fim do Centro, pois se as próprias associadas foram criando outros interesses, que não cabiam mais dentro do CGTC, realmente a razão de existir e unir as participantes diminuiu consideravelmente. Joana de Azevedo Moura, quando questionada sobre o fim do Centro, respondeu citando a mesma situação, o que influencia, diretamente, em outro ponto levantado por Sônia Moeller: a falta de renovação na tapeçaria.

Sônia Moeller foi a entrevistada que mais enfatizou a falta de uma renovação no fazer têxtil, devido à sua atuação como professora:

[...] a partir de 1996, ou antes, diminuiu o nível de produção das pessoas, as renovações começaram a ficar mais escassas, os alunos que antes queriam aprender tudo começaram a desaparecer. [...] E o início era assim, até a pessoa engatar com uma produção mais madura leva tempo, e muitas pessoas não tinham paciência, se achavam logo prontas para expor. E nós comentávamos: “Mas vamos devagar, vamos desenvolver um pouco mais, vamos amadurecer”. Isso sempre existiu. Mas isso é normal nas artes, não foi nada em especial para nós (MOELLER, 2017b, informação verbal).

A falta de ineditismo e novas experimentações no têxtil não foram apenas percebidas por Sônia, mas também pelos júris de exposições. Por exemplo, Sônia declarou que as críticas

das *Trienais* de São Paulo⁹¹ sempre acusavam a fraqueza dos trabalhos. Sonia destacou que o júri comentou que havia muita “arte doméstica”, ou como ela mesma disse: “Muita agulha e pouca trança” (MOELLER, 2017a, informação verbal). Essa era uma das grandes lutas das artistas têxteis, a superação de um “simples fazer”. Sonia comentou: “Entre fazer um tricô e usar tricô na arte, [...], tu vais ver o salto que a pessoa consegue dar à técnica” (MOELLER, 2017b, informação verbal). Isso era muito importante, pois o CGCT sempre buscou aprimorar a técnica de suas associadas, a partir de debates, palestras e cursos, conforme comentado no Capítulo 1.

Mônica Zielinsky citou também um “limite” na produção do CGTC ao responder por qual motivo ela havia se afastado: “Creio que por perceber esta falta de atualizações por parte dos artistas, por uma certa estagnação da produção em termos artísticos, mesmo com a pouca inserção de novos artistas e de propostas mais ousadas e atualizadas” (ZIELINSKY, 2017a). Portanto, a falta inovações e de novos artistas podem ser consideradas causas para o fim do grupo.

Em uma das últimas assembleias gerais do Centro, que ocorreu em 2000, foi decidido finalizar a Associação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, que havia facilitado transições e questões administrativas enquanto o Centro fez grandes exposições. Todavia, nessa reunião, as associadas decidiram finalizar a Associação, para assim “aliviar as tarefas burocráticas para colocar mais energia na atividade de produção artística” (CGTC – 20 anos, 2000), pois tornara-se mais complicado lidar com estes dois eixos do Centro: a produção artística e a administrativa. Provavelmente, nessa reunião, foi preferida a produção artística, que as associadas percebiam escassa, conforme comentado pelas entrevistadas. Infelizmente, mesmo com essa decisão da finalização da associação, o CGTC não durou muito mais.

Continuando com a questão da qualidade da produção dos trabalhos, cito uma reportagem do jornal *O Estado*, sobre o *Evento Têxtil*, relatando alguns comentários dos jurados:

Para os jurados, o nível das obras selecionadas é médio, porque não existe nenhuma revelação entre os inscritos. A maioria são pessoas que estão exercendo a técnica há 10 anos [...]. Há muito tempo não surge nenhum nome capaz de fazer frente a Douchez e Nicola, nossas maiores expressões em tapeçaria. Enquanto que nas outras técnicas, a pintura, por exemplo, existem divergências entre as gerações, na tapeçaria não acontece nada (EVENTO..., 1985b, p. 33).

⁹¹ Evento que ocorreu em 1976, 1979 e 1982.

Comentário forte e incisivo, mostrando que houve uma estagnação na criação da arte têxtil. “Repete-se no nome dos convidados. Repete-se nos nomes dos escolhidos” (BEUTTENMÜLLER, 1985, p. 16). Talvez pela falta de motivação de artistas jovens para seguirem nessa área, devido, de novo, ao preconceito ligado à arte têxtil. As técnicas têxteis não eram oferecidas nas universidades, dificultando mais ainda a inserção de novos alunos na área. Todas essas dificuldades e obstáculos geraram não apenas o fim do CGTC, mas de eventos que defendiam “a causa”.

A *Bienal Internacional de Lausanne*, grande evento da área, que envolveu diversos artistas do mundo todo, tornando-se referência para inovações e criatividade têxtil, teve o seu fim em 1995; portanto, na mesma época que o CGTC. As Trienais brasileiras tiveram um fim mais precoce, em 1982. Também em 1974 ocorreu a *I Mostra de Tapeçaria no MAB – Faap*, mas, diferentemente do que seu nome indica, nunca houve outras edições. Enfim, com os dados aqui apresentados, nota-se um enfraquecimento na arte têxtil, conseqüentemente, uma desmotivação para as associadas do CGTC.

Mônica Zielinsky apontou outra situação, quando questionada sobre as dificuldades do CGTC:

Eu percebia no centro uma imensa vontade de crescer e de se atualizar, no entanto faltava ao grupo o estabelecimento de contatos com outros meios na área, mesmo no país e no exterior. A meu ver, naquele momento, percebia-se a carência de maiores conhecimentos sobre a arte contemporânea e em especial sobre suas articulações teóricas, práticas, artísticas e institucionais, suas relações mais intensas com a arte que circulava a nível internacional (ZIELINSKY, 2017a, mensagem eletrônica).

Zielinsky pontuou algo muito interessante, porque o CGTC sempre estudou e se articulou com outros centros de tapeçaria e pessoas da área, criando pouca relação com artistas de outras linguagens, o que poderia ter dado uma longevidade maior ao grupo. Pois uma das perguntas sempre feitas pela autora nas entrevistas foi sobre como é percebida, pela entrevistada, a arte têxtil hoje. Sonia Moeller, Joana de Azevedo Moura e Heloísa Annes responderam que não há mais a necessidade da categorização “arte têxtil”, pois o tecido serve de suporte ou impregna a poética de diversos artistas, mas esses não são intitulados artistas têxteis. Talvez, se o Centro tivesse percebido essa tendência e criado uma comunicação maior com outros meios artísticos, poderia ter continuado. Porém, nada disso anula toda a história do Centro, o seu percurso, suas conquistas; acredita-se que esses vinte anos de atuação do Centro não foram em vão.

3.2 TAPECEIRAS OU ARTISTAS TÊXTEIS: UMA QUESTÃO AMADORA

Se o Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea desejou a criação de centros regionais que o “abastecesse”, apenas dois foram criados, o de São Paulo (que na capital era, também, a sede do brasileiro) e o do Rio Grande do Sul. Desses dois centros regionais, o com mais longa atuação foi o do RS, tendo em sua trajetória mais de 200 associados de todo o Brasil e uma vasta grade de exposições, atividades e reuniões, sempre com o objetivo de melhorar, popularizar e legitimar a tapeçaria brasileira (EVENTO TÊXTIL, 1985a). Com certeza, essa motivação deve-se muito ao Centro Gaúcho, pois realizou diversas mostras sobre o tema, sempre levando tapeçarias das associadas a diversas cidades do país e do exterior; currículo invejável para diversas associações.

Essa trajetória deve ser lembrada, junto com a história da tapeçaria, bastante ignorada pela história da arte. A desvalorização, questionada neste trabalho, perpassa uma fala interessante de Heloísa Annes (2017a, informação verbal), quando ela discorreu sobre o acervo do Centro:

Então, o Centro se encerrou e o acervo estava todo aqui em casa. [...] tenho uma casa grande, e aquilo não estava me incomodando. Mas este ano, eu fiz 89 anos. Então, eu disse: “Não, eu não posso continuar com isso”. [...] Eu transferi tudo para cá, está direitinho. [...] Então, foi isso. Se perdeu o Centro. E quando eu comecei a arrumar os materiais, eu me dei conta de quantas exposições, em quantos países nós fizemos... [...] Não foi uma coisa de... até um dia desses, em uma reunião eu falei em **amadorismo** [grifo nosso], e eu acho que uma das diretoras não gostou. Inclusive, ela não podia gostar, [...] era uma pessoa competente.

Esse comentário foi feito bem no início da entrevista, chamando a atenção da autora. Intitulando as ações realizadas pelas associadas de “amadorismo”, Heloísa coloca a sua visão sobre o trabalho realizado pelo CGTC como “amador”. Isso incluiu ela própria, pois nos 20 anos de duração, ela obteve algum cargo (podendo ser presidente, vice, tesoureira, secretária, etc.) na diretoria por 13 vezes. Porém, continuando a entrevista, lembrando os movimentos do CGTC e relendo os materiais do acervo, a ela mesma ocorreu a percepção: “[...] eu disse que nós éramos amadoras, mas nós não éramos tanto assim” (ANNES, 2017a, informação verbal).

A palavra “amador”, no dicionário, consiste no seguinte significado:

Amador \ô\ *adj.s.m.* (sXIII) **1** frm. que ou o que ama; que ou o que tem amor a alguma pessoa; amante **2** que ou aquele que gosta muito de alguma coisa; amante, apreciador, entusiasta **3** que ou quem se dedica a uma arte ou um

ofício por gosto ou curiosidade, não por profissão; curioso, diletante (AMADOR, 2009, p. 108).

Assim, calcando-se na significação da palavra *amador*, há de se entender por que Heloísa vê a atuação do Centro como *amadora*, pois elas não percebiam isso como profissão. O Centro não era um trabalho, o qual deveria ser uma fonte de renda e de ganho necessário; a relação delas com o CGTC perpassava por uma questão afetiva. Elas eram *amadoras*, no sentido do amor mesmo. O trabalho realizado em prol do Centro não era uma obrigação profissional, mas, sim, feito com carinho e vontade. E por esse “*amadorismo*” elas buscavam todo o conhecimento possível, seja por viagens, catálogos, falas de outros artistas, enfim, questões que foram relatadas no primeiro capítulo e que completam esse desejo de se fazer o melhor possível para o CGTC. Mas Heloísa estava correta também quando falou que elas não eram “*tão amadoras*”, pois mantiveram um registro das atividades do Centro, com uma organização superior à de muitos profissionais, sendo esse material essencial para se manter viva a memória do Centro.

Heloísa demonstrou esse amor e dedicação desde o início do seu interesse pela tapeçaria, o que a levou a se associar ao CGTC:

Eu estava em um curso, aprendendo a tecer no tear, junto com a Marília [Herter] e a Elza [Brum]. E a professora, Telma, nos falou que havia uma associação de tapeceiras. [...] Mas foi durante uma aula que ela falou e nós três já nos entusiasmos, pois nós estávamos eufóricas com a tapeçaria. Inclusive, no primeiro ano, enquanto eu estava aprendendo a tecer, [...], eu fiz doze tapetes grandes! [risos] [...] Mas, quando a professora falou, nós três nos entusiasmos. E a Telma disse: “Mas gurias, vocês estão recém começando a aprender a tecer, e vocês já querem se unir a quem tem uma produção artística?”... não foi essa frase que ela falou, mas foi mais ou menos isso que ela disse. Mas nós nos entusiasmos e só depois nós começamos a pensar sobre o que realmente era o Centro. Porque, naquele momento, para nós três, nós estávamos perto de pessoas que faziam o mesmo que nós. Mas eu sempre encarei as associadas que criaram o Centro como as verdadeiras artistas. Eu sempre me julguei artesã, eu tecia e elas mostravam arte. E claro que se notava, de vez em quando, alguma rivalidade ou outra, mas nunca foi algo que tenha nos atrapalhado. Depois, eu me entusiasmei com a parte administrativa do Centro (ANNES, 2017b, informação verbal).

História rica e reveladora de questões de “*status*” no próprio CGTC. Primeiro, o entusiasmo que fez com que Heloísa, sua sobrinha Marília e a amiga Elza fossem atrás do CGTC, mostrou de novo sua relação de interesse, dedicação e busca de conhecimento sobre a técnica recém-aprendida. Foi a excitação pelo saber do novo que as levou a querer conhecer o

Centro e, em seguida, se associarem. Mas a segunda questão a ser debatida é a relação “artesã *versus* artista”, “tapeceira *versus* artista têxtil”, pois Heloísa se colocou como artesã, criando uma distinção com outras associadas.

Não foi apenas ela que colocou essa diferenciação nas entrevistas. Joana de Azevedo Moura (2017, informação verbal) citou essa diferença quando falou sobre as razões do fim do CGTC, porque “umas começaram a fazer outras coisas, outras desistiram, tinha algumas que não eram profissionais. Eram poucas que tinham como profissão isso”. Aqui, de novo, “amadoras *versus* profissionais”, distinção real, perceptível entre as próprias associadas e também para a autora, principalmente examinando a participação nas exposições, pois os nomes se repetem em grandes mostras.

Zoravia Bettiol, Liciê Hunsche, Erica Turk, Sonia Moeller, Joana de Azevedo Moura, Eleonora Fabre, Arlinda Volpato, Heloísa Crocco. Esses são nomes das associadas que participaram intensamente de exposições, tanto do Centro como outras; e algumas a própria Joana de Azevedo Moura citou na entrevista como “profissionais”. Essa diferença também é percebida (conforme comentado na Introdução) no *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul* (PRESSER; ROSA, 1997), em que algumas das próprias associadas eram consideradas artistas têxteis e outras, tapeceiras.

Entretanto, havendo essa distinção, como Heloísa comentou, não havia preconceito, e as associadas, independentemente da sua produção, tinham um objetivo em comum, de legitimação da arte têxtil, incluindo suas diversas técnicas. Isso se tornou muito claro na exposição/mostra didática no *Evento Têxtil 85*, em que tanto artistas participantes das Trienais de Tapeçaria quanto conhecimentos populares que envolvem a temática têxtil tiveram sua visualidade destacada. Acredito que este foi o espírito do Centro: a inclusão de diversas técnicas do têxtil, independente de quem o faça, onde é exposto. A inclusão e a luta por uma maior visualidade e desmitificação do têxtil como algo “menor” e de um “saber feminino”. Como todos os preconceitos que isso acarreta, infelizmente, envolveu todos os associados, independentemente de suas produções poéticas e do profissionalismo de cada um. O que os uniu foi o respeito, a amizade e o interesse pelo mesmo tema,⁹² gerando debates e intercâmbios.

⁹² Essa foi uma das razões pela quais a autora não fez distinção ao longo do trabalho entre quem era tapeceira e/ou artista têxtil. Enquanto associadas do CGTC, elas eram iguais.



Figura 39 – Exposição *Coletânea Têxtil*, 1999
 Fonte: Acervo de Sonia Moeller.

A última exposição do CGTC, comemorativa aos seus 20 anos, demonstrou esta “democratização” e igualdade. A exposição ocorreu na Casa de Cultura Mario Quintana, de 14 de outubro a 14 de novembro de 1999. O projeto, uma sugestão de Maria Leda Macedo, transformou-se na exposição *Coletânea Têxtil*, cujo objetivo era que diversos artistas criassem “pequenas obras de natureza têxtil que seriam posteriormente unidas em forma de painel” (CGTC – 20 anos, 2000, p. 1).⁹³ No penúltimo *Boletim do CGTC*, Maria Leda Macedo (2000, p. 6) fez seu depoimento sobre o porquê da realização desses painéis:

Este ano o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea completa 20 anos de existência. Várias ideias surgiram para comemorá-los. Urdiduras e tramas foram se processando, em várias reuniões, nas nossas cabeças. Muitas ideias surgiram e foram descartadas. Era preciso algo que aglutinasse, algo em que todos participassem. Democrático. Onde todas as correntes pudessem estar presentes. Nada melhor que um grande têxtil, composto pedaço por pedaço, por cada um, e que se abraçassem numa só obra... Seria o retrato do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea.

⁹³ Essa exposição foi influenciada pelo projeto Quilt da Paz, do qual associadas do CGTC participaram. Esse projeto, que se originou na África do Sul, tinha o propósito de criar uma “parede” composta por bloquinhos de tecidos, que pessoas do mundo todo poderiam enviar, seguindo o padrão de usar as cores branca e azul e num tamanho máximo de 20x20 cm (QUILTERS GUILD, 1996).

No total, 136 artistas, de diversas áreas, enviaram seus pequenos trabalhos, criando sete painéis, refletindo como o CGTC foi construído. Independentemente da origem, da produção e da poética, mulheres se uniram e conseguiram, com todas as dificuldades, manter um Centro de tapeçaria funcionando por 20 anos. O que foi aqui exposto é apenas uma pequena parcela dessas duas décadas, mas creio que foi possível mapear a atuação do CGTC, incluindo exposições, debates e ações feitas pelo Centro, dados de extrema valia para um melhor entendimento e posicionamento sobre o Centro na história da arte do Rio Grande do Sul, em face de sua importância e a sua invisibilidade, também, no âmbito acadêmico.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS, POR ENQUANTO

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são conservadas (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Criado por mulheres que desejavam uma maior valorização de seu trabalho têxtil, o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea surgiu com o objetivo de reunir, legitimar e popularizar essa arte. Organizado desde o início, o grupo desenvolveu projetos com outras associações, principalmente o Centro de Tapeçaria Uruguaio e o Centro Argentino de Arte del Tapis, expôs em diversas cidades do Brasil e do exterior e, nas reuniões, havia espaço para palestras, falas e debates sobre o tema, agregando conhecimento para as participantes. Todas essas ações foram relatadas neste trabalho e impressionaram pela quantidade de contatos estabelecidos, número de associadas e exposições realizadas, possibilitando uma visualização da história geral do CGTC. Entretanto, o que ficou dessas ações? O que já foi contado? Muito pouco, se considerarmos que este trabalho é um dos primeiros estudos sobre o CGTC e, por ter sido escrito em oito meses, não houve tempo hábil para abarcar todas as questões, histórias e dados de vinte anos de percurso do Centro.

História que passou despercebida, por razões defendidas aqui: a ruptura entre “Belas Artes” e “artes aplicadas”, na qual a tapeçaria ficou no segundo grupo, sendo seus produtores conhecidos (preconceituosamente) por uma menor “intelectualização” devido ao saber manual e artesanal envolvido na produção. Conhecimento técnico, banalizado e discriminado pelo sistema das artes ao longo dos anos (PEVSNER, 2005) e também muito ligado ao “mundo feminino”, travando sua legitimação, diante da dificuldade da mulher em se estabelecer no mundo artístico. Outro motivo de seu esquecimento é pelo próprio período em que a Nova Tapeçaria foi conceituada, época em que a arte conceitual se estabelecia, tornando-se o movimento influenciador tanto para artistas como para a historiografia da arte.

Assim, a tapeçaria ficou à margem da história da arte, sendo pouco estudada e pesquisada. Conseqüentemente, há poucos livros sobre o tema (o que já foi escrito data dos anos 1980) e pouca visibilidade dos acervos de arte têxtil, quando existentes em museus. Um caso percebido, na pesquisa para este trabalho, foi a coleção de tapeçarias existentes no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), cuja invisibilidade reflete a posição em que a arte têxtil se encontra no mundo da arte. O primeiro contato com o acervo foi uma pesquisa básica no catálogo do museu, quando se descobriu que há 25 tapeçarias, incluindo artistas do próprio CGTC (Liciê Hunsche, Zorávia Bettiol, Carla Obino, Vera Zattera, entre outras) e

obras de artistas relevantes para a história da arte brasileira (Genaro de Carvalho, Concessa Colaço, Jacques Douchez e Norberto Nicola). Esse dado chamou a atenção. Por qual razão há tantas tapeçarias no acervo?



Figura 40 – Imagens, possivelmente, da Sala de Tapeçaria do MARGS⁹⁴
Fonte: Acervo do MARGS.

Continuando a pesquisa, descobriu-se que, em 1979, o MARGS abriu uma sala dedicada exclusivamente à tapeçaria, devido à valorização desses trabalhos na época, e ali se expunham obras de artistas que viriam participar do CGTC⁹⁵ (TAPEÇARIA..., 1979). O

⁹⁴ Coloco “possivelmente” nessa legenda, pois essas imagens foram encontradas nas pastas respectivas de cada obra em destaque na imagem. A primeira, trabalho de Zoravia Bettiol, a segunda, de Berenice Gorini. Porém, deduzo que seja da Sala de Tapeçaria, pelos anos que essas obras foram doadas ao museu, pelo fato de as artistas terem comentado que tinham obras na sala. Além disso, é possível ver que as fotografias foram tiradas na sala de exposição do museu (devido à presença de janelas, cortinas e o piso, que é o mesmo até hoje, no segundo andar) e que atrás há obras presas na parede. Na primeira imagem, no primeiro plano está a obra de Zoravia; atrás percebemos a presença da obra de Ronete Magrisso, também do acervo do MARGS. E na segunda, há destaque para a obra de Berenice Gorini; porém, atrás vemos as tapeçarias de Concessa Colaço, Jussara de Souza e Salomé Steinmetz, todas pertencentes ao acervo do MARGS até hoje.

⁹⁵ Na sala, havia obras as seguintes artistas:: Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloísa Crocco, Ivandira Dotto Saldanha, Joana de Azevedo Moura, Jussara Cirne de Souza, Liciê Hunsche, Maria Helena Cavalcante, Rachela Gleiser, Ronete Magrisso, Salomé Steinmetz, Sonia Moeller, Yeddo Titze e Zorávia Bettiol (TAPEÇARIA..., 1979).

espaço ficou estabelecido no segundo andar do museu até meados dos anos 1985, durante a gestão de Evelyn Berg Ioschpe,⁹⁶ que trocou diversas cartas com o Centro, com a intenção de apoiar o movimento e a arte têxtil.

Não apenas a sala de tapeçaria foi realizada no museu, mas ocorreram cursos envolvendo a técnica, exposições de artistas, como Concessa Colaço e Jacques Douchez, além de todas as mostras em parceria com o CGTC. E com todos esses dados relacionando o MARGS, o CGTC e artistas têxteis, deparei-me com a seguinte questão: “O quão valorizadas são essas peças no acervo atualmente?”. Ao fim deste trabalho, percebo que pouco se viu e se fez com as obras têxteis que ali se encontram, reflexo direto do próprio valor dado à tapeçaria no Brasil e também à história do CGTC. Trajetória que possuiu seu valor e que deve ser parte da história, ainda não contada, da arte têxtil.

Essa arte teve inovação a partir dos anos 1950 e, como foi possível notar, perdeu forças nos anos 1990, tendo nessa década o fim da referencial *Bienal de Lausanne*. Entretanto, ao refletir sobre nosso modo de vida, agitado e conturbado, o saber manual, que no passado foi questionado e desvalorizado, recebe um novo interesse, tanto de quem prefere consumir produtos feitos à mão como de artistas que criam a partir desses conhecimentos manuais.

Na 14ª edição da *Documenta*, na cidade de Kassel (Alemanha), um dos grandes eventos da arte contemporânea, havia a presença de obras com o uso de têxteis: *Historja* (2003-07), da artista Britta Marakatt – Labra (Suécia, 1951), é um bordado de 39 cm x 235 metros; à sua frente estava a obra de Cecilia Vicuña (Santiago do Chile, 1948) feita de lã tingida de vermelho e tapeçaria feitas por Marilou Schultz (Arizona, 1954). Também nesse ano, uma das exposições participantes da programação da *La Triennale di Milano* foi sobre tapeçarias criadas por artistas italianos no século XX.

E, mais perto de nós, na cidade de Montevideu (Uruguai), aconteceu a 7ª *WTA International Biennial of Contemporary Textile Art*, organizada pela *World Textil Art* (WTA), evento que de dois em dois anos ocupa uma cidade, com o propósito de expor arte têxtil. Nesse ano, houve a participação de 75 países, incluindo o Brasil. Mais próximo ainda, em Canoas (RS), aconteceu o *I Festival de Arte Têxtil*, cuja mostra *Fibra de Artista* expôs trabalhos que possuem fibra e fios em sua construção. Ambos os eventos retomam o têxtil como cerne para a criação de obras.

⁹⁶ Foi enviada, via e-mail, uma entrevista para Evelyn Berg, porém nunca foi respondida.



Figura 41 – Obras⁹⁷ na 14^a Documenta, Kassel, 2017
Fonte: Flickr.⁹⁸

Que esta valorização recente do manual, que tange áreas do cotidiano (*design* e moda, principalmente), possa dar maior crédito às artistas que se voltam ao conhecimento manual e criam, a partir do fio, os seus trabalhos. Que novos artistas tenham seu momento na história da arte têxtil, sendo narrada junto a outros suportes da arte. Que se dê espaço e se ouçam as memórias de pessoas, como as associadas do CGTC, e se valorizem a sua produção.

No texto *O narrador* (1936), Walter Benjamin discute (e lamenta) a morte da narrativa, devido à falta de experiências a serem relatadas e também de ouvintes:

Ela [a narrativa] se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Ao longo deste trabalho, e chegando ao fim, percebo que meu papel foi o de ouvir. Nesses meses, fiquei a escutar os relatos de experiências e narrativas das entrevistadas e de certa maneira, agora, “apoderei-me” dessa história, que não vivi nem vi; mas participei dessa

⁹⁷ À frente, obra de Cecilia Vicuña e, atrás, trabalho de Britta Marakatt – Labra.

⁹⁸ Disponível em: <https://c1.staticflickr.com/5/4375/35842038643_8c5d36f40a_b.jpg>. Acesso em: 2 dez. 2017.

reconstrução e rememoração das atividades do Centro. Tecer, junto a essas mulheres, uma rede nova para o CGTC, principalmente daquela que é guardiã da memória documental do Centro, Heloísa Annes.

“Memória viva” do Centro, este trabalho perpassa as lembranças de Heloísa Annes, sendo possível tecer e “reviver” a história do grupo. Rememoração que muda a própria percepção de Heloísa sobre si: “É em razão da construção discursiva da identidade que se faz necessário recorrer à memória: é preciso revolver o passado para narrar-se, para construir uma identidade, para constituir-se como sujeito diante do outro e posicionar-se dentro do grupo” (SOUZA, 2014, p. 98).

Com todos os problemas de legitimação que a tapeçaria sofria, acredito que isso influencia a própria maneira como essas mulheres se viam e como elas se percebem agora, após relembra-los tantos momentos e perceber a importância do que foi vivido e feito. Não foi “à toa”, que Heloísa Annes, na mesma entrevista, coloca-se como amadora e, no fim, duvida de si mesma. É a percepção de suas próprias ações e de se colocar perante o passado e notar a sua importância no grupo. Acredito que o maior valor deste trabalho foi isto: escutar as entrevistadas, mostrando interesse e curiosidade sobre uma parte de suas vidas. Com certeza, para mim, isso foi o que valeu mais. E que, após estas páginas, haja interesse por mais antigos artistas, como as associadas do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Que eles sejam estudados, retomados e valorizados pelo seu trabalho, sejam esses têxteis ou não.

REFERÊNCIAS

Catálogos

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Cabeça e Coração, 2003. In: JACQUES Douchez – Plano e Relevo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2003.

ARTISTAS da Tapeçaria Moderna. São Paulo: Passado Composto XX, 2012.

BARBE, Françoise. A tapeçaria ao longo dos séculos: História e uso. In: A ARTE da Tapeçaria – Coleção do Petit Palais, Paris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

CENTRO de La Tapiceria Uruguay. *1º Encuentro Latino Americano De Mini-Textil*. Montevideo, Uruguay. 1988

CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA. *1ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*: catálogo. Porto Alegre, 1981a.

_____. *2ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*: catálogo. Porto Alegre, 1983.

_____. *3ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*: catálogo. Porto Alegre, 1985a.

_____. *4ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*: catálogo. Porto Alegre, 1987.

_____. *Exposição Nacional de Arte Têxtil*: catálogo. Porto Alegre, 1985b.

_____. *Evento Têxtil 89*: catálogo. Porto Alegre, 1989.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. *Tapeçaria I Mostra*. São Paulo, 1974.

IOSCHPE, Evelyn Berg. Evento Têxtil – MARGS. In: EXPOSIÇÃO Nacional de Arte Têxtil/1985. Porto Alegre, 1985.

JACQUES Douchez – Plano e relevo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003.

LA TAPISSERIE de Bayeux. Bayeux Museum, Bayeux, [199-?]. Disponível em: <http://www.bayeuxmuseum.com/la_tapisserie_de_bayeux.html>. Acesso em: 3 jun. 2017.

LEMASSON, Patrick. As técnicas da Tapeçaria. In: A ARTE da Tapeçaria – Coleção do Petit Palais, Paris. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAMSP. *1ª Trienal de Tapeçaria de São Paulo*. São Paulo, 1976.

_____. *2ª Trienal de Tapeçaria de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1979.

MATTAR, Denise (Org.). *Norberto Nicola – Trama Ativa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

_____. *Madeleine Colaço – a tapeceira dos trópicos*. Salvador, Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.

QUILTERS GUILD. *The Peace Guilt Project*. Durban, South Africa, 1996.

RAMOS, Paula; GOMES, Paulo. *Zoravia Bettiol, o lírico e o onírico*. Porto Alegre: Imagens da Terra, 2017.

SCARINCI, Carlos. Apresentação. In: 1ª MOSTRA do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Porto Alegre, 1981.

UMA VISÃO sobre a arte têxtil brasileira hoje. [S.l.: s.n.], 1995-1996.

TEXTILKUNST. [S.l.: s.n.], 1981.

Obras de referência

AMADOR. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANDRADE, Geraldo Edson de. *Aspectos da Tapeçaria Brasileira*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Walter Benjamin, obras escolhidas Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURDIEU, Pierre. *As novas regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CALDAS, Felipe Bernardes. *Galeria Arte&Fato: 30 anos*. Porto Alegre: Gastal & Gastal, 2014.

CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria*. Rio de Janeiro: [S.n.], 1985.

EARNSHAW, Pat. *A dictionary of lace*. London: Shire Publications LTD, 1984.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Artesanato Brasileiro: tecelagem*. Rio de Janeiro, 1983.

GABETTI, Margherita. *Tapeçarias – Renascimento e Barroco*. Portugal: Presença, 1989.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PRESSER, Décio; ROSA, Renato. *Dicionário de artes plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2000.

SOTO, Jorge Francisco (Org.). *Ernesto Aroztegui 1930-1994*. Montevideo: [S.n.], 2014.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual: Movimento da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZATTERA, Vera Beatriz Stedile. *Arte têxtil no Rio Grande do Sul*. Caxias do Sul: São Miguel, 1988.

Sites/artigos disponíveis on-line

BONADIO, M. C. Moda é coisa de Museu? In: COLÓQUIO DE MODA, 8, 2012, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda, 2012. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT06/ARTIGO-DE-GT/Moda_e_coisa_de_museu.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2017.

IKON. *Jagoda Buic*, [2013?]. Disponível em: <<http://ikonartsfoundation.org/jagoda-buic/>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

MALTA, Marize. Um outro ecletismo pela visão das artes decorativas. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/decorativas_ecletismo.htm>. Acesso em: 16 jun. 2017.

MANUFATURA dos Gobelins. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <[http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-\(mam/manufatura-dos-gobelins\)](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo881/museu-de-arte-moderna-do-rio-de-janeiro-(mam/manufatura-dos-gobelins))>. Acesso em: 14 de out. 2017.

MEMÓRIA Têxtil. *Artistas têxteis*, [ca. 2000]. Disponível em: <<http://www.memoriatextil.com.br/site/index.php>> Acesso em: 2 ago. 2017.

SCHUCMAN, Henrique. *Sobre o tapeceiro* [ca. 2000]. Disponível em: <<http://www.pousodotapeceiro.com.br/curriculo.html>> . Acesso em: 4 ago. 2017.

SIMIONI, Ana Paula. Cavalcanti. *Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil*. Revista do IEB, n 45, p. 87-106, set 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

SOUZA, Mariana Jantsch. A memória como matéria-prima para uma identidade: apontamentos teóricos acerca das noções de memória e identidade. *Revista Graphos*, v. 16, n. 1, p. 91-117, 2014. Disponível em:

<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/view/20337>> . Acesso em: 7 dez. 2017.

STAREWICZ, Artur, [2000]. *About Magdalena Abakanowicz*. Disponível em: <<http://www.abakanowicz.art.pl/about/-about.php.html>>. Acesso em: 28 nov 2017.

STERK, Beatrijs. *Lausanne Tapestry Biennial: Nomad Tapestries 2016*. Lausanne, 2016. Disponível em: <http://www.liacook.com/wp-content/uploads/2017/07/Lausanne-Tapestry-Biennial_Sterk.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2017.

TRIENALLE. *Weavings of Twentieth Century Tapestries and Carpets of Italian Artists and Manufactures*. Milano, 2017. Disponível em: <<http://www.triennale.org/en/mostra/intrecci-del-novecento-arazzi-e-tappeti-di-artisti-e-manifatture-italiane/>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

Entrevistas

ANNES, Heloísa. *Heloísa Annes*: entrevista [26 abr. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017a.

_____. *Heloísa Annes*: entrevista [27 out. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017b.

_____. *Heloísa Annes*: entrevista [8 nov. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017c.

BETTIOL, Zoravia. *Zoravia Bettiol*: entrevista [3 mai. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017.

BULHÕES, Maria Amélia. *Maria Amélia Bulhões*: entrevista [27 nov. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017.

MOELLER, Sonia. *Sonia Moeller*: entrevista [18 ago. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017a.

_____. *Sonia Moeller*: entrevista [8 nov. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017b.

ZIELINSKY, Mônica. *Entrevista sobre o CGTC*. Mensagem recebida por carolbgrippa@gmail.com em 30 nov, 2017a.

_____. *Monica Zielinsky*: entrevista [30 nov. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017b.

MOURA, Joana de Azevedo. *Joana de Azevedo Moura*: entrevista [15 ago. 2017]. Entrevistadora: Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2017.

Reportagens e notas de jornais

BARBOSA, Luiz Carlos. O artesanato têxtil e Granato, os destaques. *Gazeta Mercantil Sul*, Porto Alegre, p. 3, 3 maio 1985.

EM FASE de organização. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, ano XVI, n. 20, p. 33, 1980.

EVENTO Têxtil selecionou 24 artistas para mostra no MARGS. *O Estado*, Porto Alegre, p. 33, 11 mar. 1985a.

EVENTO Têxtil 85 – O grande momento da tapeçaria. *Zero Hora*, Porto Alegre, ano XXI, n. 7162, 25 abr 1985b. Segundo Caderno, p. 1.

HOHLFELDT, Antonio. A tapelaria como arte e realização. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 7, 17 maio 1981.

O PRAZO está terminando. *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 mar. 1981. Segundo Caderno, p. 2.

PLESCHT, Inês. Crianças aprendem a tecer brincando. *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 abr. 1985. Segundo Caderno, p. 12.

PRESSER, DÉCIO. Evento têxtil selecionou 24 artistas para mostra no MARGS. *O Estado*, Porto Alegre, 11 mar. 1985).

PROBLEMAS comuns aos artistas têxteis. *Zero Hora*, Porto Alegre, ano XXVI, n. 8762, 2 set. 1989. Segundo Carderno, p. 11.

RAHDE, Ângela. A grande festa nacional da arte do tapete tecido. *Revista Veja*, São Paulo, p. 48, 27 maio 1985.

RIBEIRO, Célia. Conheça tapeçaria gaúcha: bordada ou em tear. *Zero Hora*, Porto Alegre, 5 maio 1981a. Segundo Caderno, p. 6.

_____. Entre a arte e a moda. *Zero Hora*, Porto Alegre, 12 maio 1980a. Segundo Caderno, p. 12.

_____. Tapeceiros gaúchos convidados a participar da I Mostra. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 dez. 1980b. Segundo Caderno, p. 12.

_____. Tapeceiros promovem evento com exposição nacional e debates. *Zero Hora*, Porto Alegre, ano XXI, n. 7072, 25 jan. 1985. Segundo Caderno, p. 12.

_____. Temas figurativos voltam a aparecer na tapeçaria atual. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 maio 1981b. Segundo Caderno, p. 12.

RIO GRANDE do Sul reúne tapeceiras num Centro. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 6, 18 jan. 1981.

Boletins

AROSZTEGUI, Ernesto et al. Carta aberta aos inscritos na III Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. *Boletim CGTC*, Porto Alegre, n. 10, p. 2, 1985.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. Os problemas da arte têxtil no Brasil, 1985. *Boletim Informativo MARGS*, n. 24, p. 15-18, jan/fev. 1985.

BOLETIM CBTC. São Paulo: Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, n. 1, [1976].

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 1, ago. 1984a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 2, set. 1984b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 3, out. 1984c.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 4, dez. 1984d.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 5, mar. 1985a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 6, abr/mai. 1985b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 7, jun. 1985c.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 8, ago. 1985d.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 9, set. 1985e.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 10, dez. 1985f.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 11, jan./fev. 1986a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 12, abr/mai/jun. 1986b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 13, jul/dez. 1986c.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 14, jan. 1987.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 15, jun. 1988a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 16, jul. 1988b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 17, ago./dez. 1988c.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 18, 1990.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 19, 1991a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano VIII, n. 20, nov. 1991b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XI, n. 21, out. 1994a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XI, n. 22, dez. 1994b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XII, n. 23, abr. 1995a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XII, n. 24, ago. 1995b.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XII, n. 25, jun. 1996.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XIV, n. 26, jul. 1998.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XVI, n. 27, abr. 2000a.

BOLETIM CGTC. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, ano XVI, n. 28, out. 2000b.

BOLETIM INFORMATIVO. Porto Alegre: MARGS, n. 25, jul./ago./set., 1985a.

CGTC – 20 anos. *Boletim CGTC*, Porto Alegre, ano XVI, n. 28, out. 2000.

MACEDO, Maria Leda. Editorial. *Boletim CGTC*. Porto Alegre: Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea, n. 27, ano XVI, abr. 2000.

MOELLER, Sonia. Coletânea têxtil. *Boletim CGTC*, Porto Alegre, ano XVI, n. 28, p. 4, 2000.

MUSEU de Arte Têxtil. *Boletim CGTC*, Porto Alegre, n. 10, dez. 1985.

OPINIÃO dos jurados sobre as obras selecionadas na 3ª Mostra. *Boletim CGTC*, Porto Alegre, n. 10, p. 3, 1985a.

OPINIÃO dos jurados sobre as obras selecionadas na 3ª Mostra. *Boletim Informativo MARGS*, Porto Alegre, n. 24, jan/fev, 1985b.

O QUE É o CGTC? *Boletim do CGTC*, Porto Alegre, n. 1, ago. 1984.

PALESTRA. *Boletim CGTC*, Porto Alegre, n. 10, dez. 1985.

TAPEÇARIA – A nova sala do museu. *Boletim Informativo MARGS*, Porto Alegre, ano 4, n. 12, out./dez. 1979.

ZIELINSKY, Mônica. Evento Têxtil/85: um espaço para reflexão, 1985. *Boletim Informativo MARGS*, n. 25, p. 11-14, jul./ago./set. 1985.

Acervo do CGTC

ANNES, Heloisa. [Carta] 11 mar. 1986, Porto Alegre [para] associadas CGTC, Porto Alegre. 1p.

BETTIOL, Zoravia. [Carta] 28 dez. 1983 [para] Guy M. Filinto da Silva, Porto Alegre, Brasil. 1p.

BETTIOL, Zoravia. [Carta] 1 jun. 1988 [para] CITAM, Lausanne, Suíça. 1p.

CÁURIO, Rita. [Carta] 20 mar. 1984, Rio de Janeiro [para] Carmen Lucia Denti, Porto Alegre. 1p.

DENTI, Carmen Lucia. [Carta] 2 jul. 1984a, Porto Alegre [para] Ricardo Machado, Porto Alegre. 1 p. Sobre o Salão Jovem Artista.

_____. [Carta] 4 jul. 1984b, Porto Alegre [para] Rita Cáurio, Rio de Janeiro. 1p.

FABRE, Eleonora. [Carta] 19 ago. 1987, Porto Alegre [para] associadas CGTC, Porto Alegre. 1p. Convite para palestra de Vivian Silva.

HUNSCHE, Licie. *Discurso de final de mandato*. Porto Alegre, 16 mar. 1982. Datilografado.

JACQUES, Eunice. *Evento têxtil provoca um encontro latino-americano*. Porto Alegre, 1985, 3 f. Datilografado.

MOURA, Rita. [Carta] 11 mai. 1988, São Paulo [para] Eleonora Fabre, Porto Alegre. 1p.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI. [Ofício] 4 ago. 1987, Porto Alegre [para] Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. 1p.

PLANO de Ação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. Porto Alegre: CGTC, 1983. 5 f. Datilografado.

PROGRAMAÇÃO do Evento Têxtil – 85. Porto Alegre, 1985. 2 p.

SILVA, Vivian. [Carta] 5 dez. 1986, Rio de Janeiro [para] associadas CGTC, Porto Alegre. 1p

TIMM, Liana. [Carta] 15 jun. 1983, Porto Alegre [para] Ronete Langer Magrisso, Porto Alegre. 1p.

VOLPATO, Arlinda Nunes. [Carta] 1 set. 1986, Porto Alegre [para] associadas CGTC, Porto Alegre. 1p. Convida para fala do professor Barth.

ZIELINSKY, Mônica. *Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: Surgimento, realizações e perspectivas*, [1982a].

_____. *Arte da Tapeçaria se ensina?*, [1982b].

_____. *Mini-Têxteis: Reduções das obras ou a aurora de novos rumos para a arte da tapeçaria?*, [1982c]

_____. “Artêxtil no Brasil”: uma publicação em debate. *Boletim Informativo MARGS*, n. 27, p. 13-15, jan./fev./mar. 1986.

Atas CGTC

CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA – CGTC. *Ata da reunião realizada em 21 de julho de 1980*. Porto Alegre, 1980a.

_____. *Ata da reunião realizada em 25 de agosto de 1980*. Porto Alegre, 1980b.

_____. *Ata da reunião da diretoria realizada em 10 de setembro de 1980*. Porto Alegre, 1980c.

_____. *Ata da reunião realizada em 15 de dezembro de 1980*. Porto Alegre, 1980d.

_____. *Ata da reunião realizada em 23 de março de 1981*. Porto Alegre, 1981b.

_____. *Ata da reunião realizada em 27 de abril de 1981*. Porto Alegre, 1981c.

_____. *Ata da reunião realizada em 1 de junho de 1981*. Porto Alegre, 1981d.

_____. *Ata da reunião realizada em 6 de julho de 1981*. Porto Alegre, 1981e.

_____. *Ata da reunião realizada em 13 de julho de 1981*. Porto Alegre, 1981f.

- _____. *Ata da reunião realizada em 3 de agosto de 1981*. Porto Alegre, 1981g.
- _____. *Ata da reunião realizada em 5 de outubro de 1981*. Porto Alegre, 1981h.
- _____. *Ata da reunião realizada em 9 de novembro de 1981*. Porto Alegre, 1981i.
- _____. *Ata da reunião realizada em 7 de dezembro de 1981*. Porto Alegre, 1981j.
- _____. *Ata da reunião de seleção da 1ª Mostra do CGTC realizada em 19 de março de 1981*. Porto Alegre, 1981k.
- _____. *Ata da reunião realizada em 16 de março de 1982*. Porto Alegre, 1982.
- _____. *Ata de júri da 3ª Mostra do CGTC*. Porto Alegre, 1987. Escrita por Eleonora Fabre.

**A MEMÓRIA QUE SE TECE:
O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA**

ANEXOS

Lista de presidentes do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea⁹⁹

1980 – Presidente: Liciê Hunsche
Secretária: Joana de Azevedo Moura
Tesoureira: Eleonora Fabre Miranda

1981 – Presidente: Liciê Hunsche
Secretária: Joana de Azevedo Moura
Tesoureira: Eleonora Fabre Miranda

1982 – Presidente: Carla Obino
Vice-Presidente: Iara Valesca Babot
Secretária: Carmen Lúcia Denti
Tesoureira: Eleonora Fabre Miranda

1983 – Presidente: Ronete Langer Magrisso
Vice-Presidente: Rachela Gleiser
Secretária: Carmen Lucia Denti
Tesoureira: Sonia Elizabeth Moeller
Conselho Fiscal: Telma do Amaral Cademartori, Maria José Martins, Vera Regina Dexheimer

1984 - Presidente: Carmen Lucia Denti
Vice-Presidente: Ronete Langer Magrisso
Secretária: Elizabeth Vanzelote
Tesoureira: Walderes Martins de Aguiar
Conselho Fiscal: Lelita Rose de Araujo Santos, Maria Iara Soares Mascarello, Izar Loforte Gonçalves.

1985 - Presidente: Heloisa Conceição Annes
Vice-Presidente: Marília Diefenthaler Herter
Secretária: Walderes Martins Aguiar
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Clarice Madalena de Lima, Maria da Graça Schmith, Viviane Ieda Domhs Vargas

1986 - Presidente: Arlinda Nunes Volpato
Vice-Presidente: Joana de Azevedo Moura
Secretária: Walderes Martins de Aguir
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Heloisa Conceição Annes, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Ronete Langer Magrisso

1987 - Presidente: Eleonora Fabre Miranda
Vice-Presidente: Maria da Graça Py de Pinto Gomes
Secretária: Beatriz Ryba

⁹⁹ Disponível em:

<http://www.memoriatextil.com.br/site/atelies_detalhes.php?atelier=centro_gaucho_da_tapeçaria_contemporanea&c=4&id=3> . Acesso em: 1 jul. 2017

Tesoureira: Maria Madalena Tedesco Polonia
Conselho Fiscal: Irma Marita Burger, Erica Weber Turk, Fanny Meines.

1988 – Presidente: Eleonora Fabre Miranda
Vice-Presidente: Maria da Graça Py de Pinto Gomes
Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Renata Rubin, Rachela Gleiser, Irma Marita Burger.

1989 - Presidente: Carmen Lúcia Denti
Vice-Presidente: Ronete Langer Magrisso
Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Ani Maria Garske Frey, Eleonora Fabre Miranda, Erica Weber Turk.

1990 - Presidente: Walderes Martins de Aguiar
Vice-Presidente: Marília Diefenthaler Herter
Secretária: Elza Brum Catharino
Tesoureira: Heloisa Conceição Annes
Conselho Fiscal: Ani Maria Garske Frey, Maria Elena Bervian, Erica Weber Turk.

1991 - Presidente: Walderes Martins de Aguiar
Vice-Presidente: Marília Diefenthaler Herter
Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Ani Maria Garske Frey, Maria Elena Bervian, Erica Weber Turk.

1992 - Presidente: Walderes Martins de Aguiar
Vice-Presidente: Marília Diefenthaler Herter
Secretária: Elza Brum Catharino
Tesoureira: Stela Gazzaneo
Conselho Fiscal: Amarilli Boni Licht, Carmen Lúcia Denti, Maria Leda Macedo

1993 - Presidente: Marília Diefenthaler Herter
Vice-Presidente: Maria Rita Webster
Secretária: Stela Gazzaneo
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Sonia Elizabeth Moeller, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Maria Elena Bervian.

1994 - Presidente: Maria da Graça Py Pinto Gomes
Vice-Presidente: Irma Marita Burger
1º Secretária: Madalena Tedesco Polonia
2º Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Stela Gazzaneo, Maria Webster.

1995 - Presidente: Maria da Graça Py Pinto Gomes
Vice-Presidente: Irma Marita Burger
1º Secretária: Madalena Tedesco Polonia

2º Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Stela Gazzaneo, Maria Webster.

1996 - Presidente: Heloisa Conceição Annes
Vice-Presidente: Maria Leda Macedo
Secretária: Stela Gazzaneo
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Marília Diefenthaler Herter, Ronete Langer Magrisso

1997 - Presidente: Eleonora Fabre
1º Vice-Presidente: Maria Leda Macedo
2º Vice-Presidente: Sonia Elizabeth Moeller
Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Marília Diefenthaler Herter, Maria Graça Py de Pinto Gomes, Ronete Langer Magrisso

1998 - Presidente: Eleonora Fabre
1º Vice-Presidente: Maria Leda Macedo
2º Vice-Presidente: Sonia Elizabeth Moeller
Secretária: Heloisa Conceição Annes
Tesoureira: Elza Brum Catharino
Conselho Fiscal: Marília Diefenthaler Herter, Maria Graça Py de Pinto Gomes, Ronete Langer Magrisso

1999 - Presidente: Heloisa Conceição Annes
Vice-Presidente: Maria Leda Macedo
Secretária: Sonia Moeller
Tesoureira: Elza Brum Catharino

2000 - Presidente: Heloisa Conceição Annes
Vice-Presidente: Margarita
Secretária: Sonia Moeller
Tesoureira: Elza Brum Catharino.

CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

EXEMPLARES DE BOLETINS

CGTC

centro gaúcho da tapeçaria contemporânea

BOLETIM Nº 5

março 1985

ELEIÇÃO DA DIRETORIA DO CGTC

A Associação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea realizará no próximo dia 15 de abril, das 17 horas às 20 horas, a escolha de sua diretoria para o período 85/86. O local de votação será no Trama Atelier de Arte, Rua Dinarte Ribeiro, 128.

As eleições serão realizadas de acordo com o Capítulo IX dos Estatutos Sociais do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, abaixo transcrito.

As chapas deverão ser apresentadas, por escrito e com a assinatura dos associados que a apresenta, até o dia 1 de abril.

CAPÍTULO IX

ELEIÇÕES

Art. 35º - São realizadas eleições para escolha do Presidente, Vice-Presidente, Secretário, Tesoureiro e Conselho Fiscal.

Art. 36º - Para eleição da Diretoria Executiva e Conselho Fiscal poderão concorrer uma ou mais chapas.

Art. 37º - A Diretoria vigente poderá apresentar uma chapa.

Art. 38º - Os sócios que estejam no exercício dos seus direitos sociais poderão apresentar uma ou mais chapas para concorrer as eleições.

Art. 39º - Só poderão votar e ser votados os sócios que estejam vinculados a arte têxtil e estejam no exercício dos seus direitos sociais.

Art. 40º - A participação em qualquer ato eletivo pelos membros-sócios só será permitida à sua pessoa física, isto é, ao próprio titular.

EVENTO TÊXTIL 85

O EVENTO TÊXTIL 85, que será realizado em Porto Alegre no período de 24 de abril a 15 de maio terá como principais promoções:

- EXPOSIÇÃO NACIONAL DE ARTE TÊXTIL - que será inaugurada no dia 24 de abril, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul. - Apresentará obras de 25 artistas têxteis convidados pela Comissão Organizadora e de 23 artistas têxteis cujas obras foram selecionadas por júri convidado;

- ENCONTRO DE ARTISTAS TÊXTEIS - no período de 25 a 27 de abril, será realizado no Centro Municipal de Cultura - Teatro Renascença, contará com a participação de palestrantes e painelistas brasileiros, argentinos e uruguaios. Reunirá artistas têxteis, artistas plásticos, professores e estudantes de artes, críticos, jornalistas e todos aqueles que se interessarem pelas artes têxteis;

- MOSTRA DIDÁTICA - apresentará todas as técnicas têxteis do Rio Grande do Sul e se realizará no Centro Municipal de Cultura, no período de 25 de abril a 15 de maio. Estará aberta a comunidade e, principalmente, às escolas, pois, contará, também, com demonstração de técnicas têxteis e possibilidade de participação dos visitantes:

Integrarão ainda a programação do EVENTO TÊXTIL 85 exposições paralelas em diferentes Galerias de Arte, apresentação de audio-visuais e viagem a cidade de Uruguaiana para visitar a Cooperativa de Lãs Vale do Uruguai, com saída no dia 28 de abril e retorno no dia 30 de abril.

Maiores informações poderão ser obtidas na secretaria do Evento sita à rua Nossa Senhora Aparecida, 95 - CEP 90000 - Porto Alegre - fone: (0512) 49-28-44.

NOTAS

- A reunião mensal do CGTC será realizada no dia 1º de abril na residência da colega Arlinda Nunes Volpato, Rua Pedro Ivo, 246, às 17 horas.

- Marília Herter tem para venda. lã para tecelagem e para tricô.

12ª BIENAL INTERNACIONAL DE TAPEÇARIA DE LAUSANNE

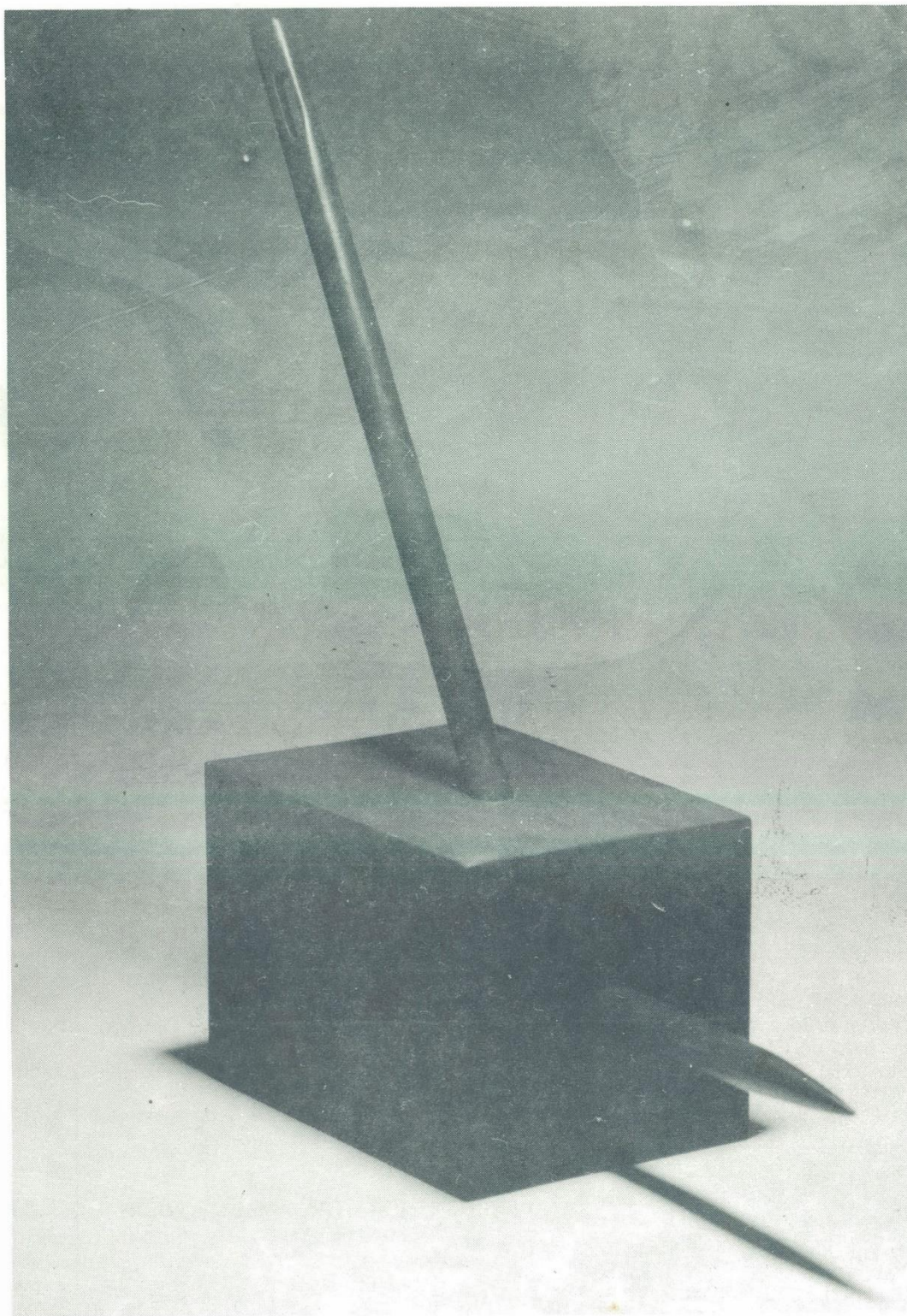
Nossos cumprimentos a Carla Obino que teve sua obra "Floresta Amazônica" selecionada e deverá participar deste evento que é o de maior projeção internacional na área da tapeçaria.

I M P R E S S O

BOLETIM DO CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂ
NEA

Rua Carlos Gomes, 595

90000 - Porto Alegre - RS



"Agulha no cubo"
Dim. 55cm x 26cm x 15cm
madeira c/esmalte sintético
Foto: Martin Streibel
maio/88.

próximos eventos

III EXPOSIÇÃO ANUAL DE MINIATURAS TORONTO CANADÁ 1988

Até o dia 22 de julho de 1988 poderão ser feitas as inscrições para esta exposição cujas obras estarão a venda.

As categorias aceitas são: Pintura, Escultura e Baixo-relevo, Gravura, Aquarela, Desenho, Pastel, Lápis de cor, Fotografia, Cerâmica Esmalte, Vidro, Trabalho em Fibra, Pintura em Mirafim ou semelhante, Recortes e Colagens.

Trinta e um (31) prêmios em dinheiro serão distribuídos. Dimensões máximas são: 7,5cm x 7,5cm x 10cm.

Xerox da ficha de inscrição e regulamento estão no Ateliê de Eleonora Fabre, rua D. Leopoldina, 340 conj. 4, à tarde, segundas e quartas-feiras.

II COLETIVA VISÃO DO NORDESTE 1988 CURITIBA - PARANÁ

A Associação dos Artistas Plásticos Profissionais do ABCD (ASP) com apoio cultural do SESC da Esquina em Curitiba - Paraná está promovendo mais uma vez intercâmbio artístico com várias regiões do país.

Na sede do CGTC encontram-se o regulamento e fichas de inscrições para esse evento, cuja abertura será no dia 15 de agosto de 1988.

Os artistas poderão inscrever duas obras em qualquer linguagem desejada, cujo tema seja o NORDESTE, desde que as mesmas não ultrapassem 70 cm x 50 cm.

Serão distribuídos prêmios nas seguintes categorias: Arte sobre papel, Oleo sobre tela, Escultura, Tapeçaria e Arte Decorativa.

Patrocinio:

Candiota
VACANSE TURISMO/UTA

Av. Salgado Filho, 94/801 - CEP 90010 - P. Alegre
Fones: (0512) 26.1234 e 26.5370

Prazo de inscrição: até dia 30 de julho de 1988.
Taxa de inscrição: C-z\$ 2.200,00.

BIENAL DE LAUSANNE

A 14ª Bienal Internacional de Tapeçaria realizará-se de julho a setembro de 1989 no Museu Cantonal de Belas Artes na cidade de Lausanne, na Suíça. O Centro Gaúcho da Tapeçaria já tem o regulamento desse evento (traduzido) para o português e custa C-z\$ 100,00.

SALÃO CÂMARA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE

A Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, dentro da programação das comemorações de seu cinquentenário (1938-1988), está empenehando todos os seus esforços para dar continuidade ao Salão Câmara Municipal de Porto Alegre.

Entre os aspectos que mereceram atualização, por motivos óbvios, figura a premiação que ficou constituída, para este ano, de um Prêmio aquisição "Câmara Municipal de Porto Alegre" de C-z\$ 600.000,00 e quatro prêmios de incentivo à criatividade de C-z\$ 100.000,00 cada um. Os interessados deverão aguardar as providências legais finais para recolher as fichas de inscrição no MARGS e no Centro Municipal de Cultura.

O Salão deverá ser aberto dia 6 de setembro.

GUIA DAS ARTES PLÁSTICAS

A Associação Rio-grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa avisa a todos os artistas, sejam ou não sócios seus, que está à disposição a ficha para a elaboração do GUIA DAS ARTES PLÁSTICAS, no Centro Municipal de Cultura, às 3as, 4as e 5as feiras, das 14 às 17 horas.

Boletim nº 16 do CGTC
Disponível pelas publicações:
Heloisa Annes
Composição e impressão:
Edições Renascença Ltda.
R. Conde da Figueira, 98
Fones: 34.4399 - P. Alegre

notas

AGRADECIMENTOS

A Clayton Senger
Nossa reunião mensal de julho realizou-se na Galeria "Clayton Tapeçaria", na rua Mostardeiro, 333 conj. 114.

A diretoria do CGTC agradece a colega Clayton B. Senger pela sua acolhida sempre muito atenciosa.

A Imobiliária Gente de Casa De junho de 1988 a julho de 1988, a sede do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea funcionou na Galeria Gente de Casa, de propriedade da Imobiliária Gente de Casa, cujo Diretor Joni Antônio de Lima graciosamente nos cedeu o local.

Ao deixar essa Galeria, a Diretoria do CGTC expressa aqui os agradecimentos à essa conceituada firma e se põe a seu dispor na nova sede para o que nos for possível.

EXCURSÃO AO URUGUAI

Candiota Viagens e Turismo organizou uma excursão para Montevideu de 11 a 14 de agosto para assistir a abertura do

"I Encuentro Latinoamericano de Mini Textiles".
Informações e inscrições com a nossa colega Inge Spiker na Candiota Turismo, na Av. Sen. Salgado Filho, 94 conj. 801 ou pelo telefone 24.12.34.

MUDANÇA DA SEDE DO CGTC

A sede do CGTC, que funcionava na Galeria Gente de Casa na Av. Profissão Alves, desde 1986, está mudando para o Ateliê de nossa Presidente Eleonora Fabre, e que muito gentilmente, nos cedeu o seu telefone. O novo endereço do CGTC é:

Rua D. Leopoldina, 340 conj. 4 - Porto Alegre - RS CEP 90450
Fone: (0512) 42.8019 so-mente à tarde, das 14 às 17 horas.

DEBATE SOBRE DESIGNE TEXTIL

Na Galeria de Arte da Caixa Econômica Estadual do RS durante o período da exposição de três artistas plásticos, que se expressam também através de têxteis, Amarilli Licht, Rachelia Gleiser e Rojane Lamego, houve um debate sobre Desenho Têxtil.

PLANOS PARA AS ARTES PLÁSTICAS

A exposição "uma luz no fundo do túnel" faz-se presente novamente no meio cultural gaúcho. Desta vez, a área atingida é artes plásticas. De uma maneira geral, existem expectativas sobre a atuação na nova Coordenadoria de Artes Plásticas, recentemente criada pelo Codec - Conselho Estadual de Desenvolvimento Cultural. Porém, o próprio responsável, o professor e crítico de arte José Luiz de Amaral, falou para outros, no entanto, o plano são ambiciosos.

E intenção de Amaral incentivar a produção, a pesquisa e documentação, promover a postura crítica, aumentar o público, promoção de atividades criadoras, promoção da postura crítica e questionamento da identidade cultural. Dentro destas intenções, Amaral já tem claro alguns projetos, que foram alvo de discussão entre ele e os artistas.

Entre os projetos consta o "Ver o Rio Grande", cujos objetivos são a criação de uma sala no Margs com arte gaúcha atual (muito deficiente neste museu); o intercâmbio cultural entre artistas paranaenses; a criação, pelo Instituto Estadual do Livro, de fascículos com artistas plásticos,

assim como já aconteceu com os escritores; o projeto "fazendo Arte", que consiste em cursos técnicos em ateliê e também em oficinas volantes a serem levadas às comunidades que não têm conhecimento algum sobre arte.

Entre os projetos mais discutidos, no dia de abertura dos encontros setoriais, estava o "Acervo Vivo", que consistiria no intercâmbio com países da América Latina, mas que incluiria a doação de obras, o que alguns não aceitaram, pelo menos de início. Alegaram que em termos de mercado, isto era prejudicial.

Para outros, no entanto, o projeto é positivo porque até ajudaria na melhoria do acervo do Margs que há muitos anos não adquire obra alguma, conforme afirmou Miriam Avruch, diretora técnica do Margs e presente na reunião com desenhistas e pintores, de que participaram, entre outros, Alice Brueggemann, Frantz, Ana Alegria, Hamilton Galvão e Plínio Bernhardt.

ZH - 137/88

O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, junto com outras Associações de Artes Plásticas e a Chico Lisboa, estão se reunindo para agilizar o intercâmbio com o cone sul, tendo em vista o interesse do CODEC em concretizar esse plano.

exposições

vento, que se realizará naquela cidade, no mês de agosto.

A artista plástica Joana de Azevedo Moura do 65 Arte fez parte do Juri Internacional, que entre as 334 obras inscritas por 155 artistas de 10 países, selecionou as melhores.

As 93 obras selecionadas de 68 artistas de 7 países, estarão expostas a partir de 12 de agosto, às 19 horas, nas salas do "subte Municipal", sob os auspícios do Ministério de Educação e Cultura e da Prefeitura Municipal.

Entre as Obras selecionadas, estão os artistas brasileiros Amarilli Boni Licht, Ana Noroigrando, André Patry, Ani Frey, Delba Marcolini, Eleonora Fabre, Heloisa Crocco, Maria Helena Bevilan, Maria Inês Rodrigues, Maria Leda Macedo, Marrita Burger, Rojane Lamego, Sonia Moeller e Walderes de Aguiar.

11ª FEIRA NACIONAL DE ARTESANATO

A nossa associada Telma A. Cademartori está expondo seus trabalhos na Feira Nacional de Artesanato no pavilhão de Rio Grande do Sul. Esta fei-

Este Boletim Informativo está abrindo um espaço para associados do CGTC que queiram anunciar cursos, venda de li, avisos, etc. O material em questão deverá ser enviado à nossa sede até o dia 10 de cada mês.

VENDA DE LÃS

Marília Herter (rua Farnese, 183 - Bela Vista, fone 32.4719), está vendendo li grossa natural e tingida para tapeçaria e tricô.

Izar Loforte Gonçalves (rua Cônego Viana, 79 - Fone 31.2386) também vende li grossa natural e tingida para tapeçaria e tricô.

CURSOS

CURSO DE TECELAGEM

Joana de Azevedo Moura está dando um curso de Tecelagem (Tear com pente) todas as quartas-feiras: à tarde, das 14 às 17,30 horas e à noite das 19 às 22 horas. O curso tem a duração de dois meses.

CURSO DE CRIATIVIDADE EM TAPEÇARIA, TECELAGEM CONTEMPORÂNEA

A tapeçaria Telma A. Cademartori ministra em seu Ateliê, na rua Santo Antônio, 391 conj. 1, um curso de Criatividade e Tecelagem Artística, dividido em três partes: Básico, Complementar e Aperfeiçoamento, com duração de quatro meses cada.

A profa. Telma dá também um curso de Material Utilitário em tear horizontal para confecção de ponchos, palas, pelerines, cobertores, mantas e confeções em geral.

Os cursos funcionam de segundas à sextas-feiras de manhã e de tarde e estão em exposição permanente no ateliê as diversas modalidades de trabalhos feitos.

Os interessados poderão inscrever-se para novas turmas nas 4as e 6as feiras.

Patrocinio:



Claude Bergère

Claude Bergère
uma luz que beleza
um privilégio.

Av. Bastien, 129 - Fone (0512) 33.7111

ra está acontecendo em São Paulo no Pavilhão da Fundação Bienal no Parque Ibirapuera.

INDIVIDUAL NO VACANCE PRESIDENCIAL HOTEL

Durante o mês de julho Telma Cademartori estará expondo individualmente no Vacaance Presidencial Hotel em Águas de Lindóia, SP. Parabéns e muito sucesso.

FIBER ARTS EM NOVO HAMBURGO

Os trabalhos dos artistas brasileiros que foram selecionados para o "II Intercâmbio Internacional de Obra de Arte - Fiber Arts" estarão brevemente expondo na Galeria Contemporânea na cidade de Novo Hamburgo, RS.

Joana de Azevedo Moura foi um dos jurados que selecionou os participantes deste intercâmbio internacional.

ELEONORA FABRE

A artista plástica Eleonora Fabre expõe em Curitiba numa Exposição Individual no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, de 12 de julho a 7 de agosto de 1988.

Estão sendo mostradas 17 esculturas de sua mais recente produção artística, tendo como tema principal agulhas e carretéis.

Sobre as obras dessa exposição de Eleonora Fabre escreveu Mônica Zielinski o texto que segue:

DA DANÇA DAS AGULHAS...

Em sólidas formas geométricas, a precisão. Nelas o limite, o infinito. As superfícies chapadas das cores poucas: do vermelho — vida / morte — do preto - ausência — do branco - luz.

No espaço, visível é a dança. Entre formas preservadas - recuperadas, dança em movimentos incessantes de justaposição - oposição. O giro elegante, torsão, a curva constante. Nesta dança, agulhas - alfinetes que surgem cortando - tentando atravessar. Em um dia, já agora distante, havia em mangueiras de plástico o atravessar. Agora as agulhas - alfinetes. Estes personagens tentam o corte. Interceptam sempre sólidos sérios blocos geométricos. Às vezes quebram-se. Mas crescem. "Crescimento é como dor. É como aprender a viver..." disse uma vez a criadora de dança.

E nesta dança de cortes, agulhas - alfinetes que significam a captação da vida — sua travessia — ou rompimento quem sabe?

Em nós, o percebido. Neste cenário; a continuidade intensa do percebido de cada um. Dança de agulhas, dança de vida, possível em cada um de nós.

Mônica Zielinsky
1º de junho de 1988.

INTERCÂMBIO DE ARTE E ARTISTAS RIO GRANDE DO SUL — BRASIL E INDIANA — ESTADOS UNIDOS

Dos artistas americanos que participaram do Intercâmbio de Arte e Artistas entre Indiana, Estados Unidos e o Rio Grande do Sul, a premiada com a viagem ao Brasil foi a tapeceira Betsy Blumental. Esta artista plástica esteve em Porto Alegre de 1º a 11 de junho acompanhada da Diretora do Projeto Joice Sommers, que é também diretora da Indianápolis Art League.

Um programa para receber as visitantes foi organizado pelo CGTC e os Companheiros das Américas, Comitê Rio Grande do Sul - Indiana.

A parte cultural desse programa incluiu visitas ao Teatro São Pedro, Ateliê 65 Arte, Ateliê Liciê Hunsche, Galeria Tina Presser, Vernissage na Galeria Arte & Fato, Exposição de Desenho Têxtil na Galeria de Arte da CEE e Brique da Redenção.

Betsy Blumental e Joice Sommers foram recebidas em Caxias do Sul pela colega Vera Zattera e foram hospedadas em Canela pela nossa colega Nadi Parmegiani.

Em Porto Alegre, as visitantes americanas estiveram em contato com diversos artistas de outras áreas. Elas também conheceram os principais pontos turísticos da cidade e estiveram hospedadas na casa de Carla Obino e Elza Linck.

Betsy Blumental fez duas palestras e mostrou slides de seus trabalhos no MARGS e no Centro Municipal de Cultura.

Juntamente com um grupo de tapeceiras, Betsy e Joice foram recebidas com um delicioso chá, quando visitaram o setor de Terapia Ocupacional do Sanatório S. José (Clínica Psiquiátrica), onde é realizado um trabalho de tapeçaria, orientado pela tapeceira Marita Burger.

Betsy e Joice, muito simpáticas, conquistaram a todos que com elas conviveram nesses dias.

REUNIÕES DO CGTC

A nossa reunião de julho contou com a presença da profa. Vera Stedile Zattera, da Universidade de Caxias do Sul, onde leciona Técnicas Industriais desde 1969. Nessa oportunidade, Vera apresentou um vídeo sobre Arte Têxtil no Rio Grande do Sul, resultado de sua pesquisa: RIO GRANDE DO SUL, SUA ARTE E SUA CULTURA.

Partindo das origens do artesanato popular gaúcho e sua elaboração, realizando levantamento de dados, Vera Zattera chega até a Arte Têxtil atual.

Dia 9 de agosto em Caxias do Sul, no Alfred Palace Hotel, será o lançamento do livro "Arte Têxtil no Rio Grande do Sul", de autoria de Vera Zattera.

NOSSA PRÓXIMA REUNIÃO

A próxima reunião do CGTC será no dia 1º de agosto, no ateliê de nossa associada Liciê Hunsche, ocasião em que ela nos falará sobre sua recente permanência nos Estados Unidos.

Liciê Hunsche foi a tapeceira selecionada no "II Intercâmbio Internacional de Obras de Arte — Fiber Arts", que mereceu o prêmio de uma viagem aos Estados Unidos.

REUNIÃO DE SETEMBRO

Na primeira segunda-feira de setembro, dia 5, às 17 horas, será nossa reunião mensal, durante uma tarde de Arte e Beleza, na conceituada firma de cosméticos CLAUDE BERGÈRE, na Av. Bas-tian, 129, em Porto Alegre.

UMA PRESENÇA MARCANTE UMA AUSÊNCIA ENORME

Numa justa homenagem ao professor Ernesto Aroztegui, saudoso mestre falecido em janeiro de 1994 em Montevideu, queremos lembrar alguns fatos marcantes de sua presença no Brasil

Sua atuação como professor era para seus alunos animadora e cativante. Ouvi-lo falar, desenvolver um tema de tapeçaria ou de arte, tinha sempre algo de um momento mágico. Do mundo da arte descortinava uma gama de valores partindo do mínimo recurso do tear do alto-liço até o mais elevado sentido filosófico da Arte. Emotivo e apaixonado, sua interpretação da vida, seu humanismo, sua preocupação com os problemas da sociedade americana deixou em seus alunos uma lembrança indelével de um artista responsável e aberto a todas as questões.

Aroztegui foi o inventor do termo "textilistas" para indicar com mais propriedade os artistas que trabalhavam na arte têxtil e para substituir com maior abrangência o termo "tapeceiros". (Ver o jornal EL DIA, crítico Roberto de Espada, 26/12/1987, Montevideu).

Sua respeitável bagagem, seu estímulo ao experimentalismo, sua crença nos suportes afetivos e psíquicos na liberação da criatividade, seu respeito ao inconsciente faziam dele um mestre. "Só é mestre quem tem grandes alunos", dizia ele, "e esta é uma vaidade que eu quero ter".

Como professor praticava um princípio deliberadamente, qual seja, de que toda a inveja sadia seria estimulada no grupo, tendo como objetivo a evolução artística. Com base no princípio psicanalítico da verbalização do problema para superá-lo e com base no afeto como condutor de nossas mudanças Aroztegui buscava os mais diversos recursos para que brotasse a criatividade.

O experimentalismo era a base pedagógica para o desenvolvimento da criatividade. A ênfase nas fibras associadas com os mais variados recursos plásticos (técnicas e materiais) levados a renovações estilística e formais, sempre com a intenção de aprofundamento no universo pessoal. Experimentar muitos caminhos, inclusive aqueles que o aluno não gostasse e até fugisse. Ultrapassar nossas próprias barreiras era a sua intenção como professor.

Sonia Moeller

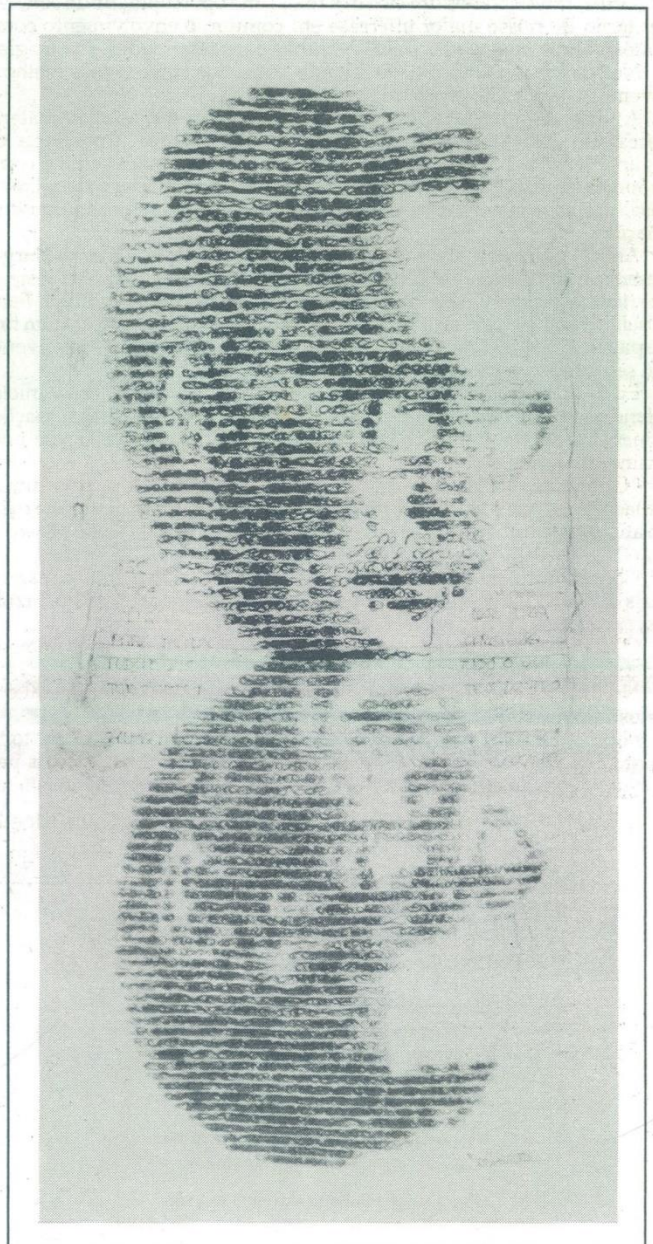
"MESTRE DE MUITOS ALUNOS"

Medidas: 77 cm x 187 cm

"Se você tira para fora
tudo o que tem dentro se salvará".

"Se você não tira para fora
tudo que tem dentro, se destruirá".

Obra de Marília Hertz -1994 -
trabalho em plástico transparente e fio de seda.



EDITORIAL

Está de volta o Boletim! Esse importante vínculo entre os associados do CGTC com o objetivo de atualizar e informar.

Muita coisa aconteceu no CGTC desde a publicação do último número do nosso Boletim Informativo em fim de 1991. Aconteceram Eventos, exposições, premiações, sócios saindo, novos sócios chegando, projetos, etc.

Foi um intervalo muito grande entre um informativo e o outro, o que procuraremos evitar de agora em diante. E para que isso não volte a acontecer precisamos contar sempre com uma equipe de colaboradores dispostos a cooperar e apoiar o nosso "jornalzinho".

Toda matéria relacionada com as artes, e, principalmente, a arte têxtil, será bem-vinda.

11

Projeto Arte Surpresa

Uma idéia da Diretoria atual. Uma surpresa a cada reunião. Não é distribuição de lembrancinha, não! Trata-se de uma idéia com base no trabalho compartilhado, no gesto de doação do colega escolhido. Não é bem uma aula, muito menos um curso. É mais uma oportunidade de convívio em torno do nosso maior interesse em comum: o envolvimento com a matéria têxtil, suas potencialidades, suas particularidades, sua magia.

Nestes momentos temos diálogos mais, nos conhecemos melhor e vivemos o lado prazeroso do trabalho criativo.

A idéia se delinea assim: uma associada traz em reunião material necessário para que o grupo desenvolva uma breve experiência em alguma técnica. Em rápidos passos, os presentes tomam contato com a proposta e a elaboram. É oferecido tempo para aprofundar o trabalho em casa, até a próxima reunião mensal, quando todos apresentam suas criações.

Assim, neste ano, tivemos a idealizadora do projeto Marita Burger, desenvolvendo origame com as associadas presentes. Foi um teste de abertura à técnicas além do têxtil. Nessa ocasião, foi convidada Sonia Moeller para dar continuidade ao projeto. Tecelagem sem tear, com tiras de papel, foi a amostragem realizada, estudo que ela vem desenvolvendo em seu próprio trabalho.

Erica Turk apresentou a terceira proposta do Projeto. Erica iniciou falando sobre: -"Um homem põe na arte sua experiência, suas sensações, a maneira de ver o mundo. Pode-se ensinar técnicas mas não se pode ensinar ninguém a criar."

"Criatividade é algo que não se ensina, porém, pode-se oportunizar situações nas quais a pessoa aprende a sua própria linguagem. Esta nasce da atuação do indivíduo. Criar, nesta perspectiva, significa não se conformar."

Com o intuito de levar as colegas à criação, Erica distribuiu o material mais diversificado e elementar possível (tais como pedras, galhos, azulejos, sabão, fios, etc.) para a conclusão de uma obra de arte.

O elemento surpresa é importante e apenas está previsto o nome do colega e não é sabido o tema a ser proposto.

No final do ano se fará uma avaliação do aproveitamento geral com amostragem das peças em caráter interno.

Parece que tem havido excelente aceitação e se espera que todos participem com seriedade, entusiasmo e dedicação, únicos meios para que uma boa idéia funcione a bem de todos. Boas sementes não faltam.

Sonia Moeller

DIRETORIA EXECUTIVA CGTC

Rua Plínio Brasil Milano, 128 - Porto Alegre, RS

Presidente: Maria da Graça Py de Pinto Gomes

Vice-Presidente: Marita Burgeer

1ª Secretária: Madalena Tedesco Polônia

2ª Secretária: Heloísa Conceição Annes

Tesoureira: Elza Brum Chatarino

Responsável pelo Boletim Informativo:

Heloísa Conceição Annes

Composição Suliani: - fone 336.1166

Impressão: Edições Renascença - fone: 334.4399

ORIGAME

No segundo século D.C. o papel foi inventado na China e, com ele, teve origem quase simultânea a arte de dobrá-lo para obter formas e objetos, de animais, de flores ou ainda formas abstratas. O percurso da China ao Japão foi rápido e, exatamente neste último, a dobradura do papel floresceu e adquiriu extraordinária importância.

De início foram os monges que, predominantemente, se ocuparam com o origame - literalmente, "dobradura de papel" - constituindo objetos rituais que representavam a oferta e testemunhavam a presença da divindade no templo. Com o passar dos séculos, o origame foi se tornando um passatempo para as classes mais abastadas. Tendo encontrado finalidades práticas na vida cotidiana, passou, por fim, a fazer parte integrante do ensino nas escolas. Acompanhou, pois, de certo modo, os altibaixos da produção de papel que, em se tornando mais acessível, favorecia, conseqüentemente, a difusão do origame.

Além da arte, o origame é hoje considerado no Japão, mais do que um jogo, um divertimento construtivo e um passatempo inteligente. Com efeito, praticar o origame significa concentrar-se na forma obtida, implica em ser absolutamente preciso na produção da dobra e em seguir uma progressão lógica, coordenada nos movimentos das mãos, afim de obter um produto o mais perfeito possível. Portanto, este jogo-arte estimula e engrandece a capacidade de concentração, aumenta a destreza manual e induz a uma excelente correlação entre aquilo que é idealizado e o que é executado. Tudo isso justifica a prática sempre mais freqüente do origame nas escolas, bem como o seu emprego por parte das pessoas responsáveis pela formação, principalmente educadores e psicólogos,

O origame é um instrumento educativo e de recreação: de fato, mesmo estando sujeito a respeitar as regras de construção, o operador é fundamentalmente livre no sentido de poder criar um objeto de acordo com um plano por ele inventado e para seu divertimento. Estamos cientes de que chegar a inventar um jogo constitui, provavelmente, a parte mais importante do jogo...

O papel utilizado para construir origame tem forma quase sempre quadrada. A razão disso, além de influências de origem cultural, deriva do fato de que este formato possibilita múltiplas formas de desenvolvimento. As folhas devem ser leves, mas ao mesmo tempo resistentes e secas, de modo a permitir a dobradura e sua manutenção e, sobre as primeiras, as dobras seguintes irão sendo traçadas com a máxima precisão e atenção.

Arte Surpresa

Tendo assumido a Vice-Presidência do CGTC para a gestão 94/95, pensei numa maneira de atrair os associados a comparecerem às reuniões, de uma forma que não fosse só para acertar contas, ouvir recados e avisos.

A Presidente Maria da Graça manifestou a intensão de proporcionar aos associadas um curso de criatividade, contratando um professor. Desta sugestão surgiu-me a idéia de que nós do centro, que somos artistas têxteis, professores e criativos por excelência, poderíamos, pelo revezamento, cumprir esta tarefa sem ônus para ninguém.

Uma vez por mês, após nossa reunião, um encontro prazeroso com direito a pequena mostra de arte, curiosidade e surpresa.

A idéia é ensinar uma técnica, dentro da arte têxtil ou não, e partindo daí criar uma obra de arte sem compromisso, só por prazer. A técnica a ser apresentada fica em segredo até ser apresentar na próxima reunião: assim surgiu o nome ARTE SURPRESA.

No encontro seguinte, depois da apresentação das obras realizadas é visível e sonoro o entusiasmo das participantes. A nova proposta do mês é apresentada e ensinada pela voluntária. Nova surpresa, alegria curiosidade e desafio.

Tem sido gratificante e produtiva o projeto Arte Surpresa.

Convidamos a todos os associados a participar e colaborar, pois assim seremos ainda mais ARTE-AMIGOS dentro do CGTC.

Marita Burger

A ERNESTO AROZTEGUI

Ernesto Aroztegui artista plástico uruguiaio faleceu em Montevidéu em janeiro de 1994. Todos que o conheceram puderam constatar seu carisma, sua personalidade singular, seu profundo conhecimento nas artes, sua maneira peculiar de despertar a criatividade em seus alunos. O contato com esse mestre gobelinista foi sempre enriquecedor e ninguém pode ficar indiferente diante dele.

O CETU, "Centro de Tapicistas del Uruguay" organizou, em Montevidéu, o "9 Encuentro Nacional de Arte Textil" em homenagem a Aroztegui. Duas exposições foram programadas em agosto de 1994, uma no Subte Municipal e outra no Cabildo de Montevideo com artistas convidados. Para participar desta última o CETU convidou ex-alunos desse professor. Representando os alunos brasileiros de Aroztegui participaram dessa mostra Sonia Moeller, Erica Turk, Henrique Schucman, Marília Herter e Marita Burger.

O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea prestando uma homenagem a Aroztegui, transcreve neste número do nosso Boletim Informativo matéria do Boletim "Tramemos" do Centro Argentino de Arte Textil, através de palavras de Jorge Abbondanza, crítico de arte uruguiaio.

"FLACO, HUESUDO, INDOMABLE"

por Jorge Abbondanza

Rara vez los creadores son tan interesantes como su obra. Sólo la gente alejada de ellos o la gente muy jóven puede ilusionarse con que detrás de una labor artística eminente hay siempre un individuo de valor similar: lo que a menudo se encuentra es un exemplar áspero, desabrido, indiferente o hermético. Por muchas razones, el tapicista uruguayo Ernesto Aroztegui escapó a esa regla desalentadora: desde su conducta, su relación con el prójimo, sus ideas y su valerosa integridad, supo disputar a su obra el verdadero protagonismo de su vida. La victoria personal que obtuvo en ese torneo demuestra en Aroztegui que murió en Montevideo a los 63 aos la importancia múltiple que confirió a las cosas grandes y menudas de la realidad, desplegando el arco de sus intereses en una variedad que abarcó otros lenguajes (como el teatro), otros afanes (como la enseñanza), otras escalas (como los emprendimientos colectivos), otros



claroscuros (como los que sombrean la suerte de los países y de la gente). Fue un hombre volcado a su obra, pero no sumergido en ella: un hombre siempre despierto para los placeres y las emergencias del mundo. Esa amplitud era un impulso natural, tan desenvuelto como sus estados de ánimo, su impaciencia o la cordialidad de su trato; tan expansivo como los altibajos de su carácter, en cuyos rasgos de entusiasmo y de apremio había siempre una veta más juvenil que su edad física, más imprevisible que su laboriosa dedicación al trabajo. Flaco y huesudo, Aroztegui tenía arrebatos temperamentales e inestabilidades, pero también trechos de dilatada laboriosidad para su quehacer: viéndolo actuar no era fácil imaginarlo sentado durante largas horas ante el tear. Es que en su vida se debatieron conflictos emocionales y aun intelectuales nunca resueltos del todo: fue un hombre en permanente estado de exploración, en trance de combate.

Quando surgió en el panorama plástico montevideano a mediados de los años sesenta, ya era un docente egresado del Instituto de Profesores y un estudiante de la Historia del Arte. Era además un actor capaz de encarar su desempeño teatral con una flexibilidad envidiable que le sirvió para transitar por giros de buen humor pero también por hondonadas dramáticas. Poco a poco el abanico de esas inquietudes fue plegándose sobre algunas dedicaciones precisas, la creación textil y la enseñanza que se prolongaría durante el resto de su vida. El premio en su categoría que obtuvo en el primer (y último) Salon Nacional de Artes Aplicadas, convocado en Montevideo en 1966, permitió que la tapicería ingresara a un campo artesanal que en el Uruguay era nuevo y en el que apenas se habían desarrollado posibilidades expresivas en materia de cerámica y orfebrería. Un país como el de Aroztegui, carente de esplendores culturales precolombinos o de relieve colonial, desplegó a partir de cero sus propuestas artesanales más calificadas y lo hizo durante la década del cincuenta, de manera gradual, a impulso de ciertos talentos individuales.

El reverso de las manualidades populares, que son de factura colectiva y anónima, consistió en esos brotes personales, empeñados en el desarrollo de un lenguaje a menudo sutil, mientras a la presencia inicial de las joyas la cerámica se sumaba el tapiz, luego el vidrio, luego la madera. Fue tan sustancial y duradera la irrupción de esos grandes artesanos en el medio plástico uruguayo, que colaboró decisivamente para borrar los límites entre las expresiones venerables (pintura, escultura) y esa vertiente de artes aplicadas. En más de un sentido, Aroztegui figuró en la primera línea de esa artesanía ascendente y colaboró de forma medular para que adquiriera el prestigio que luego la consagró. Las posibilidades del tapiz contemporáneo era desconocida en el Uruguay: su partida de nacimiento a nivel local debe llevar (junto a Cecilia Brugnini) el nombre de Aroztegui, que le dió una presencia definitivamente sólo a través de su caudalosa producción sino también con su indomable divulgación a partir de su taller, sus alumnos y hasta una parte de su familia, a la que catequizó para incorporar a esa hueste de tejedores. El empuje de esta labor formativa fue colosal, como si la sensibilidad del maestro fuera abriéndose en un delta de brazos adicionales cuya fecundidad no se ha interrumpido hasta hoy.

Constancias de esa propagación hay no sólo en el virtuosismo que desplegaron varios de sus discípulos sino en la apreciable difusión que la disciplina textil alcanzó a través de los Encuentros Nacionales de Tapices, organizados anualmente en Montevideo desde 1973, en los que Aroztegui fue una columna vertebral y su obra tuvo una presencia iluminadora. Es preciso entender que 1973 fue una fecha ingrata para el Uruguay, porque el golpe de Estado y el comienzo de la década militar establecieron un clima de dispersión y desaliento en el medio artístico. No abundaban las iniciativas capaces de levantar los ánimos y estimular a los creadores bajo ese clima opresivo. Los Encuentros de Tapices fueron una de esas iniciativas, porque no sólo resultaron un hecho memorable sino que marcaron una apertura nada casual: Aroztegui supo que ese momento difícil era adecuado para exhibir los resultados de una faena colectiva y tenaz, para demostrar que ciertas energías seguían con vida.

Supo además que las propuestas culturales llegan a tener valor perdurable a través de su continuidad. Por más brillante que sea un proyecto y más singular que parezca una idea, su importancia se evapora si resultan efímeras. Sólo por medio de la continuidad - que exige no sólo un dinamismo inicial sino luego un temple fogoso y un pulso indomable - logra afianzarse al acuerdo entre la propuesta y su público, estableciendo en la comunidad una huella indeleble. Esa continuidad fue la que supieron tener los Encuentros, que derivaron en la formación del Centro de Tapicería del Uruguay y en actividades severamente estructuradas a nivel gremial, pero fue también la que supo mantener Aroztegui en su empeño docente, desde los ámbitos de su taller hasta los de la Escuela Nacional de Bellas Artes y los cursos que dictó en el exterior. No se equivocó: esa persistencia es la que hora permite que el medio de la creación textil lo sobreviva con unos cuantos destellos, como un campo que germinó ala sombra de su presencia vitalizadora.

En medio de ese campo queda su obra, que hace veinticinco aos atraía al contempla-dor por el virtuosismo de una trama donde Aroztegui se complacía en recorrer declinaciones tonales o en encerrar presencias humanas con un alcance metafórico que refería a los aspectos estremecedores de la realidad. La maestría podía alcanzar alturas de encanto cromático y estallidos de un delicioso barroquismo que sin embargo se encauzaron hacia la proeza - más rigurosa, más empecinada - de los retratos de celebridades como Freud, Borges, Einstein, Golda Meir. Allí el artista alcanzó un vértice no sólo de posibilidades técnicas sino de alardes pictóricos, ampliando la maestría de reproducir las efigies con el marco abirragado de un entorno donde se permitió otras hazañas representativas. Cuando se habla de creadores que plantean dificultades para permitirse la sumtuosidad de resolverías, hay que conocer la serie de retratos tejidos de Aroztegui para comprender a que extremo puede llegar ese desafío.

Luego encaró otros, desde la deformación óptica para estirar y aplastar los semblantes de notabilidades de la plástica uruguayo o de las letras argentinas, una anamorfosis para la cual se valió de documentación fotográfica, dibujo distorsionante y una trama de hilos que velaban los rasgos y parecían descomponerlos como a través de una retícula. Esa serie fue otra de sus plenitudes, pero reveló sobre todo el porfiado camino experimental que siguió este maestro cuando ya no era fácil adivinar la frontera de sus posibilidades expresivas, porque sus vertientes de los últimos quince años sucesivos márgenes de asombro y de paso quebraron los límites dentro de los cuales parecía clausurarse el margen de maniobra del lenguaje textil. En buena medida, las libertades y solturas que pueden observarse en un sector de la investigación tapicista uruguayo, tiene su origen en él, quizás porque (afortunadamente) tampoco fue fácil contener su luminoso desasociego.

CGTC - 20 ANOS

Em 21 janeiro de 1980 Aly Chaves Silveira, Carla Diehl Obino, Eleonora M. Lampert Fabre Miranda, Helena Dorfman, Heloisa Crocco, Inge Spieker, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Renata Rubin e Sonia Moeller se reuniram no atelier de Liciê para concretizar um anseio do grupo: formar um centro que iria iniciar um movimento pela Arte Têxtil no Rio Grande do Sul.

Antes disso as tapeceiras daqui eram filiadas ao hoje extinto Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea que funcionava em São Paulo. Liciê Hunsche fez várias viagens a São Paulo procurando uma maior integração sem que contudo um real programa fosse criado.

Liciê encabeçou a primeira Diretoria do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea e no relato que fez no final de sua gestão ela abordou as esperanças, as realizações e as dificuldades enfrentadas durante os primeiros 2 anos de atividades da incipiente entidade. Depois daquela primeira reunião seguiram-se muitas e no dizer dela “foi entusiasmo mesmo que se apoderou de nós e uma vontade imensa de levar o grupo em frente.”

Foram elaborados os Estatutos Sociais, foi oficializado o Centro. Realizações importantes foram acontecendo: o aumento do quadro de associados, criação de uma pequena bi-

blioteca, participação em exposições nacionais e internacionais e como a primeira presidente almejou no seu depoimento em março de 82... “que o CGTC continue crescendo e se torne uma força ativa dentro das artes plásticas do Rio Grande do Sul”.

Hoje há uma nova realidade contrastando com este quadro inicial aqui sintetizado e as mais recentes Diretorias registraram estas mudanças em documentos.

Estamos entrando em um novo milênio, as décadas passadas onde cabiam os EVENTOS nacionais e do então CONE SUL, ficaram na nossa história

Neste ano de 2000 a direção está cumprindo uma tarefa de ouvir todos os sócios, estudando a situação atual, sugerindo correções de rumo, para que se mantenha a vitalidade do Centro.

Assim, conforme as resoluções da última Assembléia Geral, tomamos a decisão de aliviar as tarefas burocráticas para colocar mais energia na atividade de produção artística, por exemplo.

Ano de festa, estamos aqui com mais um boletim, desta vez a cores, na esperança de que, mesmo com reduzido número de sócios possamos manter elos de amizade, informação e bons intercâmbios.



Inauguração da exposição “Coletânea Têxtil” na Casa de Cultura Mário Quintana que marcou o início as comemorações dos 20 anos. Na foto as fundadoras, da esquerda para direita Helena Dorfman, Joana Moura, Ali Chaves, ao centro as associadas Marília Herter, Heloisa Annes e Erica Turk, em seguida Heloisa Crocco, Carla Obino, Sonia Moeller, Eleonora Fabre, Renata Rubin e Liciê Hunsche.

EDITORIAL

Tantas coisas mudaram no cenário mundial e local que com um pouco de exagero até poderíamos dizer que não é mais o mesmo mundo. Tudo está mudando e muito rápido. E o progresso e as melhorias técnicas nem sempre tem nos trazido padrões de vida com mais felicidade e sim com mais preocupações. Duplicamos e as vezes triplicamos nossas atividades pessoais no afã de "tirar mais da vida" e nem sempre dispomos do tempo necessário para VIVER !

O CGTC ao completar 20 anos de atividades também mudou.

Numa assembléia geral, convocada em 29 de agosto deste ano, a diretoria e as associadas debateram a fundo as questões pertinentes a nossa comunidade artística. E na ocasião decidimos os caminhos a seguir daqui para frente.

Novamente foi preciso "sentar para conversar"

Neste número comemorativo dos 20 anos procuramos apresentar o pensamento atual de algumas sócias fundadoras, lembrando essa passagem de tempo e também mostrar o que estão fazendo algumas de nossas ativas sócias

DIRETORIA EXECUTIVA DO - CGTC -

Heloisa Conceição Annes **Presidente**

Margarita S. de Martinez **Vice-Presidente**

Sonia Moeller **Secretária**

Elza Brum Catharino **Tesoureira**

Heloisa Annes e Sonia Moeller

Responsáveis pelo Boletim Informativo

Stella Gazzaneo **Revisão**

Rua Sinke, 233 - Sta. Teresa - 90840-150 - Porto Alegre - RS
Telefone: 231.3127 / Fax: 231,4518
E-mail: annes@conex.com.br

ELEIÇÕES 2000/2001

No dia 10 de abril de 2000 foi realizada a eleição para Diretoria do CGTC que ficou assim constituída:

Presidente: Heloisa Conceição Annes;

Vice - Presidente : Margarita Salvático de Martínez;

Secretária : Sonia Moeller;

Tesoureira : Elza Brum Catharino.

Na mesma ocasião foi eleito também o Conselho Fiscal que está formado pelas associadas Maria da Graça Py, Marília Diefenthaeler Herter e Ronete Langer Magrisso.

Após a reunião eletiva, durante jantar de confraternização, na Galeteria "Pertuti Galeto", aconteceu a posse da nova Diretoria e do Conselho

- LIVROS -

Tapeçaria de Arraiolos um Manual / Erica Turk - uma completa explanação do processo de bordar que celebrizou a cidade portuguesa da província do Alentejo e vem desde o século XV. Com ilustrações claras e explicativas, passo a passo. **Vendas em Porto Alegre:** **Turk Atelier de Arte:** Rua D.Laura, 380 - Fone 3320748

Galeria dos fios -

Gal. Vitorino, 58

Arte Costura -

Rua Venâncio Aires, 1073

Ed. Renascença 104 pags.

21x31 cm. R\$35,00.



Tear pente-liço / Maria Rita Webster - um manual de técnicas e possibilidades de tecelagem ilustrado com desenhos expressivos e fotografias detalhadas.

29x21 cm. R\$ 45,00 Pedidos para MR Webster Atelier Tecelagem - Rua Luis Afonso, 288 Porto Alegre, RS Cep 90050-310 Fone: (51)2274174

HOMENAGEM a ZORÁVIA BETTIOL

Também no dia 10 de abril de 2000, durante o jantar de confraternização, Zorávia Bettiol foi alvo de uma homenagem. Esta artista plástica depois de 3 anos vivendo e trabalhando ativamente nos Estados Unidos, retorna aos pagos onde já está novamente com atelier montado em Porto Alegre.

Com um respeitável e longo currículo nacional e internacional há mais de 40 anos trabalhando com gravura, arte têxtil, pintura e jóias, ela tem assegurado seu nome na história da arte gaúcha e brasileira.

Esteve na Polônia em 1968, freqüentando os ateliês de Maria Laskiewicz e Krystina Brodzka e foi lá que ela descobriu - no seu próprio dizer - "seu interesse atávico pela tapeçaria". Voltando ao Brasil entusiasmada com a renovação que viu na Europa Oriental passou a formar artistas e professores com os novos recursos de tapeçaria tridimensional e com fibras brasileiras.

No livro "Artêxtil no Brasil", a autora Rita Caurio assim se refere à homenageada: "... a obra de Zorávia Bettiol vem se caracterizando pelo contínuo desdobramento, embora mantendo uma unidade intrínseca que lhe dá uma inconfundível personalidade. Ela logra a magia de ser múltipla e una ao mesmo tempo. Tanto do ponto de vista estilístico quanto do temático, sua obra possui três aspectos: geometria, figuração e abstração, aplicados ao mundo animal, vegetal e mineral, sem distinção de ordem. Tudo isso Zorávia Bettiol logra combinar, obtendo resultados únicos."

Batalhadora incansável, sempre engajada em movimentos pró arte, ecologia e democracia, não poupa esforços para levar avante um projeto. Nos Estados Unidos sempre atuante fez parte de diversos movimentos. Foi uma das fundadoras do Brazilian Cultural Movement em San Francisco, cidade em que realizou no ano passado o 3º Festival de Arte Artesanato e Vídeo.

Sem dúvida Zorávia Bettiol foi a grande iniciadora da moderna arte têxtil no Rio Grande do Sul.

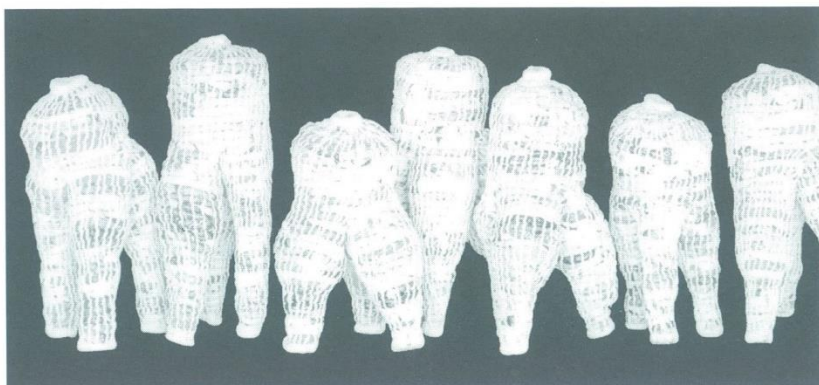
MARTA BERGER e seus "DEPENDENTES"

"Dependentes" é o título da última série de trabalhos de Marta Berger, artista plástica que vive em Florianópolis e expõe desde 1993.

Ela expôs em junho e julho na Pinacoteca da Feevale em Novo Hamburgo num total de 60 peças, cuja altura tem em média 50cm, são tridimensionais e na técnica de cestaria costurada.

Com planos de expor este ano em Novo Hamburgo, Belo Horizonte e em Florianópolis, conhecida pela série dos "Casulos", ela elabora pesquisa de materiais e recursos da cestaria, da estamperia e do esmalte.

Poderemos ver em novembro próximo no MASC (Florianópolis) quatro ambientes com toda a energia dos objetos e instalações da Marta. O crítico de arte Janga deixou no convite o seguinte comentário: "Esses tripodes com seu tamanho minúsculo e seu aspecto inquietante ora lembram raízes de mandrágora, ora primitivos homúnculos que avançam do inconsciente lançando sobre nós suas indagações e vaticínios".



Queridas companheiras da Associação

Agradeço a honra que me foi outorgada ao ser nomeada integrante da nova Diretoria.

Ciente da responsabilidade que me cabe ao fazer parte de um núcleo de pessoas tão capazes, darei tudo de mim para que o grupo possa atingir os objetivos estabelecidos.

Peço a vocês que continuem tecendo e aperfeiçoando-se, "não desistam".

Margarita S. de Martinez

Vice-Presidente do CGTC

Por integrar os tapeceiros no universo da contemporaneidade, o CGTC possibilita aos artistas ampliar seus horizontes e estreitar os laços de companheirismo

Ali Chaves

Fundadora do CGTC

“Coletânea Têxtil”

Conforme noticiamos no Boletim anterior (nº 27) esta exposição, inaugurada na Casa de Cultura Mário Quintana esteve também na Casa de Cultura de Esteio e posteriormente na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. e contou com o apoio da empresa aérea TAM para o transporte até lá.

Depois disso os 7 painéis que compõem a mostra foram expostos na Came Tapetes, loja que comercializa tapetes persas na cidade de Natal.

O local foi muito visitado e pode ser visto, acessando na Internet através da página

<http://www.interativa.org/tapetes>

Ilustramos ao lado mais um dos painéis e seguem os nomes em ordem dos autores das obras.

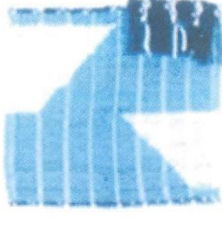
Foto Eneida Serrano



Ledy Ignez Kroeff Plá



Erica Figueiredo Pletsch



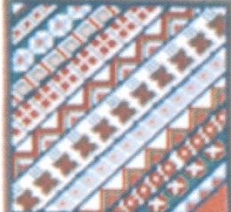
Lindalva B. Kessler



Maria de L. Berwanger



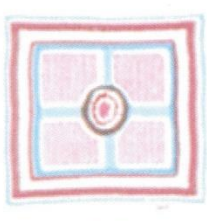
Gladis de Los Santos



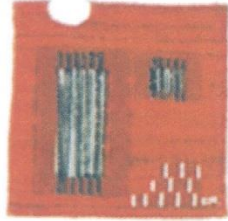
Otília Canal e Marilda Canal Peró



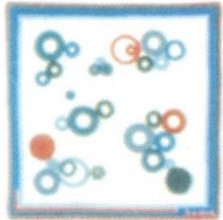
Izabel Lovato



Neli Ferrari



Fanny Meimes



Tania Venson Soirefmann



Cleidiane Garrot



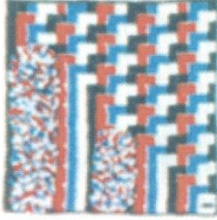
Raul Fernandes



Paulina Verônimo



Inge Spieker



Ina Helena Gonzalez



Iara Irigoien



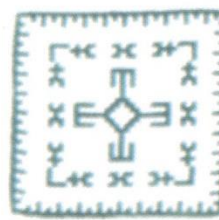
Elza Brum Catharino



Maria Helena F. Ruschel



Ledy Ignez Kroeff Plá



Wilma Gertz Botomé



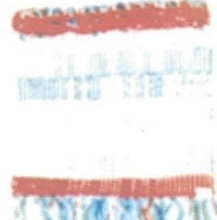
Dilma Goes



Iva Maria Schimtz



Nina Rosa Klein



Leila Ayub

Há vinte anos tínhamos ideais em comum e discutíamos questões que nos diziam respeito como o reconhecimento do têxtil na arte contemporânea, o aperfeiçoamento técnico, a relação arte-artesanato e tantos outros assuntos.

Hoje, quem somos e quantos somos? Como mulheres, como artistas, artesãs e cidadãs fundamos conceitos, concretizamos alguns dos ideais (tenho certeza) e temos novos desafios, novas questões... “e la nave vá “...

Sonia Moeller

Fundadora do CGTC

Jantar de Confraternização

O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea ao completar 20 anos de criação promoveu um Jantar de Confraternização para comemorar esse evento junto a pessoas ligadas a nós por diversos motivos.

Este alegre encontro na Galeteria "Per tutti Galetto" transcorreu em ambiente de agradável camaradagem.

Foi uma surpresa muito boa rever antigas companheiras que há muito estavam afastadas e vieram se associar a estas comemorações,

Quando, em março de 99, enviamos convite para as antigas colegas participarem com um trabalho para o projeto "Coletânea Têxtil", a expressiva resposta nos alegrou.

Artistas de outras áreas, que não a têxtil também nos honraram com suas obras, quando se uniram a nós para dar os parabéns ao nosso CGTC.

A todos mais uma vez desejamos agradecer e esperamos que em breve estejamos unidos novamente num outro projeto artístico.

Celina Cabrales, uma das artistas que participou da "Coletânea Têxtil", a propósito deste encontro, assim se expressou:

"Já diziam os gregos que textos se tecem. Tomo então de um fio grosso e rubro do prazer de ter sido convidada a participar de festa. 20 anos é sempre importante de comemorar. Ainda mais na vida de grupos.

Em outros semitons sutis que vão ao encarnado, seguem-se os prazeres à boa mesa, o bom serviço, o reencontro cálido com amigas queridas, colegas, professores e a satisfação de novas relações que acenam.

Agora deixemos um espaço para a presença dos que naquele momento lá não estiveram, parceiros de tantas.

Tomemos então de laranja e dourado. Assim cintilava Heloisa e Zorávia. Momento emocionado em que a justa homenagem a esta era também o reconhecimento da caminhada de todos.

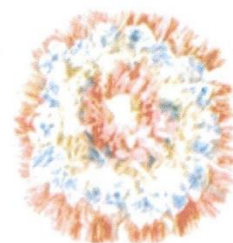
Enfim o bordô. Um brinde de copos cheios e tintos.

Armada a urdidura, teça o leitor, que o tear é uma lira a criar poemas tangíveis e o papel um retalho da invisível trama."

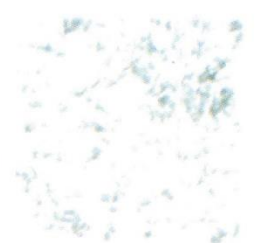
Celina Cabrales
Coordenadora da Usina do Papel



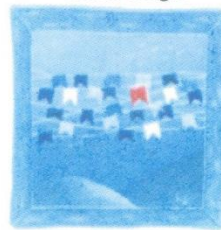
Marta Berger



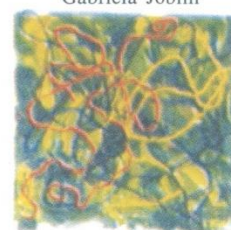
Gabriela Jobim



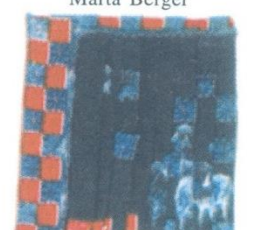
Marta Berger



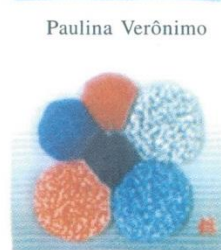
Paulina Verônimo



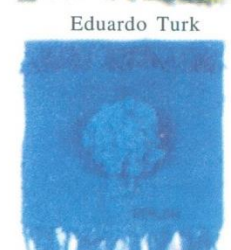
Eduardo Turk



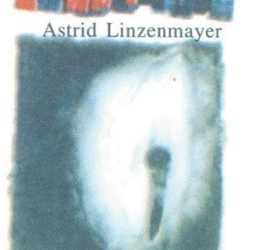
Astrid Linzenmayer



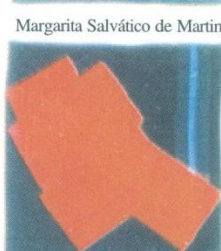
Margarita Salvático de Martinez



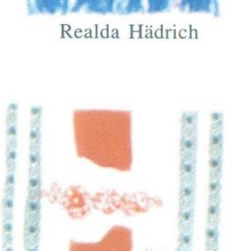
Realda Hädrich



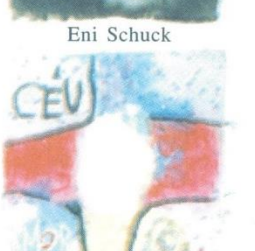
Eni Schuck



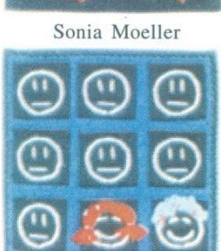
Sonia Moeller



Inês Benetti



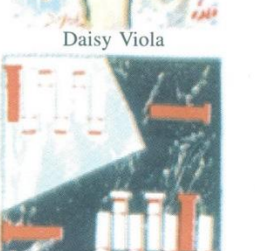
Daisy Viola



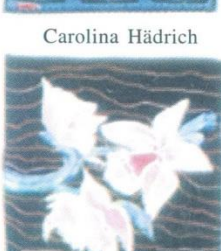
Carolina Hädrich



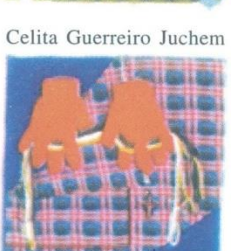
Celita Guerreiro Juchem



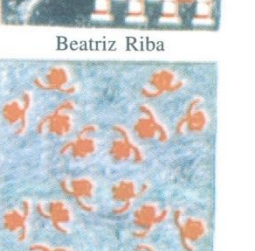
Beatriz Riba



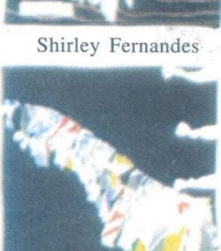
Shirley Fernandes



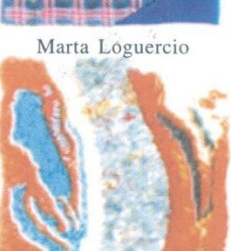
Marta Loguércio



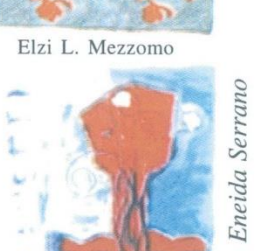
Elzi L. Mezzomo



Neusa Poli Sperb



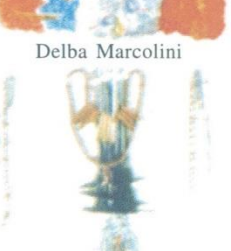
Delba Marcolini



Inês Benetti



Maria da Graça Py



Nacilia Emir Garcia



Maria da Graça Py

Enredos

Claudia Lima é uma sócia do CGTC com característica muito especial: mantém viva correspondência com Heloisa Annes, busca participar de todas as atividades da Associação. Vive em Lisboa há quase vinte anos, mas é natural do Rio de Janeiro, sendo originária de família de Minas Gerais. Participa de exposições no Brasil, em Portugal e outros países. Entre seus estudos de arte, foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian, frequentando entre 84 e 85 a École National d'Art Decoratif d' Aubisson, na França.

Claudia Lima expôs em maio deste ano no Museu da Inconfidência de Ouro Preto com obras de caráter escultórico que ela chama de objetos contemporâneos e que intitulou "Enredos". Descritos com suas próprias palavras: "É uma série de trabalhos tridimensionais de pintura/escultura, realizados com materiais rústicos, tais como sisal, fios de vela, fios de linho, fios de cobre, pigmentos minerais e outros que, por sua vez envolvem estruturas cujo núcleo está constituído de papel, resina acrílica e arame. Há todo um movimento, uma dinâmica e energia muito

próprias, advindas do contato mão/matéria. Esse toque de matéria enquanto moldada, gera sensações e emoções diversas."



Obra de Claudia Lima

Do catálogo desta mostra extraímos parte de texto de Leonor Xavier: "Como artista plástica, Claudia Lima tem história narrada, conhecida, avaliada, citada objetivamente pelo seu notável percursos desde 1983. Notável pelo que significa de disciplina, de vigor, de luta pela afirmação do seu talento. Nada menos que em 35 exposições coletivas e 32 individuais têm sido apresentados os seus trabalhos, ao longo destes anos, com especial destaque para a Mostra que estreou seu nome em 1999, "4 solo" no Salão Negro do Senado Federal em Brasília. Pintura e sobretudo Tapeçaria, em Lisboa, com uma recente experiência de instalação no Museu do Traje (1996) têm sido, sem cedências, o traçado deste "contemporâneo que agora assume." Sonia Moeller

Gente, gente que se encontra;
cabeças, cabeças que pensam, que criam;
mãos, mãos jeitosas que trabalham.
Um grupo nasce e se forma chamado CGTC.
Joana de A. Moura
Fundadora do CGTC

INTERNET

Interessante site que merecem serem visitados:

www.netmercado.net/artemaya, www.festivalquiltpatchwork.com.br

Visite a página

www.interativa.org/tapetes

Endereços e e-mail

Ao trocar de endereços ou telefone lembre-se de atualizá-lo junto ao CGTC.

Envie-nos também seu endereço na Internet. Seu e-mail.

pode ser enviado para: annes@conex.com.br

O CGTC foi um importante
polo de debate e intercâmbio -
Renata Rubin
Fundadora do CGTC

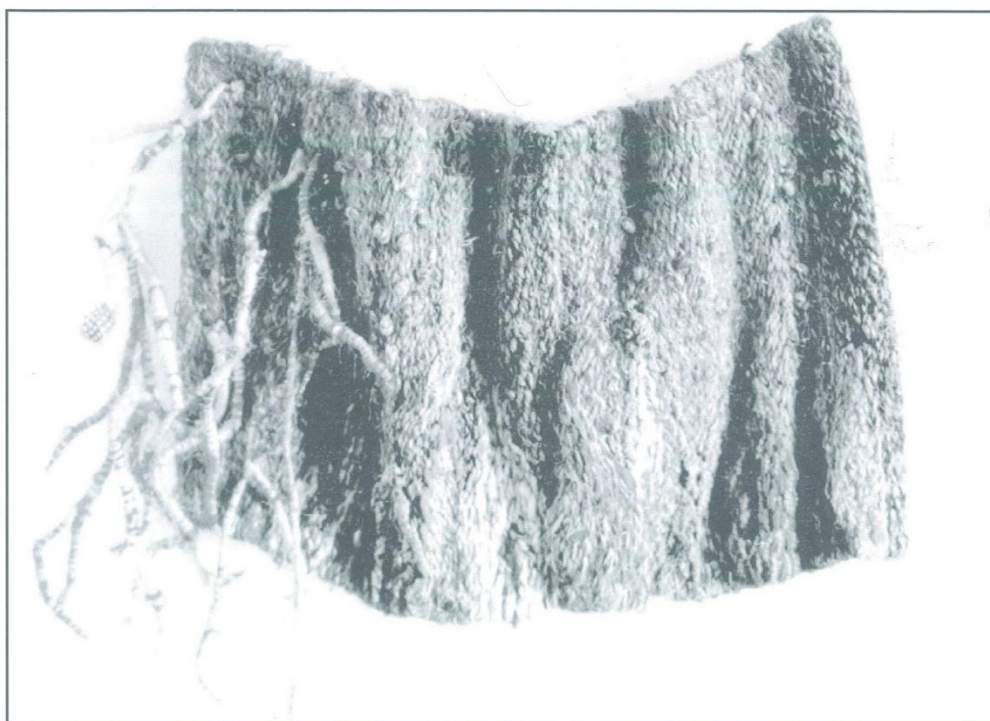
"A verdadeira arte têxtil
é a trama de nós mes-
mos"

José Alberto Nemer

Frase enviada por

Heloisa Crocco,

sócia fundadora



A foto mostra a peça
"Amazônia", de 1999
realizada em sisal, lã,
ráfia, fios rústicos, fios de
seda, juta e penas. As
dimensões são
83x85x13cm.

Foto Emídio Luisi.

Delba Marcolini

- Dotada de uma personalidade atuante, sempre produzindo tapeçarias num ritmo contínuo, tem sua trajetória ligada ao movimento de arte têxtil em São Paulo desde a década de oitenta.

Delba realizou este ano exposição em Porto Seguro na Bahia. Em agosto foi selecionada no IV Concurso de Artes Plásticas, em setembro conquistou "Espaço Especial", com 12 obras, na Mostra Coletiva do Instituto de Cultura Ciências, Letras e Artes e em dezembro apresentará suas obras numa individual no Cultural do Banco Central do Brasil em São Paulo.

Destacamos o comentário de Terezinha Ehmke sobre a obra têxtil de Delba:

"Delba recolhe o alimento para o espírito, evocados de forma xamanista na palha, sementes, galhos e plumagens multicolor.

Poeta do lúdico que é, transforma seus fios que envolvem, enrolam e traçam desta maneira caminhos outros.

Monta, remonta, superpõe, abre espaços para a luz penetrar e se transforma em matéria viva.

É um questionamento direto da força poética da nature-

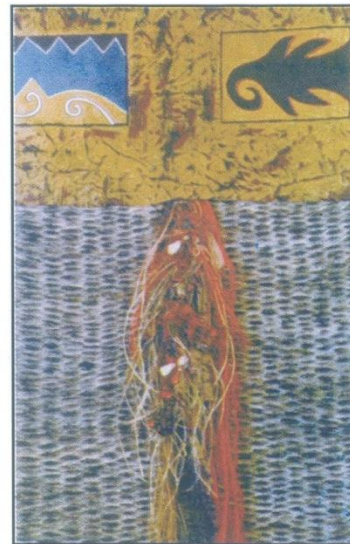
za, reunindo em sua expressão de ser sensível um alerta vibrante aos que pisam a terra e seus óbolos e não vêm porque têm a alma cega.

A artista transforma a palha em seu vocabulário gráfico evocando a terra e a mata como berço para sua expressão.

Sinta, veja, viva a natureza, este é o seu grito que ecoa através de suas texturas e formas de propostas intrigantes de verdadeira pureza de conteúdo.

De forte teor etnográfico, sua obra surpreende pela simplicidade mostrando o lado puro e verdadeiro de um povo e suas raízes, diálogo de terra e homem em força gigantesca.

Trabalho original e de beleza impar."



Detalhe de "O Africano", faz parte do tríptico "Etnia Brasileira" confeccionado com fibras de agave, palha da costa, dentes de animais, pequenos objetos de fetiche e misticismo afro.

Foto Emídio Luisi.

III Festival de Quilt e Patchwork de Gramado

Encontramos Marlene Bianchini em Gramado durante o 3º Festival de Quilt e Patchwork. Dinâmica e ativa, esta nossa sócia, foi professora da Universidade de Santa Maria por muitos anos, lecionou até 12 disciplinas da área das artes plásticas.

Aposentada, Marlene hoje se dedica às artes têxteis pesquisando, viajando e produzindo Bordado e Patchwork, nos quais ela imprime todo o seu potencial criativo. Neste citadão festival ela ministrou oficina de Seminole Patchwork. Seminole são indígenas de uma tribo originária da Florida

(USA) cujas mulheres por volta do início do século XX trabalhavam com tiras de tecido. As tiras eram costuradas entre si formando bandas; estas eram cortadas em novas tiras em diferentes ângulos e posteriormente eram costuradas formando padrões geométricos com jogos de contraste de cores.

Comentando sobre o 3º festival, Marlene salientou o espírito de conagração entre instrutores e alunos, entre leigos, artistas e

artesãos e seus variados níveis desde a iniciação até a larga experiência nas técnicas de quilt e patchwork.

Existem no Brasil núcleos em diversas cidades e Santa Maria com sua já histórica parcela de contribuição nas artes têxteis do Rio Grande do Sul (tanto em nomes quanto em tecnologia), não poderia estar de fora e traz a Gramado anualmente um grupo de amantes das artes.

Um final de semana com chuva e neblina proporcionou um clima de especial prazer do olhar para tantos tecidos, cores e formas, se via o burburinho junto dos estandes com ma-

teriais específicos, ferriam os encontros em volta do cafezinho nos corredores e nas salas de exposição do Centro Cultural de Gramado.

Estimulante para quem aprecia as manualidades de cunho histórico, Marlene pensa que pode haver nos próximos anos um aumento da temática brasileira e da busca de expressão pessoal nos trabalhos a serem apresentados.



"Atravessando as estações" obra de Marlene Bianchini que participou do III Festival de Quilt e Patchwork de Gramado

(Sonia Moeller)

**A MEMÓRIA QUE SE TECE:
O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA**

APÊNDICES

Lista de Exposições do CGTC

ANO	TÍTULO	LOCAL/CIDADE	OUTROS	PERÍODO	PARTICIPANTES
1981	1º Mostra do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea	Centro Municipal de Cultura (Porto Alegre, RS).		04/maio – 29/maio/81	23 trabalhos - Annemarie Ritter, Arlinda Volpato, Astrea Amaral, Erica Turk, Heloisa Crocco, Iara Babot, Inge Spieker, Joana de Azevedo Moura, Jussara Cirne de Souza, Laura Lautert, Lelita Araujo, Licie Hunsche, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Maria Helena Cavalcante, Raquela Gleiser, Renata Rubim, Scilla Jeckel, Sonia Moeller, Telma Cademartori, Zoravia Bettiol e uma obra de criação coletiva: Ronete Magrisso, Maria Jose Martins, Ledy de O. Schmitt, Silvia Voegeli, Maria da Graça Schmitt e Vera Dexheimer.
		Galeria Bafisud - Banco Brasileiro Sudamericano (São Paulo, SP)		17/junho – 01/julho/81	
		Loja Sombra Móveis (Rio de Janeiro/RJ) – 1º Encontro Cultural da Barra		13/julho – 31 /julho/81	
1981	Coletiva de Tapeçaria	Casa Velha (Novo Hamburgo)	Convite da Casa Velha	8/agosto – 3/outubro	25 artistas – Lauri Bernardes, Carla Obino, Licie Hunsche, Lelita Rosa Araújo Santos, Zélia Gomes Fries, Ester Leistner, Fanny Meimes, Annemarie Ritter, Erica Figueiredo Pletsch-Cademartori, Joana Azevedo de Moura, Iara Babot, Oscilla Jeckel, Eleonora Fabre, Maria Cavalcante, Astréa do Amaral, Sonia Moeller, Antonietta Dametto, Marlene João, Maria Schmitt, Silvia Voejeli, Ronete Magrisso, Erica Turk, Heloisa Crocco, Liane Moya, Clarice de Lima.
1982	Mini – Têxteis do Rio Grande do Sul	Galeria de Arte do Anexo do Teatro Nacional (Brasília, DF).	Fundação Cultural do Distrito Federal	16/agosto – 30/agosto	Annemarie Ritter, Carmem Lúcia Denti, Clayton Bassane Senger, Eleonora Fabre, Elizabeth Salvador Vanzelotti, Elza Brum Catharino, Fanny Meimes, Helena Marques De Azambuja, Heloisa Crocco, Joana Maria Azevedo Moura, Laura Cecília Bohn Lautert, Maria Da Graça Schmitt, Marisa Ignêz Jochims, Marita Burger, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Ronete Langer Magrisso, Silvia Maria Salis Voegeli, Sonia Elizabeth Moeller, Sônia Ortiz Dip e Zelia Gomes Fries.
1982/ 83	Mostra Experimental de Mini-Têxteis do	Centro Municipal de Cultura (Poa, RS)		22/outubro – 7/novembro	Ali Chaves Silveira, Aline Silva Sperb, Anajara Queiroz de Carvalho, Annemarie Ritter,

	Rio Grande do Sul	Escola Superior de Artes Santa Cecília (Cachoeira do Sul, RS)		10/dez – 17/dez/1982	Astréa Guimarães do Amaral, Billy Sternberg, Brandali Cardoso de Oliveira, Carla Obino, Carmen Lúcia Denti, Celita Guerreiro Juchem, Clarice M. de Lima, Clayton Bessane Senger, Classi Maria Dalmolin, Cristina Minghelli, Eleonora Fabre, Érica Weber Turk, Ester Berenice Leistner, Ezy Lourdes Salerno Henn, Fanny Meimes, Helena Marques de Azambuja, Iara Valesca Babot, Irma Marita Burger, Iva Maria Schmitz, Ivandira Dotto, Joana de Azevedo Moura, Jussara Beatriz Franzói, Laura Lautert, Ledy de Oliveira Schmitt, Lelita Rosa Araupjo Santos, Liane Beatriz Bruhn de Maya, Maria da Graça Schmitt, Maria Helena Cunha Cavalcante, Marisa Ignêz Jochims, Nacília Emir Garcia Veiga, Nadi Parmegiani, Nice Stringhini Prezzoto, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Ronete Langer Magrisso, Scilla Jeckel, Sônia Moeller, Silvia Maria Salis Voegeli, Sirley Zanella, Vera Beatriz Stédile Zattera, Wera Renner, Zélia Gomes Fries, Zorávia Bettiol (156 trabalhos de 47 artistas (Santa Maria, Caxias do Sul, Novo Hamburgo e Passo Fundo).
		Galeria Cultura - Prédio Secretaria de Cultura do Estado (São Paulo, SP)		19/jul – 5/agos/1993	
		Galeria Municipal de Arte da Casa da Cultura (Caxias do Sul, RS)		25/nov – 10/dez/1983	
1983	Ciclo de Exposições pelo litoral - Coletiva de tapeçarias	Museu Antropológico de Osório (Osório,RS)	Subsecretaria de Cultura	28/jul/1983 – 17/agosto/1983	Annajara Queiroz de Carvalho, Carla Obino, Clayton Bassane Senger, Dora Beatriz Meneghetti Giron, Ecila Corrêa Lobo D'Avila, Elizabete Salvador Vanzelotti, Ela Brum Catarino, Fanny Meimes, Iara Valesca Babot, Izar Loforte Gonçalves, José Carlos Ribeiro, Marita Burger, Maria Helena Cavalcanti, Marília Diefenthaler Herter, Rachela Gleiser, Ronete Langer Magrisso, Silvia Maria Salis Voegeli, Vera Muller Hoch, Viviane Vargas e Zulma Costa.
1983	2º Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea	Centro Municipal de Cultura (Porto Alegre/RS)		25/out – 7/nov	Carmen Lucia Denti, Clayton, Ecila Corrêa Lobo D'Avila, Eleonora Fabre, Elisabete Slavador Vanzalotti, Erica Turk, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Izar Loforte, Joana de Azevedo Moura, Liane Moya, Liciê Hunsche, Rachela Gleiser, Renata Rubim, Sonia Moeller, Sonia Ortiz Dip, Trama-Atelier de Arte, Vera Beatriz, Zoravia Bettiol,

					Obra em conjunto: Maria da Graça Py Pinto Gomes, Maria Iara Soares Mascarello, Marlene Lipp João – 20 selecionadas
1983/ 1984	Mostra Itinerante de Tapeçaria – Interior do Estado	Passo Fundo, RS	Subsecretaria de Cultura – SEC/ Delegacias de Educação	3/out/83 - ?	Carla Obino, Sonia Dip, Ecila D'ávila, Iara Babot, Clayton Senger, Victoria Martinez, Celita Juchem, Fanny Meimes, Zulma Rolim, Iva Schmidt, José Carlos Ribeiro, Heloisa Annes, Clarice e Lima, Telma Cadernartori, Izar Gonçalves, Marília Herter, Letica Santos, Scila Jacker, Astréa Amaral, Elxa Catarino, Exy Salerno, Alzira Chaves Barcelos, Sinaia Duarte. Em cada cidade variou o número de obras expostas.
		Saguão da Prefeitura Municipal (Palmeira das Missões, RS)		26/out/83 – 30/out/83	
		Saguão Da Prefeitura Municipal (Sarandi, RS)		1/nov – 7/nov/1983	
		Salão Nobre da Prefeitura (Ijuí, RS)		24/Nov/83 – 30/nov/83	
		Sala 104 FATES (Lajeado, RS)		6/Abril/84 – 13/Abril/84	
		Sala de reuniões da Câmara de Vereadores (Estrela, RS)		24/abril/84 – 29/abril/84	
		Câmara de Vereadores (Venâncio Aires, RS)		04/maio/1984 – 11/maio/1984	
		Saguão Prefeitura Municipal (Veranópolis, RS)		22/maio/84 – 27/maio/84	
		Colégio Nossa Senhora Aparecida (Nova Prata, RS)		29/maio/84 – 1/junho/84	
		Escola Estadual de 1º e 2º grau Madre Tereza (Seberi, RS)		1/junho/84 – 4/junho/84	
		Grêmio Recreativo Literário Esportivo Juvenil (Cotiporã, RS)		2/Junho/84 – 5/junho/84	
		Biblioteca Pública Municipal (Guaporé, RS)		06/junho – 10/junho/84	
		Galeria Van Gogh (Pelotas, RS)		7/junho – 24/junho/1984	
		Escola Superior de Artes Santa Cecília (Cachoeira do Sul, RS)		11/junho/84 – 20/junho/84	
		Sede do Clube Social e Cultural Gaúcho (Serafina Corrêa, RS)		12/junho – 16/junho/84	
(Alpestre,RS)	24/junho –				

			25/junho/84	
		Sociedade Educativa Cultural Bassanense (Nova Bassano, RS)	18/junho – 22/junho/84	
		Salão Paroquial (Nova Araçá)	24/junho – 26/junho/84	
		Sala do Grêmio (Frederico Westphalen, RS)	30/junho – 2/julho/84	
		Clube Rio Branco (Candelária, RS)	1/julho - 7/julho/84	
		Salão Nobre da Prefeitura Municipal (Bento Gonçalves, RS)	03/julho – 8/julho/84	
		Câmara Municipal de Vereadores (Vicente Dutra, RS)	03/julho – 03/julho/84	
		Pavilhão da Igreja (Caiçara, RS)	04/julho – 04/julho/84	
		Câmara Municipal de Vereadores (Palmitinho, RS)	6/julho – 9/julho/84	
		Câmara de Vereadores (Seberi, RS).	10/julho – 12/julho/84	
		Sul Moto Calçadão (Santa Maria, RS)	16/julho – 20/julho/84	
		Auditório da Escola (Frederico Westphalen, RS)	18/julho – 20/julho/84	
		Galeria Municipal de Artes (Rio Grande, RS).	12/julho – 18/julho/84	
		Salão de Atos da 23° DE (Vacaria, RS)	26/julho – 09/agosto/84	
		Sala de Reuniões da 22° DE (Lagoa Vermelha, RS).	14/agosto – 29/agosto/84	
		Instituto Municipal de Belas Artes (Bagé, RS).	23/agosto – 30/agosto/84	
		Biblioteca e Museu Municipal (São Borja, RS)	21/setembro – 9/outubro/84	
		Centro Cívico (Santa Rosa, RS)	18/outubro –	

				31/outubro/ 84	
		Sala de Reuniões da 21° DE (Três Passos, RS)		14/novembr o – 22/novembr o/84	
		Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre, RS)		5/dezembro – 15/dezembr o/84	
1984	Ciclo de Exposições Itinerantes pelo litoral - Coletiva de tapeçarias	Hoteis Samburá (Imbé), Hotel Amaral (Tramandaí), Sociedade Amigos de Tramandaí (Tramandaí, RS).	Subsecretari a de Cultura	(2/fev) – 20/fev/1984 (2/fev) – 20/fev/1984 (2/fev) – 20/fev/1984	Zoravia Bettiol, Astrea do Amaral, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Joana de Azevedo Moura, Rachela Gleiser, Telma Cademartori, Sonia Moeller, José Carlos Ribeiro, Carla Obino, Clayton Saegner, Marília Herter e Zulma Rollin Costa (25 expositores em Tramandaí e 24 em Imbé)
1984	Tapisseries aus Brasilien – Künstlergruppe	TextilMuseum Max Berk/ (Heidelberg/Aleman ha)	Heidelberg	30/maio – 20/agosto	Carmen Lucia Denti, Glayton Sanger, Eleonora FBRE, Elisabete Vanzelotti, Erica Turk, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Izar Loforte, Joana de Azevedo Moura, Liane Moya, Liciê Hunsche, Maria da Graça Py P. Gomes, Maria Iara S. Mascarello, Maelene L. João, Raquela Gleiser, Renata Rubim, Sonia Moeller, Sônia Dip, Trama Atelier de Arte, Vera Beatriz, Zorávia Bettiol, Ecila Corrêa L. D'Avila.
1984		Exposição Jockey Club	Proposta surgiu da Rita Caurio/ CGTC organizou	9/11 – 19/11	Carlos Albertini (paulistano) e Luiz Adolpho Ballalai (carioca) com apresentação e seleção de Rita Caurio.
1985	Exposição Nacional de Arte Têxtil 85	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Argentina, Uruguai e Brasil) Centro Municipal de Cultura (exposição didática, com caráter histórico, técnicas têxteis, instrumentos e resultados) Centro de Desenvolvimento da Expressão (resultado de trabalhos realizados com	MARGS, Centro Municipal de Cultura, Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa	24/ abril – 15/maio	ARTISTAS CONVIDADOS: Alice Carracedo, Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Bia Vasconcelos, Carla Obino, Cerzo, Eva Soban, Fanny Meimes, Fernando Manoel, Guy, Heloisa Crocco, Iracy Nitsche, Ivandira Dotto, Jacques Douchez, Janete Fernandes de Siqueira, Jean Gillon, Joana de AZEVEDO Moura, Juan Ojea, Liciê Hunsche, Luiz Carlos Albertini, Maria Kikoler, Maria da Penha Aparecida Moreira Paes, Maria Tereza Lemos de Arruda Camargo, Marlene Trindade, Michel Barbault, Myrthes Mello Machado, Parodi, Salomé, Sonia

		crianças, adultos e adolescentes)			Moeller, Sonia Paul, Suzana Lima, Theoto, Xtiano, Zoravia Bettiol. ARTISTAS SELECIONADOS: Ana Goldberger, Ana Norogrande, Ani Frey, Atelier Novo Hamburgo, Carmen Lucia Denti, Caru, Cho e Sérgio, Delba Marcolini, Eleonora Fabre, Erica Turk, Góes, Henrique Schucman, Liane Moya, Luiz Adolpho, Manoel J. N., Rachela Gleiser, Renata Rubim, Rojane Lamego, Sonia Dip, Trama Atelier de Arte, Vera Barros, Vera Stedile, Vivian Silva.
		Theatro São Pedro (exposição de estandartes do Carnaval de Pernambuco)			
		Exposições paralelas de Arte Têxtil em outras galerias			
1985	Exposição Itinerante “Evento Têxtil 85”	Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, RS)		13/junho – 26/junho	Mesmos artistas do Evento Têxtil 85.
		Museu de Arte Contemporânea do Paraná (Curitiba, RS).		09/julho – 04/agosto	Alice Carcedo, Berenice Gorini, Bia Vasconcellos, Carla Obino, Cerzo, Eva Soban, Fanny Meimes, Fernando de Andrade e Silva, Guy Machado da Silva, Heloísa Crocco, Iracy Nitsche, Ivandira Dotto, Janete Siqueira, Jean Gillon, Joana de Azevedo Moura, Juan Ojea, Liciê Hunsche, Luiz Carlos Albertini, Maria Kikoler, Maria da Penha Paes, Maria Teresa Camargo, Marlene Trindade, Michel Barbault, Myrthes Machado, Parodi, Salomé Berryman, Sonia Moeller, Sônia Paul, Suzana Lima, Theoto, Xtiano e Zorávia Bettiol, Jacques Douchez e Arlinda Volpato.
		Museu de Arte de Belo Horizontes (BH, MG)			
		Mezanino da Estação Carioca do Metrô (Rio de Janeiro, RJ)		4/nov – 30/nov	
		Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo, SP)			
1985	II EXPOARGS: Exposição de Artesanato do Rio Grande do Sul	Parque de Exposições Assis Brasil – 8º EXPOINTER (Esteio, RS)	Convidados pela Fundação Gaúcha do Trabalho	28/agosto - 8/setembro	Clauton Bassane Senger, Daisy Violsa de Souza, Ecila Corrêa Lobo D’Avila, Elza Brum Catharino, Eleonora Fabre Miranda, Heloisa Conceição Annes, Izar M. L. Gonçalves Loforte, Luiza Mojerkowaki Ehlers, Lurdi Blauth, Maria Anita Corrêa da Silva, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Marita Burger, Maria Herter, Nadi Parmegiani, Reny Renata Langer, Ronete Langer Magrisso, Scilla Jeckel, Sílvia Martins, Vera Freter Rohenkchl, Walderes Martins Aguiar, Zorávia Bettiol, Zulma Rolim Costa, Polla Schanger.
1985	3º Mostra do Centro Gaúcho de Tapeçaria	Casa de Cultura Mário Quintana		18/nov – 28/nov	Arlinda Nunes Volpato, Celita Maria G. Juchem, Erica Turk, Ivone Rivero Gick, Joana de

	Contemporânea	(Porto Alegre/RS)			Azevedo Moura, Ledy Anna de Oliveira Schmitt, Marília Herter, Marita Burger, Rachela Gleiser, Sonia Moeller, Vera Elizabeth Suertegarau Fontana, Vera Stedile Zattera, Walderes Martins de Aguiar.
1986	Exposição Têxtil	Sociedade Amigos da Praia de Torres Torres, RS, Brasil.		1/ fev – 8/fev	José Carlos Ribeiro, Luiza Mojerkowski Ehlers, Heloisa Annes, Irene Magrinelli Coimbra, Nacilia Emir Veiga, Elza Brum Catharino, Walderes Martins de Aguiar, Fanny Meimes, Rachela Gleiser, Marília Herter, Sonia Moeller, Daisy Viola de Souza, Maria da Graça Py de Pinto Gomes, Maelene Lipp João, Carla Obino, Joana de Azevedo Moura.
1986		The Children's Museum (Indianópolis, EUA)	The Children's Museum/ MARGS		Projeto nº 10 dos artistas Carla Obino, Clayton Bassani Senger e Scilla Jeckel.
1986	Semana de Porto Alegre	Centro Municipal de Cultura		23/set – 30/set	Beatriz Ryba, Celita M. Juchem, Eleonora Fabre, Fanny Meimes, José Carlos Ribeiro, Honória Kurylo, Olivia Wagner, Luiza Ehlers, Maria da Graça Py Gomes, Marita Burger, Rachela Gleiser, Sonia Moeller, Vera Zattera e Rojane Lamego.
1987	4º Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea	Centro Municipal de Cultura Porto Alegre, RS	Prefeitura Municipal de Porto Alegre/Secretaria Municipal de Educação e Cultura/ Divisão de Cultura/Atelier Livre	10/dez – 4/jan/1988	Proposições: Carmen Lucia Denti, Maria Helena Bervian, Erica Turk, Heloisa Annes, Mariad A Graça Py Pinto Gomes, Rojane Lamego e Sonia Moeller. Desenho Têxtil: Joana De Azevedo Moura, Rachela Gleiser e Renata Rubim. Tecelagem: Clayton Senger, Isolde Hageman e Vera Fontana
1987	II Intercâmbio Internacional de Obras de Arte – FIBER ARTS	Indianapolis Art League Downtown Gallery (Indianopolis/EUA)	Museu de Arte do Rio Grande do Sul e Indianapolis Art League	31/julho – 31/agosto	Ana Norogrande, Berenice Gorini, Eleonora Fabre, Francesca Dalla Bona, Heloisa Crocco, Liciê Hunsche, Luis Antonio Rocha, Sônia Moeller e Vera Stedille Zattera.
1988	Coletiva de tapeçaria	Sala de exposições do Museu de Ciências Naturais do Jardim Botânico	Apoio da sociedade polônia (GRUPO SPLOT)		Ana Carolina Aguiar, Cristina Czczelski, Elysabete Vanzelotti, Honoria Kurilo, Irene Coimbra, Lia Rakowski, Lomgina Konat, Luiza M. Ehlers, Magdalena Koztowski, Maria Izabel Bykowski Souza, Maria da Graça

					Py Gomes, Marita Burger e Olivia Wagner
1988	I Encuentro LatinoAmericano de MiniTextiles	(Montevideo, Uruguai)	Centro de la Tapiceria Uruguay	12/agosto – 30/agosto	ARGENTINA: Rodolfo Altamiranda, Maria Rosa Andreotti, Pardi Aparicio, Nora Correa, Maria Teressa T. de Chami, Irma Lachman, Dora Guiadali Miranda, Eillen Espana, Mario Alberto Fernandez, Maria Luján Funes, Rut Rubinson, Tana Sachs, Silvia Sieburger, Vicky e Pablo Sigwald e Silke. TOTAL: 15 artistas
		Museu Nacional de Belas Artes (Buenos Aires, Argentina)			BRASIL: Amarili Boni Licht, Ana Norogrande, André Petry, Ani Fey, Delba Marcolini, Eleonora Fabre, Heloisa Crocco, Maria Helena Bevian, Maria Inês Rodrigues, Maria Leda Macedo, Marita Burger, Rojane Lamego e Walderes de Aguiar. TOTAL: 13 artistas
					CHILE: Nancy Gewölb Mayanz e Carolina Yrarrazabal. TOTAL: 2 artistas
					COLÔMBIA: Carmen Alicia Muskus e Marta Ramírez Zapat. TOTAL: 2 artistas
		Museu de Arte do Rio Grande de Sul (Porto Alegre, RS)		24/nov – 18/dez	CUBA: Alejandrina Cué González e Jesús Tesoro Martínes. TOTAL: 2 artistas
					MÉXICO: Rosa Luz Marroquim
					URUGUAI: Ingrid Ahlig, Rosa Barragán, Silke Bernitt, Maria Mercedes Bettosini, Cristina Casabó, Sonia Castelli, Nilad Delfino, Olga Dominzaín, Mariela Fernández, Ana Gascue, Sonia Juanicó, Margot Maciel Borba, Beatriz Oggero, Sara Pacheco, Juan E. P. Muniz, Maria C. P. Moreni, Magalí Sánchez, Jorge Francisco Soto, Alicia Ubilla, Marta Veiroj, Felicia Vera e Maria E. Vieira de Brito. TOTAL: 22 artistas
1988	Mostra de Arte com Temática Gaúcha	Escola Superior de Artes “Santa Cecília” (Cachoeira do Sul, RS).	ESASC e Secretaria Municipal de Educação e Cultura convidaram o CGTC	16/setembro – 26/setembro	Exposição da associadas Marília Herter.
1989	Mocidade Independente – a ala dos que têm fibras	Galeria Arte & Fato (Porto Alegre, RS)		15/fev – 5/março	Eleonora fabre, Amarilli Boni Licht, Heloísa Crocco, Maria Helena Bervian, Inge Spiecker, Maria Leda Macedo, Joana de Azevedo Moura, Marinês Busetti,

					Liciê Hunsche, Patrício Farias, Renata Rubim, Rojane Lamego, Sônia Moeller, Romério Marx, Zorávia Bettiol e Véra Zattera.
1989	Evento Têxtil 89	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Argentina, Uruguai, Brasil)	MARGS, Galerias de Arte e de Instituições Culturais de Porto Alegre	30/agosto – 30/setembro	ARGENTINA: Azucena Miralles, Carola Segura, Dora Guidali Mandirola, Ernesto de Castro, Felisa Federman, Gracia Cutuli, Irene Rey, Iutta Maria de Las Manos, Maria Herrada, Mario Alberto Fernandez, Nora Aslan, Rosa Arena, Silke, Silvia Sieburger, Silvina Trigos, Tana Sacks.
		Mostras e Promoções Paralelas em outras galerias e espaços da cidade			BRASIL: Ana Norogrande, André Petry, Amarilli Boni Licht, Arlinda N. Volpato, Berenice Gorini, Clara, Eleonora Fabre, Francisca Duaarte Dellabona, Góes, Graça Py, Henrique Schucman, Manoel J. N., Maria Elena Bervian, Rita Moura, Rojane Lamego
		Encontro de Artistas Têxteis			URUGUAI: Alicia Ubilla, Cecília Brugnini, Eduardo Cardoso, Ernesto Aroztegui, Gustavo Real, Ingrid Ahlig, Jorge Francisco Sotto, Jorge Sosa Campiglia, Magali Sanchez Vera, Mirta Trujillo, Nilda Echenique, Pablo de Souza e Souza Castelli.
1990	Coletiva de Arte Têxtil	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG) (Pelotas, RS)	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo	12/jul – 07/agosto	Amarilli Licht, Ani Frey, Celita Juchem, Eleonora Fabre, Elza Catharino, Erica Turk, Heloisa Crocco, Heloisa Annes, Inge Spieker, Isolde Hagemann, Iva Maria Schmitz, Joana De Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Luiza Ehlers, Marita Burger, Maria Helena Bervian, Marília Herter, Rachela Gleiser, Rojane Lamego, Sonia Moeller, Walderes M. Aguiar e Zorávia Bettiol.
1990	Exposição 10 anos do CGTC	MARGS (Porto Alegre, RS)	MARGS	16/out – 04/nov	Amarilli Boni Licht, Ana Norogrande, Berenice Gorini, Eleonora Fabre, Erica Turk, Heloisa Crocco, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Maria Elena Bervian, Rojana Lamego, Sônia Moeller.
1991	Segundo Encuentro Latino Americano de Mini Textiles	Salas del Subte Municipal de Montevideo (Montevideo, Uruguai)	Centro de la Tapiceria Uruguayaya		Amarilli Boni Licht, Ana Norogrande, Ani Garske Frey, Arlinda Nunes Volpato, Eleonora Fabre, Erica Turk, Gisele Penz, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Madalena Tedesco
		MARGS (Porto Alegre, RS)		8/agosto – 8/setembro	Polonia, Maria Clara Fernandes, Maria Elena Bervian, Maria Leda Macedo, Marília Diefenthaler Herter, Rojane Lamego, Ruth

					Schneider, Sonia Moeller, Stela Beatriz Gazzaneo e Walderes Martins de Aguiar.
1991	Arte Gaúcha Contemporânea	Ateliê Liciê Hunsche	Instituto Estadual de Artes Visuais e MARGS	9/julho – 12/julho	Amarilli Boni Licht, Arlinda Volpato, Erica Turk, Eleonora Fabre, Gisele Penz, Joana de Azevedo Moura, Marília Diefenthaeler Herter, Maria Elena Bervian, Nadi Parmegiani e Ali Caves, Ali Chaves, Lúcia Sieburger e Neura Tomazzoni, Rojane Lamego, Sonia Moeller, Stela Gazzaneo, Zorávia Bettiol
1992	Projeto – Convênio		IEAVI	Novembro	Beatriz Ryba, Evelise Anicer, Heloísa Crocco, Maria Elena Bervion, Maria LeDA Macedo, Maria Assunta Ferrugem, Marília Herter, Rojane Lamego, Sonia Moeller e Stela Gazzaneo.
1993	Fórum Têxtil	Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Poa, RS)	MARGS, UFRGS	14/dez/1993 – 16/jan/1994	Homenageada: Erica Turk Design Têxtil: Angélica Neumaier, Lusa Aquistapasse, Reinilda Minuzzi, Rosane Zolin e Suzane Gruber Selecionados do CGTC: Celita Maria Guerreiro Juchem, Evelise Anicet, Joana de Azevedo Moura, Lúcia Isaia, Maria Assunta Forster Ferrugem, Maaria da Graça Py Pinto Gomes, Maria Elena Bervian, Maria Madalena T. Polona, Marita Burger, Rojane Saraiva Lamego, Stela Gazzaneo, Sylvia Schwartz Gobbato e Vera Becker.
1994	Tramas e Barro	Casa de Cultura Mário Quintana Porto Alegre, RS	IEAVI, Associação Chico Lisboa, ACERGS e CGTC	14/junho – 3/julho	Maria Cristina Sawitzky, Luiz Carlos de Vasconcellos Coelho, Zeze Krombauer, Aglaé Machado de Oliveira, um sem identificação do artista, Erica Turk, Celita Juchem, Maria Madalena Tedesco Polonia, Amarilli Boni Licht, Marília Herter e Stela Beatriz Gazzaneo.
1995/1996	The Peace Quilt Project (Tijolos da Paz)	Agencia Central do Banco do Brasil (Porto Alegre, RS). (Durban, África do Sul)	Festival Nacional de Quilt	12/dez/1995 – 28/jan/1996 1996	Diversas artistas enviaram seus “tijolinhos” para participar do projeto.
1995/1996	Uma visão sobre a arte têxtil brasileira / A view of today's brazilian textile art	Museu Rundertarn (Copenhague, Dinamarca) Museu Nacional do Traje (Lisboa, Portugal)		Set – out/1995 Novembro/1995 – maio/1996	Amarilli Boni Licht, Anabela Santos Malange, Andrea Kramer e Maria T. Castor, Beatriz Riba e Graça Py, Claudia Lima, Delba Marcolini, Dilma Góes, Edmar José de Almeida, Eleonora Fabre, Eva Soban, Evelise Anicet,

		Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Poa, RS)		20/jun – 4/jul/1996	Fátima Valladares, Glaucia Amaral, Henrique Schucman, Liana Bloisi, Manoel de Jesus Neto, Maria Assunta Forster
		Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, SC)		11/julho – agosto/1996	Ferrugem, Maria Clara Fernandes Faria, Marília Herter, Marina Overmeer, Marita Burger, Marte Berger, Ramalho (Carlos A. de Camargo), Renato Imbroisi, Rojane Saraiva Lamego, Rosário Medina Gonzalez, Sonia Moeller, Stela Gazzaneo, Susana Marbel Uribarri de Meliendrez, Victor Manuel Garces. 11 artistas são do Rio Grande do Sul.
1996		Sala Claudio Carriconde do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal Santa Maria	Convite do Centro de Artes e Letras (UFSM)	3/junho – 15/junho	Amarilli Boni Licht, Darlene Lins, Francisca Duarte Dalabona, Joana de Azevedo Moura, Maria Assunta Foster Ferrugem, Maria Elena Bervian, Maria Leda Macedo, Marília Herter, Rojane Lamego, Sonia Moeller, Stela Gazzaneo.
1998/2000	Tecendo Tcinco	Centro Cultural Professor Kingler Filho – Galeria do DMAE (Porto Alegre, RS)		27/novembro – 12/dezembro	Celita Maria Guerreiro Juchem, Delba Marcoline, Eleonora Fabre, Erica Weber Turk, Elza Brum Catharino, Heloisa Conceição Annes, Iva Maria Schmitz, Irma Marita Burger, Lia Maria Achutti, Madalena Tedesco Polonia, Maria Assunta Forster Ferrugem, Maria Da Graça Py, Margarita Salvático De Martinez, Marina Overmeer, Marlene Noskoski Bianchini, Paulina Verônimo, Renato Imbroisi, Realda Maria Hädrich, Sonia Moeller, Vera Aparecida Becker e Bina Montheiro (Exposição de obras criadas com fitas de etiquetas da marca Tcinco).
		Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (Passo Fundo, RS)		8/março /2000	
1999	Atelier com Fibras e Têxtil	Centro Municipal de Cultura (Porto Alegre/RS)	Atelier Livre	18/maio – 31/maio	Denise Haesbaert, Liomar Arouca, Ruth Krug, Stella Gazzaneo, Terezinha Dutra Lima, Zulaine Santos, Ana Altman, Denise Giacomelli, Doroti Zeilmann Kalkmann, Ely Peres, Marcos Graeff, Silvana Espíndola, Simona Arreguy, Ruth I. L. Ferreira.
1999/2000	Coletânea Têxtil Exposição comemorativa dos 20 anos de atividade do CGTC	Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre/RS)		16/out – 16/nov/1999	160 obras de 136 artistas de diversas áreas.
		Universidade Federal do Rio		5/abril – 8/abril/2000	

		Grande do Norte (Natal, RN)			
		Espaço Came Tapetes (Natal, RN)		10/maio – 17/maio/20 00	
		Casa de Cultura de Esteio (Esteio RS)		20/dezembr o/ 1999 – 31/ janeiro/200 0	

**LISTA DE ACERVOS PÚBLICOS DE PORTO ALEGRE QUE POSSUEM
TAPEÇARIAS**

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLLI
PINACOTECA RUBEM BERTA E ALDO LOCATELLI
PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO

Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS)

	<p>BETTIOL, Zorávia (Porto Alegre/rs, 1935). <i>Transfigurações da pedra I: tapeçaria n° 58</i>, 1983. Tecelagem manual com algodão e pedra, 71 x 134 cm Aquisição por doação da artista, 1984</p>
	<p>BETTIOL, Zorávia (Porto Alegre/RS, 1935). <i>Série Metamorfose: Rapsódia</i>, 1977. Tapeçaria manual com sisal, madeira e estrutura de ferro, 237 x 60 x 30 cm Aquisição por doação da artista, 1979</p>
	<p>CARVALHO, Genaro de (Salvador/BA, 1926 – 1971) <i>Horto da Esperança</i>, s.d. Tapeçaria bordada em lã sobre talagarça, 95 x 129 cm Aquisição por compra, 1959.</p>
	<p>CAVALCANTE, Maria Helena (Pelotas/RS, 1939). <i>Textura em claro-escuro</i>, 1979. Tear manual com lã, junta e sisal, 103 x 143 cm Aquisição por doação da artista, 1979.</p>
	<p>COLAÇO, Concessa (Lisboa/Portugal, 1929). <i>Canção do cerrado</i>, s.d. Tapeçaria bordada em lã sobre talagarça dupla, 130 x 205. Aquisição por doação da artista, 1980.</p>
	<p>CROCCO, Heloísa (Porto Alegre/RS, 1949) <i>Eco II</i>, 1978. Tecelagem manual, madeira e fibras, 251.5 x 97 x 26 cm. Aquisição por doação da artista, 1979.</p>

	<p>DOTTO, Ivandira (Restinga Seca/RS, 1941). <i>Pássaro da Primavera</i>, 1974. Tapeçaria, batik e bordado com lã, 124 x 95.5 cm Aquisição por doação da artista, 1976.</p>
	<p>DOUCHEZ, Jacques (Macon/França, 1921 – São Paulo/SP, 2012). <i>Funambulesca</i>, 1980. Lã, sisal e algodão em tear de baixo liço, 134 x 131 cm. Aquisição por doação do artista, 1982.</p>
	<p>ELUTZ, Carla (Bélem/PA, 1950) <i>Forma I</i>, 1977. Batik sobre tecido, 94 x 44 cm Aquisição por doação da artista, 1978/79.</p>
	<p>GORINI, Berenice (Nova Veneza/SC, 1941). <i>Orunko: Axó Iemenjá</i>, s.d. Fibra Natural, 420 x 125 x 115 cm. Aquisição por doação da artista, 1977.</p>
	<p>HUNSCHE, Liciê (Porto Alegre/RS, 1924). <i>Tiras douradas</i>, 1973. Algodão e fibra sintética realizada em tear manual, 130 x 76 cm. Aquisição por doação da artista, 1982.</p>
	<p>HUNSCHE, Liciê (Porto Alegre/RS, 1924). <i>Tiras e Cordas douradas Ib</i>, 1979. Algodão e fibra sintética realizada em tear manual, 175 x 95 cm. Aquisição por doação da artista, 1982.</p>

	<p>MAGRISSO, Ronete (Porto Alegre/RS, 1948). <i>X negro</i>, 1978. Lã, juta, ferro e plástico em tecelagem manual, 137 x 81 x 13 cm. Aquisição por doação da artista, 1979.</p>
	<p>MEIMES, Fanny (Porto Alegre/RS, 1922 – 2000). <i>Tramas</i>, 1976. Lã, sisal e juta em tear manual, 140 x 90 cm. Aquisição por doação da artista, 1979</p>
	<p>MOURA, Joana (Porto Alegre/RS, 1941). <i>Estudo I</i>, 1978. Lã crua, juta, rami e sisal em tear manual, 74 cm. Aquisição por doação da artista, 1978.</p>
	<p>MOURA, Joana (Porto Alegre/RS, 1941). <i>Natura II</i>, 1990. Algodão, rami, seda, tecelagem manual em tear, 68 x 113 cm. Aquisição por doação da artista, 1990.</p>
	<p>NICOLA, Norberto (São Paulo/SP, 1931 – 2007). <i>Alba</i>, 1979. Lã, sisal e algodão em tear de alto liço, 105 X 152 cm. Aquisição por doação do artista, 1985. Sem informações da doação.</p>
	<p>OBINO, Carla (Porto Alegre/RS, 1913). <i>Girassóis</i>, 1976. Lã e juta em tear manual, 98 x 145 cm. Aquisição por doação da artista, 1976.</p>
	<p>PRABHU, Swami Prem. Cláudio do Couto e Silva (Porto Alegre/RS, 1954). <i>O dia em que o sol e o mar se encontraram</i>, 1978. Batik sobre seda, 90 x 95 cm. Aquisição por doação do artista, 1978.</p>
	<p>RUBIM, Renata (Rio de Janeiro/RJ, 1948). <i>Sem título</i>, s.d. Lã e algodão, 146 x 186 cm. Sem informações de doação.</p>

	<p>SOUZA, Jussara de (Porto Alegre/RS, 1925 – 1998). <i>Movimento em verde</i>, 1998. Lã e algodão em tear manual, 150 x100 cm. Aquisição por doação da artista, 1979.</p>
	<p>STEINMETZ, Salomé (Osório/RS, 1932). <i>Brasiliensis: O imperador acredita na generosidade dos estranhos</i>, 1976. Tapeçaria bordada com lã, talagarça e fibra sintética, 140 x 180 cm. Aquisição por doação da artista, 1979.</p>
	<p>TITZE, Yeddo (Santana do Livramento/RS, 1935). <i>Alvorada</i>, 1976. Tear manual de baixo liço com fios de lã e tecidos rasgados, 200 x 100 cm. Aquisição por doação do artista, s. d.</p>
	<p>TURK, Erica (Rio Grande/RS, 1915 – Porto Alegre/RS). <i>Igreja das Dores</i>, 1985. Tear de alto liço com lã. 236 x 147, 5 cm. Aquisição por doação da artista, 1990.</p>
	<p>ZATTERA, Vera (Caxias do Sul/RS, 1945). <i>Encontro-Desencontro</i>, 1981. Tapeçaria em grampada, 70 x 52.5 x 19.5 cm. Aquisição por doação da artista, 1982.</p>

Pinacoteca Rubem Berta e Aldo Locatelli - Acervos da Prefeitura de Porto Alegre

	<p>DIAS, Almir Tirelli <i>Largo do Paraíso</i>, 1974 lã sobre tela industrial, 79,0 x 70,0 cm</p> <p>Coleção Aldo Locatelli</p>
	<p>HUNSCHE, Liciê (Porto Alegre/RS, 1924). <i>Formas geométricas Nº II</i>, 1975 lã e ráfia, 160,0 x 225,0 cm</p> <p>Coleção Aldo Locatelli</p>
	<p>KENNEDY MADEROS, Patrick (Valparaiso/Chile, 1929 – Salvador/Bahia, 2005). <i>O tucano</i>, sem data lã sobre tela industrial, 100,0 x 63,0 cm</p> <p>Coleção Aldo Locatelli</p>
	<p>OBINO, Carla Diehl <i>Outono</i>, 1990 sisal e malha tingidos, 155,0 x 55,0 cm</p> <p>Coleção Aldo Locatelli</p>
	<p>GENARO, Antônio Dantas de Carvalho (Salvador/Bahia, 1926 – 1971) <i>Sem título</i>, sem data lã sobre tela industrial, 195,0 x 218,0 cm</p> <p>Coleção Rubem Berta</p>

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes (UFRGS)

GONZAGA, Luiz (Julio de Castilhos/RS, 1940)

S/ título, s/ data

Tapeçaria de recorte, 210 x 90 cm

**A MEMÓRIA QUE SE TECE:
O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA**

ENTREVISTAS



Heloísa Annes (três entrevistas)

Entrevista com Heloísa Annes, realizada em 26 de abril de 2017, em sua casa, na sala onde ela mantém guardados os materiais do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea.

Heloísa Annes – Eu fui à última presidente do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC). O Centro foi criado em 1980, pois já havia um grupo de tapeceiras em Porto Alegre, que se reuniam, e numa certa altura, elas resolveram criar um Centro de Tapeçaria. Ele teve uma sede no MARGS, bem no comecinho, mas nos pediram a sede. Depois uma Associação ligadas à artes nos deram uma sala, junto à outras associações... eu acho que eram um edifício ali na rua dos Andradas, mas também isso não durou muito. Então, o que acontecia, a sede sempre era na casa da presidente [risos].

Carolina Grippa – Eu entrevistei a Marília, que é a tua sobrinha, e ela me comentou, justamente que nunca teve uma sede fixa...

HA – Não, nunca teve. Houve uma época, que o centro tinha uma sala na rua Protásio Alves, mas durou pouco. Eu nem me lembro, se nós pagávamos um aluguel... sim, a gente pagava. Mas, nunca teve muitas associadas, elas ficavam, e saíam do Centro; mas foi feita muita coisa importante. Por exemplo, houve um momento em que tivemos que transformar o Centro em uma Associação, porque houve uma exposição na Polônia, e como Centro, nós não obtínhamos as facilidades que teríamos como uma associação. Então, nós passamos a ser uma associação, ficando Associação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea.

CG – Tu sabes a data disso?

HA – Sim, porque eu tenho toda a documentação do Centro, correspondências, atas. Aqui só estão as correspondências e ofícios recebidos e expedidos.

CG – Entendi.

HA – Então, nós não éramos, digamos assim, profissionais, mas a organização funcionava. Isso que era o mais importante. De dois em dois anos, o Centro tinha uma amostra, que era só dos associados; mas se participou de muitas exposições, até mesmo no exterior. E como temos uma ligação próxima a Argentina e o Uruguai, se fez muitas exposições com os uruguaios e argentinos. E nós tivemos dois grandes eventos, em 1985 e 1989.

CG – Sim.

HA – Em 1985 foi o Evento Têxtil, e depois de 1989, que foi um evento importante também. E fora isso, nós tivemos muitas exposições e nos reuníamos uma vez por mês, tínhamos um boletim, que começou “humildizinho”, mas depois ele foi... até uma das minhas gestões, porque eu fui várias vezes presidente.

CG – Sim, a Marília me comentou.

HA – Porque o que acabou com o Centro foi; primeiro as tapeceiras faziam tapeçarias de tear, aquelas grandes, e chegou uma certa altura que isso não era algo fácil das pessoas terem. Primeiro lugar, a pessoa tinha que ter um lugar grande, para poder fazer um tapete grande. Então, as pessoas começaram a ir para outras áreas, fazer outro tipo de arte. Mas, enquanto ele durou, funcionou.

CG – E até quando que ele durou?

HA – Ele durou até...

CG – Porque a data de início eu achei, mas o fim eu não consigo achar em nenhum lugar [risos].

HA – Exatamente. Tu sabes que a nossa associação, ainda está aberta, porque o contador não conseguiu fechar.

CG – Sério?

HA – Olha, eu já abri duas firmas em Porto Alegre, três até. Uma de artesanato, que nós tínhamos, e duas eu abri para os meus filhos. E em quatro, cinco dias elas estavam abertas. E o Centro a mesma coisa. Ah, e outra coisa, nós tivemos que registrar a associação, então aí entra a história de imposto de renda, que nós recebíamos as mensalidades, tínhamos conta no banco... Então, olha aqui, vamos ver qual foi a última correspondência. Talvez não corresponda ao fim, podemos ver ali também... mas foi praticamente até 2000.

CG – Eu li que houve uma exposição de comemoração dos 20 anos do CGTC em 2000. Então foi nesse ano que fechou também o Centro.

HA – E depois disso... as coisas funcionaram, mas não funcionaram como era antes.

CG – Por que tu achas isso?

HA – Seguinte, o total de associadas, contando esses vinte anos, foram mais de 100. Para uma associação pequena, não foram tão poucos. Mas, chegou um ponto que tínhamos, em média umas 26 associadas que pagavam mensalmente, mas quantas apareciam nas reuniões? Pois algumas não eram de Porto Alegre. Mas então o que acontecia, apareciam umas doze, quinze pessoas... depois podemos ver no livro de presença das reuniões. Então, as coisas foram esmorecendo. E muitas pessoas passando para um outro tipo de arte. A Maria da Graça Py, hoje ela trabalha com vidro; muitas passaram, por exemplo, para a pintura. Rogênia Alamego começou a trabalhar com tecidos... elas foram se afastando. Chegou certo ponto que não...

CG – Que não havia mais porque de se encontrar?

HA – Não tinha o porquê de se manter a associação. E mais, porque eu, a Marília, a Elza e outras, estávamos sempre na diretoria?

CG – Porque vocês deviam ser mais presentes.

HA – Não, é porque ninguém queria assumir [risos]. Ninguém se dispunha a assumir a sociedade. Então, a coisa foi se esfarelado para mim. Chegou uma certa altura, que se fez uma assembleia, todas foram convocadas; foi até feita no Centro de Cultura do Érico Verissimo... aliás, no Centro Municipal de Cultura.

CG – Ali perto do Tesourinha.

HA – Isso mesmo. Foi ali a reunião, e discutido... algumas achavam que deviam, outras não... mas no fim decidimos que o melhor era encerrar. Então, o centro se encerrou; e o acervo estava tudo aqui em casa.

CG – Sim... que tu foi a última presidente?

HA – Sim, e eu também tenho uma casa grande, e aquilo não estava me incomodando. Mas este ano, eu fiz 89 anos. Então, eu disse: “Não, eu não posso continuar com isso”. Inclusive, como esses materiais não estavam todos no mesmo lugar. Eu tinha um ateliê ali em cima, e havia uma prateleira com tudo que era do Centro; mas veio dois netos morarem aqui comigo, e eu tive que abrir mão do ateliê. Eu transferi tudo para cá, está direitinho. Eu falei até para o meu filho, que eu ia pôr umas etiquetas nas prateleiras, para saber o que é do Centro, e o que não é. Então, foi isso. Se perdeu o Centro. E foi uma coisa assim... quando eu comecei a arrumar os materiais, eu me dei conta de quantas exposições, em quantos países se fez...

CG – Pois é...

HA – Não foi uma coisa de... até um dia desses, em uma reunião eu falei em amadorismo, e eu acho que uma das diretoras não gostou. Inclusive, ela não podia gostar, pois justamente no ano em que a Carmem foi presidente, ela trabalhava na secretaria de educação, era uma pessoa competente. [...] foi ela que começou o boletim.

CG – O boletim surgiu desde o início do Centro?

HA – Não. Foi um tempo depois. Até vou ver aqui, posso te dar até a data. [Heloísa vai até o armário onde encontra-se os materiais do CGTP]. Então aqui tu vê, o amadorismo funcionando. Caixas de sapato funcionando [risos]. [...] . O primeiro boletim em 1984...

CG – Ah! Quatro anos depois!

HA – Sim, quatro anos depois. Era um boletim simples.

CG – Eu já vi um maiores, que a Marília tinha.

HA – Sim. Depois nós começamos a publicar este aqui... em 1986 [apontando para um boletim maior]. Então já feito em uma... porque o dono dessa editora, ele era... esse foi na minha presidência, viu? Acontece, que ele era cunhado da Elza, que era secretária nessa época. Então, ele fazia para nós. E inclusive, fazia graciosamente, que ele sabia das nossas dificuldades.

CG – Claro.

HA – Mas então, ele começou “pequeninho”. Dez boletins foram assim; mas eles forneciam as notícias, chamadas para reuniões, o que ia acontecer, as exposições que haviam. Tudo estava no boletim. A história dele [CGTP] está mais ou menos no boletim.

CG – Bem, vamos voltar ali para o início. Tu disseste que foi presidente, por vários anos, mas não no início. Mas tu sempre estiveste envolvida com o Centro, desde os anos 1980?

HA – Não, acho que foi em 1983. E depois eu vejo ali nas fichas, mas eu tenho a impressão que foi em 1983 que eu e a Marília entramos.

CG – Foi quando entraram, mas sem um cargo...

HA – Nós estávamos fazendo um curso de tapeçaria, de tear... até eu tenho muita afinidade com a Marília, é a minha sobrinha, mas nós sempre fomos muito próximas. Tínhamos até as mesmas ideias. Nós voltamos de um veraneio, querendo fazer um curso de tapeçaria. E eu: “Olha, o curso que eu vi é bom”, e a Marília: “Mas o que eu vi também é muito bom”, e acabamos notando que era o mesmo curso [risos].

CG – Então foi ali que vocês começaram a fazer tapeçaria?

HA – Sim, foi ali que começar. Eu antes nunca tinha feito. Sempre fui de trabalhos manuais, de bordar... de fazer coisas manuais, compreende? Eu sempre gostei. E gostei muita da tapeçaria, do tear. Mas também, em uma certa altura, eu comecei a ver outras técnicas têxteis,

e me interessar. Como por exemplo, a tapeçaria bordada, e a tapeçaria de recorte... não sei se a Marília te mostrou alguma coisa?

CG – Não, ela não me mostrou; mas eu conheço. Vi algumas no ateliê da Maria Rita.

HA – Sim, a Maria Rita e as alunas dela fazem coisas maravilhosas. Quer dizer, é uma forma de se expressar que é mais... eu não sei, se é feito por mulheres, [risos]... apesar que tem alguns homens que fazem tapeçaria de recorte.

CG – É eu até vi que no centro, um homem participou.

HA – É.

CG – Que nas exposições, sempre são a maioria mulheres, e em alguma tem a participação de um homem. Eu não me lembro o nome dele, mas...

HA – Houve uma época que nós tínhamos mais de um, que ele fazia tapeçaria de Gobelein e a Arraiolho. Era o José Carlos. E tinha um outro rapaz, que fazia tapeçaria...e foi durante o tempo em que eu era presidente. 1985... 1986. No início tinha mais homens que faziam tapeçaria.

CG – Então tu comentaste que fez esse curso, mas ele era do CGTP?

HA – Não, era um curso particular... era a... como era o nome dela... Martori.

CG – Eu acho que a Marília me falou sobre esse curso, mas ela também não se lembrou do nome. Ela comentou da Licie Hunsche.

HA – Sim, ela é uma das sócias fundadoras. Porque naquela época, em 1980, tinha várias tapeceiras aqui em Porto Alegre, mas era cada uma em seu ateliê. Compreende? E depois que elas se uniram no Centro. Que elas sentiram necessidade de haver algo que reunisse todas. Então era Licie Hunsche, Zoravia Bettiol, a... até eu posso ver aqui [vai até a prateleira]. Aqui. Para tu veres como as coisas são. Esse livrinho aqui, é o caderno onde eram anotadas as presenças.

CG – Que legal. Bem organizado.

HA – Olha aqui, Heloisa Crocco, até se tu quiseres tomar nota dos nomes.

CG – Joana de Azevedo,

HA – Sonia Meller

CG – Sim, eu vou anotar aqui.

HA – Que até quando se fez uma exposição dos dez anos do Centro, eu me guiei por isso aqui [apontando para o caderno], as dez que estavam na primeira reunião.

CG – Muito bom.

HA – Então [folheando o caderno], tem as datas, e tudo... dia 21 de janeiro de 1980.

CG – Bem no início do ano.

HA – E aqui está escrito assim: “Primeira reunião”. Então, eu me guiei com isso aqui para considera-las fundadoras do Centro.

CG – Uhum...

HA – Então, se fez uma exposição pelos dez anos do Centro, e depois nos vinte anos...

CG – Em 2000?

HA – Sim, em 2000... não, eu acho até...

CG – Deixa eu ver... eu tenho anotado, mas estou colocando muita coisa no computador.

HA – [vai até o armário]. Deixa eu ver nos boletins, mais fácil. Até eu posso te dar os boletins, porque eu tenho bastante. Sim, se fez uma coletânea têxtil, mas isso foi em... [procurando nos materiais]... no ano de 2000. Acho que foi o último boletim.

CG – É, aqui está 28 de outubro de 2000, e fala sobre a inauguração da exposição “Coletânea Têxtil”, que marcou o início... ah não era essa a antiga.

HA – É, vamos ver aqui. O último boletim foi em 28 de outubro.

CG – É esse que eu estou vendo aqui. E era na tua casa, certo? Está teu endereço aqui.
[risos]

HA – Sim, e no fim, nós por economia, a correspondência saía tudo no meu nome, pois se saísse com o nome do CGTC, nós teríamos que pagar mais selos [risos]. Quando era avisos comuns, sobre as reuniões, mandar os boletins para as pessoas, ia com o meu nome. Era particular.

CG – Então, esses boletins vocês enviam para os associados?

HA – Sim, eram enviados para todos os associados.

CG – E vocês deixavam em mais algum lugar para divulgação, algo parecido?

HA – Não, nunca se fez isso. Era apenas dos associados.

CG – Entendi. [conversa sobre entrega de material para a autora, não é relevante para o leitor]

CG – E tu sabes de quanto em quanto tempo saía o boletim?

HA – Não. Eu sempre pedia para as pessoas, para conseguir matéria. Para publicar era sempre difícil. Tu vai perceber nos boletins, que eu ficava quase sempre pedindo por matérias [risos]. Eu era a responsável pelo boletim, e estava sempre pedindo matérias. Quando eu tinha suficiente... e outra coisa, eu recebia o material; e eu não fui uma pessoa que teve muito estudo, eu fui até o ginásio só. Eu terminei o ginásio, comecei o técnico, mas casei, fui para o interior, voltei e não continuei a estudar. Mas sempre fui uma pessoa que me liguei a leitura. Eu acho que tenho mais instrução, pois eu estudei por conta. Então, o que acontecia, saía um erro de português.

CG – Sim, normal. Às vezes a gente revisa, revisa, revisa um texto, e sempre sai uma coisa errada [risos].

HA – Isso. Bom, era uma complicação, pois eu me esforçava para fazer as coisas, e na reunião vinha uma com o boletim me mostrar um erro. Eram poucos, podia passar... mas. No fim, tinha que ter uma pessoa que revisasse a matéria, para depois levar para impressão. Às vezes, já estava na hora de fazer outro, ou já estava com o próximo pronto, e o anterior nem tinha sido impresso ainda.

CG – Por causa da revisão...

HA – É, atrapalhava. Mas isso não impedia que a gente continuasse andando.
[combinações referentes à autora sobre seu acesso ao material do Centro, não há a necessidade de transcrição].

[Heloísa vai até a prateleira e mostra os materiais do Centro]

HA – Por que, por exemplo, tem muita coisa... Essa prateleira aqui é de coisas que não são sobre o Centro, foram catálogos que nós recebíamos, compreende? Muitas exposições tiveram pessoas do Centro que participaram. Nesse sétimo encontro nacional de Arte Têxtil, que foi no Uruguai... não esse só foi deles. Mas tem muitos associados do Centro participando de outras exposições. Tem coisas que nós recebíamos, olha aqui...

CG – Ah! Essa é uma Bienal muito importante de Têxtil, certo?

HA – Sim. Esses daqui foram os que nós recebemos.

CG – Então tinha essa troca com outros lugares?

HA – Sim, principalmente com a Argentina e o Uruguai. Essa exposição dos 20 anos do Centro... um filho meu que ainda está morando em Natal, mas está indo para Toronto. Ele tem uma firma que faz coisas para a Internet, então ele colocou uma filial lá. Mas eu fui visitá-lo, e sempre que eu viajava e se tinha alguma coisa pronta do Centro, eu levava. Cheguei lá, e meu filho tinha um amigo que era artista, e eu conversei com ele, e ele me apresentou para

uma pessoa da universidade de Natal, e essa exposição eu consegui... Porque, olha eu era das pessoas que mais... porque se a gente chega em um lugar, com coragem e com alguma coisa que a gente sabe que é boa, a gente passa adiante. Então, eu consegui que a Varig levasse gratuitamente tudo para Natal.

CG – Para fazer a exposição lá?

HA – Sim, em Natal

CG – Ah! Que ótimo!

HA – E esse mesmo artista, conseguiu que uma... como era tapetes, eram painéis, conseguimos que em uma casa que vendia tapetes, e eles que fizeram o coquetel, mandaram convites para todos e foram expostos em mais de um lugar lá. Eles me pediram licença, eu autorizei. Então, foram expostos em dois lugares lá em Natal.

CG – Que legal.

HA – Então, a gente conseguia, batalhava, fazia as coisas. [Heloísa ia separar os Boletins para a autora, mas preferiu continuar respondendo as perguntas]

CG – O que tu coloca como objetivo do Centro?

HA – Bem, o objetivo inicial era de reunir as tapeceiras. A partir disso, surgiu a necessidade de expor o que estava sendo feito, e incentivar outras pessoas a se dedicarem a tapeçaria. Resumindo, foi esse o mote do Centro.

CG – Sim. É até, o que acredito que eu vou focar na pesquisa são as exposições, e um pouco dos cursos que o Centro dava. E teve muita exposição, eu achei bem interessante. E como era vista a Arte Têxtil, a tapeçaria naquela época?

HA – O que a gente sempre sentiu principalmente no início, é que a tapeçaria não era considerada arte. Ou seria uma arte menor. Eu acredito, porque em parte seja porque estava mais nas mãos de mulheres, do que de homens. Então entra aí... “Mulher faz é trabalho

manual!”. Então, havia uma necessidade de provar que não, que era uma arte. Era algo que exigia conhecimento, criatividade. Isso foi o que uniu a tapeceiras.

CG – Então, também para mostrar, lutar por um espaço.

HA – Claro.

CG – E hoje?

HA – Olha, como eu me afastei, não estou ativa, mas eu acho que a coisa está sendo vista como arte. Eu acho que agora já chegou nesse ponto. Mas eu gostaria que houvesse mais gente trabalhando com tapeçaria.

CG – Sim. É algo muito manual, está se perdendo isso.

HA – Sim. Apesar que eu me dou conta de uma coisa. Digamos assim, que de uns 10 anos para cá, houve uma coisa de crochê, bordado, essas coisas. Parecia que ia acabar, e de repente, atualmente, nós vemos moças querendo aprender o crochê.

CG – Sim, isso é verdade.

HA – Então, para mim isso já é um “comecinho” [risos]. Um recomeço. CG – Sim, não deixar isso morrer. É esse ano eu não tenho como aprender, mas ano que vem eu gostaria de começar a fazer, já que estou me envolvendo com toda essa história, até para saber mais, pois tem coisas mais práticas que eu me perco.

HA – Sim.

CG – Bem, isso tu meio que já comentou, mas vamos enfatizar. Qual foi a tua participação no Centro, quando tu entraste em definitivo?

HA – Olha, quando eu comecei a fazer a tapeçaria de tear, eu me entusiasmei com isso. E depois de ter feito um curso, que até a professora nos ajudava a gostar daquilo. Fazia uma coisa gostosa, ela fazia as aulas agradáveis. Mas depois eu me interessei por uma tapeçaria

mais de desenho. E há uma certa altura, eu queria fazer a tapeçaria de Gobelein, que seria algo mais artístico. Então, acho que umas dez, doze tapeceiras de Porto Alegre, fizeram o curso com o Ernesto Aroztegui, que ele vinha do Uruguai nos dar aula. Foi uma coisa que eu gostei, mas... como é que eu vou dizer... eu tornei muito difícil para mim o trabalho, pois o Gobelein exige muita coisa. A Marília foi uma das que continuou, e assim mesmo, depois ela começou a trabalhar com... não sei se ela te mostrou as coisas que ela faz com plástico?

CG – Sim. Ela tem uma imagem do Ernesto também.

HA – Isso. Ela tem uns retratos, são coisas maravilhosas. Ela tem participado de exposições e tudo. E eu depois, me desviei para a tapeçaria de recorte, que eu encarei mais como um passatempo... Particpei de algumas exposições, com a Maria Rita; e foi em uma época em que um grupo se reuniu, até por sugestão minha, e cada uma fazia o que queria. A gente se encontrava uma vez por semana, que era uma coisa boa; elas continuam se reunindo, muitas das que participaram do grupo. Que é uma coisa, que quando tu te reúnes uma vez por semana, tu estás sempre fazendo. Eu, como parei um pouco de ir às reuniões, por questões familiares, eu não continuei naquilo que eu estava fazendo. Mas, era até na escola da Maria Rita, nós alugávamos uma peça, uma vez por semana nós íamos lá, e uma vez eu sugeri: “Porque nós não fazemos uma coisa em conjunto? Porque nós não fazemos, por exemplo, algo sobre o Rio Grande do Sul?”. Por que a nossa tendência... e quando eu fui justamente falar sobre... porque quando tu pensa em RS, o que as pessoas pensam?

CG – Ninguém quer fazer isso [risos]

HA – Exatamente, porque condicionou, que é um Estado gaúcho, com o cavalo, o chimarrão. E umas disseram: “Ah! Nem vem Heloísa com essa. Tu vai querer que nós façamos, alguma coisa a cuia?”, e eu: “Para lá um pouco...”. Quantos reinos têm na natureza? Tem todos aqui no RS, têm as árvores os pássaros, os animais... Aí, já mudou o enfoque. Então, nós fizemos uma exposição, e essa sim, foi ali no Érico Veríssimo, na Rua da Praia, e eu comecei a pesquisar árvores nativas do RS. E fiz um painel, que eu vou te mostrar depois, com quinze árvores nativas daqui. Uma outra pegou os pássaros.

CG – Então, cada uma fazia a sua, mas com esse tema em comum?

HA – Sim, mas sempre no tema aqui do RS. A outra fez sobre os pássaros, e outra sobre os bichos no Taim... Então, foi uma coisa muito interessante e nossa, compreende. Mas depois eu trabalhei, a Maria Rita também... nós fizemos em 2001 uma exposição com ela. Que a Maria Rita é muito empreendedora.

CG – Já notei. Ela sempre está fazendo mil coisas.

HA – Sim. Ela sempre está mesmo. E ela fez uma exposição em 2001, que se chamou: “2001: Uma odisséia sem espaço”. Então, eu fiz a minha tapeçaria, sobre a falta de espaço das crianças atualmente. Então, eu fiz uma tapeçaria, que a metade... vou te mostrar que é mais fácil, pera aí.

CG – Ah, que bonita!

HA – Eu fiz aqui, como foi a minha infância; as casas com as portas abertas, as bicicletas nas ruas, todo mundo correndo. E atualmente é isso aqui. O que eu não desenhei, que não chamou atenção, é que eu não desenhei as antenas em cima das casas.

CG – E tu não desenhou nenhuma criança desse lado.

HA – As crianças estão todas dentro de casa [risos], com o celular na mão. Aí que é o negócio, não tem ninguém.

CG – Nossa, super bonito. Quanto tempo tu demorou para fazer?

HA – Olha... esse aqui... como nós nos reuníamos apenas uma vez por semana, eu não tenho ideia, mas tenho a impressão que eu levei quase dois meses.

CG – Tu quer guardar ali, eu te ajudo.

HA – Não, pode deixar aqui.

CG – Está bem.

HA – Então, eu fiquei mais na tapeçaria de recorte. Não voltei a tecer em tear.

CG – Mas até no Centro, cada uma fazia uma pesquisa individual...

HA – Sim, era bem individual.

CG – Então, cada uma fazia o que queria realmente.

HA – É uma coisa que a gente procurava, era também chamar outras pessoas, outros artistas; tanto que nesse painel... eram sete painéis, eu acho, deixa eu ver [pega um dos boletins do Centro]. Foi convidado artistas de Porto Alegre.

CG – Não só quem fazia parte do Centro.

HA – Isso. Foi uma coisa muito boa, que nós procuramos os artistas, e muitos participaram.

CG – É aqui tem escrito: “Agradecemos aos 136 artistas que participaram”. É muita gente.

HA – Eu nem me lembrava mais, eu sabia que era mais de cem.

CG – Vou aproveitar e te perguntar, pois eu vou fazer mais entrevistas com outras participantes, e provavelmente eu vou voltar, pois eu estou bem no início da pesquisa. Mas, quem tu achavas que era mais ativa no centro?

HA – Olha, Carmem Denti...

CG – Foi a que iniciou o boletim, certo?

HA – Sim. Joana de Azevedo Moura, a Marília... quem mais? Rojane Lamego também, a Rejane não sei ... Mas de qualquer maneira, eu vou te dar os telefones e endereços que eu tenho, tu dá uma “telefonadinha”, pode dar o meu nome ou da Marília.

CG – Heloísa Crocco?

HA – Heloísa Crocco, sim.

CG – E até uma coisa, eu vou entrevistar a Zoravia semana que vem, mas ela é mais do início do Centro, certo?

HA – A Zoravia é outra, teve um momento que ela queria criar um museu têxtil no Brasil, e não conseguiu. Então, a Zoravia sempre foi bem ativa, mas eu não sei o que ela está fazendo agora, eu não tenho muito contato com ela.

CG – Ano passado teve uma exposição bem grande dela no MARGS. Não sei se tu chegou a ir ver.

HA – Ano passado eu estava com uma cunhada muito mal; praticamente nesses três últimos anos, meu marido também faleceu, fiquei muito envolvida. Agora que estou me mexendo. Quando eu vi que eu ia fazer noventa anos, eu pensei: “Não, eu tenho que aproveitar” [risos]. Tenho muita coisa para fazer. E principalmente dar um norte para tudo isso aí [apontando para o material do Centro]. Que eu acho que tem coisas importantes. E até sobre esses painéis dos 20 anos do Centro, foi porque antes, nós tínhamos feito uma exposição, que eu recebi dos uruguaios, ou dos argentinos. Que na África do Sul, eles estavam fazendo um projeto sobre a paz. Então, eles pediam que nós fizéssemos um “tapetinho” de 15 x 30 cm, que seria um tijolo para criar uma parede da paz. E eu me entusiasmei, e fiz praticamente sozinha isso [apontando para uma fotografia dos vários “tijolos” feitos]. Olha, eu me entusiasmei de tal jeito, que eu chegava... olha, nem sei quantas aqui de Porto Alegre, foram quase cem pessoas também. Aqui está o painel com os que foram feitos apenas aqui em Porto Alegre.

CG – Que legal.

HA – Eu cheguei no Banco do Brasil... depois que eu fiquei sabendo que o Banco do Brasil é chatíssimo, eles não exponham nada. Mas eu cheguei lá, e falei com tanto entusiasmo dos “tijolinhos” da paz...

CG – Isso aqui é lá?

HA – Sim.

CG – Meu pai trabalhou ali. Reconheci pela parede.

HA – E até estava nessa parede um enorme de um quadro, do tamanho desse painel, que era da primeira agência do Banco do Brasil aqui em Porto Alegre. E quando eu cheguei lá com o painel, a parede que ele me deu, era uma parede de tijolos de vidro. Quer dizer, que as pessoas iam envergar os “tijolinhos” com o reflexo da luz lá de fora. Mas eu pensei: “Ao menos vai ser exposto isso aqui, antes de ir para a África”. Mas quando ele desceu, e olhou: “Ah não! Vamos colocar aqui! Seu fulano, tira esse quadro!” [risos].

CG – Muito Bom!

HA – O carpinteiro achou que era só tirar o quadro, mas tinha os ganchos que estavam o quadro, e que ia dar certo. Mas, aí ele assim: “Ai, Dona Heloísa, não sei bem como vou poder prender o painel”. E eu: “Pode deixar, que eu vou lá falar com o gerente”. Fui lá, ele desceu junto comigo, e disse: “Não, fulano, faça outro furo”. Fizeram outro furo na parede, mas aquilo era mármore. Então, veio no fim... eu disse que nós éramos amadoras, mas nós não éramos tanto assim.

CG – Não, não eram...

HA – Isso aqui é o catálogo, que depois da exposição, eles conseguiram imprimir. Então, eu descobri que aqui em Porto Alegre, tinha um vice-cônsul da África do Sul, o procurei. Ele enviou uma carta para eles, e então eu comecei a me corresponder com os organizadores do evento. Então, no fim acabou, que parte da minha carta e a do cônsul foram para o catálogo.

CG – Ahh é verdade, ali. Posso ver?

HA – Claro. Até eu fiz uma tradução do texto, pois está tudo em inglês.

CG – Legal. E apareceu, Associação do CGTC.

HA – Isso. E quando nós fomos fazer os “tijolinhos” da paz, eles exigiam que fosse só em tons de azul. Nem todos fizeram, os daqui foram todos em azul. Depois, os 49 painéis, que formaram essa exposição; depois que desmontaram a parede, que foi na cidade de Urbam, foi para o maior centro de convenções de Urbam. Está no hall de entrada.

CG – Até hoje?

HA – Até hoje.

CG – Que bonito.

HA – Até um dia desses, eu me lembrei dos “tijolinhos da paz” e fui procurar na internet, para ver se eles andam por lá. E também fizemos os painéis [ela se refere à exposição de vinte anos do Centro], e exigimos que fossem usados diversos tons de uma cor.

CG – E o mesmo tamanho, pois dá para notar pela foto.

HA – Isso. Então, muitos artistas participaram.

CG – Acho que de perguntas, é isso.

Segunda entrevista realizada com Heloísa Annes no dia 27 de outubro de 2017, na casa dela. Começamos conversando sobre as entrevistas que eu já havia feito e sobre a minha percepção da participação de algumas pessoas no CGTC.

HA – Porque o Centro foi fundado, como tu viste naquelas primeiras atas do “caderninho” que é muito importante, porque ali está todo o começo. Então foi criado um Centro, que as pessoas naquela época estavam procurando em fazer um regulamento, sempre pensando em fazer o mais correto possível. Mas ele congregava outros tapeceiros e pessoas ligadas à arte têxtil. É como ser sócia de um clube, tu não sabes de tudo que acontece no clube, mas de todas as pessoas que tu falaste [Zorávia Bettiol, Joana de Azevedo Moura, Heloísa Herter, Sonia Moeller e Heloísa Crocco], acentuando a Heloísa Crocco, acho que todas em alguma hora foram da diretoria. Mas aquela história a gente nem sempre lembra. Por isso é bom ter as atas porque ali estão as coisas escritas. [...]

CG – Estava pensando em entrevistar a Joana de Azevedo sobre o Evento Têxtil, porque ela foi uma das organizadoras. Vamos ver se ela me fala mais coisa sobre isso.

HA – Sim. Tenho ali uma das caixas grandes, aquilo tudo é do evento têxtil. Houve uma época em que pensei “vou acrescentar coisas do Centro [na caixa]”, mas como ali é só do evento têxtil de 85, achei melhor deixar na caixa.

CG – É a caixa inteira?

HA – A caixa inteira.

CG – Bã! É que eu queria levar o material dessa exposição [risos]. Porque acho que foi bem importante essa exposição.

HA – Sim, foi uma coisa internacional. Procurou chamar o Brasil todo, e a Zorávia foi uma das que mais viajou para lá e para cá. E foi patrocinado por uma empresa de lã, a Fecolã, que era de Uruguaiana. Era uma empresa muito grande e patrocinou o evento em todos os sentidos. Pagaram passagens de avião, fizeram catálogos, até demais. Um dia desses eu estava fazendo um levantamento, e têm uns trezentos catálogos ainda. Aquele catálogo maravilhoso.

Foi bem movimentado. Teve uma exposição muito bonita no MARGS com seleção e tudo mais.

CG – Nessa época tu já eras diretora?

HA – Não. A exposição foi 85, mas não me lembro o mês.

CG – Espera aí, que eu trouxe isso aqui. Estou fazendo uma lista de exposições do Centro e eu trouxe, porque quero te perguntar algumas coisas que não estão fechando. Mas aqui tem... Exposição Nacional de Arte Têxtil 85 foi de abril a maio. Foi no início do ano.

HA – Então foi nesse ano que eu fui eleita.

CG – Depois do evento?

HA – Depois. Eu não participei da preparação do evento.

CG – Mas tu visitaste?

HA – Sim, participei como associada. Em 81 eu já tinha entrado no centro.

CG – Bem no início. Vou te fazer mais perguntas, e depois passamos para a lista das exposições, ok?

HÁ – Está bem.

CG – Já que estamos falando de exposições, tu não estavas presente na primeira Mostra do Centro, mas quero que tu me comentes o que era mais difícil na elaboração das mostras e por que não teve... A última mostra é de 1987 e depois não teve mais.

HA – Não teve mais. A quarta mostra foi em? Dá uma olhada na lista.

CG – Foi em 1987.

HA – Porque nessa época a coisa já estava parando. Mas as Mostras eram organizadas pela diretoria. Além das quatro da diretoria, tinha sempre uma comissão que organizava. Mas era a diretoria que desenvolvia.

CG – Então tu achas que não tinha mais força?

HA – Eu acho. A coisa estava já meio que parando.

CG – Pois é, mas mesmo assim ficou bastante depois. A Sonia Moeller falou a mesma coisa, que em 1987 a coisa já estava “degringolando”.

.

HA – Não sei teria até o que fazer. Depois até eu vou te dar as pesquisas de opinião que nós fazíamos.

CG – Sim, eu vi que foi feito.

HA – Porque nessa época muitas pessoas que só trabalhavam com o têxtil começaram a se interessar por outro tipo de arte. Por exemplo, a Rojane Lamego estava fazendo coisas com pano, não mais tecidos feitos por ela, porque pano também é tecido. Mas nem todas se afastaram do Têxtil, mas outras passaram para outras manifestações artísticas. A Maria da Graça começou a trabalhar com vidro, a Heloísa Crocco, com madeira. Então muita gente que era importante e ativa no Centro partiu para outro setor artístico. Além disso, a lã, um tapete grande custa caro. Então eu acho que isso também influenciou. Como é o nome dela...? Beatriz Riba, mas ela já é falecida. Ela não tecia, ela bordava. Até esse tapete que está aqui na entrada eu fiz. Certa altura eu quis aprender *arroiollo*. Até me entusiasmei, porque fiz vários tapetes [risos]. Foi nesse período que as pessoas foram se desligando.

CG – Agora eu vou te perguntar umas coisas bem específicas, se tu não souberes não tem problema. Mas são todas informações que tirei de boletins ou lendo as atas. A primeira é: em uma das atas, quando vocês se mudaram para a sede na Protásio Alves por volta de 1986, estava escrito que vocês queriam criar um espaço para exposições na sede. Isso chegou a acontecer?

HA – Uma única vez. Sabe que eu até estava falando com a Zorávia, que agora eu não sei se nós tiramos fotografias demais ou se naquela época se tirava fotografias de menos. A própria Zorávia me confessou que passou um ano e meio na Europa, fez cursos na Polônia com grandes tapeceiros, e ela me disse assim: “Eu tenho duas fotografias.” Daí pensou melhor: “Não, não, eu tenho de outra exposição”, que ela fez com obras dela. Ela passou um ano e meio na Europa e voltou com três fotografias. Então o seguinte, na Protásio Alves, em uma esquina tinha o cinema Atlas, tu nem deves lembrar porque era quando eu era criança. Eles fecharam o cinema porque era pequeno, e não lembro o que era embaixo, mas fizeram uns escritórios, coisas assim. E naquela época a presidente era a Arlinda Volpato, e ela conhecia alguém de lá. Então eles nos ofereceram uma sala para nós fazermos a sede. Eu nem lembro se nós pagávamos aluguel. Lembro que nós fizemos uma coleta para comprar uma cortina, porque era espaço todo de vidro, e era impossível da gente ficar ali pela tarde devido ao calor [risos].

CG – E nesse espaço tinham as reuniões?

HA – Sim, ali se faziam reuniões, tanto da diretoria como das associadas, e foi programada uma exposição. Depois tenho de ver, ou era da... [conta uma história referente à Elza, outra associada]. E garanto que ela [Elza] vai saber de quem era, porque eu não me lembro.

CG – Teve uma só?

HA – Uma, com certeza. Porque, como era um espaço grande e próprio para exposição, ele só era meio contramão, porque era na Protásio Alves, ali perto do Pronto-Socorro... não era, não. Era umas quatro quadras mais para lá. Mas se fez. A Volpato estava com grandes ideias de fazer coisas ali. Mas uma exposição teve ali, mas não me lembro de quem.

CG – Pois é, isso seria legal de eu saber. Que eu só vi escrito essa ideia. Mas nada mais.

HA – Não se tinha... não vou dizer preocupação, por que nós tínhamos com tudo que nós fazíamos. Mas quando tinha um catálogo ficava registrado, quando não tinha catálogo não ficava.

[Conversamos sobre a própria documentação do Centro e materiais que estão com Maria Rita Webster.]

HA – Depois eu vou ver quem fez essa exposição, se foi a... até ela começou fazendo desenho e estava meio parando de tecer. [...] Acho que foi ela. Mas não lembro o nome.

[Faço uma pergunta, e Heloísa não soube me responder. Acabamos falando sobre venda das tapeçarias para o exterior.]. Tanto que nós éramos um Centro Gaúcho de Tapeçaria vinculado ao Centro Brasileiro, era o Centro de uma associação. Quando começou essa coisa de ter de enviar coisas para o exterior, não podia ser um Centro, tinha de ser uma associação. Por isso que se chama Associação do Centro Gaúcho de Tapeçaria. E que nos criou um enorme de um problema, porque nós como associação tínhamos de pagar o imposto de renda e declarar. [não relevante para a pesquisa].

CG – Outra pergunta: no Boletim nº 13 fala que existia um acervo das revistas, mas sim de obras, e tinha da Amarilli Bohn Licht...

HA – Ah! No fim eu acabei devolvendo para ela. Sim, eram uns desenhos, cinco ou seis. E esses dias eu estava me lembrando de que se ela doou ao Centro, e eu devolvi a ela porque estava aqui em casa. E quando eu tinha meu ateliê, que agora virou quarto dos meus netos, eu tinha espaço. E, como achei que eram obras importantes, conversei com ela, e, inclusive, ela faleceu este ano. Ela fazia parte do ateliê da Joana e, enquanto a Joana estava restaurando a cortina da boca de cena do Theatro São Pedro, ela ficou desenhando. São uns cinco ou seis quadros da Joana trabalhando nisso, e tem até as mãos da Joana tecendo. Eu tinha um armário no ateliê, e começou a dar cupins, e, como as molduras atrás são de madeira, achei melhor devolver para a Amarilli. Voltou para ela sem que eu fizesse, isso faz pouco tempo.

CG – Tu tens ideia de quando tu devolveste? Depois que o Centro fechou?

HA – Sim, foi depois, pois estava aqui na minha casa.

CG – Então não houve um projeto de fazer um acervo do CGTC ou chegou a ter? Um acervo de obras?

HA – Não [...]. O que acontecia era que no fim do ano, quando se trocava a diretoria, algumas artistas, por exemplo, a Heloisa Crocco, Maria Helena Bervian, nos davam algumas obras, mas que ficavam para nova diretoria. Em vez de dar um buquê de flores, algo assim, resolvemos em dar as obras. Até acho que fui eu quem dei essa sugestão. Até da Amarilli Bohn Licht eu tenho uma obra dela aqui que ganhei que ela doou para o Centro, e a diretoria que me antecedeu me deu na hora que eu fui eleita. Então era para isso que tinham essas obras.

[Conversando outras questões sobre os materiais do Centro e, principalmente, da dificuldade de achar fotos das exposições do Centro. Depois, pergunto sobre os textos escritos pela Mônica Zielinsky e sua ligação com Centro, mas Heloísa não lembra muito bem. Começamos a conversar sobre outras questões, e ela fala sobre a sede do Centro no MARGS.]

HA – Até o MARGS queria saber se eu tinha alguma coisa que provasse, ou que pelo menos elucidasse para eles [...]. E foi justamente numa ata, nessa época que estávamos revisando o estatuto, que estava escrito que a sede do centro era do MARGS.

CG – Pois então, também estou achando isso. Mas eu pergunto para as pessoas, e ninguém sabe disso! [risos] [...] Mas acho que isso durou pouco, Heloísa.

HA – Muito pouco. Porque até a Elza que me disse “Tu não te lembras de quando fomos ao Palácio?”. Foi uma comissão do CGTC que procurou o governador, que só na cabeça da Elza que ficou gravado isso [risos]. Era o Antônio Brito, fomos lá falar, mas eu não estava nessa comissão [...]. Mas foi o governador do estado que pediu que nos dessem uma sala, então na parte administrativa, descendo aquela escadinha atrás do balcão da entrada, dobra a esquerda e depois à direita. Era naquele corredor ali no fundo.

CG – Isso no MARGS?

HA – SIM, no MARGS. A sala era um depósito, acho eu. Não sei se foi na gestão da Evelyn, mas eles nos pediram a sala de volta.

[Comento que achei a Evelyn na Internet e sobre a sala de tapeçaria no MARGS que havia na década de 1980.]

HA – Mas tu sabes que esses dias eu ia perguntar para Elsa sobre isso, pois na minha cabeça era como se eu tivesse ido a uma exposição de tapeçaria, mas acho que era essa sala.

[Comento sobre a minha pesquisa da sala de tapeçaria.].

HA – E tem outra coisa que eu queria achar [...]. É que tivemos uma sala na Andradas, do estado, no prédio Santa Cruz para nos encontrarmos. Mas não era só nossa, era uma sala para todos os setores de arte.

CG – Mas era de exposição?

HA – Não. Era tipo a sala de diretoria, era para a administração do Centro.

CG – Entendi.

HA – Mas durou pouco tempo. Todas as associações tinham a chave da porta. E um dia chegamos lá, e nada, eles haviam trocado a fechadura da sala [risos].

CG – Mandaram vocês embora!

HA – Sim. O bom que foi antes da gente se instalar mesmo lá. E depois era mais fácil para a direção ter no seu ateliê, na casa da presidente, é mais fácil do que precisar se locomover até uma sede. [...]

CG – E nesse da Protásio vocês ficaram muito tempo?

HA – Acho que só foi durante a gestão da Amarilli. [...]

CG – Acho que é isso de pergunta. Deixa eu ver no meu caderno. [...] Bem, tenho outra pergunta: como tu chegaste um pouco depois do Centro, mas pegou a criação, o que tu ouviste falar do Centro? Até por você querer entrar, além de gostar de tapeçaria, por que tu começaste a fazer cursos? Qual era a impressão que tu tinhas?

HA – Eu estava em um curso, aprendendo a tecer no tear, junto com a Marília e a Elsa. Éramos nós três. E a professora, a Telma, falou-nos que havia uma associação de tapeceiras.

Ou foi porque veio um convite para ela, enfim. Mas foi durante uma aula que ela falou, e nós três já nos entusiasmos, pois nós estávamos eufóricas com a tapeçaria. Inclusive, no primeiro ano, enquanto eu estava aprendendo a tecer, e durante o curso, que eu não me lembro quantos meses durou o curso, eu fiz doze tapetes grandes! [risos]

CG – Nossa!

HA – Doze! E também não tenho fotografia dos doze [...]. Mas tem um momento em que tu começa a pensar melhor no que fazer e a ficar exigente. Daí, quando a professora falou, nós três nos entusiasmos. E a Telma disse: “Mas gurias, vocês estão recém começando a aprender a tecer e já querem se unir às que estão artisticamente!” Não foi a frase dela, mas foi mais ou menos isso que ela falou. Mas nós nos entusiasmos e só depois começamos a pensar sobre o que realmente era. Porque, naquele momento, para nós três, nós estávamos perto de pessoas que faziam o mesmo que nós. Mas sempre encarei a associação e as suas associadas e as que haviam criado o centro como as verdadeiras artistas. Sempre me julguei artesã. Eu tecia, e elas mostravam arte. E claro que se notava, de vez em quando, alguma rivalidade ou outra, mas nunca foi algo que tenha nos atrapalhado. E depois eu me entusiasmei com a parte administrativa do Centro.

CG – E como vocês chegaram até o Centro? Quem vocês contataram para ter acesso?

HA – Naquela época bastava que uma associada indicasse uma pessoa para poder entrar. Acredito que tenha sido a própria Telma que falou e nos indicou. [...]

CG – Tu já comentaste um pouco sobre isso, mas quais eram as dificuldades do boletim e quais eram os objetivos da sua criação?

HA – A intenção era: divulgar o que estava sendo feito e procurar um maior envolvimento das associadas a partir de cursos [...]. Então era divulgar o que estava sendo feito e chamar mais associadas.

CG – O boletim era enviado para cada associada, mas vocês chegavam a distribuir em algum local?

HA – Não, sempre só foi distribuído para as associadas.

CG – Eu cheguei a ler cartas que vocês enviam nos boletins para outros centros, como o do Uruguai, por exemplo. Era um “presente”, uma troca.

HA – Sim. Nós recebíamos os boletins do Uruguai e da Argentina.

CG – E vocês chegaram a receber os boletins de São Paulo? Porque eles escreveram sobre fazer uma revista, até acho que o nome é *Arte Têxtil*, se não me engano.

HA – Eu tenho a impressão que não saiu do papel. Foi só ideia. É como o Museu Têxtil, a Zoravia lutou muito. Tem, inclusive, matéria sobre o que a Zoravia andou para baixo e para cima. Inclusive, ela chegou a ir a Americana, São Paulo, onde tinha uma fábrica local de têxteis que tinha fechado. Era o galpão de uma fábrica. Até a Zoravia falava que seria algo interessante de fazer. Mas para isso tu precisas que alguém muito cheio de dinheiro se disponha a fazer. Mas é uma coisa que deveria ser feita sim, porque pensa no Brasil! Como tem uma variedade, e a beleza dos têxteis que se faz no Brasil, aquelas rendas do Nordeste e os bordados. São coisas maravilhosas! E tem o perigo de se perder isso!

[Comentários que li sobre o Museu têxtil.]

HA – Sim, a Zoravia se virou. Até que quando ela foi para os EUA, e acho que porque eu era presidente naquela época... Era sim! E ela me deu os materiais e queria que eu assumisse o museu. E eu disse para ela: “Olha, Zoravia, eu não tenho condições, pois eu sempre fiz muito pelo Centro, mas nunca deixei de atender a minha casa.” E, para isso, ela precisava de alguém que não tivesse casa, marido e nem filhos para se dedicar exclusivamente a isso. E mais, eu não tinha o conhecimento que a Zoravia tinha.

CG – Claro, para ir atrás.

HA – Sim. [Conversamos sobre outras questões, e Heloísa me mostra um caderno com um dos logos do Centro, e eu pergunto quem havia feito.]. Era o seguinte, a esposa dele...

CG – Tu estás falando do dono da gráfica que imprimia os boletins?

HA – Sim, da Editora Renascença. [...] Mas aí ela, ou ele, sugeriu que fizessem esse novo logo nas cobranças da mensalidade. E ela... não sei quem era a presidente, possivelmente era eu... aprovou o logo porque era só na cobrança da mensalidade.

CG – Ah! Essa é a cobrança de vocês [apontando para o caderno que a Heloísa segura].

HA – Sim, essa era a cobrança, porque olha aqui. [...] E então ele fez esse logo para o pagamento das mensalidades. E não foi só a Eleonora, mas outras também acharam que não devia ter trocado a logomarca. Eu não me lembro quem foi que aprovou, não sei se fui eu, ou quem foi. [...]

CG – Pois é, eu vi já esse logo em algumas cartas, mas poucas. Mas esse é mais bonito.

HA – Eu também acho. Não sei se fizeram uma pesquisa “meio nas coxas” para mudar. Depois vou dar uma olhada, porque duas vezes fizeram pesquisa de opinião. Então ficou meio chata a logomarca.

CG – Então foi essa pessoa da gráfica quem criou.

HA – Sim. [...]

Entrevista feita na casa de Heloísa, no dia 8 de novembro de 2017.

CG – Então, Heloísa, podes me falar sobre o material que tu achou sobre as sedes do Centro?

HA – A sede na Carlos Gomes foi de junho de 86 até junho de 88. E a sala, era a Ronete Magrisso, que era nossa associada, o marido tinha um escritório e nós ficamos com uma peça. Na Protásio Alves era de uma imobiliária, parece que era Gente de Casa, algo assim, que também nos sedeu a sede. Sempre era alguma associada que tinha um contato e conseguia a sede para nós. E lá na Protásio Alves, a exposição que ocorreu foi do pintor Anastácio Dietrich Orlikowsky.

CG – Como se escreve? [...] Nem foi de tapeçaria. Interessante.

HA – Sim, pois nós tínhamos um espaço muito grande. [...] E na diretoria da Eleonora Fabre, em 1987, teve o primeiro Salão de Artes Plásticas São Paulo – Rio Grande do Sul. Foi isso que anotei para te falar.

CG – Esse evento era só ligado à tapeçaria?

HA – Sim. E em 1988 teve uma Coletiva de Tapeçaria no Jardim Botânico. E a Mostra de Minis, que era do Uruguai, também em 1988.

CG – Tu tens as datas da exposição?

HA – Sim. A do Jardim Botânico é 10 de maio. Depois, dia 26 de novembro de 1988 também, teve a exposição dos minis no MARGS.

CG – OK. [...]. Quero te fazer uma última pergunta. Fiquei curiosa sobre a Mostra Didática no Centro de Cultura Municipal, e não tem muita informação sobre o que tinha exposto ali. Tu te lembras?

HA – Foi maravilhosa! [...] Se fez uma mostra didática da seguinte maneira, se juntou pessoas que sabiam fazer diversas técnicas têxteis, a minha irmã foi uma, que sabia fazer *frivolité*, ela

ficava o dia no saguão do Centro, mostrando como se fazia. Montou-se um tear grande, levamos lã e as pessoas podiam fazer e testar.

CG – Que legal!

HA – E eu tinha um material muito grande de bordados e outras técnicas, expus uma coleção de franjas que eram feitas com nós. Não lembro o nome da técnica, mas pesquisei na internet e descobri que essa técnica foi inventada por marinheiros ingleses. Pois eles sabiam muito sobre nós, pelo trabalho, e criaram esse modelo. E eu tinha uma professora de trabalhos manuais, o nome dela era Olinda Almeida e era tia do colega de trabalho do meu marido. Quando ela faleceu, eu herdei o mostruário das técnicas que ela sabia fazer, onde tinha esses tramados. Vou te mostrar, espera aí! [...]. Então, as pessoas faziam as técnicas, enquanto durou a exposição. E acho que não tem registro disso [risos].

CG – Acho que não! Pois o catálogo que tem, é muito bom, mas foca na exposição do MARGS. A do Centro Municipal, que parece ser super interessante e bem diferente, não tem muita informação. [...]

HA – Também foi exposta tapeçarias feitas por um grupo de crianças que participavam de um projeto social, organizado pela AGENPA, onde para melhorar o envolvimento e produção escolar, começaram a ensinar para as crianças tapeçaria. E eu acredito que algumas coisas dessas crianças foram expostas na mostra de 85.

CG – Pode ser. Eu também vi que foram expostas os trabalhos criados no Centro de Desenvolvimento, feito por crianças, adolescentes.

HA – Sim, foi em vários lugares de Porto Alegre que se uniram à exposição.

CG – Sim. A Sônia me comentou sobre algumas outras técnicas que foram expostas também, como o linho, sobre cestaria de palha, e outras coisas. Deu para perceber que foi exposta muita coisa.

HA – Sim, foi um projeto bem grande e muito proveitoso.



Zoravia Bettiol (1 entrevista)

Entrevista realizada com Zoravia Bettiol no dia 3 de maio de 2017 em sua casa, e posteriormente revisada pela artista.

Carolina Grippa – Como começou o teu interesse pela tapeçaria?

Zoravia Bettiol – No meu caso, tem um sentido atávico. Minha avó era sueca e muito ligada ao têxtil, e até tenho um instrumento para abrir a lã que era dela e estava todo quebrado. Só havia uma parte inteira, e restaurar era caríssimo, era mais barato comprar um novo, mas, por valor afetivo, eu o fiz [o restauro]. Então, tem essa parte relacionada à minha avó, pois para ajudar uma pessoa que estava mal economicamente, ela comprou dessa pessoa uma máquina de fazer malha. A máquina estava parada, porque minha avó faleceu. Então, minha mãe e a minha tia começaram uma malharia e faziam coisas muito lindas, e eu colaborava na parte estética. Quando queriam, eu criava combinações de cores para a saia, casaco, polôver. Mantes nós nunca fizemos... engraçado.

CG – É o que mais se faz... [interrupção na entrevista]

ZB – Bem, continuando... Havia uma loja muito elegante que se chamava Tichidel, e às vezes minha mãe falava: “Mas tem uma peça linda lã, como será que se faz?”. Eu ia lá, olhava e descobria como se fazia. Isso foi bem estimulante para mim. Então, eu comecei o curso de pintura no Belas Artes e depois eu estudei com Vasco Prado, desenho, linoleogravura e xilogravura. E decidi também em começar a fazer tapeçaria. Bem, comecei a fazer tapeçaria de meio ponto, que não me convence. Embora eu tenha feito peças bem grandes, e em um Salão eu entrei com uma tapeçaria... acho que foi em um Salão de Belas Artes. Mas eu digo que não me convence porque o meio ponto imita o ponto linho do tear. Então, eu queria aprender a trabalhar com o tear. As peças feitas nos ateliês em *Aubusson*, na França são famosíssimas, sabe? Só que não me interessou por uma razão muito simples: o artista (pintor, desenhista, escultor), e os ateliers franceses os reproduziam sempre da mesma maneira. Bem, eu me interessei em estudar na Polônia, e na época se falava na Nova Tapeçaria, porque os

artistas da área têxtil sabiam tecer, conheciam os detalhes, os mistérios, as especificidades de trabalhar com a fibra. E tinham conhecimento, curiosidade e ousadia ao trabalhar com a arte têxtil. Depois que eu voltei para o Brasil, eu lecionei arte têxtil e fiz uma experiência, com uns seis alunos, e percebi que o cartão era apenas um ponto de partida para interpretações. A proposta era que os alunos fizessem projetos e tivessem de escolher um cartão que tivesse algumas complexidades para se justificar o exercício. Qual era o foco dessa proposta? As cores podiam ser as mesmas, mas não os tons. Era o mesmo desenho, as mesmas formas, mas as texturas, os cheios e os vazios podiam variar, assim como os pontos. Então, minha querida...

CG – Saiu tudo diferente.

ZB – Saíram seis interpretações diferentes. Eu acho lindo e sempre, no meu trabalho, eu penso: que a originalidade e a emoção são o cerne para a obra de arte.

CG – Por isso que tu achaste importante saber fazer a tapeçaria.

ZB – Mas lógico! Saber e brincar, no sentido amplo e instigante da palavra.

CG – Sim. E experimentar com o material.

ZB – Sim, fazer coisas diferentes. Bom, mas isso que eu estou te dizendo, sobre a emoção, vale para qualquer coisa. [...] E o que é a *Nova Tapeçaria*?

CG – Isso é uma das minhas perguntas.

ZB – Bem, a primeira renovação da tapeçaria se iniciou com Lurçat, devido a uma crítica a tapeçaria de reprodução, que reproduz uma pintura, reproduz um desenho, reproduz uma escultura, que não tem grande valor artístico. E estava havendo um preciosismo de reprodução nas peças, que concorria com a pintura. Então, ele fez uma redução na palheta de cores. Também houve uma ruptura da forma retangular ou quadrada da tapeçaria tradicional, a inclusão de outras fibras além da lã, a inclusão de outros materiais também... enfim, a tapeçaria ficou mais livre e ousada.

CG – Quando tu falaste da ruptura da forma, entra a questão da bidimensionalidade e tridimensionalidade, certo?

ZB – Ah sim! Além da bidimensionalidade, há a tridimensionalidade da tapeçaria. Então, repara que a arte têxtil tem uma correlação com a pintura e a escultura, mas ela não pode deixar de ter a sua essência, que é a fibra. Isso na minha opinião. Outras pessoas vão dizer outras coisas, o que é ótimo. Agora... eu vou ver se tem por aqui um livro meu para te mostrar. [Zoravia vai para outro cômodo procurar o livro, pois com a mudança para a casa nova seus livros estão em caixas]. Tanto isso é verdade, que vou te mostrar aqui uma tapeçaria que fiz nos Estados Unidos que pode ser bidimensional ou tridimensional. Isso que eu acho ótimo, pois tem de ser criativa, e eu já fiz obras tridimensionais, grandes, mas também, por necessidade de transporte, algo como eu vou te mostrar [folheando o livro]. Aqui, estas duas: aqui tem o têxtil, o tecido. Ficou como se fosse uma tela, depois eu usei pedras, cordões, esta parte eu teci e fiz com volume. Mas então, esta aqui ou esta não têm como dizer que é uma pintura. Mesmo com menos referência ao têxtil, a essência dela é o têxtil. Essas todas são da série “Migrações”.

CG – Sim, e essa tu poderias brincar com o formato dela também, certo?

ZB – Sim, pois, conforme a gente coloca no espaço, ela fica com formas diferentes. E esta aqui é “The Tropical Bird II” [apontando para o livro] que é um triângulo, ou seja, bidimensional. Mas dependurado fica com volume, tridimensional.

CG – Muito bom. O tecido dá muita liberdade.

ZB – Sim! Bem, aquela que está ali [apontando para um trabalho na sala], que foi a última que eu fiz, ela vai pendurada e parece uma flor. Eu gosto demais da transparência. Transparência na gravura, na pintura, na joia, no têxtil. Eu explorei muito as possibilidades das obras têxteis na parede, combinando de modo diferente três ou quatro elementos. No solo, combinando duas ou três formas tecidas. Fiz esculturas têxteis que se dependuram no teto, criei objetos têxteis que podem ser colocados em prateleiras, em bases ou mesas.

CG – Há uma obra sua no MARGS, que estava na tua última exposição no museu, que tem um suporte de metal, que tu também podes dispor de diversas maneiras.

ZB – Sim, essa obra com dois elementos é da série “Metamorphoses”. Essa série é muito original, pois tece movimentando a urdidura e a trama. Tu sabes o que é urdidura e trama?

CG – Olha, se for igual ao tecido, a urdidura é a parte lateral, e a trama é o movimento do fio, que vai construindo o tecido.

ZB – Certo. A urdidura é a sustentação da trama. Então, a urdidura, no tear, é o fixo, assim tu crias a trama. Na série “Homenagem a poetas” eu unia a parte têxtil com madeira, na qual gravava a poesia. A minha primeira série foi “Estandartes”, que eu comecei na Polônia. Aqui, já subvertia o quadrado fazendo uma forma mais recortada e já com vazados. Depois eu fiz a obra o “Estandarte de carnaval” pequena e depois uma versão maior. E foi com esta que eu participei da quarta Bienal de Lausane. A propósito só três brasileiros que participaram desta bienal. Eu, Jacques Douchez e Genaro de Carvalho.

CG – Então, tu foste à Polônia, já começou a sua produção lá, retornou ao Brasil e continuou produzindo nesse segmento... tu fazes até hoje?

ZB – Pouca coisa agora, porque... Tu viste a minha retrospectiva?

CG – Sim, eu vi.

ZB – Agora, eu estou muito envolvida com questões políticas e sociais, como na série “Brasil 2016”

CG – E sobre essa série “Transparências Geométricas“?

ZB – Bem, nessa série há muitos arabescos... que as pessoas acham que é macramê, mas não é. Eu tinha que anotá-los, senão não conseguia repeti-los. Esta outra imagem é da tapeçaria “Pássaro de Fogo”. Nesta obra, a urdidura, em vez de só ficar como elemento de sustentação, de suporte, é um elemento importante esteticamente também. E, às vezes, com visibilidade também. Eu reduzi a importância do amarelo, laranja e vermelho usando a urdidura preta que acabou harmonizando estas cores.

CG – Bonito.

ZB – Têm texturas e transparências que eu adoro. Que depois eu fiz para aquelas formas tridimensionais que tu viste. Então, qualquer processo é lento.

CG – Sim, mas também quanto tempo tu ficavas fazendo uma tapeçaria?

ZB – Ahhh... Às vezes, um mês. Porque tecer, até tu teces rápido, mas depois, no arremete que não pode aparecer, nem tem de se notar que tem o arremate. Então isso demora mais tempo.

CG – Seria o acabamento, então.

ZB – Sim, o acabamento.

CG – E quando tu retornaste do curso na Polônia, como é que foi visto o teu trabalho em arte têxtil? Pois, em São Paulo, já havias precursores, como Norberto Nicola e Jacques Douchez. E contigo, como foi a recepção?

ZB – Bem, eles foram precursores da *Nova Tapeçaria* em São Paulo e no Rio de Janeiro, com enorme repercussão no Brasil, pois São Paulo e Rio são o centro do país. E eu aqui com o Yeddo Titze, fomos precursores no Rio Grande do Sul. Sendo que o Yeddo fez pouca coisa no tear, ele fez mais obras ligadas ao bordado, que é, era, muito desenvolvido em Santa Maria.

CG – Ele fez tapeçaria de recorte também?

ZB – Pouco, ele fez pouco. Eu acredito que quem fez mais tapeçaria de recorte foi uma pessoa muito talentosa, que foi minha aluna e tu tens que entrevistar, é a Francisca Dallabona. Ela fez trabalhos lindos com a tapeçaria de recorte... Eu quero te dizer que faço muitas séries que não se esgotam, e assim, outra série se inicia decorrente da primeira série. Como a série “Transfigurações da Pedra I, II, III”. Eu faço uma série até que se esgote.

CG – Por isso que tu trabalhas com as séries, então?

ZB – Sim, essa é uma das razões.

CG – Parece até ser uma organização da tua pesquisa, se nós formos pensar nas tuas séries.

ZB – É, alguns casos eu sei porque eu uso série, em outros não [risos]. Aqui, outra da série indígena, inspirado em cerâmicas. Isso mostra o processo de vida e os processos artísticos, são importantes que eles andem paralelamente. Tu tentas imitar o processo da natureza, tu mal entras e já perdeste. Então, cuidado. Este é um bom exemplo [procurando uma obra no livro], na qual uso o jaspes. É de uma riqueza tremenda. Se nós fossemos ver os tons que há aqui, eu diria que há uns 200 tons. Mas seria loucura tentar repetir no tecido estes tons. A solução foi eu usar no fundo uma cor, e mais umas cinco cores... seis cores... Com essas seis cores, estabeleci um diálogo, e tu podes admirar a pedra e tu podes admirar o têxtil. E o resultado ficou ótimo!

CG – Então, agora eu queria te perguntar mais sobre o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea. Pois eu li que tu estiveste envolvida tanto com o Centro Brasileiro como o Gaúcho.

ZB – E o de São Paulo também.

CG – Ah, então o de São Paulo também.

ZB – Sim, porque eu me mudei para São Paulo em 1986.

CG – Entendi. Então eu gostaria que tu me contes sobre essa tua experiência em relação aos Centros que tu estiveste envolvida.

ZB – Como eu te disse, Nicola e Douchez estavam envolvidos com a tapeçaria em São Paulo, eu e Yeddo aqui no Rio Grande do Sul. Eu fui muito amiga do Nicola, muito mais do que do Douchez. Aliás, eles já estavam brigados, nunca se soube direito o porquê. Eu me dava com os dois, mas com mais afinidade com o Nicola. Bem, e por intermédio dos dois comecei a conhecer pessoas que trabalhavam com têxteis. Nós decidimos criar o Centro Brasileiro e fizemos uma reunião em São Paulo, depois eles me levaram para o aeroporto, pois tinha uma mostra na Europa. Nicola era presidente, e eu, a vice. Em seguida ele saiu e eu fiquei de

presidente. E como o têxtil era mais desenvolvido aqui no sul, o pessoal queria trazer o Centro Brasileiro para cá. E eu não queria. Eu achava que o Centro Brasileiro deveria continuar em São Paulo. A minha ideia era que se criasse centros de tapeçaria em outros estados e eles reforçariam o brasileiro.

CG – Claro.

ZB – Embora eu sendo daqui, não concordava com essa mudança. Eu achava que tinha de ser lá. E, acabando nossa gestão, eu passei uma semana em São Paulo preparando Gilberto Salvador. Me encontrei com ele na Bienal, em cafés, em mil lugares, pois ele queria ser o presidente do Centro, e eu dizendo a ele coisas que teria de fazer, dando uma assessoria a ele para ser um bom presidente.

CG – Quanto tempo tu ficaste no cargo de vice e presidente?

ZB – Acho que depois de mim foi a Licie a presidente do Centro Brasileiro e depois o Gilberto Slavador, que não teve liderança e encerrou o centro.

CG – Não tem problema.

ZB – O Rio Grande do Sul era e é um estado produtor de lã, tínhamos um artesanato razoável, e eu havia por meio de cursos estimulado que outros artistas comessem a trabalhar com tapeçaria, portanto houve condições para que se criasse o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea que realizou o Evento Têxtil em 1985 que foi importantíssimo. Acredito que foi o evento mais importante da América do Sul em relação ao têxtil. Porque nós vimos o têxtil em todas as suas instâncias, e se tu vires o programa, tu vais ver que teve uma exposição nacional no MARGS, a Escolhinha de Arte trabalhou durante três meses com crianças, adolescentes e com a terceira idade e depois apresentaram no evento essa produção. Os artistas, em seus atelies, e a maioria das galerias expuseram obras têxteis durante um mês. O Centro Municipal de Cultura fez uma exposição sobre o artesanato têxtil no Rio Grande do Sul. Mostraram o artesanato trançado com couro, os favor que são muito variados. Depois o Evento Têxtil itinerou para Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro e parece que para o Espírito Santo. Sim, isso é importante tu divulgar. Bem, e sobre o Centro Brasileiro, o Nicola fez, na Argentina e Uruguai, que são polos de têxteis bem importantes, exposições do Centro. E

depois, com o Centro Gaúcho e o Centro Paulista, fizemos uma exposição na Galeria Latina em Montevideo.

CG – A Heloisa me deu um catálogo de uma exposição no Uruguai, mas eu não cheguei a vê-lo direito ainda. Quais eram exatamente os objetos do Centro Brasileiro? O que tu chegaste a fazer quando esteve à frente do Centro?

ZB – O que eu fiz, com a minha diretoria foi identificar, contatar e aglutinar os artistas que se expressavam na área têxtil, e nesse processo havia alguns artistas iniciantes, outros com mais experiência e alguns que criavam uma obra significativa. Também, ajudei na organização de exposição que nós tínhamos de garimpar e fazer contatos, o que ocupa muito tempo. E eu dei cursos aqui... e não sei se um dos dois [Nicola e Douchez] deu cursos em São Paulo... Isso tu tens de ver na biografia dos dois.

CG – Eu sei que, em alguma exposição do Centro Gaúcho, o Douchez foi júri. Agora de cursos... é bem comentado o Ernesto...

ZB – Aroztegui do Uruguai.

CB – Isso. E da Lisciê Hunsche. Foi o que escutei da Marília e da Heloísa.

ZB – É, isso tem de ver se eles deram cursos. Mas olha a importância... não sei se chegaram a fazer curso com eles, acredito que não, mas estava muito efervescente, então despertava a atenção de artistas de outras modalidades a fazerem o têxtil. Então a nossa atuação movimentou muito. E, até para o Evento Têxtil, eu passei minhas férias em Recife e fui lá chamar artistas para participarem do evento. Mas percebi que havia pouquíssimos artistas lá. Acho que é isso.

CG – Então o Centro Paulistano não durou muito, tu comentaste antes que depois do Gilberto ele acabou.

ZB – Não, foi o Brasileiro. O de São Paulo continuou. Bem, e quando eu me mudei para São Paulo, eu me separei do Vasco Prado e fui para lá em 1986. E eu sempre circulei em muitas áreas, em associações de diferentes objetivos, artísticos, culturais, e, mais recentemente, em

sociais também, políticos também. É um horror! [risos] É uma coisa maluca! Então o Centro estava muito “xoxo”, que eles se inspiraram no nosso. Daí, em uma reunião, falaram: “Ai, aqui é tão difícil para a gente trabalhar. E como é lá no RS?”. E eu: “Bom, lá todo mundo se conhece, e todos trabalham juntos”. Aí, eles tiveram um choque, pois eles nem trabalhavam juntos e nem se conheciam muito. Eu disse: “Bem, nós podemos reverter essa situação”, e eu dei uma sugestão: se a gente fizer a reunião uma vez por mês na casa de um artista. Então, como seria a estrutura dessas reuniões: que o artista falasse uma meia hora da sua obra, na outra meia hora se perguntaria, comentaria sobre a obra dele e depois um coquetel para as pessoas interagirem e se conhecerem melhor. Bom, como eu sugeri isso, onde foi a primeira reunião?

CG – Na tua casa [risos].

ZB – É isso. Eu morava na Rua Pará, em Higienópolis. Bom, então menina, eu tinha dois funcionários, nós trabalhamos uma semana para eu falar no máximo meia hora sobre a minha obra. E tu sabes que é sempre assim, em muita coisa que eu participo e que tem que ser quinze minutos, vinte minutos ou uma hora e meia, eu fico dentro do tempo. Eu chego a treinar e ver. [...] E assim, as coisas ficaram mais fáceis, as pessoas se conheceram, e nós fizemos a primeira exposição de instalação têxtil foi no Sesc Pompéia. É, Primeira Exposição de Instalações Têxteis. Pena que não teve a repercussão, nem na mídia... não foi muito enfatizado este assunto. Uma pena, mas ela aconteceu. E tinham alguns artistas que não possuíam uma noção clara do que era uma instalação. A minha instalação era: “Foi descoberto o guarda roupa de Penelope e Ulisses, divirtam-se!”. Eu fiz uma estrutura e falei na história da Penelope, misturando a história real, histórias do Brasil. Eu usei o humor. Os pretendentes da Penélope: tinha o Ulisses Guimaraes, o Collor, eu fiz uma mistura do real com o fantástico. Ficou bem criativo, o que eu sempre acho que deve ser. Criativa e divertida.

CG – É, eu acredito que o Centro era para ter essas trocas, certo?

ZB – Claro.

CG – O de São Paulo durou pouco também? Tu lembra?

ZB – Durou, mas o tempo exato eu não sei te dizer.

CG – E como então surgiu o Centro Gaúcho, e qual foi teu papel na criação dele?

ZB – Sim. Como surgiu aqui. Bem, como eu não concordei que deveria vir o Centro Brasileiro para cá, e nós achávamos que devia ser criados centros regionais, então o primeiro surgiu aqui, pois tinham todas as condições. Porque tinham ex-alunos meus, tinham outras pessoas que se inspiraram nos trabalhos do Nicola e do Douchez, então teve estas condições favoráveis. Tinha gente suficiente e interessada participando, que proporcionou isso.

CG – Tu comentaste que aqui foi o primeiro, então?

ZB – Sim. E, minha querida, ficamos em dois, só. Aqui e de São Paulo.

CG – Sim, tu tinhas falado. Então, tu vieste para cá, e juntaste essas pessoas...

ZB – Eu acho que sim. Eu sempre fui um elemento aglutinador. Eu estudei na Polônia em 1968, voltei em 1969, e mais para o final ou meio do ano eu ministrei um curso, acho que na escola Cecília Meireles... tu tens de confirmar estas coisas depois.

CG – Ok.

ZB – Então, quem foram as minhas alunas nesse primeiro curso? E eu acho que só dei três cursos aqui, sendo o último para professores de arte. Então, quem foram meus alunos: Carla Obino, Licie Hunsche, Heloisa Crocco, Erica Turk, Fanny Meimes, Raquela Gleiser, bom... isto é fácil de ver.

CG – Bem, então tu as buscaste elas para criar o Centro?

ZB – Sim, elas se interessaram. Depois, só teve um homem no primeiro curso.

CG – Sabe que eu estava vendo os inscritos do Centro Gaúcho e, de 208, só 10 eram homens.

ZB – É? Sabes que eu sempre empregava homens para trabalhar no meu ateliê e os ensinava a trabalhar. Mais para desmistificar que isso era só tarefa de mulher.

CG – Eu fiquei bem impressionada com o número.

ZB – Sim. Agora como têm coisas com preconceitos, e tem de se vencer isto.

CG – Sim. Uma coisa que a Heloísa Annes me comentou, que ela acredita que tem um preconceito com a tapeçaria, para ela se colocar em um espaço de destaque, pois é algo ligado à mulher.

ZB – Sim, ao artesanato. Então, a cerâmica também.

CG – Sim.

ZB – Agora, quando um Picasso faz cerâmica, e faz com genialidade, não é mais prenda doméstica. Quando uma Aurelia Munoz usa o macromê, que é muito comum ver em bolsas, e faz coisas enormes e fortes, não é mais artesanato. Depende muito de como se usa as coisas.

CG – Sim. Então, vamos voltar ao Centro Gaúcho. Foi criado como um dos apoios regionais, e aqui teve a chance de criar aqui com alunos...

ZB – Ex-alunas.

CG – Ex-alunas do Centro.

ZB – E não apenas alunas, outras pessoas começaram a se interessar. Estava uma coisa palpitante, efervescente.

CG – A Heloísa me mostrou o caderno da primeira reunião. E tu chegaste a participar dela?

ZB – Isso é engraçado. Eu reforcei muito que nós tínhamos de criar o Centro, e eu não estava nessa primeira reunião, mas nas anteriores eu sempre dizia que deveria ter o Centro. Então, quando se considera quando surgiu, eu estou nessa. Mas, na primeira reunião, eu não estava. Apenas espiritualmente. Eu que dei o empurrão para elas estarem lá.

CG – Entendi.

ZB – Porque era a ideia do Centro Brasileiro.

CG – Então, o teu papel no Centro começa como essa pessoa que motiva para a sua criação. E, ao longo do tempo, como tu vês a tua participação? Pois, o que tenho notado é que tu és uma influência, sempre tem reportagens, entrevistas contigo...

ZB – Sim, eu fazia palestras, com slides, mas não sei te dizer o meu papel no Centro.

CG – Tu não chegaste a ter um cargo, como no Centro Brasileiro?

ZB – Não. Porque eu estava cansada, porque, na minha gestão na Chico Lisboa, nós criamos o Movimento Gaúcho em defesa da Cultura. Isso foi no fim da ditadura, e ocupou muito do meu tempo. E eu falei que não ia me envolver em mais nenhum cargo assim. Fiquei anos dessa maneira. Então, eu nunca cheguei a ter um cargo no Centro, pois o movimento foi bem estressante. E as questões da cultura estavam ligadas ao turismo, e nós queríamos, e conseguimos, um Ministério da Cultura e uma secretaria da cultura aqui. Queríamos representatividade no Conselho da Cultura, que não tínhamos. Depois, conseguimos que a Usina do Gasômetro fosse um centro de cultura, para não ser demolido. Então, isso foi bem estressante.

CG – Entendi.

ZB – E eu fui presidente da Chico por duas vezes, e na segunda é que se criou o movimento.

CG – Ok. Deixa eu ver se tenho mais alguma coisa... Para finalizar, como tu vês que as pessoas percebiam a tapeçaria nos anos 1960 e 1970 e agora? Tem diferença? Ela conquistou o seu espaço como arte?

ZB – É, teve uma época em que ela foi muito importante no mundo. Mas como todas as áreas sociais, políticas, culturais são feitas de fluxos e refluxos, houve um forte refluxo nessa área. O que foi muito importante foram as Bienais de Lausanne e elas acabaram.

CG – Sim, elas foram até a década de 1990.

ZB – Sim. Mas como vou poder te dizer? E foi como eu te disse antes, ela pode estar mais ligada à escultura, pintura, desenho, mil coisas, mas tem de ser ligada à fibra. E eu acho que extrapolaram tanto que ela se extinguiu. Isso também tem de ter cuidado, com os limites. Que sejam flexíveis sejam amplas, mas há fronteiras. Então, acho que a Bienal se exauriu, se expandiu demais e perdeu o controle.

CG – Perdeu o foco?

ZB – Claro. E agora eu não sei como está. Têm poucos trabalhando com têxtil.

CG – Sim. Então, é isso, Zoravia. Muito Obrigada!



Joana de Azevedo Moura (1 Entrevista)

Entrevista com Joana de Azevedo Moura realizada em 15 de agosto de 2017 em um café, no bairro Moinhos de Vento. Local próximo à casa da artista e onde era o seu ateliê.

JM – Bah, mas é muita facilidade isto daqui [apontando para o celular]. Porque, na época, era tudo manuscrito. Envelopado, escrito. Eu fui muito tempo secretária do Centro e fui uma das fundadoras.

CG – Sim. É sobre o início que quero começar. Quero que tu comentes como começou a trabalhar com a tapeçaria e, depois, como foi o início do Centro Gaúcho?

JM – Na Escola de Artes [atual Instituto de Artes da UFRGS] eu não tive nenhum contato com o têxtil. Inclusive, meu mestrado foi em pintura. Até tive aula com Ado Malagolli e Iberê Camargo. A Sônia [Moeller] foi a minha colega no curso e morava aqui perto também. [...] Ela fez o curso com a Zoravia, lembro-me de que eu ia fazer, mas era caro na época. Então no têxtil eu sou autodidata, tudo é na pesquisa. Como a Sonia estava fazendo o curso, eu comecei a estudar também. Comecei comprando livros, na época eram só livros estrangeiros, e me dediquei mais à Arte-Moda, “Rouparte” e fiz estamparia também. O primeiro tear eu trouxe de Curitiba, montei sozinha e fui pesquisando. Todo meu trabalho tem como base a pesquisa, pois na época não havia muito material. Em o que tu estás te formando?

CG – Em História da Arte.

JM – Ah, é História da Arte. Quem está dando aulas?

CG – Têm diversos professores. Paula Ramos, Paulo Gomes... e outros mais. [...]

JM – Porque eu peguei a “nata” dos professores, digo a “nata” da época, pois agora mudou tudo. Por exemplo: eu tive aula com Angelo Guido, tu deves saber quem é.

CG – Sim, claro.

JM – Ele era maravilhoso, um poeta. E eu cheguei a escrever tudo o que ele falava.

CG – Que legal. E tu tens esse material contigo?

[Não é possível escutar o áudio.]

JM – E depois ele se aposentou, e o Mancuso, o arquiteto, o substituiu. Ele também era incrível, muito amigo. E eram oito e oitenta. Um era poeta, um historiador da arte da Europa, de Igrejas; já o Mancuso era o atual. E na época haviam aulas de cerâmica. De têxtil não havia nada. Um pouco de estamperia eu fazia em casa. A Rose Lutzemberger quem dava aula de Arte Decorativa.

CG – Tu tiveste aula com ela?

JM – Sim. É que agora mudou muito, nós entrávamos na Escola e terminávamos todas as aulas. Agora, tu tens uma disciplina, faz outra.

CG – É mais livre o formato agora.

JM – Todo ele. Antes, eram de manhã e de tarde as aulas, e tu passavas de ano, e não de disciplina como é agora. Eu me dediquei muito à pesquisa e ando pensando agora em para quem passar esses materiais, para quem doar. Porque o pessoal fala: “Vende!”, mas eu não quero fazer isso, pois isto se torna um todo. Eu tenho vários livros, em francês, inglês, alemão, desde livros de sebo até Arte Moda agora. Então eu acho pena “quebrar” [a coleção].

[Conversa sobre a doação para a UFRGS.]

JM – E acabou que eu falei para a minha filha: “Quando eu morrer, tu dá um jeito!” [risos]. Pois, quando eu comprava os livros, fazia muita pesquisa com eles, mas não chegava a ler todos. Estou fazendo isso agora, pois tenho mais tempo.

CG – Claro, tu fazias pesquisas mais específicas.

JM – Isso. Por exemplo, os estilistas, Issey Miyake, estilistas mais atuais. Eu tenho livros, comecei a lê-los e fui me identificando. Então agora eu não quero dar. Eu tenho tempo, parei de trabalhar. O primeiro ateliê em conjunto foi o das Alices, e o segundo foi o meu e da Sonia. Não era um costume. Depois de formadas, até uns vinte e cinco anos, nós ficamos trabalhando juntas.

CG – Bastante tempo. Só para confirmar uma dúvida: tu começaste a se voltar para o têxtil já na Escola ou foi depois?

JM – Não. Eu me formei, fiz mestrado e larguei tudo. Porque queria trabalhar com as mãos. E a pintura... Eu gosto de desenho ainda, mas me identifiquei com o têxtil, com o tecido. E fiz uma pesquisa longa, que ainda estou fazendo, sobre fibras naturais. O que é plantado, como é feito, etc.. Esse é um capítulo. E agora eu entrei no sintético.

CG – Que é outra coisa.

JM – Sim. Mas eu ainda estou pesquisando bem sobre os naturais, pois não tem um livro que explique tudo. Garrafa PET, por exemplo, dá um fio que eu não sabia e é maravilhoso. Eu sou de fibras naturais, eu gosto mais.

CG – Eu também.

JM – Eu usava a pura lã, cardava, fiava, tingia e tecia. Quando a Sonia e eu começamos a trabalhar, ela ainda fazia um pouco de desenho e se dedicou ao têxtil. Eu casei, Sonia foi professora, e nós nos encontramos por aqui mesmo, éramos vizinhas praticamente, e ela comentou que estava fazendo o curso com a Zoravia, daí fomos conversando. Um dia, eu tinha cinquenta reais. Cinquenta “pila”, como se fala. Comprei o material, fiz uma rama para mim, não era tear, e comprei um pouquinho de lã bruta. Aí que foi começando. A primeira exposição eu fiz em 1975.

CG – Já com esse material têxtil?

JM – Sim, era com o tear.

CG – E tu te lembrás onde foi a exposição?

JM – Foi no ateliê meu e da Sonia, que não havia o Centro ainda. Nós convidamos uma colega de Santa Catarina, que tinha largado tudo lá, muito boa no têxtil, Arlinda Volpato.

CG – Ela ainda não faz têxtil?

JM – Ela está pintando. Não sei muito, pois perdemos o contato. A Sonia, a Arlinda e eu fomos as primeiras a fazer exposições de minitêxteis no Brasil.

CG – Interessante. Isso na década de 1970, antes do Centro?

JM – Sim, setenta. A Sonia e eu começamos a trabalhar ali, onde é a *Boho* [loja de roupas]. Que eu morava em cima, e aqui [no andar térreo] eram garagens. Como ali não era usado, nós pegamos e fizemos um ateliê para nós. A gente dava aula, tudo na garagem. Mas acabou que ficou pequeno, nós fazíamos várias exposições fora daqui, que a Heloísa deve ter te falado, fora as nossas. Então nos mudamos e alugamos a parte térrea de uma casa na Rua Padre Chagas, que se chamou Atelier 65 Arte. E foi quando nós convidamos a Arlinda para participar do ateliê.

CG – Eu li que algumas reuniões do centro aconteceram nesse ateliê, certo?

JM – Era lá, sim. Mas nós tivemos de sair de lá, porque o aluguel aumentou, e fomos para uma casa na Avenida Goethe. A Sonia junto. Tiveram outras, também. A Carmem Denti ficou um tempo; a Maria Cattani fez um estágio conosco. [Joana conta história sobre um roubo no ateliê]. Depois que roubaram a minha exposição, eu falei: “Aqui eu não fico mais”. E, nessa época, também entrou no ateliê a Liciê Hunsche, que faleceu faz pouco. Mas ela era mais da pintura e do desenho, têxtil era pouco. Então falei com o dono da casa e pedi para sair, e não teve nenhum problema, pois ele comentou que ia demolir e fazer um edifício. Saí, e daí onde pôr tudo aquilo? Deixei aqui em casa. E eu tinha alunas e tudo. Foi uma confusão. Mas, enfim, havia uma dessas casas à venda, a penúltima, e eu sempre quis comprar um espaço para fazer de ateliê e consegui comprar. Ficamos ali, e foi ótimo, tinha um pátio atrás, ficou um ateliê maravilhoso. Era um lugar ao qual o pessoal começou a vir mais, na Padre Chagas e

na Goethe já iam, mas aqui se faziam cursos e foi aumentando. Nessa época que entrou a Licie, mas q—e depois criou o seu próprio ateliê, que é um “desbumde”.

CG – Me comentaram.

JM – Ele foi feito pelo arquiteto Zanini.

CG – Sério? Que legal.

JM – Ali era chumbo grosso [risos]. Ela fez festas, reuniões lá. Teve uma reunião que nós decidimos fundar o Centro de Tapeçaria.

CG – Então vocês já se encontravam muito no teu ateliê e no da Sofia, no da Licie, dando aulas?

JM – Sim, dei aula de batik, mais de tecelagem, e depois entrou a Chica, que é a Francisca Dellabona, a Marília, a Darlene Lins, que não é artista plástica, mas foi minha aluna e eu convidei para ficar no ateliê. Quando nós criamos o Centro, lá na Licie... este ateliê tu tinhas de conhecer.

CG – Eu ia adorar! E esse ateliê ainda existe?

JM – A Licie estava com Alzheimer, mas havia uma época que ela mantinha duas tecelãs trabalhando lá. Tem quarto para hospedes, com banheiro, secretaria dela, área para exposição, tem a sala de tingimento, tem a sala do “não-sei-mais-o-quê” no meio do mato... É maravilhoso! Eu não conheço no mundo um ateliê assim.

CG – Eu imagino. É aqui em Porto Alegre?

JM – É na Vila Conceição. [...] Agora, as filhas não trabalham com isso. Aquilo devia ser um museu.

CG – Pois é.

JM – Ainda tem uma casa ao lado, que era onde ela morava. O ateliê era de vidros, tinha canteiros de flores de temperos que ela gostava. Uma coisa de sonho. E ela fazia também encontros, festas e jantas. Ao poucos ela foi se afastando, pois já tinha certa idade. E nós fizemos uma reunião lá, que pela Heloísa tu deves saber quem foi.

CG – Na verdade, ela me deu o caderno de assinaturas, pois nessa época ela ainda não era do Centro, ela entrou uns cinco anos depois.

JM – Isso. As datas não sei te dizer, mas ela não é fundadora.

CG – Sim, isso mesmo.

JM – A Sonia é...

CG – A Sonia, a Arlinda Volpato, tu...

JM – A Zoravia.

CG – Ela não foi à primeira reunião, mas é considerada uma das fundadoras, pelo incentivo e participação dela. De cabeça assim, não lembro de todas, mas tenho a lista.

JM – Sim, porque têm as atas, tudo direitinho. Eu fiz tanta ata [risos], fiz de tudo do Centro. E não lembro de tudo do Centro, que eu ainda tinha meu ateliê, minhas aulas, enfim. E daí: “Qual é o nome?” E nós pensamos em CTG, mas é outra coisa [risos].

CG – E vocês tiveram ideia de dar esse nome já quando decidiram criar o Centro?

JM – Sim. Nós tínhamos sempre reuniões, discutíamos. Então, sem querer, eu que dei o nome, Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea. E foi aceito. Então nós tínhamos os sócios...

[Gravação com defeito, não pode ser transcrita.]

JM – Então nos encontrávamos muito. Tinha o pessoal do interior, a Lucia Isaia de Santa Maria, Ana Norogrande, essa turma toda. Tínhamos outro grupo têxtil de roupas, *patchwork*, essas coisas. [...] Agora a coisa é bem diferente com a internet. Antes, a gente se encontrava, trocava ideias, planejava novas exposições, uma contava “eu fiz isso, fiz aquilo”, trocava-se muitas ideias. Hoje não se faz mais isso.

CG – É agora é diferente. Vocês tinham que se reunir, não havia outra maneira de trocar ideias e informações.

JM – Sim. A Licie viajava muito, a Sonia também. Então, muito se falava o que viu, o que conheceu. E nisso vinha também o Xico Stockinger, que não tinha nada a ver com a história, o Vasco, as Alices... Ficou um ponto de reunião [o Atelier 65 Arte]. Era um lugar para ter tanto papo furado, como papo sério. Tu ias a uma exposição de têxtil, eu gosto, mas tu não. “Por quê?” Aí troca, eu por isso, tu por aquilo, e isso não tem mais.

CG – Não tem mais esse ponto de encontro.

JM – Não, porque a turma mesmo... A Sonia continua fazendo alguma coisa, a Licie faleceu, a Heloísa não trabalha mais, não tem cadeira de têxtil na Escola, a gente que dava, acho que até hoje não há.

CG – Acho que só tem uma disciplina de serigrafia. Não tem nada de tapeçaria, têxtil.

JM – Batik... Enfim, eu gosto de pano, sabe? [risos] Então eu me dediquei só a isso. Nunca mais pinte.

CG – Tu só ficaste no têxtil, pois estudando vi que o Yeddo Tzize, mesmo sendo uma referência no têxtil no sul, começou com tapeçaria e depois se voltou para a pintura.

JM – Ótimo. Ele era de Santa Maria. Eu dava aula de tapeçaria, porque queriam na Feevale, queriam na UFRGS. Mas pensei bem e eu estava bem no ateliê naquele momento, não quis sair dali. Não vou ter o tempo necessário para fazer o que quero, eu tinha filhos, enfim... Aí me chamavam avulsa.

CG – Para tu dares cursos?

JM – Sim, eu dava aula em Santa Maria, que para mim naquela época era a melhor faculdade para dar aula.

CG – A de Artes de Santa Maria?

JM – Na Universidade Federal de Santa Maria. Em que, na época, havia a Ana Norogrande, que até na época eu parava na casa dela, a Lucia Isaia. Mas as turmas eram superinteressadas, daqueles que te “sugam”, mas eu tinha prazer em pesquisar e ir com muito material, porque era diferente. Às vezes no ateliê nós avisávamos: “Olha, não é coisa de passatempo, eu estudo, eu pratico e eu ensino, tudo. Agora, não é chá das quatro horas”. Porque, no primeiro e segundo curso, vinham as dondocas. Tu perdes... Não é maldade minha, mas é que tu pesquisas, pesquisas, pesquisas, tu gastas e investes, mas tu queres ver produto. Por exemplo, teve uma muito querida, era holandesa, que disse: “Eu não sei fazer nada, mas tenho muita vontade de aprender”. Daí vinha: “Mas eu não sei desenhar”, era a primeira coisa que tu ouvias. Mas não tem problema, há métodos que nós fazíamos. Porque às vezes, desde quando tu és criança, tu escutas: “Ai, não é assim, não é dessa cor, está errado”. Então eu comecei a desinibir, e ela começou a fazer *quilt*. Ela é premiada agora. Ela gostou tanto e se dedicou. E hoje, nos festivais em Gramado, ela quem faz os figurinos. Ela é superquerida, mas começou do zero. Assim tu tens prazer em dar aula. Teve uma que trabalhou com nós por dois anos, veio estagiar, a Deisy Viola, e ela veio com o noivo dela e disse: “Indicaram-me para fazer um estágio aqui”. Isso já era na Padre Chagas [...]. Ela é formada em Artes em Santa Maria e é formidável. Ela esteve por dois anos no ateliê. Ela também teve aula com o Baril. O Baril foi outro que nos chamou para dar curso.

CG – Legal. Então no ateliê não tinha só curso de tapeçaria?

JM – Não. O ateliê vivia de arte. O pessoal vinha, tomava um cafezinho, trocava ideias, sabe? Quando o ateliê acabou e eu parei também, fez-me muita falta isso. E o pessoal foi morrendo. Os professores. Com exceção da Zoravia [risos], e trabalha!

CG – Verdade. Quanto tempo durou o ateliê? Tu tinhas comentado que havia durado vinte e cinco anos.

JM – Não, foi mais tempo. Até 2000.

CG – Foi bastante tempo, mesmo. E foi nesse ano que acabou o Centro também.

JM – A gente continuou um pouco mais de tempo. E o nome do ateliê surgiu porque ali na Padre Chagas o número da casa era 65. E daí, quando fomos para a Goethe, que nome dar? Mas continuavam as gurias do antigo ateliê, então ficou. Era 65.

CG – Então os primeiros encontros do Centro se deram no teu ateliê, não?

JM – Isso. Quem tinha ateliê era a Licie, mas já era lá fora. Eu digo lá fora porque é mais longe. A gente quis alugar um espaço, mas era caro. No fim, ficou com nós próprias. Quem tinha ateliê...

CG – E esse na Protásio, tu te lembrás mais ou menos o tempo?

JM – Foi muito pouco tempo. Não foi algo que interferiu na vida do Centro.

CG – Li em algum lugar que o MARGS cedeu algum espaço para o Centro, mas ninguém me confirma isso. A Heloísa não era desse tempo. Tu te lembrás de alguma coisa?

JM – Eu não lembro que tenha sido no museu. A gente fez exposições lá.

CG – Mas não que tenham cedido um espaço para vocês?

JM – Não. Eu tenho de estar muito enganada. O Centro fez exposições lá, o próprio museu fez exposições sobre o tema...

CG – É, isso eu tenho de pesquisar melhor.

JM – É vê melhor, pois como a gente tinha o ateliê, tinha o da Licie. A gente também fez reuniões na casa da Marília, fazia uma jantinha, alguma coisa. Também fizemos na casa da... deixa eu ver... Quem tinha uma sala grande, pois normalmente iam umas quinze. Sempre tinha assunto, mas a Marília continua...

CG – Sim, ela foi uma das primeiras a eu entrevistar e, como eu fui à casa dela, ela me mostrou o que anda fazendo.

JM – E é a única do Rio Grande do Sul que entrou na Exposição Mundial que vai ter em outubro em Montevideú.

CG – Ah! Ela entrou!

JM – Sim, ela entrou. A Sonia se inscreveu e não entrou, e ela é boa. Acho que a Sonia não entrou, pois não vi o nome dela na lista. Aliás, pouquíssimos brasileiros. Três ou quatro, só.

CG – Aproveitando: quando o Centro surgiu, estava no auge da Tapeçaria...

JM – Exatamente. É que a Zoravia dava um curso aqui, outro ali, e começou a surgir. E tinha muita gente interessada. Mas tudo leigo, fazia por fazer. Carmem Denti expôs, mas muitas expuseram, uma ou duas. Mas o têxtil decaiu muito. O Uruguai ainda está a mil, na Argentina também, e a Europa. Mas não sei por que no Brasil, as pessoas novas...

CG – Não tem uma geração de artistas que se interessou pelo tema.

JM – É. Talvez eu não saiba muito bem, mas acredito que não. Estou um pouco a par das universidades em que dei aula, Passo Fundo, Santa Maria, e não tem nada assim. O Yeddo também, que esteve tempos em Santa Maria, faleceu. A Eleonora está trabalhando com madeira, ela é muito boa. E é profissional. Da minha turma na Escola formaram-se uns vinte e oito alunos, e as profissionais mesmo, fora as que tornaram professoras, nós temos a Sonia, eu, o Tenius, tu deves conhecer ele de nome?

CG – É, apenas conheço ele de nome.

JM – Ele é casado com a Mônica Zielinsky. Muitos amigos, mesmo. Adoro a Monica, ela é um amor de pessoa. E ela entende de arte. Ela sabe! Falo quase todos os dias com ela, e agora ela está fazendo um trabalho imenso que Sobornne pediu. [...]

CG – Já que tu falaste da Monica, hoje eu enviei um e-mail para ela querendo conversar sobre o Centro, pois ela escreveu uns textos críticos sobre tapeçaria.

JM – Ela é fantástica. Vê se tu falas com ela, pois ela é uma daquelas profissionais que está sempre trabalhando [...]

CG – Sim. É foi a Heloísa que me comentou que esses textos foram pedidos pelo próprio Centro, para se falar sobre a tapeçaria sob um viés mais crítico.

JM – Eu até não tenho os textos dela.

CG – Eu tenho alguns, quero organizar isso antes de falar com ela.

JM – Eu gostaria de tê-los [...]. A Monica sabe de tudo, e sempre pergunto para ela quando tenho dúvidas. Uma questão que para mim foi difícil de entender foi à arte contemporânea [...].

CG – Só vou voltar um pouquinho ao início do Centro. Quando tu comentaste que vocês se encontraram na casa da Licie para criar o Centro, quais eram os motivos e razões para vocês se reunirem? O que tu acredita que naquela época vocês estavam buscando?

JM – Na minha opinião, é porque tinha tapeceira ali, tapeceira lá. “Por que não se juntar, trocar ideias?” Eram alunas da Zoravia, nossas alunas. Por que não fundar um Centro? Tinha o de São Paulo já, e foi muito bom. Até que acabou.

CG – E por que acabou? Porque foram vinte anos de Centro, e a Heloisa comentou que acabou porque as pessoas começaram a fazer suas coisas...

JM – Sim, umas começaram a fazer outras coisas, outras desistiram, tinham algumas que não eram profissionais. Eram poucas que tinham como profissão isso.

CG – Quem tu dirias que eram as profissionais? Tu, Sonia...

JM – Zoravia, Licie, Marília... essa não é profissional, mesmo, ela tem outras coisas, mas ela faz e participa.

CG – São poucas.

JM – São poucas, mesmo. Eu tenho a lista.

CG – Eu também tenho, a Heloísa me passou. Nos vinte anos de Centro, foram uns duzentos e nove inscritos.

JM – Eu ia te dizer que eu me lembro de cento e oitenta, por aí. Tu vê, disso aí poucas eram profissionais. Como vou te dizer, hoje não tem nada que forme um grupo assim. Tem gravura, escultura, mas nada que traz esse bolo de gente para um objetivo só.

CG – E quais tu acredita que foram as melhores coisas do Centro, e as principais dificuldades?

JM – As reuniões, as trocas, as amizades, não havia fofocas, estas coisas. Era muito bom. E o trabalho em si. E as necessidade financeiramente ficaram mais difíceis, então quem podia trabalhava em casa. O nosso ateliê com a Chica, Marília, Darlene... Sonia saiu antes porque foi trabalhar em casa, e acabou mesmo, o Centro, porque cada uma foi trabalhar em casa. A Chica tinha marido, tinha casas fora daqui. [gravação cortada]. Eu ando bem decepcionada com a cultura. E nós não temos nenhum sindicato, nada que nos una. Por exemplo, teve uma vez que um Hotel em Gramado me encomendou uma tapeçaria, e copiaram a tapeçaria. Então o hotel veio me cobrar como isso tinha acontecido. Eu não tinha o que fazer. Não podia deixar as coisas escondidas. Era mal copiado, mas era uma cópia. Outro, por exemplo, reclamou que desbotou a tapeçaria.

CG – Ele comprou de ti, e desbotou?

JM – Sim. Ele chegou ali no ateliê levando o trabalho. Eu olhando não sabia bem o que tinha acontecido, pois o avesso estava bom. Eu pedi: “me dá uns dez dias, que eu vou descobrir o que aconteceu”. Sempre avisei: não dedetizem a casa com uma obra de arte. Principalmente têxtil. Daí descobri que eles tinham dedetizado a casa deles. Descobri porque falei com a

Sibagaild, que era dos tingimentos sintéticos. Fiz um estágio lá, e não tinha como ter acontecido isso. E outra coisa que eu escrevi para a Bayern na Alemanha. Eu fiz teste de colocar no sol, e aqui no Brasil o sol é muito forte, não tem o que proteja. Obvio que tu não vais colocar no sol, mas a claridade prejudica.

CG – Mas porque tu escreveste para a Bayern?

JM – Eu usava os pigmentos deles. Tinha uma filial aqui. Quando eu usava algo, estudava até o fim, pois, se eu usava algum material e acontecia algo assim, tinha de saber. Porque, se colocam um advogado em cima da gente, o que eu posso fazer?

CG – Sim.

JM – Outra foi que eu restaurei a cortina de palco do Theatro São Pedro. A Dona Eva que trouxe para mim, e fiquei trabalhando muito nela. Toda a barra embaixo eu tive de refazer.

CG – Claro, devia ser enorme.

JM – Ocupou uma sala inteira do ateliê. Quando acabei o serviço, a Dona Eva veio perguntar se podia lavar, e eu disse: “Eu garanto o meu serviço, agora a lavagem não. Não sei onde a senhora vai mandar.” Daí deixei por escrito que não me responsabilizava pelo que poderia acontecer na lavagem. Também, quando acabei esse trabalho, peguei a cortina e fui direto para o Theatro [risos]. [corte]

JM – A Renata teve um tempo no ateliê também.

CG – A Renata Rubim?

JM – Sim, ela própria. Tiveram várias que vieram. Fizemos uma exposição das ex-integrantes que participaram do ateliê.

CG – Ah, que legal! Quando foi?

JM – Perto de 2000. Foi muito legal. A Renata estava bem no início...

CG – Ela faz estampania agora também, não?

JM – Faz. Maria Helena Carvalho fazia gravuras lindíssimas, não sei o que faz hoje, que fim levou. Mas muitas eu sei. Como te falei, da minha turma só quatro ficaram profissionais. A Maria Ines Rodrigues, Chaves Barcellos está expondo hoje, o Tenius, a Sonia e eu. E deu.

CG – Pequeno o grupo.

JM – Não, mintro. Tem uma que continua, trabalhou no Rio, Sara. Trabalhou conosco e agora mora no Porto em Portugal e é diretora de um museu.

CG – Legal. Qual é o sobrenome dela, tu sabes?

JM – Não lembro. Ela está vinte anos lá. E pelo facebook eu a encontrei.

CG – Tem uma inscrição do Centro Gaúcho que é de Portugal. Não é ela?

JM – Não. Ela nunca foi do Têxtil. Só se formou comigo.

CG – E mais uma coisa: estou estagiando no MARGs e estou bem interessada querendo saber por onde andam as tapeçarias. Tu deves ter algumas contigo, outras vendeu... Tu tens coisas da época do Centro contigo?

JM – Tenho duas obras no MARGs.

CG – Sim. Isso é outra coisa que eu ia te perguntar para saber como essas obras chegaram ao museu.

JM – Eles me pediram. Eu fiz uma exposição e doei.

CG – Mas foi um pedido do Museu?

JM – Sim.



Sonia Moeller (2 entrevistas)

Entrevista com Sonia Moeller em sua casa em Porto Alegre, no dia 18 de agosto de 2017.

Carolina Grippa – Quando começou teu interesse pelo têxtil?

Sonia Moeller – Eu dava aula em uma escola particular e o diretor da escola tinha uma vida cultural rica e levava pessoas da área cultural para conversar com os alunos. Ele trouxe a Zoravia Bettiol, recém vinda da Europa onde realizou um estágio na Polônia junto com Vasco Prado. E eu que já desenhava e fiquei impactada com o mexer no têxtil e nas fibras. Foi um choque para mim. Então, desenvolvi muita tapeçaria no tear simples. Naquele momento, trabalhava-se muito com volumes e texturas, eram muitas abstrações, e não figurações como eram comuns da tradição francesa e outras. Ela [Zoravia Bettiol] explorava muito isso: “Peguem a textura e abandonem a tapeçaria antiga!”.

Logo em seguida comecei a fazer exposições. Minha primeira exposição individual foi em 1972, no Centro de Porto Alegre em um banco. Foi por essa época que comecei a tapeçaria e também era professora de arte. Eu tinha a tua idade. E depois de alguns anos participando de exposições brasileiras que fazem parte do currículo das mais antigas do Centro Gaúcho, eu comecei a desgostar. Não sabia o que faria. Se iria para a França me aperfeiçoar. Cansei do que eu fazia. Não sei... não tinha mais como continuar. Então eu tinha amigas fazendo curso com um uruguaio, Aroztegui... e aquilo me salvou! Aquilo me trouxe o que eu já sabia, mas aprofundando. “Que é isso”, “como pode”, “o quê se fazer”. Ele era “fora de série”, envolvia o grupo de dez pessoas. Eu, Marília Herter e Heloísa fomos alunas dele. Foram dois grupos: o primeiro em 1979, o segundo em 1980. Foi no segundo que participei. Conforme iam se passando os anos, havia desistências, e ele acabou juntando as duas turmas em uma só. Houve um terceiro grupo, que após algumas aulas ele passou a docência para mim. Para dar aula, ele fazia dessa maneira: vinha do Uruguai e nos dava aulas, voltava para seu país de origem e depois de três meses retornava a Porto Alegre. Nós tínhamos que mostrar os diversos temas que ele deixava para nós durante esse período. Ele extremamente exigente. E aquilo me abriu

um novo mundo e eu continuei, mas, ao mesmo tempo, ele trazia coisas contemporâneas para nós, pois não havia tanta informação aqui na época. Era só tapeçaria brasileira, os bordados do Nordeste e as coisas do Rio de Janeiro, aquelas artistas todas que tu já sabes.

Abriu-me um novo mundo. Com papel, com colagem, o tridimensional e o mini-têxtil, que começou pelos anos 1980, as primeiras mostras internacionais. Ele trazia todas essas informações para nós. E assim fomos testando. Logo depois o Museu de Arte fez a Sul Americana de Têxtil, foi fantástico. E aquilo despertava a criatividade em quem entrava no museu. “O que pode se trabalhar com isso”, “com aquilo pode misturar tudo isso”, “que interessante essa solução!”. Eram as mais diversas fontes de liberdade de expressão e de materiais, mas com aquela limitação. Eram os opostos, liberdade total, mas com limitação no tamanho de 20 x 20 x 20.

CG – O tamanho era uma regra?

SM – Sim, minitêxtil era isso. Uma provocação para o artista dentro de um determinado tamanho pequeno. Isso veio, pois era muito dispendioso viajar de um país para o outro com obras muito grandes, enrolar toda a tapeçaria, que saiam de teares enormes. E muitas vezes para nem ser selecionado e nem ter a obra exposta. E então começou em 1970 fora daqui, e nós começamos em 1980 devido ao Aroztegui. Ninguém fazia mini-têxtil antes das informações dele.

CG – Isso é importante. Então ele foi um ponto de renovação da tapeçarias para vocês?

SM – Sim. Também foi no Uruguai e ainda deu aulas na Argentina. Mas na Argentina já havia um polo mais forte, já no Uruguai ele partiu do nada. E não sei se já te emprestaram o livro dele?

CG – Eu vi na casa da Marília e no ateliê da Maria Rita. É bem novo o livro, certo?

SM – Sim. Foi lançado recentemente há dois anos devido aos vinte anos da morte dele. Então isso marcou muito. E, de lá para cá, baixou muito o nível. A partir de 1996, ou antes, diminuiu o nível de produção das pessoas, as renovações começaram a ficar mais escassas, os alunos que queriam aprender tudo começaram a desaparecer. Esse interesse diminuiu e deixou o Aroztegui muito triste, muito preocupado, pois ele queria pessoas que continuassem. Ele

falava que só seria um mestre se houvesse alunos artistas. Ele esperava que os alunos se renovassem. E isso o deixou deprimido. Ele era bipolar, e isso deixou ele preocupado e se questionando sobre o trabalho que ele havia feito durante trinta, quarenta anos.

CG – Que forte isso. E lendo e estudando noto que aqui ele realmente ele foi uma grande influencia para vários artistas. Até sobre sua didática. [conversa não relevante para o trabalho]. E nas entrevistas ele sempre é comentado. Noto que ele foi uma pessoa importante para difusão do têxtil aqui.

SM – Sim. E lá na Escola de Belas Artes no Uruguai ele já não falava sobre têxtil. Isso nos anos 1990. Ele faleceu em 1994, então isso foi em 1993. Ele dava aula de arte contemporânea. Ele conseguia que o aluno descobrisse a si próprio, um método didático e psicológico que ele provocava nas pessoas. Mas ele tinha muito amor, muita empatia com as pessoas e entrava afundo nelas, provocando-as até que as pessoas explodiam a sua criatividade. Então, surgiram escultores, pintores, artistas explorando a arte contemporânea até hoje devido a ele. São quatro ou cinco alunos que viraram ponta em Bienais, dois ou três com o Jorge Soto, e outros dois já participaram muito de eventos em Porto Alegre, como as Bienais, que foram alunos dele na Escola de Belas Artes no Uruguai.

CG – Que legal. E ele é conhecido no Uruguai?

SM – Relativamente, porque o Uruguai é pequeno, tem uma população pequena. Mas ele marcou muito no movimento cultural da sua época. Tanto que saiu o livro.

CG – Eu tenho uma amiga com família do Uruguai e perguntei se ela conhecia. Ela me comentou que já havia escutado o nome dele. Deu para notar que ele tem uma importância sim.

SM – Sim, ele era muito comunicativo com todos. Aqui ele fez amigos também na tapeçaria. Falo tapeçaria, mas é tudo arte têxtil. Houve esse momento, da troca de novo. Isso ocorreu porque não tem nada a ver com a história antiga. Expandimos para o espaço, misturamos com a escultura. Então teve vários nomes: *escultura blanda*, como diziam os espanhóis, e nós, escultura flexível, e outros termos. Pelos catálogos nós podemos explorar bem, inclusive nos países nórdicos foi usado muito esse termo flexível. E foi muito amplo e misturado com

outras artes eruditas e contemporâneas. Ficava todo momento pipocando. Nós começamos a bater com outros artistas brasileiros, que usavam cordas, por exemplo, que não tinham nada a ver com a história da Arte Têxtil. Isso explodiu, divulgou-se mais o uso dos panos, dos tecidos. E, com o modernismo brasileiro, as coisas fecharam. Têm artistas que nós chamamos de artistas têxteis porque nós queremos que eles sejam do nosso grupo [risos]. “Ai, mas eu não sou da tapeçaria!”, eles poderiam dizer, como Leda Catunda...

CG – Eu ia te pedir exemplos, mesmo.

SM – Tem ela, Denilson... do papel... tem também aquele artista que fazia livros gigantes colocando papéis?

CG – Não sei.

SM – Porque, para nós, o papel era uma fibra também. O Aroztegui falava: “isso aqui foi feito com fibra, então pode ser visto como tal”. Se é ou não, tanto faz, mas nós podíamos nos interessar tanto pelo pano como pelo papel. Então eu fiz muita coisa com papel também.

CG – Sim.

SM – Bem, daqui a pouco me vêm outros nomes... Como cabelo também, a Lygia Clark, os Parangolés do Oiticica. Então essa associação também ficou. Era um bloco de artistas criativos, mas que não é necessário dar um nome específico. Tudo se mistura. É lindo.

CG – É uma característica da Arte Contemporânea, certo?

SM – Exato. Então esse movimento é uma partezinha, nada mais, nada especial, mas a gente se encaixa, nossa alma ficou interessada nisso aí. Nós pesquisávamos isso. E me lembro de que eu coletava material de árvores, no Atelier Livre, quando dei aula ali. Eu saía do carro e juntava aquelas fibras que as palmeiras soltavam. Atravessa a rua, ali no canteiro do meio, na Getúlio Vargas, e colhia aquilo ali. Tudo isso porque era uma trama perfeita, nós ficávamos encantados com a natureza também.

CG – Legal.

SM – A Eleonora Fabre, que era da escultura, também se integrou. Ela costurou pequenos galhos de arvores e depois realizou uma série com fechos, esses usados em calças. Então, era uma mistura de materiais da indústria com tecidos. E isso nós ainda guardamos, guardamos essa memória. Eu não estou mais produzindo muito, mas vai ter uma mostra importante em outubro, uma mostra sul-americana. E vamos todos lá ver. O júri foi muito rigoroso, bem não digo que foi rigoroso, pois ainda não vi a exposição, mas eu não fui selecionada, a maioria não foi... dessas pessoas que foram ligadas ao grupo mais antigo. Só duas ou três foram. A Marília, que é mais jovem, entrou com um minitêxtil, porque eram quatro categorias. Eu entrei na categoria grandes formatos, com papéis, cem por cento papéis. Bem, eu gostei dele, mas não foi selecionado. É a visão do júri, é algo bem subjetivo.

CG – Sim.

SM – Se fosse outro júri, talvez a obra poderia ser aceita. Não tem problema, isso faz parte.

CG – E esse evento, aproveitando, ele é feito todo ano? Como funciona?

SM – Não, não. Ocorre de três em três anos, sendo um grupo particular que o promove, o World Textil Art, sediado na Flórida. São senhoras que se apóiam nisso, mas não há um apoiador oficial. É o próprio projeto que se autorregula, e uma cidade sul-americana que assume o evento. A última, de três anos atrás foi no México, e outra que eu vi, isso deve fazer uns nove anos, eu visitei a exposição na Argentina. Aqui ainda não houve. Vai ser difícil, pois quero ver os brasileiros organizarem algo assim. Porque ela toma conta da cidade, todas as galerias de arte, com uma liberdade criam sua mostra sobre arte têxtil. E os museus são organizados por esse instituto.

CG – Que interessante!

SM – Isso movimenta a área cultural da cidade, tem de ir atrás de patrocinador. No momento estou curiosa para saber o que o Uruguai vai fazer. E eu acompanhei muito o Uruguai, pois eu fui companheira do Aroztegui nos últimos anos de vida dele. Nós ficamos juntos por uns oito, nove anos. Ele já havia tido dois casamentos antes, estava separado. Foi uma vivência muito próxima que eu tive com ele.

CG – E vocês viveram no Uruguai ou aqui?

SM – Aqui e lá. Nós tínhamos essa vida independente, eu não podia largar meu trabalho aqui, e ele não podia largar o dele lá. Era perto o Uruguai, a gente se visitava. Foi perfeito. Uma relação pessoal bem convincente, foi muito próxima. Quando a coisa vai bem, acho legal. Não dava para interromper todo o trabalho, mas foi uma relação muito forte, muito legal. O Uruguai deve muito a ele, a esse estímulo que ele deu, pois ele não fez nenhum curso de tapeçaria, ele descobriu tudo sozinho. E sempre quis divulgar e estimular as pessoas. E ele fez parte da Bienal de Veneza, em 1989, se não me engano. Foi ele e outro artista. Ele foi representativo lá.

CG – Eu tenho mais perguntas. Vamos lá! Tu participastes do início do CGTC, certo?

SM – Sim.

CG – Eu quero que tu me contes bem desse início, quais foram os objetivos e as motivações que fizeram vocês se unirem e criar o Centro.

SM – Nós éramos muito entusiasmadas e fazíamos muitas coisas. Sentávamos em casa e produzíamos muito, mas achávamos que não havia repercussão. Pois, como podia haver tanta exposição de tapeçaria e as pessoas falavam mal. Achavam uma ação pouco artística e mais baseada no artesanato. Os artistas contemporâneos não davam atenção, e nós nos sentíamos rejeitadas. Como já havia o Centro Brasileiro em São Paulo, que desenvolveu as três grandes bienais de tapeçaria, nós começamos a nos organizar também e tínhamos muito empenho nisso. As primeiras reuniões nas casas das pessoas, o grupo foi ficando cada vez mais decidido, e assim, foi instituído o Centro Gaúcho. Houve comunicação com o grupo de São Paulo, com artistas do Rio de Janeiro e de Recife havia algumas notícias também. As conexões aumentavam com o Uruguai, quando nós descobrimos que já havia um centro lá. O que nos ajudou muito nas mostras individuais e nas coletivas. Foi um avanço. De repente, nós éramos mais respeitadas, os salões abriram para a categoria, porque tapeçaria não havia em forte escala. Era considerada arte de mulheres caseiras, que ficavam em casa fazendo suas “coisinhas”. E na medida em que foi tendo essa abertura, houve várias exposições gaúchas e sul-americanas, inclusive no MARGS, e em outras galerias. Isso nos ajudou. No momento em que estava mais aberto, mais amplo, tínhamos alcançado nossos objetivos, estávamos bem.

Parece que o grupo ficou satisfeito com isso. Bem, objetivo era esse, integrar mais a vida artística com a nossa produção têxtil. Claro que houve muito trabalho, nós passamos por uma evolução, houve a criação de trabalhos fracos; tínhamos mulheres bem entusiasmadas, mas que não aperfeiçoavam seu trabalho poético. Ao mesmo tempo, se respeitava as que trabalhavam com design, outras se encaixaram no patchwork... Nós tínhamos interesse em conhecer de tudo, não apenas a arte erudita.

CG – Não tinha um preconceito?

SM – Não, não tinha. Depois, a Maria Rita começou a formar muita gente, nesse ponto ela foi bem importante, e trazia artesãs de Minas Gerais, visitava museus. A arte popular era muito valorizada por nós. A gente visitava o interior do estado, conhecia a cultura italiana a partir de Caxias do Sul e Antonio Prado, o que restava ali ainda, visitávamos tudo isto. Eram muito bom essas excursões pequenas de três dias que nós fazíamos em grupo para conhecer a nossa história, também. O gaúcho da fronteira, o trabalho no couro, tudo isso a gente explorava. A Vera Zattera, em Caxias, fez livros sobre isso, tudo isso era o nosso grupo. Foi muito bacana.

CG – E sobre isso que tu comentaste bem no início, sobre o respeito perante a tapeçaria, tu saberias me dizer quando foi isto?

SM – Sim, podemos ver os catálogos e daí te digo bem direitinho, tu queres ver daqui a pouco, independente disso aqui [falando do gravador]?

CG – Não, por mim, podemos lá ver.

SM – Ok. [Indo ao escritório.]

SM – Aqui ficava minha biblioteca, mas como tu podes ver já está tudo separado. Aqui tem as revistas nas quais a gente pesquisava, têm pilhas e pilhas.

CG – Ah! Tu tens o catálogo da Bienal de Lausanne.

SM – Sim, essa foi a última em que eu estive lá. Incrível! Têm dois volumes dessa daqui em Porto Alegre. Esse é o livro do Aroztegui, se tu quiseres eu te empresto. Essa também [...]. Mas qual foi tua pergunta mesmo?

CG – Qual o momento em que a tapeçaria começou a ser respeitada?

SM – Olha, acredito que já foi por 1981, 82, 83. Não levou muito tempo.

CG – Bem no início do Centro.

SM – Sim, foi rápido isso. Até 1986 o movimento estava bem. Em 1990 já tinha bem menos gente. Eu própria abandonei o tear e comecei a trabalhar com outras técnicas em madeira e papel. Não tenho uma data certa disso.

CG – Sim, mas foi no início.

SM — Sim. Eu comecei em 1969, até 1986. Foram uns vinte anos entre início, crescimento e declínio. Talvez, para nós em Porto Alegre, as mostras do MARGS, tanto organizadas pela diretora do museu na época, e vinham os curadores e os organizadores... Mas isso a gente pode estudar melhor aqui [mexendo nos livros].

CG – Sim. Mas fiquei impressionada que foi logo no início.

SM – Foi rápido.

CG – Parece que vocês só estavam realmente precisando se reunir, organizar-se melhor para fazer acontecer.

SM – Sim. Até que depois de fazer o curso com a Zoravia, três, quatro anos depois, eu já fiz uma individual. Eu produzia muito. Posso te mostrar algumas coisas depois.

[Começamos a falar sobre os catálogos e artistas.]

CG – E essas tapeçarias que iam para essas mostras internacionais, elas ficaram lá? Como funciona?

SM – Não, elas retornaram. Recebi ela com todo respeito, não estragou nada. No Chile nós éramos bem conhecidas também. E podes ver pelo catálogo que a variedade é imensa e de diversos locais. O Japão foi fantástico no têxtil, tenho muito respeito por eles.

CG – E tem uma bienal lá, certo?

SM – Tem, sim. E um desses importantes artistas japoneses foi quem selecionou as obras que vão ser expostas agora no Uruguai.

CG – Entendi.

SM – É um japonês que é mais curador, mas entende muito de arte têxtil. [Folheando o catálogo]. Olha, tu vês que não teve limite o que foi feito com o têxtil. Esse é feito com papel e outras mídias juntos também [conversando sobre o catálogo].

CG – E falando de Lodz, eu vi que lá ainda tem uma trienal.

SM – Tem ainda? Mas fraca, não?

CG – Não sei. Entrei no site de um museu da cidade, ligado a arte decorativa e têxtil, e tinham informações lá.

SM – Sim, eu conheço. Quase todas as cidades da Europa que tiveram uma grande fábrica de têxtil, na época da indústria têxtil. Essas fábricas acabaram virando museus. Não só em Lodz na Polônia, mas também na França, na Alemanha, na Bélgica, na Holanda, visitei dois museus lá. E eles mantêm todo o maquinário, mantêm uma tradição e a memória, e os teares funcionam. Teares que não precisam mais produzir, mas estão em perfeitas condições para mostrar ao visitante como funcionavam. Assim é em Lodz, que eu visitei também. Essa mostra é na fábrica.

CG – Ah! Tu chegaste a visitar?

SM – Sim, eu estive lá. E a exposição é uma dessas fábricas. Aqui não tem foto [folheando o catálogo].

CG – Desculpa, essa foi de quando?

SM – De 1998. É trienal. E, na Inglaterra, teve uma bem antes, tenho o catálogo aqui, de 1981. Aqui, esse eu quero te mostrar porque essa foi a primeira provocação para nós sobre o minitêxtil.

CG – Que amor o catálogo!

SM – É de 1980. Sim, tinha que ser pequeno o catálogo também. Acho que deve ser vinte centímetros. Essa é histórica, é a quarta exposição internacional de minitêxtil. Por que minitêxtil? Aqui no texto explica, por isso acho que esses textos tu podes levar e ler com mais cuidado.

[Falando sobre artistas das exposições.]

SM – Essa aqui, Moike Schiele, era amiga da Liciê Hunsche e veio para Porto Alegre. Uma mulher fora de série, nascida em 1938. E a peça dela veio. Era uma joia de tamanha perfeição. Controle absoluto da geometria, mas uma espiritualidade na cor e no material, impressionante. Era uma pessoa com muita personalidade. Andava descalça sempre, uma pessoa muito interessante. Ela veio ao Brasil duas vezes. [continua falando de artistas dos catálogos].

SM – Isto chegava aqui [falando de catálogos] e era uma festa para nós! Ou alguém viajava... este daqui eu não lembro como chegou aqui.

[Continua falando do catálogo.]

SM – Lausanne era o fundamento de tudo.

CG – Ah! Tu tens os catálogos antigos da Bienal!

SM – Tenho! Esses eram do Aroztegui. Todos muito usados. [...]. Este é o catálogo da segunda Bienal de Lausanne. É histórico. [...] Aqui não havia ainda o tridimensional, mas eram na técnica de tear os temas dos artistas, e muitos vieram da pintura e se dedicaram à tapeçaria depois de serem pintores por causa do movimento francês.

CG – Do Lurçat.

SM – Exatamente. Ele foi muito importante. A história da tapeçaria começa na França, e, como o francês é muito tradicional, ele não tinha muito interesse em sair disso [tapeçarias bidimensionais]. Eles tinham muito interesse em manter a tradição medieval e renascentista e achavam o máximo fazer Picasso na tapeçaria, por exemplo. Foi um momento em que o Brasil também começava. Independente de conhecer isto daqui, o Brasil também fazia. Concessa Colaço fazia no bordado coisas absolutamente barrocas brasileiras! Foi muito forte essa questão do Brasil na sua obra. No Brasil tu já deve ter visto muito o que aconteceu aqui.

CG – Sim, as obras do Douchez e Nicola...

SM – Sim, eles eram como guias para nós. Eu me influenciei muito pelo movimento da saída do plano. E, na terceira trienal, meu trabalho acabou que não foi aceito porque era muito parecido com o do Douchez. Eu acho interessante, porque eu comprei um livro faz alguns meses, que falava sobre cópia, um autor muito bacana que falava sobre o roubo da ideia, muito interessante. Falava nesses tons provocativos sobre o roubo, mas essas coisas que tu gosta tu vai fazendo. Isso que me aconteceu.

CG – É, mas sabes que olhando as tapeçarias devido à minha pesquisa, até no acervo do MARGS, tu notas que tem uma influência muito grande do Nicola e do Douchez em diversas obras de artistas daqui. Até tem uma tapeçaria da Fanny Meimes muito parecida com obras do Douchez.

SM – Ela era das nossas. É muito comum isso. Depois, as minhas vou te mostrar nas fotos no meu álbum que tenho ali.

CG – Tá. [...]

SM – Depois que as coisas estavam integradas [falando do CGTC] se perdeu interesse. A Europa manteve, pelo nível cultural mais alto, e lá teve a tapeçaria antiga e a contemporânea, que nasceu “Graças a Deus!” [risos]. Só na França que sempre foi mais resistente. Tu não encontras isto daqui na França [apontando para imagem de um catálogo]. O alemão também é

tradicional, mas é mais intelectual, então os artistas lá se abriram para a nova tendência. O Beuys, tudo, usando esses materiais.

[Continuamos vendo imagens de obras de catálogos.]

SM – Usei crina de cavalo. Adoro. Deixa eu te mostrar [...]. A crina de cavalo foi muito tempo uma pesquisa que eu chamei de bordado. Era bordado sobre gravura. Aqui [pegando um exemplo de um armário].

CG – Posso tocar?

SM – Pode. Título: *Referências internas*, ano 1989, de uma série que eu fiz para uma individual.

CG – Muito legal. Conversa com uma obra da Vera Chaves Barcellos, uma que ela faz imagens de *closet* de peles, corpos. Parece muito, pois parece texturas.

SM – Ah, é? É sempre a mesma gravura no fundo. É um papel colado na madeira. E antes de colar eu bordei o papel com a crina de cavalo.

CG – E depois tu colavas no suporte de madeira?

SM – Sim. É uma série grande.

CG – Nossa, que bonito que ficam eles juntos. É uma obra só?

SM – É uma série, mas eu só tenho cinco. Esse eu nunca vendi muito bem, mas dei vários de presente. E essas cópias aqui [falando da gravura] foram um impacto que eu tive entrando em um ateliê de gravura de um coletivo. E eu perguntei: “O que é isso na parede?”, e eles me falaram que era uma madeira que eles apenas cortavam papel em cima. E eu vi aquilo na parede, deu-me um choque, achei muito bonito. Então eu pedi: “Bento, tu me dá isso aqui? Quero fazer alguma coisa com isso.”. E, depois que eu fiz, levei até ele e disse que queria colocar o meu nome e o dele, mas ele nunca quis. A gravura é dele, ele que me tirou as cópias

daquela madeira. Ele variou de soluções, mas é a mesma tábuca. [...] Isto eu queria te mostrar também.

CG – É toda tua produção catalogada?

SM – Sim, isso daqui é meu portfólio. Todas as obras estão descritas aqui e fotografadas.

CG – E onde estão essas obras?

SM – Todas vendidas. A gente vendia muito para uma *marchand*, e os parentes compravam o resto. [risos]. Essa daqui é a série Douchez, estás vendo?

CG – Essa não está no MARGS?

SM – Não.

CG – Mas eu já vi foto dela em algum lugar. Ou era uma muito parecida.

SM – Essa foi vendida, e eu nunca divulguei muito. [...] Essa foi vendida à *marchand* Rita Cáurio.

CG – Então deve estar no livro dela, porque eu reconheci essa.

SM – A Rita Cáurio foi uma mulher muito importante, porque, a partir dela, todo mundo, eu, Licie, Joana. Ela vinha para cá e era *marchand*, carregava em baixo do braço e ia vender no Rio, para empresas, para portaria de edifício... Era a paixão dela. A Rita Cáurio fez um livro.

CG – Sim.

SM – Ela é muito importante. Porque é uma louca que resolveu apoiar a tapeçaria.

CG – E o livro dela é ótimo, tem tudo lá!

SM – Foi muito criticado na época. E eu disse: “Não tem de criticar, esse livro é um de levantamento”.

CG – Por que foi criticado?

SM – Porque ela não era uma pessoa que tinha tradição na cultura, ela não era uma curadora ou uma intelectual para colocar os pontos. Ela dividiu os capítulos do livro por conta dela, “esse é expressão indígena, esse é sei lá o quê e esse isso”. Assim, uma ou outra pessoa criticou o livro. Mas não faz mal, ela fez um trabalho bom.

CG – Sim, e ela fez uma enorme pesquisa. Tudo bem, a divisão pode ser estranha, mas tem tudo lá, ela fez um levantamento muito bom.

SM – Tu tens acesso ao livro dela?

CG – Tenho, sim.

SM – A melhor história da tapeçaria brasileira está ali, pois está por itens. Então, isso que eu queria te mostrar [apontando para o portfólio]. Tudo isso é inspirado no Douchez, porque ele era a nossa fonte. Depois, claro, fui ampliando. Esse aqui na foto está bem pequeno, mas ele era muito grande.

CG – Muito bonito!

SM – Então essa foi uma fase.

CG – Aqui está escrito “desmanchado em 1979”!

SM – Ah, sim! Eu desmanchei, enjoei deles. Não tinha onde colocar, então desmanchei. Era muito grande.

CG – Ah! Mas era lindo! [...]

SM – Eu comecei a enjoar disso, precisei de orientação e mudei.

CG – Bonito esse daqui [apontando para uma foto do portfólio].

SM – Esse foi o maior que eu já fiz, muito alto, muito grande. A foto é de uma mostra.

CG – Aqui está Rita Cáurio. Tu sabes se ela vive?

SM – Sim! Pois ela era bem mais moça do que eu. Eu estou com setenta e cinco, ela deve ter uns sessenta anos, sessenta e quatro.

CG – Ela deve ter muita coisa então.

SM – Ela tem uma história incrível. Ela foi funcionária da Petrobrás por muitos anos e resolveu, de repente, vender tapeçaria. Largou todo o serviço dela e se “embrenhou”. É uma carioca furiosa, mas ao mesmo tempo muito amiga. Ela vinha aqui: “Ai, vocês não estão me ajudando, vamos lá! Eu quero vender. Quanto é isso? Aquilo?”. [risos]. Aqui, até têm os preços, mas a gente perdeu a relação. Aí, aqui tem para onde ela vendeu... alguns estão comigo ainda.

CG – Nossa! Tu produziste muito. E muito bonitos os trabalhos. [...]

SM – E aqui começou os mídis, eles tinham uns quarenta centímetros. Mas também nós paramos de fazer. Nós íamos a Bagé para ver e conhecer a produção de lã e comprávamos. Depois vinha uma caixa cheia de lã da fronteira. Eu tingia tudo e fazia essas peças. [...] Eram a Joana e eu, nós tingíamos juntas em casa. Era uma trabalhadeira. Tudo lã tingida de Bagé. [...] Depois, eu comecei os minis, são bem menores. Desse daí debochavam e chamaram de cadeirinha [risos], mas foi o único jeito que eu consegui criar uma estrutura para fazer direto uma telinha de tear, colocando em prática um princípio que o Aroztegui nos ensinou que é um *degradé*. Parece uma aquarela, mas nos fios. Então isso faz parte do aprendizado em tear.

CG – Aham.

SM – Até aqui foi sem as aulas do Aroztegui. Depois foi misturando tudo.

[Conversa sobre a sua produção em papel.]

CG – Tu és bem organizada com teu material.

SM – Não, isso eu fiz nos últimos anos, depois de aposentada. Com uma amiga eu fiz o portfólio, e até tenho de fazer um novo.

[Mostra um trabalho mais recente de 2013.]

SM – Eu participo de um grupo de São Paulo, é um grupo fechado livre. E é assim: “Vamos fazer uma próxima tnet”. É tecendo na net. O grupo se formou pela internet, ficaram amigos e se promoveram para fazer trabalhos.

[Corte na gravação e voltamos às perguntas.]

CG – Outra pergunta é sobre a repercussão das exposições do Centro? Pois, logo no início, já teve a primeira mostra, e queria que tu comentasses como era a visitação. Tu já comentaste que teve uma abertura e melhor aceitação da tapeçaria. Talvez o que eu queira saber é: “Quão importante foi fazer as exposições?”.

SM – Acho que o público gostava de ver a novidade, mas dentro daquela modesta visitação que o MARGS sempre teve. O nosso povo não está muito interessado em arte. Mas os artistas, sim, eles faziam suas críticas boas ou ruins, mas iam olhar. Muita crítica ruim, muito trabalho considerado de pouca pesquisa. Naquele momento, isso mexia muito com a gente, mas era bom! Tanto que tinha apoio da direção do MARGS. E galerias... deixa eu me lembrar de alguma que fazia mais... A gente se autopromovia também, no meu ateliê nós fazíamos exposições, mas era diferente, o público no ateliê já é mais restrito. Não sei te dizer muito, mas era muito bom. Inclusive, nos traziam pessoas que se sentiam atraídas e procuravam alguns cursos. Nós dávamos diversos cursos. Isso sim, as exposições eram os melhores momentos para encontrar quem quisesse aprender. Esses inícios eram assim, até a pessoa engatar com algo mais maduro leva tempo, e muitas pessoas não tinham... não se davam muito tempo. Se achavam logo prontas para expor. E nós comentávamos: “Mas vamos devagar, vamos desenvolver um pouco mais, vamos amadurecer.” Isso sempre existiu. Em qualquer técnica. Não muda nada. Em exposição de gravura tu também vês isso. Sabe, como professor, tu tens de dar apoio, fazer o aluno amadurecer a ideia. Mostrar o que tu quiser, exposições são para isto, mas tem de saber quando considerar o trabalho mais maduro. Isso é normal nas artes, não foi nada em especial para nós. Mas o minitêxtil sim, este chamava muita

gente. Muita gente! Até hoje ainda me falam: “Mas eu me lembro daquela mostra das coisas pequeninas que vocês faziam!”. Era muito estimulante.

CG – E como tu vêes o teu papel no Centro? O quanto que tu participaste?

SM – Eu sempre ia pouco. Cheguei a ser secretária diversas vezes, mas as ideias eram mais da Zoravia, da Heloísa Crocco. Eu ficava mais restrita ao meu trabalho como professora do têxtil e artista. Nunca fui muito divulgadora do Centro e do movimento.

CG – Mas participavas das reuniões?

SM – Sempre participei, mas não colocava muito as ideias em pauta. Quem fazia isso eram as outras, mas achava importante apoiar.

CG – E agora, depois desse tempo, qual tu acreditas serem as principais dificuldades do Centro? E quais eram os aspectos mais positivos?

SM – Eu acho que já devem ter te falado, mas as dificuldades eram justamente de desenvolver o que, como, quando, como a gente iria... Era um esforço coletivo, enfrentar o público, mostrar o que tu és no ateliê e o que tu vais ser na exposição. Não sei te explicar bem isso, mas tem outra pessoa do grupo, a Erica Turk foi bem importante, que desenvolveu muito o trabalho com alunos em tapeçaria bordada. Sempre exigindo muita qualidade técnica e das ideias. Não sei te dizer das dificuldades, pois como eu trabalhava mais no ensino, tinha alunas... até o Aroztegui disse que eu seria a substituta para dar as aulas de tapeçaria, que eu também não te falei como funcionavam. Nós construimos as aulas. Claro, depois eu fui adaptando para o nosso público gaúcho, que não queria tanto fundamento. Eu diminuía o tempo de exercício, porque as pessoas iam cansando nesses quatro anos que era o básico. Não era um cursinho rápido. A minha luta era mais em manter essas pessoas fazendo.

CG – Manter um interesse na tapeçaria.

SM – Sim, manter o interesse, fazer pesquisar, olhar, procurar em catálogos. Na época não tinha internet, então nosso meio de pesquisa era o catálogo. As que viajavam traziam catálogos, e nós encomendávamos essas revistas internacionais, estas eram nossa fonte de

manutenção. Era uma alegria quando elas chegavam pelo correio. Hoje essas revistas já são pela internet, nem tem mais impressa.

CG – Tudo digital.

SM – Sim. Disseram-me que se tu quiser pode pedir o formato físico, mas tem tudo digital. Mas não sei te dizer as dificuldades... Muito era marcar reunião, as pessoas virem, não poderem. A Zoravia sempre foi uma estimuladora, foi muito importante. Até hoje, é uma mulher fora de série. Admiro ela muito. Sempre citei ela muito para os alunos, pois ela abria campos, naquela força que ela tem interior. Foi uma grande presença no grupo. Mesmo ela não estando perto fisicamente. Eu sempre respeitei muito o trabalho dela nesse sentido. Também porque teve um impacto direto, do desenho voltei para a tapeçaria. Eu também dei muitas aulas em escolas secundárias. Eu tinha esse perfil: de professora a esse trabalho que tu viste agora. As dificuldades não sei te dizer muito, mas eram essas do dia-a-dia. [...] Cada uma tinha uma “tarefzinha”, então era um grupo bem forte e sério.

CG – E muito organizado.

SM – Sim, muito organizado. A Carmen Lucia Denti era muito organizada. Ela agora está voltando mais para nós, pois sempre teve uma vida ligada ao comércio-indústria. E hoje ela está mais liberada e sempre interessada. Uma mulher inteligente e aberta. Também foi presidente muitas vezes. Nesse sistema regulador, enfatizador e do fazer, ela foi muito. Eu nunca fui assim, sou mais introvertida.

CG – Claro, mais no ateliê, nas tuas aulas...

SM – Sim.

CG – E uma questão mais atual: como tu vê a arte têxtil hoje?

SM – Atualmente, está totalmente integrada com as outras artes. Vai depender do nível do que a pessoa está fazendo. Não precisamos mais desse “gueto”. Uma época nós nos sentimos assim, e “Vamos fazer um Centro!”. Isso foi conquistado, a Annes deve ter falado. Nós consideramos superado essa luta. Ser arte menor era uma coisa que já existia, se tu pegares catálogos mais antigos, vê este conceito ainda iluminista. A pintura e escultura são as

grandes artes. E era sentimento de inferioridade que nós tínhamos, mas que a tapeçaria não tinha mais. E aí, nós temos que voltar, estudar a tapeçaria francesa e a sua divulgação, de que ela foi decaindo depois de Luis XIV e Luis XV, no século XVIII. Tudo que foi feito nesse século desbotou porque tinha uma qualidade inferior. Isso é bem importante de saber, dessa decadência da história, e foi renascer em 1950-1960. [...] Justamente com a arte popular na Europa, valorizando as técnicas primitivas do uso de fio e outras características. Daí que ela renasceu. Mas a França já mantinha seu alto padrão intelectual, então pegaram artistas contemporâneas e passaram para uma técnica antiga. Eram duas França. Nos EUA, foram os professores na Califórnia [...] que começaram a trabalhar com a modernidade. O Aroztegui também pegou a modernidade e uma técnica que seria possível de se trabalhar.

CG – Na Califórnia isso?

SM – Sim, lá é o máximo. Berkeley... adoro os artistas de lá. A Lia Cook é de lá. E, junta com a Sheila Hicks, as coisas que elas fizeram no tear abriram um campo incrível. Como expressão. Até hoje nem sei como ela fez tudo. [...] O que o Aroztegui fez aqui, a Lia Cook fez nos EUA, moveu muito a arte têxtil nos EUA. É já uma coisa mais dinâmica do que na Europa. O Uruguai trouxe vários artistas poloneses, o Antonio Starsec ficou um mês em Montevideu e também revolucionou o movimento, pois era uma pessoa... não sei te explicar bem, mas deixou muita coisa positiva. E muitas pessoas não apreciaram o que ele achava, mas estas coisas sempre vinham juntas, o negativo e o positivo. E isso talvez responda à pergunta do lado positivo e negativo, quem avançava se achava o máximo sem ter nada para mostrar. Então, existia o quê? Esses impasses o tempo todo, esse pensamento na arte têxtil, na cultura, e o que vai ficar ou não.

CG – É, eu até estava lendo as atas e os boletins do Centro, e acho que foi na terceira ou na quarta Mostra, até o Aroztegui fez parte do júri e foi supercrítico. A Heloísa comentou que depois chamaram as participantes para falar da opinião do júri, que o nível dos trabalhos foi fraco...

SM – Sim, sim. As críticas das trienais de São Paulo sempre falam isso, da fraqueza dos trabalhos. Então a gente ia indo... sempre avançando e tentando. E quem tinha uma maior vivências em artes era quem superava as dificuldades técnicas. Acho que é isso era uma coisa, pessoas com pouco estrutura para trabalhar com artes. Será que é essa palavra, “estrutura”?

CG – Pois é.

SM – Essa critica que tu estás falando, o júri comentou que tinha muita “arte doméstica”. Muita agulha e pouca trança. E de uma arte que precisava um pouco mais do quê...

CG – Apenas o saber fazer?

SM – O saber fazer! Isso tu podes considerar uma grande luta. A grande luta era superar apenas um fazer. Entre fazer um tricô e usar o tricô na arte. E eu posso mostrar algumas imagens das trienais, e tu vais ver o salto que a pessoa consegue dar à técnica. Até debochando ou comentando com muito amor, tinha uma carioca e uma paulista que fizeram uma agulha de crochê de madeira enorme e um tricô no meio com um fio muito grosso, e aquilo era uma ironia: “E agora? Vamos continuar com a nossa roupinha de nenê ou vamos fazer o quê?”. As trienais tinham muito isso, a provação e o comentário de si próprias. Essa ironia sobre quem nós somos. Até porque tinham muitas mulheres e poucos homens no Rio Grande do Sul. Isso é outro ponto importante, porque as mulheres se sentiam atraídas por uma nova posição no mundo cultural. Mas não foi na pintura que elas se destacaram, foi na tapeçaria que elas se acostumaram. E isso foi um problema. Não era na gravura, elas começavam nos fios.

CG – Já tem essa maior ligação da mulher com esse fazer.

SM – Isso. Esse salto tem a ver com o salto contemporâneo do feminino. A saída do lar e tudo isso aí. E, por isso, elas se sentiam atraídas. E isso é um problema que eu posso te dizer melhor do que há pouco, essa libertação que a mulher estava sendo chamada por si própria, pelo trabalho pessoal, encontrava na tapeçaria um bom caminho.

CG – Sim. Tinha conhecimento da técnica.

SM – Se não tinha, tinha a familiaridade. Na sua cabeça aquilo era fácil.

CG – É. Dos associados, que foram duzentos e dez inscritos ao longo dos anos, apenas dez foram homens. É muita diferença.

SM – Tu fizestes esse levantamento?

CG – Sim.

SM – Muito legal. Parabéns! [...] Voltando para o hoje que tu me perguntaste... Hoje está tudo bem! Tudo integrado. Não há mais busca de fazer trienais próprias da arte têxtil. Eu fui uma que disse que o Centro não precisava mais existir. Às vezes me dá um sentimento de culpa, porque eu apoiei de não se fazer mais reuniões. “Para quê?” Não ia mais ninguém. Ninguém exigia mais nada, pois, em uma época, elas ligavam para gente, “Ah! Quando vai ter uma próxima reunião? Ah, estamos achando que vai ter uma sobre a exposição lá em Caxias, não sei o quê, em Pelotas.” Pelotas tinha um pequeno centro, Caxias do Sul, outro, e Cachoeira, outro pequeno centro. Que eram pequenos blocos que foram bem interessantes.

CG – Mas como assim esses pequenos centros?

SM – Por exemplo, em Cachoeira tinha uma pessoa que era professora na escola de artes de lá, tinha três, quatro alunas, que faziam movimentos. Em Caxias tinha a Vera Zattera com não sei mais quem. E assim tinham esses pequenos grupos: Pelotas, Cachoeira e Caxias... Não me lembro de outros.

CG – Santa Maria?

SM – Santa Maria! Sim! Santa Maria tinha o Yeddo Tzize que faleceu ano passado. Era Yeddo, o professor da escola de artes que já está aposentado. E o Luiz Gonzaga. Eles foram bons tapeceiros, pois Yeddo estudou em Paris a arte da tapeçaria antiga, mas já trouxe as costuras no tear e chamou de tapeçaria de recorte, como também o núcleo do centro. Além do nosso centro, havia o centro de desenvolvimento da expressão na Avenida Ipiranga. Ali eu também dei aula, a Francisca Dallabona e eu. Ela era associada do centro, mas um pouco à parte, e era professora há muitos anos lá. Ela fazia tapeçaria de recorte e tear de pregos também, não de liço. Quando ela se aposentou, eu rapidamente peguei o lugar dela. Saí do estado e fui emprestada para a cultura, porque era uma casa da arte infantil, para o movimento da arte da criança, mas já tinha cursos de gravura, cursos de cerâmica, curso de tapeçaria. Até 1994 eu dei aulas ali.

CG – E eu vi que até umas exposições do centro tem uma ligação com o centro de desenvolvimento.

SM – Sim, porque justamente eu estava dando aula ali.

CG – Então havia essa comunicação entre os lugares.

SM – Havia, sim. E todos respeitavam a arte têxtil lá. Várias faziam tapeçaria, a Vera Calegari, Francisca Delabona. Já faziam suas tapeçarias lá e na mesma mentalidade. Com essa pesquisa e tudo.

CG – Bem, as minhas perguntas acabaram. Não sei se tu queres me mostrar alguma coisa.

SM – Sim, dentro dessas tapeçarias tridimensionais, nós criamos muita coisa com cestaria. Cestaria costurada, cestaria de qualquer forma, inspirada nos americanos e sua pesquisa na Califórnia. Eles eram muitos estudiosos dos índios, quais eram suas técnicas, e na universidade levavam os alunos a criarem com as técnicas antigas. Mas, ao mesmo tempo, lá eles fizeram uma coisa que nós nunca fizemos, eles aprendiam a técnica indígena com todo o rigor [...]. Ficava um núcleo historiográfico estudando as tribos, e o outro, já criando. Isso eu posso te mostrar em um catálogo desse pesquisador que é muito importante, pois foi dele que surgiu os minitêxteis com cestaria. Aquelas técnicas de cesta, ali em cima, eu sou apaixonada! Eu junto. Junto cestas e fiz muitas coisas baseadas. Na mostra do MARGS de minitêxteis tem muita coisa baseada na cestaria, que o Aroztegui estimulava. Ele dizia: “Eu não preciso saber fazer cesta. Vocês vão pesquisar as técnicas, mas o que existe no mundo é trabalhar a criatividade no tridimensional 20 x 20.” Se tu estabelecer 15 x 15 também dá, 25 x 25. Mas ficou universalmente a medida máxima 20 x 20. Por isso eu sempre fui “juntadeira” de cestos.

CG – Essas peças não foi você quem produziu? [Apontando para uma parede com diversas cestas.]

SM – Vou comprando, conseguindo, ganhando. E aquelas cabaças são de índios também, isto já é mais para turista... E isso daqui é estudo meu também.

[A entrevista finalizou com Sonia Moeller comentando sobre as peças de cestaria.]

CG – Muito Obrigada!

SM – Quando tu quiseres é só voltar!

Entrevista feita em 8 de novembro de 2017, na casa de Sonia Moeller em Porto Alegre.

CG – Bem, eu tenho apenas uma pergunta, sobre o Evento Têxtil 85. Esse evento que me parece ter sido bem bem grande, não consigo achar muita informação sobre a Mostra Didática que ocorreu no Centro Municipal de Cultura, e eu gostaria que tu pudesses me dizer o que tu lembras que foi exposto nessa exposição.

SM – Essa exposição de 85 era um levantamento de toda parte têxtil do RS. O que eu me lembro mais é a parte que eu colaborei, sobre a comunidade alemã, erradicada em Nova Petrópolis, que trabalhava com palha de milho, para a produção de cestarias. E havia um projeto para não deixar esmorecer essa tradição. O artesanato feito era vendido na praça, isso na década de 1980. E para a exposição, eu também consegui emprestado tecidos de parede, os *Wandschoner*. São bordados sobre um tecido de algodão, bastante simples e rústico, parecido com aqueles tecidos de se fazer lençol. E nesses tecidos eram bordados temas, sempre há uma frase, religiosa ou sobre o valor do alimento, sobre o lar; sendo já uma tradição antiga europeia, originária da Idade Média. Muitos eram escritos em alemão, os mais antigos são escritos em alemão gótico. Eles eram colocados em cima do fogão, ou em algum lugar na cozinha, pois ele existe em função da limpeza, em vez de respingar comida nas paredes, sujava o pano. Há uma função para ele. Uma outra parte da exposição mostrava as técnicas do gaúcho, tranças, tramas e ornamentos para o cavalo. Essa parte eu não me lembro muito bem. Também havia uma parte da palha, que vem do litoral, até hoje sendo possível de ver. Cada vez mais empobrecido e reduzido, mas existe. E também foi exposta a tradição têxtil italiana, que é a produção do linho, desde sua plantação, recolhimento, preparo da fibra, preparo da tear e a produção. E também cestaria da região, que era feita em palha de arroz, que é uma que brilha um pouco mais.

CG – Isso também ligado à tradição italiana?

SM – Isso. A palha de arroz também. Isso fechava um belo ciclo de exposição. E essa parte da tradição italiana, veio a partir da Universidade de Caxias do Sul, através da Vera Zattera e um grupo de senhoras que também colaboraram e tiveram contato direto com essas famílias italianas de Antonio Prado.

CG – E também teve uma parte prática, certo?

SM – Sim, havia rocas que nós demonstrávamos como se fiava para o público. Eu trabalhava com roca, que aprendi a manusear em Bagé. Que eu dei aulas na cidade, para o Centro da Menina e ensinei a trabalharem com o tear. E lá, aprendi a ficar com a roca e no fuso, sendo feito essa demonstração no Centro Municipal.

CG – Legal. Deve ter sido muito interessante essa exposição.

SM – Sim, foi muito bom. As pessoas adoraram, ficou muito bonita. E tinha painéis explicando o material, eu não me recordo muito bem, mas sei que foi bem montada no saguão do Centro Municipal.



Maria Amélia Bulhões (1 entrevista)

Entrevista realizada por email, com a Maria Amélia Bulhões, professora da pós-graduação em artes visuais da UFRGS. As respostas foram enviadas para a autora no dia 25 de novembro de 2017.

Carolina Grippa – Como surgiu (e porquê) o convite para escrever esse texto para o CGTC?

Maria Amélia Bulhões – O convite veio a partir de algumas palestras que eu havia feito sobre o sistema da arte e a hierarquização de algumas práticas artísticas no sistema. Elas me convidaram para falar e também para escrever no catálogo.

CG – Como notava as ações do CGTC na época?

MAB – Eram bastante ativas, buscando formas de inserção no sistema da arte local e algumas conexões internacionais, principalmente com a região platina.

CG – Quais as dificuldades que percebia no grupo?

MAB – Havia diferentes níveis de envolvimento profissional no grupo, algumas eram muito intermitentes em sua produção. O nível de envolvimento com a arte e a qualidade dos trabalhos também era bem diversificado. Um grupo bastante heterogêneo, com um predomínio de mulheres.

CG – Como era percebido pelos artistas de outras áreas a produção delas?

MAB – Não eram muito valorizadas, eram vistos mais como diletantes e não como profissionais.



Mônica Zielinsky (1 entrevista)

Entrevista realizada por email, com a Mônica Zielinsky, professora da pós-graduação em artes visuais da UFRGS. As respostas foram enviadas para a autora no dia 30 de novembro de 2017.

Carolina Grippa – Como foi teu contato com o CGTC?

Mônica Zielinsky – Conheci o CGTC através do meu contato com diversas tapeceiras do RS, como com Joana de Azevedo Moura, Ana Norogrande, Zorávia Bettiol, Sonia ??? Renata Rubim, Amarilii Licht, entre muitas outras.

CG – Por quais razões surgiu o teu interesse em inscrever sobre tapeçaria?

MZ – Meu interesse iniciou especialmente pelo contato com Zorávia Bettiol e através de diversos trabalhos realizados por mim para esta artista. Ela foi alguém que muito me incentivou em relação a este interesse na área.

CG – Qual foi o teu envolvimento com o Grupo do CGTC?

MZ – Meu envolvimento foi no sentido de tentar descobrir o perfil dos trabalhos que se realizavam na área naquele momento e eu estava voltada para a organização da grande exposição.

CG – Os textos que você escreveu foi um pedido específico do CGTC?

MZ – Sim, foram solicitados pelo grupo, mas liderados por Zorávia Bettiol.

CG – Quais dificuldades do percebia no grupo?

MZ – Eu percebia no grupo uma imensa vontade de crescer e de se atualizar, no entanto faltava ao grupo o estabelecimento de contatos com outros meios na área, mesmo no país e no

exterior. A meu ver, naquele momento, percebia-se a carência de maiores conhecimentos sobre a arte contemporânea e em especial sobre suas articulações teóricas, práticas, artísticas e institucionais, suas relações mais intensas com a arte que circulava a nível internacional.

CG – Como tu notavas a produção e o desenvolvimento dos trabalhos das associadas do CGTC, em relação à tendências internacionais da tapeçaria?

MZ – Respondida acima.

CG – Por qual razão tu parou de escrever sobre tapeçaria?

MZ – Creio que por perceber esta falta de atualizações por parte dos artistas, por uma certa estagnação da produção em termos artísticos, mesmo com a pouca inserção de novos artistas e de propostas mais ousadas e atualizadas.

CG – E como tu notas a arte têxtil hoje em dia? Como ela é vista, se já é mais incorporada em produções contemporânea?

MZ – Não tenho observado atentamente esta produção em particular e em separado nos últimos tempos, pois hoje a arte da trama de forma híbrida todos seus procedimentos, materiais, tendências e propostas.

CG – No texto que tu escrevestes sobre Mini-texteis, antes de chegar sobre o pequeno suporte, tu faz uma passagem sobre a história da tapeçaria. E quando tu escreves sobre movimentos dos anos 60/70, que deram base à arte contemporânea (arte conceitual, Body arte, landart, etc) e comenta de como esses movimentos influenciaram a tapeçaria contemporânea. Aqui, te cito para tu te recordares:

"Segundo Jagoda Buic, hoje é relevante a libertação da arte têxtil da pictórica. A arte têxtil possui recursos próprios, que devem ser explorados ao máximo, tais como o próprio jogo de fios e fibras, sua tensão, maleabilidades, texturas, movimentos, transparências, possibilidades cromáticas, luminosas e volumétricas... A forma deve brotar espontaneamente da obra, saindo das mãos do artista, do material e da estrutura interna da tecelagem. A técnica, segundo Buic é menos importante para a expressão artística, pois, como nas tendências "Pós-Artísticas", vale

a experiência, a pesquisa e o improviso. O tapeceiro é criador e mestre de sua criação, tanto na idéia, como na técnica e na elaboração. [...]As pesquisas polonesas e iugoslavas levaram a tapeçaria ao estudo constante de texturas e, aos poucos, as dimensões aumentaram. O volume e sua interferências no ambiente causaram impacto, e a arte têxtil evoluiu de mural, para espacial e ambiental. Como nos happenings, importava a moção espacial. [...] A arte da tapeçaria interfere no espaço psicologicamente. Percebe-se como decorrência uma inter-relação entre esta arte monumental e a arte arquitetônica (muitas vezes em interiores, outras em exteriores); é a fusão da pintura, escultura, tapeçaria e arquitetura, com raízes semelhantes à Artes do Corpo e Happenings. A criação humana interfere no espaço e na vida. As composições gigantescas tecidas pairam frequentemente na paisagem, da mesma forma que na Arte da Terra se identifica a presença de objetos não habituais na natureza."

Te cito aqui, para te perguntar o quanto que tu percebeu essa influências dos movimentos citados aqui em cima na produção das associadas do CGTC?

MZ – Existe um grande lastro de tempo desta produção em relação a hoje e estou no exterior, afastada de meus arquivos e de ricas consultas que poderia refazer, mas pelo que me vem à memória eram lacunares entre nós essas propostas com as características ousadas como referi no texto. Elas não existiam neste tipo de envergadura, a de ultrapassarem os limites espaciais mais restritos aos de locais de exposições fechados e pouco relacionados com a natureza, a paisagem e a vida cotidiana.