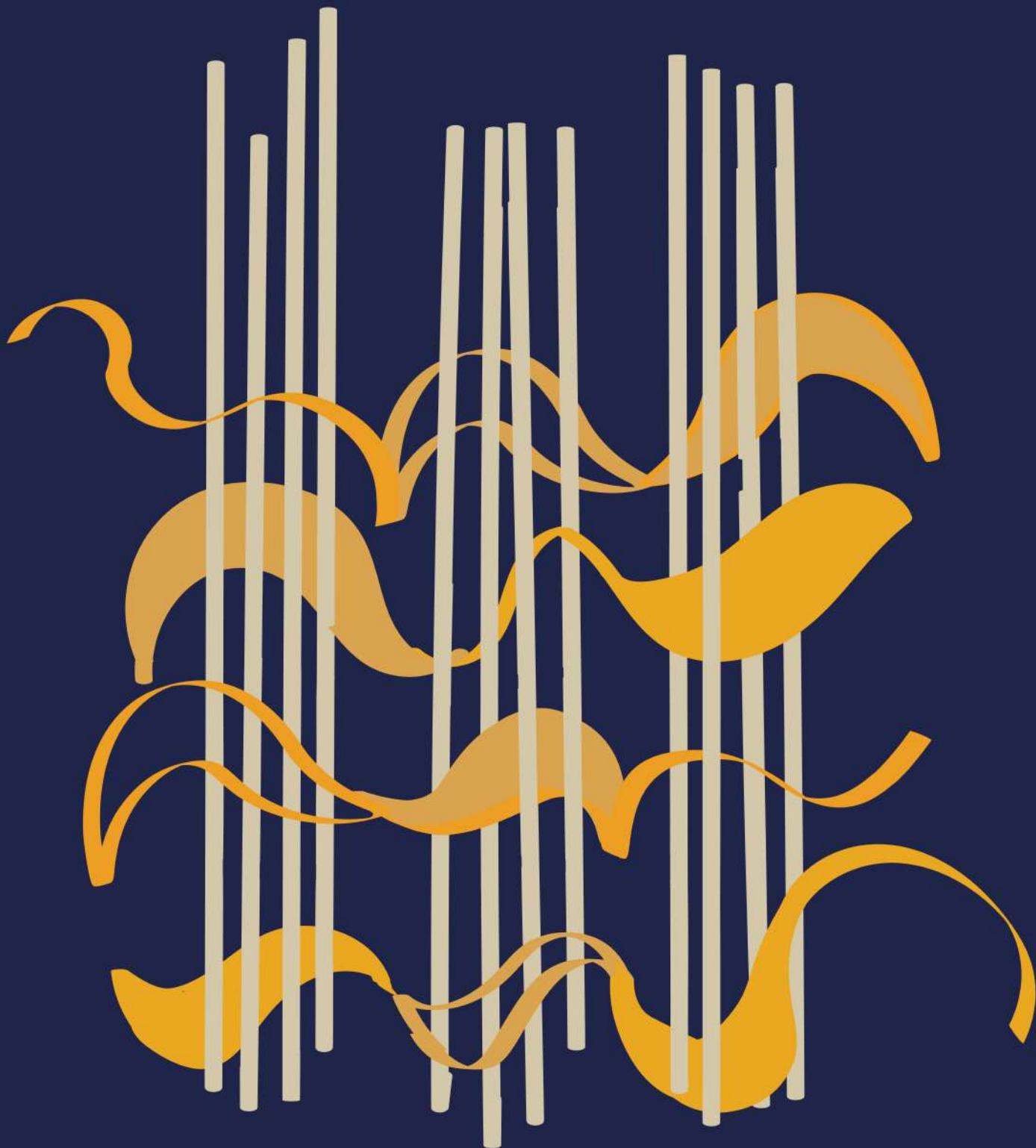


# O INÍCIO DA TRAMA:

A PRODUÇÃO TÊXTIL DE  
ZORAVIA BETTIOL E YEDDO TITZE



### CIP - Catalogação na Publicação

Grippa, Carolina Bouvie

O início da trama: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze / Carolina Bouvie Grippa. -- 2021.

306 f.

Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Tapeçaria. 2. Arte têxtil no Rio Grande do Sul. 3. Zoravia Bettiol. 4. Yeddo Titze. I. Gomes, Paulo César Ribeiro, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



**CAROLINA BOUVIE GRIPPA**

Porto Alegre  
2021

**CAROLINA BOUVIE GRIPPA**

**O INÍCIO DA TRAMA:  
a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de mestre em Artes Visuais, na área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte.

Porto Alegre, 8 de fevereiro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (Orientador – PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Blanca Luz Brites (Convidada externa/PPGAV)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Joana Bosak de Figueiredo (DAV/IA/UFRGS)

Banca suplente: Dra. Vani Terezinha Foletto (CA/UFSM)



*“[...] um tapete é feito de tantos fios que  
não posso me resignar a seguir um fio só:  
meu enredamento vem de que uma história  
é feita de muitas histórias”  
(Clarice Lispector,  
Felicidade Clandestina).*



Agradeço, primeiramente, ao professor Paulo Gomes, que me acompanhou nesses dois anos de mestrado; sem sua ajuda, este trabalho não estaria pronto.

Aos meus pais, que me apoiaram quando decidi estudar História da Arte e sempre me deram todo suporte para poder seguir estudando.

Aos amigos Diego Hasse, Valdriana Corrêa, Caroline Hädrich, Izis de Abreu, Vera Felippi, Taís Cardoso e Paulo Gabriel Alves. Nossas trocas ao longo da escrita foram essenciais para mim.

A Camila que me ajudou a pesquisar referências na Polônia.

A Fernanda Feldes que traduziu inúmeros e-mails para o francês.

Ao casal Andressa Paim e Flavio Pretto, por terem me acolhido em Santa Maria e terem sido tão gentis.

A Lafaiete Peter, meu companheiro, que sempre me dá motivação e faz com que eu acredite mais em mim.

A revisora (incansável) Rosane Vargas. Sem você, esse mestrado estaria o caos!

A professora Vani Foletto que dividiu sua pesquisa comigo e nunca me negou nenhuma informação.

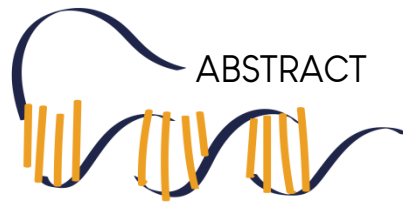
Agradeço a todos os que me abriram suas casas (ou aceitaram minha ligação) para me contarem mais sobre suas vivências em relação à tapeçaria. Maria Elizabeth Blacher, Luiza Tomazetti Isidoro, Lucia Isaia, Fátima Mesquita, Marco Aurélio Biermann Pinto, Sérgio Roberto Abaide Prestes e Sonia Moeller. Obrigada pelas memórias compartilhadas.

Por fim, agradeço, especialmente, a Zoravia Bettiol e Diogo Demartini. Bettiol por sempre estar disponível e me ajudar no que fosse necessário. Diogo Demartini, que me permitiu visitar o espólio de Titze, ajudando muito na pesquisa.



Esta pesquisa propõe uma análise das influências da tapeçaria francesa e polonesa nas produções têxteis de Zoravia Bettiol (1939) e Yeddo Titze (1935 – 2016). Ambos foram pioneiros no Rio Grande do Sul na realização de tapeçarias, mas cada um buscou aperfeiçoamento na técnica em países diferentes: Bettiol foi à Polônia e Titze, à França. A pesquisa faz um levantamento de obras têxteis dos dois artistas e também apresenta um relato sobre as aulas ministradas por ambos, nas cidades de Porto Alegre e Santa Maria, que ajudaram na difusão da técnica no Estado. Traz, ainda, um levantamento de exposições e salões dos quais Bettiol, Titze e seus alunos participaram e que foram importantes para a legitimação da tapeçaria nas artes.

**Palavras-chave:** Zoravia Bettiol. Yeddo Titze. Tapeçaria. Arte têxtil no Rio Grande do Sul.



This research proposes a study of the textile productions of Zoravia Bettiol (1939) and Yeddo Titze (1935 - 2016). Both were pioneers in Rio Grande do Sul in making tapestries, but each sought improvement in the technique in different countries, Bettiol went to Poland and Titze went to France. The research proposes an analysis of the influences of french and polish tapestry in the production of the two artists, to report about the classes taught by the two artists, in the city of Porto Alegre and Santa Maria, which helped in the diffusion of the technique in the state and a survey of exhibitions and salons was made, reporting in which exhibitions Bettiol, Titze and their studies participated, being important for the legitimation of the tapestry in the arts.

**Keywords:** Zoravia Bettiol. Yeddo Titze. Tapestry. Textile art in Rio Grande do Sul.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exposição <i>Iberê Camargo – O fio de Ariadne</i> , 2020.....	19
Figura 2 – Detalhe da reportagem <i>Quatro Mostras</i> .....	20
Figura 3 – Imagem de tear com urdume e trama.....	25
Figura 4 – François Faureau (França, 1902 – 1997), <i>Solitude, Greenery (Solitude verdure)</i> , 1923 .....	31
Figura 5 – Jean Lurçat (França, 1892–1966) <i>Le Jardin</i> , 1925 .....	32
Figura 6 – Therese Bonney (Nova Iorque, EUA, 1894 – Paris, França, 1978), <i>Maison Myrbor</i> , circa 1925 (Paris, França).....	32
Figura 7 – Fernand Léger (França, 1881–1955), <i>Carpet</i> , 1920/29.....	34
Figura 8 – Jean Lurçat (França, 1892–1966), <i>Carpet</i> , circa 1940.....	34
Figura 9 – Jean Lurçat (França, 1892–1966), <i>L’orange</i> , c. 1933 – 1935.....	36
Figura 10 – Detalhe inferior da tapeçaria de Pablo Picasso .....	36
Figura 11 – Helena Rubinstein em seu apartamento, sentada em frente à colagem <i>Secrets (Confidences)</i> , de Pablo Picasso .....	37
Figura 12 – Pablo Picasso (Espanha, 1881 – França, 1973), <i>Secrets (Confidences) or Inspiration</i> , 1934 .....	37
Figura 13 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), <i>Petites Filles Vertes</i> , 1920 .....	38
Figura 14 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), <i>Les Pêcheurs</i> , 1920).....	39
Figura 15 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), <i>Promenade au bois</i> , 1917 .....	40
Figura 16 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), <i>Les amours d’Ocello</i> , 1919.....	40
Figura 17 – Detalhe de cartão realizado por Jean Lurçat .....	42
Figura 18 – Lãs numeradas que acompanham um cartão realizado por Jean Lurçat .....	42
Figura 19 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), <i>Liberté</i> , 1943 (tecido em Aubusson)..	43

Figura 20 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), <i>Le ruisseau écossais</i> , circa 1960.....	44
Figura 21 – Detalhe da obra <i>Le ruisseau écossais</i> ,.....	44
Figura 22 – Reportagem no <i>Correio da Manhã</i> , anunciando a chegada de Jean Lurçat, devido à abertura de exposição no MAM Rio de Janeiro.....	46
Figura 23 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966), Vista de <i>Chant du Monde</i> , de Jean Lurçat, no <i>Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine</i> .....	48
Figura 24 – Eleonora Plutyńska (Polônia, 1886–1969), <i>Little People</i> , 1926 .....	51
Figura 25 – Zbigniew Gostomski (1932–2017), <i>Insect</i> , 1959–1960.....	52
Figura 26 – Juliusz Hebanowski (?–?), <i>Composition</i> , 1960-1961 Artes de Varsóvia....	52
Figura 27 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017), <i>La composition de formes blanches</i> , 1962 .....	57
Figura 28 – Wojciech Sadley (Polônia, 1932), <i>Oświęcim / Auschwitz</i> , 1962 .....	58
Figura 29 – Anna Śledziwska (Polônia, 1900–1979), <i>Les Arbes</i> , 1962 .....	59
Figura 30 – Le Corbusier (Suíça, 1887–1965), <i>Les Musiciennes</i> , 1953 .....	61
Figura 31 – Segunda <i>Bienal de Lausanne</i> , 1965 (Lausanne, Suíça) .....	61
Figura 32 – Krijn Giezen (Holanda, 1939–2011), <i>Kleed</i> , 1966 .....	62
Figura 33 – Charlotte Lindgren (Canadá, 1931), <i>Aedicule</i> , 1967 .....	63
Figura 34 – Elsi Giauque (Suíça, 1900–1989), <i>Colonne em coolers quichantent</i> , 1967	64
Figura 35 – Pierre Danquin (França, 1936), <i>Mospalis</i> , 1968 .....	65
Figura 36 – Arthur Jobin (Suíça, 1927–2000), <i>Cathédrale psychédélique</i> , 1969 .....	65
Figura 37 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017), <i>Abakan rouge</i> , 1969 (Fotografia da obra exposta na 5ª <i>Bienal de Lausanne</i> ) .....	66
Figura 38 – Jagoda Buic (Croácia, 1930), <i>Colombe Blessée</i> , 1968 .....	66
Figura 39 – Regina Gomide Graz (Itapetininga/SP, 1897 – São Paulo/SP, 1973).....	72
Figura 40 – Sala da residência de Mário da Cunha Bueno.....	73
Figura 41 – Dormitório de casal da casa Modernista de Gregori Warchavchik. Colcha de Regina Gomide Graz e obra de Tarsila do Amaral .....	74
Figura 42 – Anúncio publicitário de Regina Gomide Graz, década de 1920.....	74

Figura 43 – Madeleine Colaço rodeada de suas tapeçarias, 1980 .....	75
Figura 44 – Madeleine Colaço (Tânger/Marrocos 1907 – Rio de Janeiro/RJ, 2001), <i>Primórdios do Teatro brasileiro</i> , s.d. ....	77
Figura 45 – Madeleine Colaço (Tânger/Marrocos, 1907 – Rio de Janeiro/RJ, 2001), <i>Aquarius</i> , s.d. ....	77
Figura 46 – Capítulo do livro Aspectos da tapeçaria brasileira sobre a artista Madeleine Colaço, 1978.....	78
Figura 47 – Manchete da reportagem sobre a tapeçaria de Madeleine Colaço, 1969 ....	78
Figura 48 – Madeleine Colaço (Tânger, 1907 – Rio de Janeiro, 2001), <i>Mapa Mundi</i> , 1966/67 .....	79
Figura 49 – Genaro de Carvalho com tapeçaria, 1966 .....	81
Figura 50 – Nota de jornal sobre exposição em Paris de Genaro de Carvalho no <i>Correio da Manhã</i> , 1956.....	82
Figura 51 – Nota de jornal sobre exposição em Zurique de Genaro de Carvalho no <i>Correio da Manhã</i> , 1957. ....	82
Figura 52 – Genaro de Carvalho (Salvador, 1926–1971), <i>Jardim Dalva Amarela</i> , c. 1960 .....	84
Figura 53 – Genaro de Carvalho (Salvador, 1926–1971), <i>Sem título</i> , c. 1960.....	84
Figura 54 – Genaro e Nair de Carvalho em frente à tapeçaria <i>Alicena e Lua Azul</i> na <i>II Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne</i> . Suíça, 1965.....	85
Figura 55 – Genaro de Carvalho (Salvador/BH, 1926–1971), <i>Cartão da tapeçaria Alicena e Lua Azul</i> , 1963 .....	85
Figura 56 – Jacques Douchez, 1982 .....	86
Figura 57 – Norberto Nicola, 2000.....	86
Figura 58 – Norberto Nicola (São Paulo, 1931–2007).....	88
Figura 59 – Jacques Douchez .....	89
Figura 60 – Jacques Douchez (França, 1921 – São Paulo, 2012), <i>Estudo para tapeçaria</i> , déc. 1960.....	89
Figura 61 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017), <i>Helena</i> , 1965.....	90

Figura 62 –Detalhes da tapeçaria <i>Helena</i> , 1965 .....	90
Figura 63 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017), <i>Dorota II</i> , 1965 .....	90
Figura 64 – Reportagem sobre exposição na Galeria Documenta.....	92
Figura 65 – Norberto Nicola (São Paulo/SP, 1930–2017), <i>Entardecer</i> , c. 1960 vegetais .....	93
Figura 66 – Norberto Nicola (São Paulo/SP, 1930–2017), <i>Corda vermelha</i> , 1969 .....	93
Figura 67 – Jacques Douchez (Mâcon/França, 1921 – São Paulo/SP, 2012), <i>Oratório</i> , 1973 .....	93
Figura 68 – Jacques Douchez (Mâcon/França, 1921 – São Paulo/SP, 2012), <i>Rubicão</i> , 1981 .....	93
Figura 69 – Zoravia Bettiol em frente a uma de suas tapeçarias têxteis, c. 1970.....	97
Figura 70 – Yeddo Titze à frente de uma tapeçaria de recorte, c. 1970 .....	97
Figura 71 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Vindima</i> , 1955.....	99
Figura 72 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>A beleza do campo</i> , 1958.....	100
Figura 73 – Zoravia Bettiol e Vasco Prado em frente a uma tapeçaria de recorte de Prado.....	101
Figura 74 - Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Adão e Eva</i> , s.d. ....	102
Figura 75 – Detalhe da tapeçaria <i>Adão e Eva</i> Fonte: ZORAVIA... (1961, p. 8).....	102
Figura 76 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Aquele par, juntado e tangido pelo destino</i> , do conjunto para <i>A Salamanca do Jarau</i> , 1959 .....	102
Figura 77 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Manhã ensolarada</i> , 1963.....	103
Figura 78 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Jardim encantado n°1</i> , 1965...	103
Figura 79 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Madona</i> , 1959 .....	104
Figura 80 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Berenice Gorini</i> , 1958. ....	104
Figura 81 – Marcel Gromaire (Noyelles-sur-Sambre/França, 1892 – Paris/França, 1971), <i>La mare aux oiseaux</i> , 1941 .....	105



Figura 82 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016), <i>Sem título</i> , 1972.....	107
Figura 83 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Sem título</i> , 1967 .....	108
Figura 84 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Sem título</i> , 1977 .....	108
Figura 85 – Detalhe de tapeçaria bordada de Yeddo Titze.....	109
Figura 86 – Detalhe de tapeçaria de recorte de Yeddo Titze.....	109
Figura 87 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Sortilège</i> , 1968.....	110
Figura 88 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Abstrato</i> , 1961 .....	111
Figura 89 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016), <i>Sem título</i> , 1969.....	112
Figura 90 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016), <i>Sem título</i> , 1969.....	113
Figura 91 – Imagens de duas tapeçarias tecidas de Yeddo Titze .....	113
Figura 92 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016), <i>Sem título</i> , 1978.....	115
Figura 93 – Imagens de dois batiques de Yeddo Titze. Espólio do artista.....	115
Figura 94 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016), <i>Sem título</i> , c. 1972-1977.....	116
Figura 95 – Maria Łaskiewicz (Grzywa/Polônia, 1891 – Varsóvia/Polônia, 1981), <i>Mask</i> , 1968 .....	119
Figura 96 – Maria Łaskiewicz (Grzywa/Polônia, 1891 – Varsóvia/Polônia, 1981), <i>Deska-sznur</i> 1968 .....	119
Figura 97 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Estandarte de Carnaval</i> , da série <i>Estandartes</i> , 1968.....	120
Figura 98 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Estandarte de Oxum</i> , da série <i>Estandartes</i> , 1968.....	121

Figura 99 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Homenagem a Vinicius de Moraes</i> , Série <i>Homenagem a Poetas</i> , 1971.....	122
Figura 100 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>O jardim encantado n° 2</i> , série <i>Namorados</i> , 1965 .....	123
Figura 101 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Viver</i> , série <i>Sentar, sentir, ser</i> , 2005-2016.....	123
Figura 102 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Lápis Lázuli</i> , da série <i>Transparências Geométricas</i> , 1974.....	124
Figura 103 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Jade</i> , da série <i>Transparências Geométricas</i> , 1974.....	124
Figura 104 – Obra <i>Rapsódia</i> em exposição.....	125
Figura 105 – Obra <i>Rapsódia</i> .....	125
Figura 106 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Pássaro Tropical II</i> , Série <i>Migrações</i> , 1995 .....	126
Figura 107 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Pássaro Tropical II</i> , Série <i>Migrações</i> , 1995 .....	127
Figura 108 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>O guarda-sol vermelho</i> , 1978	127
Figura 109 – Fotografia de Zoravia Bettiol com alunas do segundo curso de tapeçaria, 1971. ....	133
Figura 110 – Fotografia da aula de tapeçaria ministrada por Zoravia Bettiol, 1969....	134
Figura 111 – Turma da UFSM com os professores Yeddo Titze e Luiz Gonzaga posando na frente de tapeçarias, déc. 1970.. .....	138
Figura 112 – Reportagem referente à exposição de tapeçaria dos alunos da UFSM, 1966 .....	139
Figura 113 – Luiz Gonzaga Mello Gomes (Júlio de Castilhos/RS, 1940), <i>Sem título</i> , c. 1970 .....	140
Figura 114 – Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941), <i>Sem título</i> , c. 1970.....	141
Figura 115 – Ivandira Dotto (Restinga Seca/ RS, 1941 – Santa Maria/RS, ?), <i>Sem título</i> , 1975. ....	141

Figura 116 – Professor Yeddo Titze e alunas do Curso de Aperfeiçoamento em Tapeçaria, 1973 .....	142
Figura 117 – Desfile na Galeria Montmartre, 1971.....	142
Figura 118 – Lia Achutti (Cachoeira do Sul/ RS, 1951 – Santa Maria/RS, 2019), <i>Desabrochar</i> , 2000 .....	144
Figura 119 – Nelson Ellwanger (Santa Maria/RS, 1946 – 2004), <i>Sem título</i> , s.d. ....	145
Figura 120 – Ana Norogrande (Cachoeira do Sul/ RS, 1951), <i>Círculo integrado V</i> , 1987 .....	146
Figura 121 – Obra de Zoravia Bettiol exposta na mostra <i>Tapeçaria Brasileira</i> .....	150
Figura 122 – Obras de Norberto Nicola, Alice Carracedo Duarte e Marlene Trindade expostas na <i>Tapeçaria Brasileira</i> , na UFMG, 1974.....	151
Figura 123 – Arlinda Volpato (Tubarão/RS, 1946), <i>Pássaro</i> , 1975 .....	152
Figura 124 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Ambar n° 1</i> , 1975 .....	152
Figura 125 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016), <i>Espaço azul</i> , 1974.....	152
Figura 126 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Rapsódia – série Metamorfose</i> , 1977 .....	154
Figura 127 – Obras da série Orunkó de Berenice Gorini .....	154
Figura 128 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017), <i>Enrolados</i> , 1977.....	155
Figura 129 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – 2016), <i>Pandorga</i> , 1977 .....	155
Figura 130 – Obra de Yeddo Titze exposta na <i>Caminhos da tapeçaria brasileira</i> .....	156
Figura 131 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017), <i>Flores suspensas</i> , 1973-74 .....	156
Figura 132 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Balada – série Metamorfose</i> , 1977 .....	157
Figura 133 – Obra de Parodi exposta no <i>Caminhos da tapeçaria brasileira</i> .....	157
Tabela 1 – Levantamento de artistas por estado na 1ª Mostra.....	160
Quadro 1 – Levantamento de artistas do Rio Grande do Sul na 1ª Mostra. ....	161

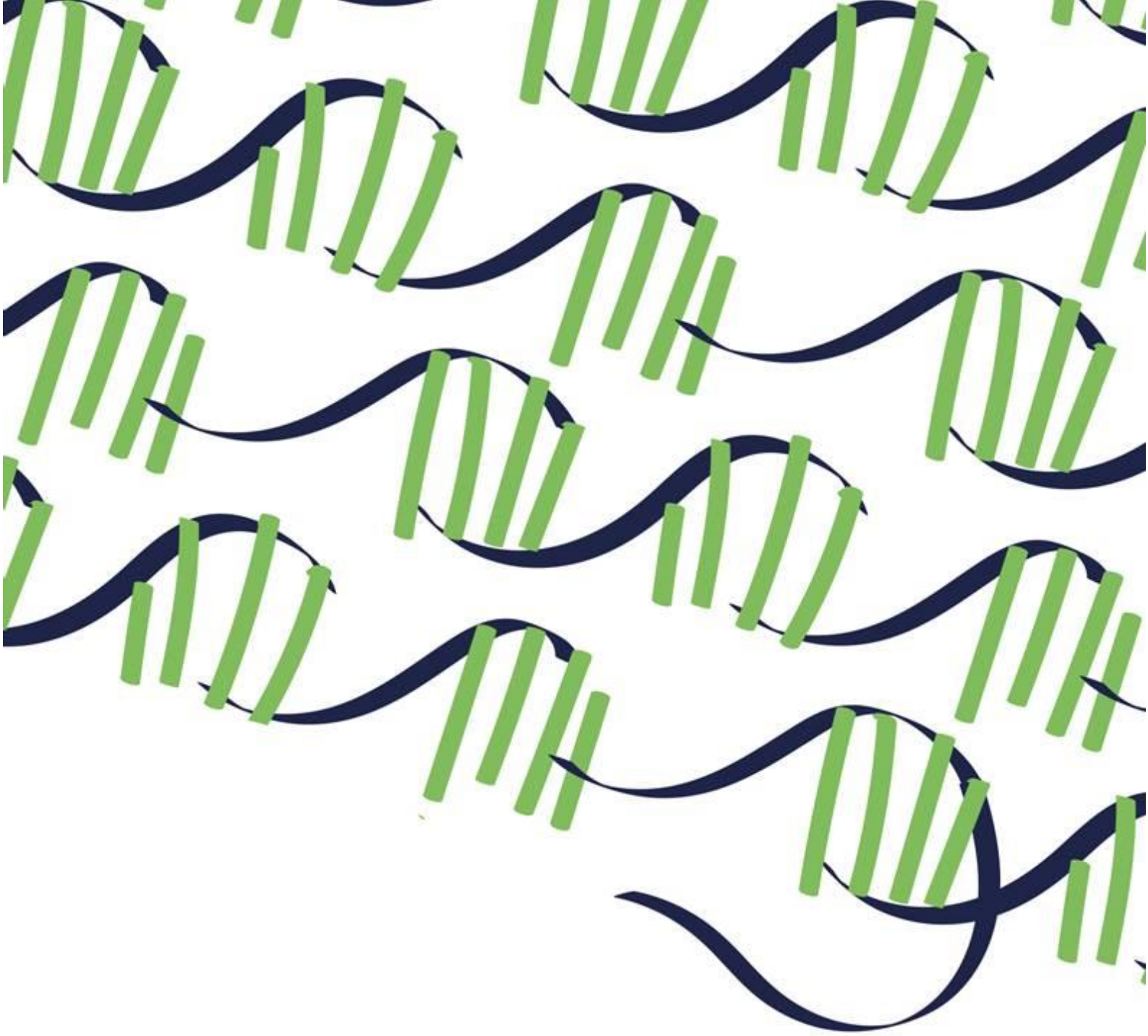
Figura 134 – Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941), <i>Angatuba I</i> , s.d. ....	161
Figura 135 – Nelson Ellwanger (Santa Maria/RS, 1946 – 2004), <i>Tapeçaria UM (Série Vitreau)</i> , s.d. ....	162
Figura 136 – Ivandira Dotto (Restinga Seca/RS, 1941), <i>Pássaro da Primavera</i> , 1974	162
Figura 137 – Carla Obino (Porto Alegre/RS, 1913 – 2005), <i>Retalhos de verão</i> , s.d. .	163
Figura 138 – Fanny Meimes (Porto Alegre/RS, 1922 – 2011), <i>Volume I</i> , s.d. ....	163
Figura 139 – Sonia Moeller (Porto Alegre/RS, 1942), <i>Cosmo-Terra</i> , s.d.....	163
Figura 140 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Balada – série Transparências Geométricas</i> , 1974.....	164
Figura 141 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016), <i>Espaço vermelho</i> , s.d.....	164
Tabela 2 – Relação de artistas e estados residentes.....	166
Quadro 2 – Participação de artistas do Rio Grande do Sul nas edições da <i>Trienal de Tapeçaria</i> .....	167
Figura 142 – Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941), <i>Ogum Maruô</i> , da série <i>Orunkó</i> , 1976.....	168
Figura 143 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017), Obras expostas na <i>II Trienal</i> (por ordem na imagem): .....	168
Figura 144 – Erica Turk (Rio Grande/RS, 1915 – Porto Alegre/RS, 2011), <i>Homenagem à Petrucci</i> (exposta na <i>III Trienal</i> ), 1980   Lã   150 x 120 cm .....	169
Figura 145 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Pastorale – série Metamorfose</i> , 1976.....	169
Figura 146 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Ave n° 1, série Indígena</i> , 1979 (exposta na <i>II Trienal</i> ) .....	170
Figura 147 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935), <i>Homenagem a Lutzemberger, série Mensagens</i> , 1982 .....	170
Figura 148 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – 2016), <i>Pagé</i> , 1976....	171
Figura 149 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017), <i>Formas Geométricas II</i> , 1975 .....	174

Figura 150 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017), <i>Vitória Régia</i> , 1976....	175
Figura 151 – Zélia Araújo Santos (1935–1976), <i>Sem título</i> , s.d. ....	176
Figura 152 – Lurdi Blauth (São Leopoldo, 1956), <i>Catapuã</i> , s.d. ....	177
Figura 153 – Sala de Tapeçaria, com obras de Zoravia Bettiol, Rachela Gleiser, Carla Obino e Ronete Magrisso. ....	179
Figura 154 – Sala de Tapeçaria, com obras de Berenice Gorini, Salomé Steinmetz e Joana de Azevedo Moura ....	180
Figura 155 – Alfredo Volpi (Luca/Itália, 1896 – São Paulo, 1988), <i>Mastro</i> , 1997.....	186
Figura 156 – Regina Silveira (Porto Alegre/RS, 1939), <i>Sem título</i> , 1989 ....	186



<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>18</b>
<b>O URDUME</b>	
<b>2 ASPECTOS DA TAPEÇARIA FRANCESA E POLONESA NO SÉC. XX .....</b>	<b>28</b>
2.1 O RESSURGIMENTO DA TAPEÇARIA NA FRANÇA.....	29
<b>2.1.1 Marie Cuttoli e a tapeçaria francesa .....</b>	<b>31</b>
<b>2.1.2 Jean Lurçat e o fortalecimento do têxtil.....</b>	<b>38</b>
2.2 O RESSURGIMENTO DA TAPEÇARIA NA POLÔNIA.....	49
<b>2.2.1 Aulas de tecelagem na Universidade de Varsóvia .....</b>	<b>49</b>
<b>2.2.2 Laboratório experimental de tecelagem artística .....</b>	<b>53</b>
<b>2.2.3 Participação da <i>Bienal de Lausanne</i>: o surgimento da escola de .....</b>	<b>55</b>
2.3 BIENAL INTERNACIONAL DE TAPEÇARIA EM LAUSANNE.....	60
<b>3 ASPECTOS DA TAPEÇARIA BRASILEIRA NO SÉC. XX.....</b>	<b>70</b>
3.1 REGINA GOMIDE GRAZ (1897–1973): PIONEIRA NAS ARTES DECORATIVAS .....	72
3.2 MADELEINE COLAÇO (1897–1973): BORDANDO O SAMBA.....	75
3.3 GENARO DE CARVALHO (1926–1971): O INÍCIO DA TAPEÇARIA MODERNA .....	81
3.4 JACQUES DOUCHEZ (1921-2012) E NORBERTO NICOLA (1931-2007): O SALTO PARA O ESPAÇO.....	86
<b>A TRAMA</b>	
<b>4 TECENDO NO RS: A PRODUÇÃO TÊXTIL DE ZORAVIA BETTIOL E     YEDDO TITZE .....</b>	<b>96</b>
4.1 O INÍCIO DO ENVOLVIMENTO COM O TÊXTIL .....	97
4.2 ESTUDOS EM AUBUSSON: A EXPERIÊNCIA TÊXTIL DE YEDDO TITZE	110
4.3 ESTUDOS EM VARSÓVIA: A EXPERIÊNCIA TÊXTIL DE ZORAVIA BETTIOL .....	117

4.4 REFLEXÕES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DE TITZE E BETTIOL .....	128
<b>5 ALUNOS NO TEAR: DIFUSÃO DA TAPEÇARIA EM PORTO ALEGRE E SANTA MARIA.....</b>	<b>132</b>
5.1 TECENDO EM PORTO ALEGRE: AULAS DE ZORAVIA BETTIOL .....	133
5.2 TECENDO EM SANTA MARIA: AULAS DE YEDDO TITZE .....	138
<b>6 EXPONDO TAPEÇARIAS: A PARTICIPAÇÃO DO RS EM MOSTRAS SOBRE O TEMA .....</b>	<b>147</b>
6.1 MOSTRAS DE TAPEÇARIAS.....	149
<b>6.1.1 1ª Mostra de tapeçaria .....</b>	<b>158</b>
<b>6.1.2 Trienais de São Paulo.....</b>	<b>165</b>
6.2 EXPOSIÇÕES DE TAPEÇARIA NO RIO GRANDE DO SUL .....	171
<b>6.2.1 Salões de arte em Porto Alegre .....</b>	<b>173</b>
<b>6.2.2 Sala de tapeçaria no Margs .....</b>	<b>178</b>
<b>7 CONCLUSÕES TECIDAS.....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>188</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>207</b>



# 1. INTRODUÇÃO





Figura 1 – Exposição *Iberê Camargo – O fio de Ariadne*, 2020  
Fotografia: Tiago Bortolini

Em setembro de 2020, a Fundação Iberê Camargo reabriu suas portas, após meses fechada devido à pandemia, com a exposição *Iberê Camargo – O fio de Ariadne*. A curadoria, feita por Gustavo Possamai e Denise Mattar, explorou a presença feminina na trajetória de Iberê Camargo e mostrou ao público duas produções que, sem a ajuda de mulheres – Luiza Prado (1914–2000), Marianita Linck (1924) e Maria Angela Magalhães (1925–2009) –, Iberê nunca teria realizado, a de cerâmicas e de tapeçarias.

Felizmente, em minha condição de mestrandia, pude realizar o isolamento social em casa e fazia em torno de uns seis meses que não saía; mas, sabendo da abertura da exposição, fui à Fundação Iberê. E valeu a pena. Ir à exposição, reencontrar amigos, conhecidos e poder ver de perto sete tapeçarias de Iberê Camargo, que foram incrivelmente feitas pelas mãos das bordadeiras do Artesanato Guanabara, provavelmente será uma memória que guardarei com muito carinho.

Pouco se veem tapeçarias expostas nos museus, menos ainda em Porto Alegre. Ter essa mostra em uma das instituições mais importantes da cidade, apresentando tapeçarias de Iberê Camargo, muito significa para esse suporte que é pouco estudado. Foi uma surpresa para mim ao vê-la quando escrevia a dissertação do meu mestrado. É um exemplo de que a tapeçaria está ganhando visibilidade, e sua posição na história da arte está sendo retomada e reavaliada. Inclusive, minha pesquisa se inclui nesse novo interesse pela técnica.

Meu envolvimento com tapeçaria vem desde 2017, quando estudei, em meu Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em História da Arte, o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC). O Centro existiu de 1980 a 2000, tendo mais de 150 associados ao longo dos seus 20 anos. Realizou suas ações sempre em prol do reconhecimento da expressão têxtil no campo da arte, tendo na organização de exposições uma ferramenta importante para a visibilidade dos trabalhos.

Quando pesquisei sobre o CGTC, notei que o encontro de pessoas pelo têxtil, em 1980, foi consequência do envolvimento de artistas que iniciaram suas trajetórias em 1960 e 1970, produzindo tapeçaria dentro de um contexto de expressão e visibilidade internacional dessa linguagem. No Brasil, nomes como Genaro de Carvalho (1926 – 1971), Jacques Douchez (1921–2012) e Norberto Nicola (1931–2007) são referências para se falar sobre tapeçaria, sendo esses alguns dos artistas com maior número de estudos. Porém, quais foram os artistas que pensaram a tapeçaria no Rio Grande do Sul? Quais foram suas influências e como eram suas produções têxteis? Ao longo do meu TCC, fui me questionando, mas postergando essas perguntas, pois não era o momento de respondê-las. Porém, foram essas dúvidas que me trouxeram ao mestrado, e agora reconheço que dois artistas foram essenciais para a arte têxtil local: Yeddo Titze (1935–2016), na cidade de Santa Maria, e Zoravia Bettiol (1935), em Porto Alegre, como citado nas primeiras linhas da reportagem no *Correio do Povo* (figura 2).



Figura 2 – Detalhe da reportagem *Quatro Mostras*  
Fonte: Quatro... (1979).

Esses dois artistas foram os percussores da tapeçaria no Estado, responsáveis por introduzir e difundir o suporte como um objeto artístico; porém, cada um com suas características e técnicas. Uma das principais diferenças são os países em que eles foram aprofundar seus conhecimentos na Europa: Yeddo Titze foi à França, a Aubusson, centro tapeceiro de grande prestígio e tradição na região central desse país; e Zoravia

Bettiol viajou para a Polônia, fixando-se em Varsóvia, cidade que despontou na produção de tapeçaria devido a uma geração de artistas, na década de 1960, ligadas à Universidade de Varsóvia e ao Laboratório Experimental de tecelagem artística.

Artistas desses dois países estavam participando da renovação da tapeçaria no século XX, mas há diferenças em suas concepções e na maneira de produzir: na França, houve uma aproximação do artista com o ateliê de tapeçaria, fazendo-o reformular o desenho que seria transportado para o suporte têxtil, com uso limitados de cores e composições mais simples. Os artistas poloneses iniciaram uma valorização do processo da feitura da tapeçaria, valendo-se cada vez mais da mistura de materiais, texturas e volumes para criação das obras. Dessa maneira, a questão dessa pesquisa é compreender como a produção têxtil de Titze e Bettiol foi influenciada pela tapeçaria desenvolvida na França e na Polônia nos anos 1960 e 1970.

Assim, em meu mestrado, realizo uma pesquisa acadêmica descritiva sobre as origens da tapeçaria artística no Estado a partir de dois estudos de caso e tenho como objetivo estudar e analisar a produção têxtil de Yeddo Titze e Zoravia Bettiol, nas décadas de 1960 e 1970, buscando compreender como a trajetória dos artistas contribuiu para a divulgação, a difusão e a legitimação da técnica no Rio Grande do Sul. Pois, além de suas produções têxteis que foram expostas em diversas mostras importantes do tema, Yeddo Titze, com as aulas na Universidade Federal de Santa Maria, e Zoravia Bettiol, em cursos particulares na cidade de Porto Alegre, ajudaram a difundir o suporte no meio artístico e estimularam outros artistas a realizar obras têxteis e participar de exposições sobre o tema, como: Berenice Gorini (1941), Ivandira Dotto (1941-?), Luiz Gonzaga (1940), Carla Obino (1913-2005), Ana Norogrande (1951), Liciê Hunsche (1924-2017), Fanny Meimes (1922-2000), Sonia Moeller (1942) e outros, principalmente mulheres, que terão seus nomes citados nesta dissertação.

Dessa maneira, os objetivos específicos que cercam a pesquisa são os seguintes:

- 1) Inventariar e analisar a produção têxtil de Titze e Bettiol realizada entre as décadas de 1960 e 1970;
- 2) Analisar a influência da tapeçaria francesa, dos anos 1960 e 1970, na produção têxtil de Titze e da tapeçaria polonesa, dos anos 1960 e 1970, na produção têxtil de Bettiol;
- 3) Identificar e analisar as principais características técnicas e processos de criação empregados pelos dois artistas nas suas produções têxteis;
- 4) Identificar e inventariar a contribuição de Titze e Bettiol na difusão, no ensino e na legitimação da arte têxtil sul-rio-grandense em cursos e em exposições locais, nacionais e internacionais.

Para alcançar tais objetivos, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre a tapeçaria no âmbito europeu e brasileiro, principalmente no Rio Grande do Sul. O livro *From tapestry to Fiber Art: The Lausanne Biennials, 1962-1995*, de Giselle Cotton e Magali Junet, pesquisadoras da Fondation Toms Pauli, além de traçar a história da criação da *Bienal de Lausanne*, com artistas e obras marcantes para o evento, traz o texto *Mapping new meaning*, de Marta Kowalewska, historiadora da arte que pesquisa tapeçaria produzida pelos artistas poloneses na década de 1960. Esse e outros de seus textos<sup>1</sup> me ajudaram a compreender melhor a inovação trazida pelos poloneses na arte da tapeçaria do século XX. Também entrei em contato por e-mail com o Museu Central de Têxteis de Łódź (*Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi*) e consegui informações referentes aos artistas e às instituições polonesas.

Sobre a tapeçaria francesa, o catálogo da exposição *Marie Cuttoli: The Modern Thread from Miró to Man Ray*, que ocorreu no início de 2020, na Barnes Foundation (Nova Iorque), traz toda a trajetória da francesa Marie Cuttoli e sua *Maison Myrbor*. Referente a Jean Lurçat, o site da *Fondation Jean et Simone Lurçat*<sup>2</sup> (Paris) e o site da cidade de Aubusson<sup>3</sup> foram excelentes fontes para compreender melhor o trabalho realizado pelo artista nos ateliês de tapeçaria a partir da década de 1940 até a década de 1960.

Sobre a tapeçaria brasileira, incluindo a rio-grandense, não há como não citar o livro *Artêxtil – Viagem pelo Mundo da Tapeçaria* (1986), de Rita Cáurio, que tem o objetivo de mapear a produção da tapeçaria e da arte têxtil do Brasil, com muitas informações sobre diversos artistas tratados nesta dissertação, incluindo Zoravia Bettiol e Yeddo Titze. Na mesma década, Mônica Zielinsky também escreveu três textos por encomenda do CGTC: *Mini-Têxteis: reduções das obras ou a aurora de novos rumos para a arte da tapeçaria?* (1982c), *Arte da tapeçaria se ensina?* (1982a) e *Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea: surgimento, realizações e perspectivas* (1982b), e esses foram importantíssimos para meu trabalho de conclusão de curso e seguem neste mestrado. Quanto a trabalhos mais atuais, cito as dissertações *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*, de Maria Isabel de Souza Gradim (USP-SP, 2017); *Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas*, de Lorilai Secco (UPF, 2017); e *A tapeçaria artística da Bahia nas décadas de 1960-1970*, de Bruno

---

<sup>1</sup> Dois textos que foram publicados na revista TEXTILE – Cloth and Culture são referências nesse trabalho: *The makers of success* (2018) e *The Polish School of Textile Art* (2018).

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.fondation-lurcat.fr/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/>. Acesso em: 21 dez. 2020.

Carneiro de Campos Dantas (UFBA, 2014). Também foi muito importante durante esse percurso o contato com a professora dra. Vani Foletto, que realizou, de 2014 a 2016, a pesquisa intitulada *A tapeçaria em Santa Maria*, sobre os professores tapeceiros da Universidade Federal de Santa Maria, sendo um importante levantamento inicial sobre a história dos artistas que se envolveram com o têxtil naquela cidade universitária. A pesquisa resultou em um pôster apresentado pela aluna Leticia Ravanello, no ano de 2014, na Jornada Acadêmica Integrada da UFSM, e em uma exposição intitulada *A tapeçaria artística em Santa Maria*, que ocorreu na Sala Carriconde, no Centro de Artes e Letras da UFSM, de 13 de outubro a 1 de novembro de 2016.

Mais especificamente sobre os dois estudos de caso, Zoravia Bettiol tem duas publicações que trazem dados referentes à sua produção têxtil. No livro *Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade* (2007), há o texto *Complexa Trama: arte têxtil por Zoravia Bettiol*, de Ana Albani de Carvalho; e no catálogo *Zoravia Bettiol, o lírico e o onírico* (2017), de Paula Ramos e Paulo Gomes, há o texto *Múltiplas Tramas*. Foi realizada pesquisa primária e levantamento de dados da época, a partir do material disponível em sua Fundação e também na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, que se tornou essencial no período de pandemia. Também realizei entrevistas com a própria artista<sup>4</sup>, com Maria Elizabeth Blacher (1948), que foi ajudante da artista em seu ateliê, e com Sonia Moeller (1942), artista que aprendeu a tecer com Bettiol.

Sobre Titze, o trabalho de pesquisa foi mais árduo. O artista faleceu em 2016 e não há nenhuma pesquisa concreta referente à sua obra e trajetória. Apenas a professora Vani Foletto já havia se debruçado sobre a produção têxtil do artista, devido a sua pesquisa referente à tapeçaria em Santa Maria e também quando ela lançou, juntamente com Edir Lucia Bisogni, o livro *As artes visuais em Santa Maria: contextos e artistas* (2001), que foi importante para compreender a história de Titze junto ao Centro de Artes da UFSM. Dessa maneira, entrevistas foram muito relevantes para entender melhor a trajetória do artista, tendo eu entrevistado o artista Luiz Gonzaga, que era professor na UFSM no mesmo período que Titze e realizou tapeçarias de recorte por influência do artista; e a artista Berenice Gorini, que também foi professora da UFSM era amiga de Titze desde a universidade. Tive a oportunidade de conversar com Luiza Tomazetti Isidoro, que foi aluna de Titze e bordou e teceu muitos de seus trabalhos; e

---

<sup>4</sup> Importante ressaltar que, ao longo da escrita da minha dissertação, Bettiol foi muito solícita, respondendo a diversas dúvidas por telefone ou e-mail.

também tive conversas informais, em 2020, com Lucia Isaia, aluna de Yeddo e professora da UFSM, e Fátima Mesquita, professora da UFSM.

Com mais informações sobre a trajetória do artista a partir das entrevistas, era essencial que eu conhecesse (e visse) obras do Titze, por isso realizei, em 2019, uma viagem a Santa Maria, onde pude ver tapeçarias que estão localizadas no prédio do Centro de Artes e Letras (CAL) e no prédio da Reitoria da UFSM<sup>5</sup>. Também visitei a coleção de Marco Aurélio Biermann Pinto<sup>6</sup>, que possuiu tapeçarias de Berenice Gorini, Nelson Ellwanger e Ivandira Dotto e diversas pinturas e desenhos de Titze; e vi duas tapeçarias de Titze, do fim da década de 1960, que são de Sérgio Roberto Abaide Prestes<sup>7</sup>.

Nessa viagem, eu também havia planejado consultar os documentos históricos do CAL, que serviram de base para a pesquisa de Vani Foletto, mas não pude acessá-los nesse período; planejei visitar Santa Maria, novamente, em 2020, mas, devido à pandemia, isso foi impossível. Felizmente, em 2019, devido à exposição *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*<sup>8</sup>, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes, Ufrgs), realizei, em conjunto com a profa. Dra. Joana Bosak e as colegas de graduação Luiza Villamil e Andressa Borba, o *Seminário de arte têxtil do Rio Grande do Sul*, para o qual uma das convidadas foi Vani Foletto, que comentou sobre a produção têxtil de Santa Maria. Gentilmente, Foletto disponibilizou sua apresentação, que contém imagens históricas do CAL. Eu gravei a apresentação, que está transcrita na dissertação, sendo uma referência importante para a construção deste trabalho. Também foi muito importante ter acesso ao espólio do artista, que se encontra sob a responsabilidade de parentes seus que foram responsáveis por doações de obras de Titze para o Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, o qual recebeu quatro tapeçarias do artista e mais alguns desenhos. Tive a oportunidade de visitar o local onde encontram-se os bens de Titze e ali pude conhecer mais da sua produção, havendo

---

<sup>5</sup> Nessas coleções, tive a oportunidade de ver obras de Berenice Gorini, Nelson Ellwanger, Yeddo Titze, Luiz Gonzaga e Liciê Hunsche.

<sup>6</sup> Advogado, mas com grande interesse na arte rio-grandense e de Santa Maria. Em sua coleção, vi tapeçarias de Berenice Gorini, Nelson Ellwanger e Ivandira Dotto. Marco Aurélio também é responsável pela página de Facebook Yeddo Titze in memoriam, com imagens de obras, folhetos de exposições e alguns vídeos sobre o artista. Disponível em: <https://www.facebook.com/yeddotitze>. Acesso em: 2 dez. 2020.

Sérgio Roberto comentou que os seus pais eram vizinhos de Titze e, quando este se mudou para Porto Alegre, deu a eles, de presente, as duas tapeçarias, que passaram para ele.

<sup>8</sup> A exposição ocorreu em decorrência a minha pesquisa sobre o CGTC que realizei no trabalho de conclusão de curso sob a orientação da Prof. Dra. Joana Bosak em 2017. A mostra se deu de 27 de março a 26 de abril de 2019, havendo diversos eventos paralelos durante o período da exposição.

quadros da década de 1950 até 2000, alguns batiques e centenas de desenhos, principalmente de flores e de cunho religioso. Foram encontradas também algumas fotografias que estão neste trabalho.

Referente à organização da dissertação, realizei uma analogia com a tecelagem para pensar a estruturação dos capítulos, utilizando-me dos dois termos essenciais para uma tapeçaria, o urdume e a trama. Os fios de urdume são esticados e fixos longitudinalmente em um tear e dão base para o trabalho a ser feito. Os fios da trama são dispostos transversalmente e transitam entre o urdume com liberdade.



Figura 3 – Imagem de tear com urdume e trama  
Fonte: Scheila Eggert.

Pensando-se nessa construção, a primeira parte do trabalho é o urdume, ou seja, é a revisão bibliográfica e histórica referente à tapeçaria na Polônia, na França e no Brasil, que foram essenciais para compreender a produção de Titze e Bettiol. Para um melhor entendimento do leitor, dividi o urdume em dois capítulos: o primeiro, sobre as produções francesa e polonesa, e o segundo, sobre a brasileira. Em ambos, cito nomes importantes para se pensar a tapeçaria no século XX, maneiras de produção e eventos que ajudaram na legitimação do suporte, como a Bienal de Lausanne e as Bienais de São Paulo. A trama consiste na pesquisa referente à trajetória e à produção de Yeddo Titze e Zoravia Bettiol e quanto esses dois artistas ajudaram na divulgação e no



fortalecimento do têxtil no Rio Grande do Sul. Assim, no primeiro capítulo da trama, intitulado *Tecendo no Rio Grande do Sul: a produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze*, discorro sobre a trajetória dos dois artistas, limitando minha atenção para suas produções têxteis, buscando perceber quais foram suas influências e técnicas apreendidas após suas viagens à Europa. Depois, apresento o capítulo *Alunos no tear: difusão da tapeçaria em Porto Alegre e Santa Maria*, no qual trago informações e maneiras como os artistas ensinaram tapeçaria; Bettiol em cursos realizados, na sua maioria, em seu ateliê, e Titze dando aulas na Universidade Federal de Santa Maria. Nesse capítulo, também cito diversos artistas que foram alunos de Bettiol e Titze que tiveram (ou têm) uma produção de destaque no têxtil.

O último capítulo da trama, e da dissertação, é referente à legitimação da tapeçaria rio-grandense em exposições da década de 1970, já que foi nesse período que ocorreram as grandes mostras do tema, como as Trienais de Tapeçaria no Museu de Arte Moderna em São Paulo (1976, 1979 e 1982)<sup>9</sup>. Analiso quais foram as mostras em que Titze, Bettiol e seus alunos expuseram e comparo o número de artistas participantes em relação aos outros Estados em eventos. Pensando na legitimação desses trabalhos, também cito alguns salões que ocorreram em Porto Alegre e que premiaram tapeçarias e trago a história da sala de tapeçaria do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli (Margs), como um claro exemplo da importância dessa técnica na arte local e brasileira.

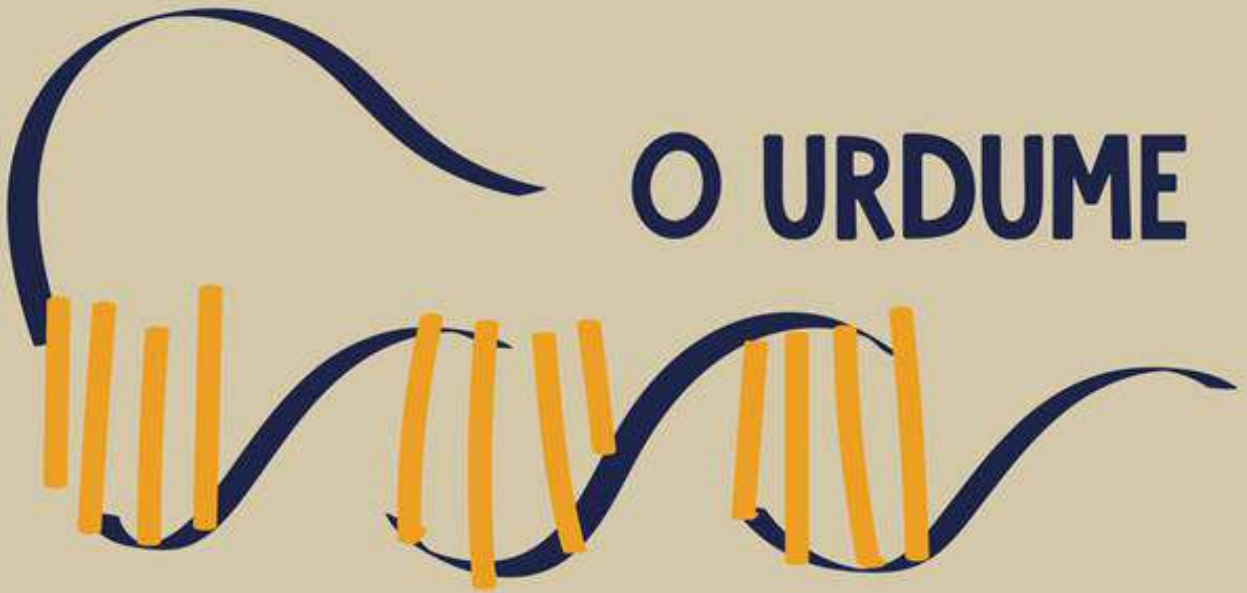
Dessa maneira, este trabalho tem como proposta de analisar a trajetória de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze, apontar as influências da tapeçaria francesa e polonesa em suas produções e, conseqüentemente, em suas aulas, difundindo técnicas e conhecimentos têxteis para uma geração de artistas que participaram de exposições icônicas da tapeçaria na década de 1970. Com mais essa parte da história da tapeçaria rio-grandense escrita, espero que outros se interessem por essa técnica que encantou artistas, principalmente mulheres, e que segue no apagamento da história. Que a tapeçaria não siga sendo “um fio solto” na tessitura da história, tanto rio-grandense quanto brasileira.

---

<sup>9</sup> Além das trienais, cito também as mostras *Tapeçaria Brasileira* (UFMG, 1974), *1ª Mostra brasileira de tapeçaria* (MAB-Faap, 1974) e *Caminhos da tapeçaria brasileira* (Galeria Funarte, 1978).

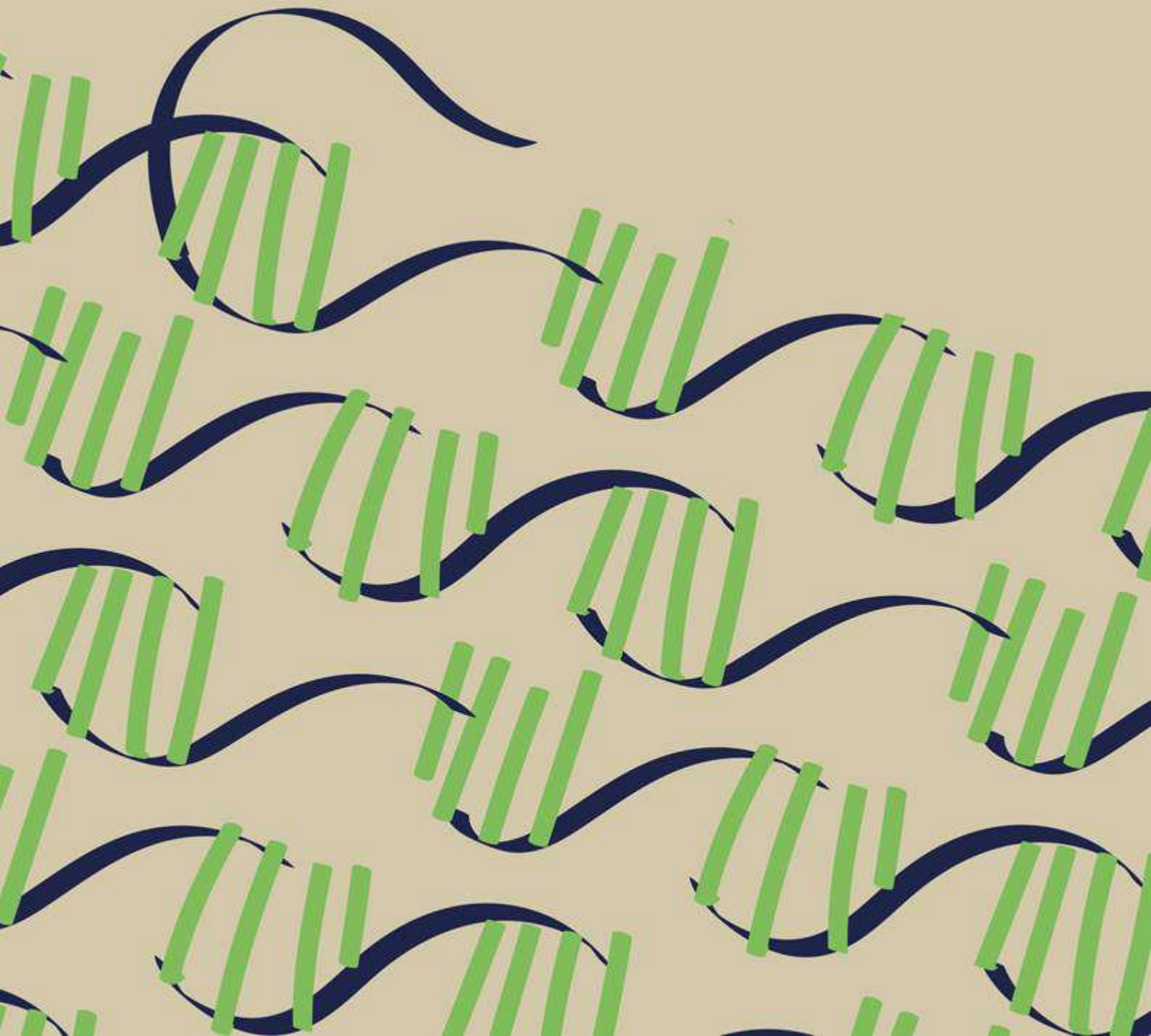


# O URDUME



## CAP. 2

Aspectos da  
tapeçaria francesa  
e polonesa no séc. XX



Em se tratando de tapeçaria, há, na visão ocidental, ideia geral sobre o termo: 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. Essa é uma concepção mais tradicional do suporte, que teve seu auge no século XVII e, posteriormente, por um rigor de exatidão da transcrição dos cartões<sup>10</sup>, tornou-se uma cópia de pinturas, perdendo o seu prestígio e sua autonomia.

No início do século XX, com iniciativas de modernização na linguagem aplicada ao suporte têxtil é que a tapeçaria vai ser “atualizada” e repensada por alguns artistas, a partir das suas próprias especificidades. Essa nova visão para o suporte desencadeia um movimento da tapeçaria, multiplicando os materiais usados e as formas criadas pelos artistas e trazendo contemporaneidade à técnica.

Para se compreender melhor as influências da tapeçaria brasileira, especificamente na produção têxtil de Yeddo Titze (1935–2016) e Zoravia Bettiol (1935), é necessário discorrer sobre fatos, artistas e eventos relevantes, principalmente, dos dois países onde esses artistas foram buscar conhecimentos sobre a técnica: a França e a Polônia. Há diferenças na construção da tapeçaria nesses dois lugares, principalmente em relação à concepção do cartão e a sua relevância para a feitura da obra e quanto ao papel do artista e do tecelão, que influenciaram a maneira de Titze e Bettiol criarem suas obras têxteis.

## 2.1 O RESSURGIMENTO DA TAPEÇARIA NA FRANÇA

A renovação da tapeçaria francesa no século XX nos leva a Aubusson<sup>11</sup>, na França, que foi um grande centro têxtil nos séculos XVII e XVIII, mas que, no início de 1900, perdeu seu prestígio e importância, tendo muitos ateliês produzindo apenas

---

<sup>10</sup> Esboço desenhado a partir de uma pintura, fotografia, desenho, etc. e utilizado pelo tapeceiro para realizar a tapeçaria (HULSE, 2013).

<sup>11</sup> Intitulada cidade internacional da tapeçaria, Aubusson fica na região central da França e registra a presença do têxtil desde o século XV. Os ateliês foram crescendo e se desenvolvendo e receberam, em 1665, durante o reinado de Luís XIV (1638–1715), a etiqueta de Manufatura Real, dando prestígio e maior conhecimento para as tapeçarias realizadas na cidade, que eram a principal fonte de renda do município. No século XIX, havia cerca de 2.200 pessoas trabalhando nos ateliês da cidade e foi criada a *École Nationale d'Arts Décoratifs* (1884), voltada para o ensino e a divulgação da tapeçaria (LA TAPISSERIE..., [201-]). No início do século XX, ocorreu uma grave crise nos ateliês, pela ausência de interesse do público pelo suporte têxtil e pelo alto custo da produção. Assim, houve uma movimentação de pessoas (Marie Cuttoli, Antoine-Marius Martin e Jean Lurçat) para modernizar a tapeçaria e reaver o interesse pela técnica, o que ajudou os ateliês da cidade a voltarem a produzir (JARRY, 1974). Em 2009, a cidade entrou na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO, pelo conhecimento na área de tapeçaria (LA TAPISSERIE..., [201-]).

revestimento de móveis (BARBE, 2004). Por volta da década de 1920, esforços com vistas a uma atualização surgiram, unindo a técnica milenar da tecelagem com uma visualidade moderna. Antoine-Marius Martin (1869–1955), Marie Cuttoli (1879–1973) e Jean Lurçat (1892–1966) são alguns dos nomes importantes na história da renovação têxtil, dando um novo fôlego aos ateliês da cidade francesa.

A *École Nationale d'Arts Décoratifs*<sup>12</sup> (ENAD) teve um papel importante na divulgação de técnicas têxteis, oferecendo cursos de baixo e alto liço<sup>13</sup> e ensinando o bordado *sarrazine*, um ponto tradicional na região de Aubusson (LA RÉNOVATION..., [201-]). Em 1917, o novo diretor da ENAD, Antoine-Marius Martin, foi importante para repensar o suporte têxtil na escola, modificando algumas práticas no tecer. Martin instituiu o cartão com linhas pretas para a tapeçaria, deixando de lado os cartões pintados, o que levava os tecelões a realizar nuances e uma mistura de cores para conseguirem grandes detalhes. Em dez anos, ele diminuiu a quantidade de cores usadas em uma tapeçaria, de 1000 para 24, e também aplicou o uso de linhas mais grossas para a trama. Tudo isso influenciou o custo de produção, que passou de 39.000 francos por metro quadrado para 3.000 francos (YTHIER, 2020).

Martin também estimulava que os alunos da ENAD atualizassem a estética de suas produções, buscando um estilo decorativo, mas que afastasse a tapeçaria de um mero *fac simile* de pinturas (JARRY, 1974). Seus princípios foram vistos na produção de seus alunos, em 1925, na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*<sup>14</sup>, na qual obtiveram sucesso com criações influenciadas pela *Art déco*. Uma das tapeçarias que estavam na mostra foi *Solitude, Greenery (Solitude, verdure)* (figura 4), com desenho de François Faureau<sup>15</sup> (1902–1997) e que foi tecida com técnicas implementadas por Martin na *École* e chamou muita a atenção (LA RÉNOVATION..., [201-]).

---

<sup>12</sup>Aubusson teve sua primeira escola municipal de arte em 1869. Esta, com o apoio do governo, tornou-se uma das três primeiras escolas nacionais de arte decorativa, com as de Paris e Limoges. A escola desempenhou um papel vital no renascimento da tapeçaria, principalmente no século XX. A partir da década de 1990, a escola de Aubusson se uniu à escola de Limoges (LE QUARTIER..., [201-]).

<sup>13</sup> São tipos de teares. O tear de baixo liço, normalmente, é horizontal; já o de alto liço é vertical (WEBSTER, 1997).

<sup>14</sup>Exposição internacional, sediada em Paris, com o objetivo de demonstrar a produção nas áreas da arquitetura e artes decorativas. Foi nessa exposição que o termo *Art déco* foi cunhado (GALLAS, 2013).

<sup>15</sup> Henri François Faureau teve sua trajetória voltada para a realização de tapeçarias. Estudou na ENAD, sendo influenciado pelas teorias e pela modernização de Antoine Marius Martin e trabalhou no ateliê Tabard (Aubusson). Aos 22 anos, expôs suas primeiras tapeçarias e ganhou uma medalha de prata na Exposição Internacional de Artes Decorativas (HENRI..., 2018).



Figura 4 – François Faureau (França, 1902 – 1997)  
*Solitude, Greenery (Solitude verdure)*, 1923 | Lã | 193 × 150 cm  
Cité internationale de la tapisserie (Aubusson, França)  
Fonte: Ythier (2020, p. 75).

Mesmo se destacando na *Exposition* de 1925, as técnicas radicais de Martin não foram bem vistas. Ele foi criticado e acusado de afastar os melhores pintores de Aubusson e de destruir o sistema de educação dos tapeceiros, o que acabou levando a sua demissão. Porém, alguns ateliês de tapeçaria se interessaram pelas inovações, dando espaço a Martin para treinar uma geração de tecelões (YTHIER, 2020).

Durante o mesmo evento, no *Grand Palais*, outro nome ganhou força e reconhecimento pelos seus trabalhos em moda e interiores, Marie Cuttoli. Mulher importante para a renovação da tapeçaria no século XX (que é muitas vezes esquecida em textos sobre o tema), seu trabalho com artistas franceses para criação de cartões foi inovador e trouxe novos ares para o suporte.

### 2.1.1 Marie Cuttoli e a tapeçaria francesa

Transitando entre duas cidades, Philippeville<sup>16</sup> e Paris, Marie Cuttoli amalgamou sua admiração pelo modernismo europeu com o fascínio pela produção artesanal de tapetes na Argélia. Sua ida à África ocorreu devido ao seu casamento, em 1912, com um político francês, Paul Cuttoli (1864–1949), e entre seus deslocamentos, da capital francesa à cidade argelina, o casal foi adquirindo peças de artistas, como Pablo Picasso

---

<sup>16</sup> Atual Skikda, na Argélia.



(1881–1973), Fernand Léger (1881–1955), Raoul Dufy (1877–1953) e Georges Braque (1882–1963). Interessada na arte moderna e cativada pelo artesanato local de Sétif (região próxima à sua moradia), ela comissionou desenhos para tapeçarias e vestuários a artistas parisienses que seriam produzidos pelas tapeceiras e pelas bordadeiras argelinas e revendidos para a Europa (TROY, 2006).

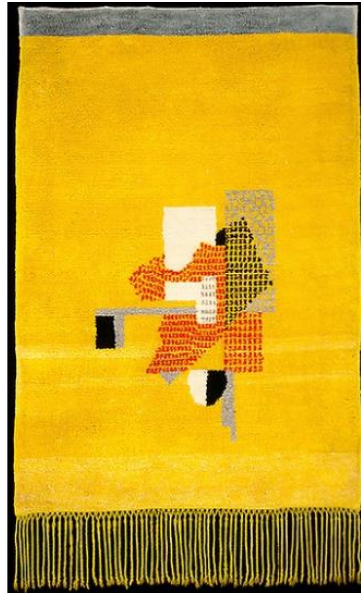


Figura 5 – Jean Lurçat (França, 1892–1966)  
*Le Jardin*, 1925 | Lã | 180.5 × 125.4 cm | Art Institute Chicago (Chicago, EUA)  
Fonte: Art Institute Chicago (2018, online)<sup>17</sup>.



Figura 6 – Therese Bonney (Nova Iorque, EUA, 1894 – Paris, França, 1978)  
*Maison Myrbor*, circa 1925 (Paris, França)  
Fonte: Smithsonian Libraries (2016, online)<sup>18</sup>.

Inicialmente, Cuttoli comprou alguns teares e contratou tecelãs para trabalharem na *Villa Myriam*, sua casa em Philippeville. Depois, com o aumento das demandas, a

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/40997/le-jardin-the-garden>. Acesso em: 24 out. 2020.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://library.si.edu/image-gallery/90541>. Acesso em: 24 out. 2020.

produção passou para um ateliê maior em Sétif (TROY, 2006). Foi neste período inicial, quando a fabricação ocorria em território africano, que se teceu o primeiro tapete da Maison, *Le Jardin* (figura 5), criado por Jean Lurçat e realizado pelas argelinas. A peça, inclusive, esteve na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* com outras tapeçarias, criadas por Fernand Léger e Pablo Picasso. Obtendo sucesso considerável, em 1925, Cuttoli abriu a *Maison Myrbor* (figura 6) em Paris, onde seus tapetes eram os objetos mais reconhecidos:

Atualmente, os tapetes são a contribuição mais importante para o movimento moderno. Através de suas conexões na Argélia (o marido da senhora Cuttoli é um senador no norte da África), ela desenvolveu uma organização no local, para tecer em teares manuais designs de artistas conhecidos e iniciantes. [...] Há apenas cinco tapetes de cada design, para que o colecionador compre um tapete de Léger como compraria uma gravura de Léger (BONNEY, 1925 *apud* TROY, 2006, p. 239, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Em seu empreendimento, durante a década de 1920, Cuttoli vendeu criações mais voltadas para a decoração, tendo em seus tapetes grande influência da *Art déco*, mesmo quando eles possuíam desenhos de artistas. Isso é visível se observarmos os dois tapetes de Lurçat (figuras 5 e 8) e o desenho de Léger (figura 7): todos possuem um desenho mais simples e geométrico, característica do movimento artístico. Isso se modificaria, pois no fim da década de 1920 Cuttoli direcionou seu negócio para o mercado de arte, focando na produção de tapeçarias artísticas (TROY, 2006).

---

<sup>19</sup> No original: “Actually the rugs are her most important contribution to the modern movement. Though her connections in Algiers (Mme. Cuttoli’s husband is a senator from North Africa) she was developed na organization there to weave on hand looms the designs of well-knownand coming artists. [...] There are only five rugs made from a single design, so that collectors buy a Léger rug as they would a Léger Picture” (BONNEY *apud* TROY, 2006, p. 239).



Figura 7 – Fernand Léger (França, 1881–1955)  
*Carpet*, 1920/29 | Lã | 240.6 x 205.2 cm  
Fonte: Dorotheum (2017, online)<sup>20</sup>.



Figura 8 – Jean Lurçat (França, 1892–1966)  
*Carpet*, circa 1940 | Lã | 225 x 164 cm  
Fonte: Wright (2014, online)<sup>21</sup>.

Cuttoli, conhecendo a tradição francesa de tapeçarias, que tinha como grandes exemplos *A Dama e o Unicórnio*<sup>22</sup> e *Apocalipse de Angers*<sup>23</sup>, percebeu o potencial

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.dorotheum.com/en/1/680615/>. Acesso em: 18 jun. 2019.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.wright20.com/auctions/2014/10/design-and-decoration-the-alan-moss-collection/287?search=jean+lurcat>. Acesso em: 13 set. 2019.

<sup>22</sup> Conjunto de seis tapeçarias que estão no Museu Cluny, realizadas por volta de 1500, que representam os cinco sentidos (olfato, paladar, visão, toque e audição). Na última tapeçaria, há a inscrição *monseuldésir* (meu único desejo). Elas são um exemplar precioso do estilo *millefleurs* (mil flores), devido ao uso excessivo da flora na composição (LES CHEFS..., [201-].



artístico desse suporte, o que a fez expandir seu negócio para as artes (TROY, 2006). Em 1930, ela mudou o nome da *Maison Myrbor* para *Galerie Vignoni*<sup>24</sup>, deixando de lado a moda em favor de esculturas, pinturas e tapeçarias modernas. A produção de tapeçaria passou, então a ser feita em Aubusson. Cindy Kang, curadora de exposição sobre Marie Cuttoli na *Foundation Barnes*<sup>25</sup>, cita que, durante o período entre-guerras na França, houve promoção do artesanato, como estratégia de reconstrução e fortalecimento da economia. Dessa maneira, compreende-se que, além do interesse pela técnica Cuttoli retornou a Aubusson pretendendo estimular a região que vive da tradição tapeceira (KANG, 2020).

A primeira tapeçaria feita em Aubusson pela *Maison Myrbor* foi *L'orange (The Storm)* (figura 9), criado por Lurçat. Com essa oportunidade, o artista francês realizou sua primeira tapeçaria tecida, pois até então ele as bordava. Em continuidade, outros artistas foram chamados: Georges Rouault (1871–1958), Fernand Léger, Georges Braque, Pablo Picasso, Raoul Dufy, Lucien Coutaud (1904–1977), Joan Miró (1893–1983), Louis Marcoussis (1878–1941), André Derain (1880–1954) e Henri Matisse (1869–1954). Com essa nova produção, ela ganhou fama e reconhecimento pelas suas tapeçarias, realizando diversas exposições na Europa e nos Estados Unidos<sup>26</sup> (JARRY, 1974).

---

<sup>23</sup> Encomendada por volta de 1375, pelo Duque Louis Ier d'Anjou, a tapeçaria do Apocalipse é um grande conjunto de têxteis (dos seus 140 metros de origem, 100 chegaram até nós) que conta passagens do Apocalipse. Hoje em dia, ela se encontra no Château d'Angers, na França (LA TAPISSERIE..., c2018).

<sup>24</sup> A Galeria funcionou até 1935, sendo um centro da vanguarda artística durante seus anos de atuação. Foi ali que ocorreu a mostra em 1932, organizada por Marcel Duchamp (1887–1968), dos móveis de Alexander Calder (1898–1976) e, em 1933, uma importante exposição de Francis Picabia (1879–1953). Depois da *Galerie Vignoni*, Cuttoli se uniu a Jeanne Bucher (1872–1946), que possuía uma importante galeria de arte em Paris e uma editora de livros de arte, criando a *Galerie Jeanne Bucher-Myrbor*, em 1935 (TROY, 2006).

<sup>25</sup> Em fevereiro de 2020, abriu na *Foundation Barnes* (Filadélfia, EUA) a exposição *Marie Cuttoli: the modern thread from Miró to Man Ray*. A mostra traça a carreira da francesa, com suas peças de roupa da *Mayson* e tapeçarias de artistas como Rouault, Léger, Picasso, Braque, Le Corbusier (1887–1965), Man Ray (1890–1976), Miró e outros (FOUNDATION, 2020).

<sup>26</sup> As tapeçarias de Cuttoli foram expostas em Bruxelas e Londres (JARRY, 1974). Nos EUA, participaram de diversos eventos: exposições no *Art Club* em Chicago (1936, 1941 e 1953); no *Golden Gate International Exposition* (1939), em São Francisco; *Exposition of French Decorative Art* (1936), na Lord & Taylor, em Nova Iorque; e na mostra *Cubism and Abstract Art* (1936), organizada por Alfred Barr, no *Museum of Modern Art*, em Nova Iorque (TROY, 2006; BUCKLEY, 2017).



Figura 9 – Jean Lurçat (França, 1892–1966)  
*L'orange*, c. 1933 – 1935 (Tecido pelo Atelier Delarbre, Aubusson) | Lã e seda | 232 x 170 cm  
Musée Jean-Lurçat et la tapisserie contemporaine (Angers, França)  
Fonte: Kang (2020, p. 16).

No processo de fabricação das tapeçarias de *Galerie Vignoni*, muitas vezes Cuttoli se apropriou de desenhos e quadros já existentes e os transportava para o suporte têxtil, não havendo envolvimento do artista durante a tecelagem ou, nem mesmo, convite anterior para que ele criasse um cartão. Buckley (2017) cita o caso de Picasso, do qual Cuttoli transportou a pintura *Secrets (Inspiration)* (figura 11) para a tapeçaria sem que houvesse uma permissão inicial do artista ou contato durante a sua feitura. Depois de pronta, Picasso a autenticou e a assinou, como se vê na figura 10 (BUCKLEY, 2017).



Figura 10 – Detalhe inferior da tapeçaria de Pablo Picasso  
Barnes Foundation (Nova Iorque, EUA)  
Fonte: Kang (2019, p. 137).



Figura 11 – Helena Rubinstein em seu apartamento, sentada em frente à colagem *Secrets (Confidences)*, de Pablo Picasso  
Papel colado sobre tela  
Fonte: ResearchGate (2017, online)<sup>27</sup>.



Figura 12 – Pablo Picasso  
(Espanha, 1881 – França, 1973)  
*Secrets (Confidences) or Inspiration*, 1934  
Algodão, lã e seda | 190.5 x 170.2 cm  
Barnes Foundation (Nova Iorque, EUA)  
Fonte: Kang (2019, p. 137).

Acredita-se que Cuttoli fez diversas tapeçarias dessa maneira e, já que a presença do artista não era necessária para a idealização da peça, ela chegou a reeditar alguns dos tapetes na década de 1980<sup>28</sup>. Com essas informações, Cuttoli nos faz pensar sobre a questão de autoria, pois, além de o artista não se envolver com a feitura da tapeçaria, era ela que ajudava na transcrições<sup>29</sup> e trabalhava mais próxima aos tecelões. Há uma rede de relações na criação de uma tapeçaria e, muitas vezes, o artista, criador do cartão, não participa muito dos processos, pois poucos sabem sobre a técnica em si.

<sup>27</sup> Disponível em: [https://www.researchgate.net/figure/Helena-Rubinstein-in-her-apartment-sitting-in-front-of-Secrets-Confidences-by-Picasso\\_fig10\\_319685949](https://www.researchgate.net/figure/Helena-Rubinstein-in-her-apartment-sitting-in-front-of-Secrets-Confidences-by-Picasso_fig10_319685949). Acesso em: 13 set. 2019.

<sup>28</sup> Em 1940, por causa da ocupação nazista na França, Cuttoli mudou-se para Nova Iorque; voltou para Paris apenas na década de 1960. Nessa época, ela se restabeleceu em parceria com a Galeria Lucy Weill (atualmente *Galerie Lucy Weill – Seligmann*) e continuou vendendo tapeçarias (TROY, 2006).

<sup>29</sup> Na recente exposição *Iberê Camargo – Fio de Ariadne*, foram expostas tapeçarias de Iberê Camargo bordadas pelo ateliê Guanabara (Rio de Janeiro). O artista supervisionou a produção, mas foi Maria Angela Magalhães, uma das criadoras do ateliê, que acompanhou todo o processo de feitura da tapeçaria e ajudou a transportar o cartão de Iberê para os fios da tapeçaria. Denise Mattar, um dos curadores da exposição, utilizou-se do termo transcrição, conceito criado por Haroldo de Campos para definir o processo de tradução de um poema – que exige consideração do texto como um todo, e não apenas a tradução literal das palavras –, para identificar esse processo realizado por Maria Angela, que tinha como ponto de partida o cartão do artista e o dever de repassar os desenhos para o suporte têxtil (MATTAR, 2020). Essa situação se iguala a posição de Marie Cutolli, sendo essencial para a realização das tapeçarias de artistas franceses.

Lurçat foi um artista que, de certa maneira, percebeu a distância entre o artista e o ateliê de tapeçaria e se envolveu para modificar essa situação.

### 2.1.2 Jean Lurçat e o fortalecimento do têxtil

Jean Lurçat é um dos nomes mais citados quando se trata da renovação da tapeçaria no século XX. Artista interessado no têxtil e na arquitetura, Lurçat ajudou a tapeçaria a se renovar, divulgando o conceito de *Nova Tapeçaria*, que consiste, basicamente, em um retorno à tradição medieval: composição sem perspectiva, um número limitado de cores e tons de lã<sup>30</sup>, o abandono de modelos da pintura<sup>31</sup> e de bordas que imitassem molduras de quadros (JARRY, 1974; CÁURIO, 1985). Para se compreender melhor o papel de Lurçat para essa renovação, é importante falar da sua trajetória.



Figura 13 – Jean Lurçat (França, 1892–1966)  
*Petites Filles Vertes*, 1920 [bordado por Lucien Lurçat] | Lã | 130 x 185 cm  
Galerie Deroyan (Paris, França)  
Fonte: Galerie Deroyan ([2014], online)<sup>32</sup>.

Jean Lurçat estudou no ateliê de Victor Prouvé<sup>33</sup> (1858–1943) e, logo em seguida, mudou-se para Paris na companhia do irmão André Lurçat<sup>34</sup> (1894–1970),

<sup>30</sup> Enquanto, em uma tapeçaria do século XIX, podiam ser usadas 700 cores diferentes, na tapeçaria *Apocalypse de Angers*, do século XIV, foram usadas apenas 24 tonalidades (CÁURIO, 1985).

<sup>31</sup> Ou seja, não são mais feitas cópias de pinturas para a tecelagem, mas, quando um artista realiza um cartão, este é planejado para ser uma tapeçaria.

<sup>32</sup> Disponível em: <http://www.deroyan.fr/tapisseries/lur%C3%A7at-filles-vertes/?offset=27&origine=Toutes&periode=XXe>. Acesso em: 4 set. 2019.

<sup>33</sup> Victor Prouvé estudou na escola de desenho municipal de Nancy, sua cidade natal, indo depois para Paris, estudar na Escola de Belas Artes e no estúdio de Alexandre Cabanel (1823–1889). Desde 1882, Prouvé participou do *Salon de la Société Nationale des Beaux-arts*, inicialmente na seção de pintura e,



onde envolveu-se na efervescência artística e intelectual da cidade aos vinte anos de idade (JEAN..., [201-]a). Rita Cáurio (1985, p. 99) escreveu que Lurçat “então em início de carreira já buscava um meio de expressão mais dirigido para a arquitetura do que a pintura de cavalete”, sendo esta uma das razões pelas quais o artista se interessou pela tapeçaria. Mas primeiro Lurçat procurou conhecer mais sobre a técnica do afresco e, para isso, tornou-se aprendiz de Jean-Paul Lafitte<sup>35</sup> (1882–1914). Em 1914, Lafitte e Lurçat iriam realizar uma pintura mural na Faculdade de Ciências de Marselha; porém, Lafitte faleceu antes de iniciar o projeto e, logo em seguida, Lurçat foi recrutado, pois teve início a Primeira Guerra Mundial (JEAN..., [201-]a).



Figura 14 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966)  
*Les Pêcheurs*, 1920 (bordado por Marthe Hennebert) | Lã | 212 x 97 cm  
Fondation Jean et Simone Lurçat (Paris, França)  
Fonte: Mathias ([201-], online)<sup>36</sup>.

As suas primeiras obras têxteis foram *Petites Filles Vertes* (figura 13) e *Soirre dans Grenada*, ambas bordadas por sua mãe<sup>37</sup>, e depois sua esposa, Marthe Hennebert (?-?), seguiu bordando suas tapeçarias, como é no caso de *Les Pêcheurs* (figura 14)

---

depois, na seção de arte decorativa (couro, joias, têxteis). De 1919 a 1940, foi diretor da Escola de Belas Artes em Nancy. Victor Prouvé é reconhecido por ser um defensor das artes decorativas e possuiu relevância no estilo da *Art déco* (CARRÉ, 2008).

<sup>34</sup> André Lurçat era arquiteto, tendo feito a decoração da *Maison Myrbor*, de Cuttoli. Em alguns de seus trabalhos de decoração, André incluiu tapeçarias de seu irmão mais velho, Jean Lurçat (BUCKLEY, 2017).

<sup>35</sup> Não foi encontrada nenhuma biografia do artista.

<sup>36</sup> Disponível em: <https://www.fondation-lurcat.fr/les-pecheurs>. Acesso em: 15 jul. 2019.

<sup>37</sup> As primeiras tapeçarias de Jean Lurçat foram feitas na técnica do bordado, ou seja, há uma tela ou talagarça de suporte para os fios que cobrem a tela por meio de agulha. Para esse tipo de tapeçaria não é necessário um tear (CÁURIO, 1985).

(MATHIAS, [201-]). As imagens criadas para a tapeçaria eram bem semelhantes aos desenhos produzidos pelo artista em outros suportes na época, principalmente guaches, mantendo um estilo surrealista (figuras 15 e 16). Isso demonstra que Lurçat não realizou seus cartões pensando na tapeçaria, mas apenas fez uma transferência de suporte. Ou seja, no início da década de 1920, ele já possuía um interesse no têxtil, mas não refletia sobre suas especificidades quando criava um desenho para essa finalidade. Isso se modificou quando o artista se aproximou dos ateliês de Aubusson, buscando conhecer mais sobre o processo do tecer.



Figura 15 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966)  
*Promenade au bois*, 1917 | Aquarela sobre papel | 33 x 47 cm  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris, França)  
Fonte: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ([201-], online)<sup>38</sup>.



Figura 16 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966)  
*Les amours d'Ocello*, 1919 | Aquarela sobre papel | 56 x 70 cm  
Fondation Jean et Simone Lurçat (Paris, França)  
Fonte: Fondation Jean et Simone Lurçat ([201-], online)<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Disponível em: <http://www.mam.paris.fr/en/online-collections#/artwork/18000000002076?layout=grid&page=1&filters=authors%3ALURCAT%20Jean%E2%86%B9LUR%C3%87AT%20Jean%7C%7CLURCAT%20Jean%E2%86%B9LUR%C3%87AT%20J>  
ean. Acesso em: 15 jul. 2019.

Em 1925, Lurçat conheceu Cuttoli, que solicitou alguns cartões para a *Maison Myrbor*, dando início a uma parceria entre os dois. Lurçat criou diversos tapetes e tapeçarias para Cuttoli e foi ela que o convidou, em 1933, para conhecer os ateliês de Aubusson e ali criar sua primeira obra tecida<sup>40</sup> (BUCKLEY, 2017). Após essa primeira visita e sua experiência com o tear, Lurçat aprofundou sua pesquisa sobre a técnica, voltando-se cada vez mais para esse suporte, estimulando mudanças na construção das tapeçarias e recrutando artistas para criarem cartões (CÁURIO, 1985).

Na década de 1930, dois eventos foram essenciais para Lurçat desenvolver seu conceito de *Nova Tapeçaria*, cuja popularização ajudou no crescimento da tapeçaria. O primeiro ocorreu em 1937, quando ele desenvolveu o cartão de *Moisson* para ser tecido pelos artesãos no ateliê de François Tabard<sup>41</sup> (?–1966). Lurçat viu o resultado e ficou desanimado com cores da lã, que foi tingida a partir do guache que ele usara para a realização do desenho. Assim, Tabard e Lurçat decidiram usar lãs coloridas existentes, numerá-las e colocar o número do fio em cada parte do cartão para guiar o tecelão e este saber que cor exatamente deveria ser usada (JARRY, 1974). Ou seja, cada número no desenho é igual a uma cor de lã específica. No cartão de Lurçat, cujo detalhe vemos na figura 17, podemos observar os diferentes números escritos pelo desenho, indicando a cor a ser usada naquele detalhe pelo tecelão. Na figura 18, há no canto da imagem as cores de lã numeradas. Com isso, Lurçat simplificou o momento da “leitura” do tecelão e trouxe o artista para mais perto do ateliê, já que este teria que trabalhar a partir das cores disponíveis da lã.

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.fondation-lurcat.fr/evenements?lightbox=dataItem-jxw1ljxu>. Acesso em: 8 ago. 2019.

<sup>40</sup> Tapeçaria na qual é necessário o uso de teares (CÁURIO, 1985).

<sup>41</sup> Tecelão oriundo da família Tabard, que possuía um ateliê de tecelagem desde o século XVII, em Aubusson. No século XX, o *Atelier Tabard* teceu diversas tapeçarias a partir de artistas, como Victor Vasarely (1908–1997), Jean Arp (1886–1966), Sonia Delaunay (1885–1979) e Jean Lurçat, sendo o último o maior colaborador do ateliê. Até a morte de Lurçat, em 1966, ele foi autor de quase metade das 4500 tapeçarias fabricadas entre 1935 e 1983 (L'ATELIER, [201-]).



Figura 17 – Detalhe de cartão realizado por Jean Lurçat  
 Fonte: Battages #4 Jean Lurçat et Saint-Céré (2016, online)<sup>42</sup>.



Figura 18 – Lãs numeradas que acompanham um cartão realizado por Jean Lurçat  
 Fonte: Battages #4 Jean Lurçat et Saint-Céré (2016, online).

O segundo momento ocorreu quando Lurçat viu a famosa tapeçaria do século XIV *Apocalypse de Angers*, pois isso o influenciou a pensar sobre a criação de tapeçarias que estavam sendo realizadas naquele momento. Lurçat começou a defender e praticar desenhos para tapeçaria que fossem mais fáceis de serem transpassados para o suporte têxtil, ou seja, desenhos realizados a partir de uma composição com falta de perspectiva, sem sombreamentos e poucas cores utilizadas. Essas características já haviam sido afirmadas por Antoine-Marius Martin, como comentado no início do capítulo, mas realmente foi Lurçat que conseguiu popularizar essa nova concepção para a tapeçaria. Em seus trabalhos são perceptíveis tais aspectos, como visto nas figuras 19 e 20.

<sup>42</sup> Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZdOVQKstYMY&list=PLPdSY3F7HqJVPTja2mqTcZbRYA8thNvtj&index=5&t=0s>. Acesso em: 19 set. 2020.





Figura 19 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966)  
*Liberté*, 1943 (tecido em Aubusson) | Lã | 283 x 330,5 cm  
Centre Pompidou (Paris, França)  
Fonte: Centre Pompidou ([201-], online)<sup>43</sup>.

Na primeira imagem (figura 19), temos a obra *Liberté* (1943), que foi tecida clandestinamente com versos do poema de Paul Eluard<sup>44</sup> (1896–1952) durante a ocupação nazista na França (CENTRE POMPIDOU, [201-]). Nesse trabalho, notam-se a falta de perspectiva, a partir da sobreposição dos elementos, as poucas cores utilizadas, com predomínio do vermelho e do amarelo (cores muito usadas pelo artista), e, mesmo havendo a borda decorativa, ela não imita uma moldura de madeira comum aos quadros. Importante também destacar que nessa tapeçaria há o galo (símbolo da França) e o sol, que são dois elementos corriqueiros na obra de Lurçat.

Na figura 20, obra da década de 1960, na qual se observam a ausência da perspectiva na composição e os elementos florais comuns ao seu trabalho. Interessante citar também que, além da assinatura do artista criador do cartão, em alguns casos aparece o monograma do ateliê que teceu a obra. Na figura 21, tem-se o detalhe da obra *Le ruisseau écossais*, em que aparecem a assinatura de Lurçat e do *Atelier Tabard*. Essa inclusão do monograma do ateliê demonstra uma valorização da mão-de-obra especializada, que esteve envolvida no desenvolvimento da tapeçaria.

<sup>43</sup> Disponível em: [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-ce20e69a48e4586fd3858c18c6e344a7&param.idSource=FR\\_O-1367b258513b9d7679799b8d1af6a](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-ce20e69a48e4586fd3858c18c6e344a7&param.idSource=FR_O-1367b258513b9d7679799b8d1af6a). Acesso em: 15 jul. 2019.

<sup>44</sup> Esse poema foi escrito em 1942 e traduzido para diversas línguas, logo em seguida, sendo um exemplo da resistência francesa na Segunda Guerra Mundial. Ao Brasil, o texto chegou graças a Cícero Dias e foi traduzido por Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira (DRUMMOND DE ANDRADE, 2002).



Figura 20 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966)  
*Le ruisseau écossais*, circa 1960 (tecido no *Atelier Tabard*) | Lã | 152 x 228 cm  
Galerie Sébastien Meunier – La tapisserie du XXe siècle (Paris, França)  
Fonte: La tapisserie du XXe siècle ([201-], online)<sup>45</sup>.



Figura 21 – Detalhe da obra *Le ruisseau écossais*,  
com o monograma do *Atelier Tabard* e a assinatura de Lurçat  
Fonte: La tapisserie du XXe siècle ([201-], online).

A partir da conceituação de *Nova Tapeçaria*, Lurçat se envolveu cada vez mais com a renovação do suporte e, em 1947, criou a *Association des Peintres Cartonniers de Tapisserie* (Associação de Pintores de Cartões de Tapeçaria – APTC), com o objetivo de conquistar a autonomia da tapeçaria e envolver mais artistas no desenvolvimento de cartões. Ligaram-se à APTC Marc Saint-Saëns<sup>46</sup> (1903–1979), Jean Picart le Doux<sup>47</sup> (1902–1982), Marcel Gromaire (1892–1971), Pierre Dubreuil (1891–1970) e a galerista Denise Majorel<sup>48</sup> (1917–2014) (COTTON; JUNET, 2017).

<sup>45</sup> Disponível em: <https://www.lapissierie20e.com/produit/jean-lurcat-26/>. Acesso em: 9 ago. 2019.

<sup>46</sup> Graças à sua experiência como artista de afresco, Marc Saint-Saëns foi sensível às questões da arte mural e às composições monumentais, voltando-se à tapeçaria na década de 1940. Trabalhou muito no *Atelier Tabard* (MARC, [201-]).

<sup>47</sup> Autodidata, iniciou sua carreira artística nas artes gráficas e, posteriormente, envolveu-se na realização de cartões para a tapeçaria. Produziu mais de 400 tapeçarias em sua vida (JEAN, [201-]b).

<sup>48</sup> Interessada por tapeçaria, em 1944 conheceu Lurçat e o influenciou a continuar produzindo nesse suporte. Suas primeiras exposições ocorreram em casas particulares, com tapeçarias de Jean Lurçat, Marc Saint-Saëns, Jean Picart le Doux, Marcel Gromaire e Pierre Dubreuil. Em 1950, Marjorel abriu sua

Além de reunir os artistas citados anteriormente, com o apoio da APTC e da galeria *Le Demeure*<sup>49</sup>, outros artistas realizaram cartões para serem tecidos. Entre eles: Georges Braque, Alexander Calder (1898–1976), Pablo Picasso, Max Ernst (1891–1976), Jean Arp (1886–1966), Sonia Delaunay (1885–1979), Ferdinand Léger e Vassily Kandinsky (1866–1944) (CÁURIO, 1985). Toda essa movimentação resultou na exposição *La Tapisserie Française du Moyen Âge à nos jours*<sup>50</sup> (*Tapeçaria Francesa da Idade Média aos nossos dias*), de 1946, no Museu de Arte Moderna de Paris, que contemplou uma seção de tapeçaria contemporânea com 85 exemplares, sendo a maioria tecida em ateliês de Aubusson (COTTON; JUNET, 2017).

Foi nesse período que Lurçat teve suas obras expostas no Brasil, sendo uma das primeiras mostras em 1946 no Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro. Na *Exposição de Tapisseries, céramiques et Livres de France*, o público teve oportunidade de apreciar livros franceses, cerâmicas, tapeçarias de Lurçat e de Madeleine Colaço (1907–2001) (EXPOSIÇÃO..., 1946). No mesmo museu, em 1949, aconteceu a mostra *De Manet aos nossos dias*, que era composta, principalmente, por pinturas e algumas tapeçarias de Jean Lurçat (DE MANET, 1949).

German Bazin<sup>51</sup> (1901–1990), que veio ao Brasil acompanhar a montagem da exposição *De Manet aos nossos dias*, declarou, no *Diário de Pernambuco*, “[...] que a novidade mais atual do mundo francês artístico de hoje são os trabalhos em ‘tapisserie’ de Jean Lurçat” (NO RECIFE..., 1949, p. 3). Uma declaração dessas, com certeza, chamou a atenção do público brasileiro para as criações do artista francês, tornando-se recorrentes exposições dele aqui. Houve exposições em 1952, 1954 e 1956, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo. A mostra de 1954, com tapeçarias e pinturas de Lurçat, foi uma das mais importantes. Ocorreu no Museu de Arte de São Paulo e seguiu para o Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, tendo a presença do artista para a abertura e em conferências sobre tapeçaria (LURÇAT..., 1954a).

---

galeria em Paris, *La Demeure*, especializada em tapeçaria, e se tornou uma referência para artistas (LE FONDS..., 2015).

<sup>49</sup> Galeria criada em 1950 por Denise Marjorel, cuja especialidade eram tapeçarias (LE FONDS..., 2015).

<sup>50</sup> A exposição foi montada em outras cidades, como Amsterdam, Bruxelas, Londres e Nova Iorque (COTTON; JUNET, 2017).

<sup>51</sup> Germain Bazin foi um importante historiador da arte francês. Escreveu diversos livros sobre arte e viajou pelo Brasil, estudando sobre a arquitetura barroca religiosa e a produção de Aleijadinho (GERMAIN..., 2019).



Figura 22 – Reportagem no *Correio da Manhã*, anunciando a chegada de Jean Lurçat, devido à abertura de exposição no MAM Rio de Janeiro. Fonte: Lurçat (1954a, p. 11).

As duas conferências sediadas no MAM RJ foram transcritas e publicadas no jornal *Correio da Manhã*, possibilitando a leitura do que fora dito pelo artista. A primeira conferência, intitulada *A tapeçaria e a arte mural*, traz ao público do Rio de Janeiro a visão que o artista possuía sobre a tapeçaria ser um objeto monumental e ligado à arquitetura. Citando o exemplo da tapeçaria *Apocalypse de Anger*, que possuía 5 metros de altura por 144 de comprimento, Lurçat defende que a tapeçaria é “uma resposta à necessidade de decorar enormes superfícies e uma resposta à necessidade do monumental” (LURÇAT, 1954a, p. 11). O artista defende seu ponto de vista, trazendo que houve o declínio da tapeçaria quando essa se tornou uma “cópia infeliz, custosa e vã dos grandes quadros a óleo” (LURÇAT, 1954b, p. 11), mas que recuperou seu prestígio no século XX:

[...] e, se atualmente êste movimento da tapeçaria recebe uma acolhida tão calorosa na Europa Ocidental é porque esta mesma Europa Ocidental reconhece na tapeçaria um meio de expressão de grande tradição. Todos percebem, igualmente, que os monumentos prestes a serem construídos exigem, para as suas paredes se tornem expressivas, um meio de enriquecimento que esteja de acôrdo com a grandeza de superfície destas paredes, acôrdo que eu torno extensivo à grandeza das ambições, fins e meios que dispõe o homem do século XX (LURÇAT, 1954b, p. 11).

A intenção de Lurçat com essa fala é introduzir minimamente a história da tapeçaria e colocá-la em evidência no século XX como uma técnica aliada à arquitetura moderna. Em entrevista para a revista *Letras e Artes*, anterior às conferências, o

jornalista questiona o francês: “tapeçaria moderna não tem necessidade da arquitetura?”.

Lurçat responde:

De certo. Na França pouco se constrói e as salas são pequenas. Não gosto de tapeçarias de pequenas dimensões. Elas devem ser imensos afrescos, devem ser monumentais. Meus melhores clientes são os países de arquitetura moderna. Os Estados Unidos, a Suécia, o Brasil, a Suíça, são os que mais me têm comprado tapetes (WIZNITZER, 1950, p. 7).

Na segunda conferência, Lurçat seguirá relacionando a tapeçaria com arquitetura, mas explicando na prática como o espaço a que a tapeçaria se destina delimita características do trabalho a ser realizado, como dimensões, colorações e o tema que deve ser seguido – principalmente, quando a tapeçaria será colocada em alguma construção pública (LURÇAT, 1954c, p. 9). Com essas duas falas, Lurçat demarca seu pensamento de artista que se voltou para a tapeçaria para pensar o social e o espaço em conjunto com sua obra<sup>52</sup>.

Em 1953, no auge de sua trajetória artística, Pierre Pauli<sup>53</sup> (1916–1970) e Alice Pauli (?), dois entusiastas da tapeçaria, aproximaram-se de Lurçat e o ajudaram a expor em Lausanne, onde Alice possuía uma galeria<sup>54</sup> dedicada ao têxtil. No outono de 1954, 52 tapeçarias de Lurçat foram expostas no *Musée d’Art Décoratif* de Lausanne, do qual Pierre Pauli era diretor. A amizade entre os três se fortaleceu e, no início de 1960, o casal demonstrou interesse em criar um centro de arte dedicado à tapeçaria na Suíça (COTTON, JUNET, 2017). Sabendo do interesse dos três, Paul-Henri Jaccard (?–?), diretor da *Lausanne Interests Association*, e o prefeito da cidade, Georges-André Chevallaz (?–?), acharam que seria válido Lausanne receber um centro artístico dessa envergadura, colocando-a no mapa artístico internacional (COTTON; JUNET, 2017).

Com apoio de políticos da cidade, Lurçat se tornou presidente do *Centre International de La Tapisserie Ancienne et Moderne* (Centro Internacional da tapeçaria

---

<sup>52</sup> O pensamento de Lurçat é influenciado pelo conceito de síntese das artes, muito em voga no “ideário arquitetônico moderno” (ROSA, 2005, p. 3). O conceito tem como princípio o estabelecimento de uma relação entre artes plásticas e arquitetura, em busca da criação de uma unidade entre os elementos artísticos e a construção. Esse conceito será colocado em prática no Brasil, iniciando-se com a casa modernista de Warchavchik, em 1927, com a construção do antigo prédio do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, e o ápice com o projeto de Brasília, na década de 1950 (ROSA, 2005).

<sup>53</sup> Criou o Museu de Artes Decorativas em Lausanne, o qual dirigiu até sua morte. Junto com Jean Lurçat e sua mulher, Alice Pauli, criou a Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne (COTTON; JUNET, 2017).

<sup>54</sup> *Galerie Alice Pauli* foi aberta no ano de 1962, em Lausanne, e mostrou diversos artistas que nunca haviam sido expostos na Suíça e trabalhos com artistas têxteis, como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Sheila Hicks e Mariette Rousseau Vermette (GALERIE..., 2019).



antiga e moderna – CITAM), que teve diversos objetivos, incluindo a criação de uma exposição dedicada ao suporte têxtil que viria a ser a *Bienal Internacional de Tapeçaria*, que ocorreu, por diversos anos, no *Musée Cantonal des Beaux-Arts* (COTTON; JUNET, 2017), da qual trataremos a seguir. Lurçat faleceu quatro anos após a primeira edição da *Bienal*, não podendo acompanhar o desenvolvimento e as mudanças que ocorreriam na tapeçaria, principalmente no fim da década de 1960, mas deixou uma vasta produção, que se espalha por diversos museus, incluindo quatro que levam seu nome<sup>55</sup> e um importante projeto, *Le Chant du Monde*<sup>56</sup> (figura 23).



Figura 23 – Jean Lurçat (França, 1892 – 1966)  
Vista de *Chant du Monde*, de Jean Lurçat, no *Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine*  
Fonte: Sceno ([201-], online)<sup>57</sup>.

Lurçat foi importantíssimo para a renovação da tapeçaria e o seu envolvimento para a criação da *Bienal de Lausanne* foi essencial para o sucesso do evento, sendo esse um dos maiores dedicado ao suporte têxtil. A partir das edições do evento é possível perceber as novidades referentes a arte têxtil em diversos locais, incluindo a Polônia, que será o próximo país analisado nesse capítulo, que marcou o público da *Bienal* ao expor obras de alguns de seus artistas, que ficaram conhecidos como “escola de tapeçaria polonesa”.

---

<sup>55</sup> *Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine* (Angers, França), *L'atelier Musée Jean Lurçat* (St. Laurent les Tours, França), *Museum Jean Lurçat* (Eppeldorn, Alemanha) e *Fondation Simone et Jean Lurçat* (Paris, França).

<sup>56</sup> *Le Chant du Monde* é o título da série que Lurçat iniciou na década de 1950, resultando em dez tapeçarias. O artista representou, a partir de sua poética, histórias e fatos marcantes de sua vida e da humanidade. *Le grande menace* (1957), *L'Homme d'Hiroshima* (1957), *Le fin de Tout* (1957) e *Conquête de l'Espace* (1960) são algumas das tapeçarias que compõem essa grande série realizada por Lurçat e se encontram, desde 1987, no *Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine*, em Angers, França (DENIZEAU, 2015).

<sup>57</sup> Disponível em: <https://sceno.fr/evenement/388921>. Acesso em: 24 out. 2020.

## 2.2 O RESSURGIMENTO DA TAPEÇARIA NA POLÔNIA

O conceito de Nova Tapeçaria foi desenvolvido e muito divulgado pelo artista francês Jean Lurçat, mas houve um grupo de artistas poloneses, que ficaram conhecidos como pertencentes a “escola de tapeçaria polonesa”, que chocaram a crítica pela ousadia e novas soluções dada a suas tapeçarias. Esse interesse pelo suporte na Polônia, principalmente na cidade de Varsóvia, ocorreu por volta de 1950 com a implementação de aulas de tecelagem no currículo<sup>58</sup> de artes na Academia de Belas Artes de Varsóvia (*Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie*) e a criação do Laboratório Experimental de Tecelagem Artística (*Pracownia Dóswiadczalna Tkactwa Artystycznego*) da Associação de artistas poloneses (*Związku Polskich Artystów Plastyków*) (WALLER, 1977: COTTON; JUNET, 2017). Nas próximas páginas, comentarei sobre o desenvolvimento a tapeçaria nessas duas instituições e pontuarei as principais características da produção de artistas, que influenciaram pessoas de outros países, inclusive Zoravia Bettiol.

### 2.2.1 Aulas de tecelagem na Universidade de Varsóvia

Na Academia, o departamento de têxteis foi implementado em 1950, com foco em três técnicas: tapeçaria, jacquard<sup>59</sup> e tecelagem manual. Por cinco anos, as aulas sobre têxteis foram oferecidas a formandos do departamento de arquitetura de interiores, sendo apenas em 1957 que as aulas foram incorporadas ao departamento de pintura, o que “elevou o status dos têxteis como obras de arte autônomas, além da função utilitária”<sup>60</sup> (KOWALEWSKA, 2018, p. 398, tradução nossa). Marta Kowalewska<sup>61</sup>, estudiosa do desenvolvimento da tapeçaria na Polônia, cita que três professores se destacaram no ensino dos têxteis na universidade e foram de extrema importância para divulgar e fortalecer a tapeçaria como suporte artístico: Anna Śledziwska (1900–1979), Eleonora Plutyńska (1886–1969) e Mieczysław Szymański (1900–1903).

---

<sup>58</sup> Até hoje no currículo da graduação e pós-graduação em artes visuais há aulas de tecelagem e técnicas têxteis.

<sup>59</sup> O tear jacquard foi criado por Joseph Marie Jacquard (Lyon, França) em 1804 e compreende um mecanismo acoplado a teares especiais que permite tecer padronagens complexas e versáteis obtidas por uma série de cartões perfurados. É usado para tecer tapeçarias, brocados, alguns carpetes, tecidos com motivos figurativos (DICTIONARY..., 1999).

<sup>60</sup> Tradução para: “*This highlighted the status of textiles as autonomous works of art and beyond merely utilitarian functions*” (KOWALEWSKA, 2018, p. 398).

<sup>61</sup> Historiadora da arte e diretora do Museu dos têxteis em Łódź, uma das principais instituições da Polônia quando se trata de tapeçaria e história do têxtil no país.

Embora cada um deles tivesse uma personalidade marcante por si só, os três compartilhavam um enorme respeito pela arte folclórica tradicional e, principalmente, pelo trabalho da tapeçaria. Eles instilaram em seus alunos um respeito pelo material, liberdade criativa, como criar diretamente no tear sem modelos e usar materiais variados. Essas se tornaram características fundamentais da escola de tapeçaria polonesa<sup>62</sup> (KOWALEWSKA, 2017, p. 164, tradução nossa).

Desde 1946, Anna Śledziowska<sup>63</sup> já dava aulas de têxtil, principalmente da técnica de jacquard. Sendo o principal objetivo da técnica o uso para decoração, a professora estimulou em seus alunos a criação de composições diferenciadas e o uso de cor no tear. Eleonora Plutyńska foi aluna da Universidade de Varsóvia, onde estudou técnicas têxteis com Józef Czajkowski<sup>64</sup> (1872–1947) e Wojciech Jastrzębowski<sup>65</sup> (1884–1963). Junto com seus professores, participou da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), na qual foi premiada com suas tecelagens, devido à sua inspiração na arte folclórica do país<sup>66</sup>, mas representada de maneira contemporânea<sup>67</sup>. Desde aluna, Plutyńska tecia sem desenhos ou projetos preliminares, seguindo as propriedades dos materiais usados e do próprio tear, sendo esse um dos principais ensinamentos de suas aulas e que influenciou diversas artistas têxteis (KOWALEWSKA, 2018).

---

<sup>62</sup> Tradução para: “*Although each of them was a outstanding personality in their own right, all three shared a huge respect for traditional folk art, and in particular for tapestry work. They instilled in their students a respect for the material, creative freedom, how to create directly on the loom without models, and use varied materials. These became the fundamental characteristics of the polish tapestry school*” (KOWALEWSKA, 2017, p. 164).

<sup>63</sup> Não foi encontrada nenhuma informação a mais sobre a artista.

<sup>64</sup> Um dos grandes nomes da arte polonesa do tempo entreguerras, Czajkowski estudou artes na Academia de Munique, na Academie Julian, em Paris, e na Kunstgewerbeschule, em Viena. Trabalhou com a criação de interiores, móveis, artes gráficas, tecidos, influenciado pela *Art nouveau* e *Art déco*. Ele foi o criador do pavilhão da Polônia na Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris, em 1925, e acreditava que a Polônia devia criar um estilo polaco, observando a arte popular de seu país. Foi professor na Universidade de Cracóvia e Varsóvia (ANTOS, 2011).

<sup>65</sup> Estudou na Academia de Belas Artes de Cracóvia e trabalhou com a criação de pôsteres, móveis e decoração de interiores. Ganhou muita fama após a apresentação de móveis na Exposição Internacional de Artes Decorativas (1925) (KOSTRYŃSKA-MIŁOSZ, [201-]).

<sup>66</sup> Eleonora Plutyńska foi uma grande conhecedora da arte têxtil tradicional da Polônia e trabalhou com determinação contra o declínio e o desaparecimento de técnicas mais antigas de tecelagem, como os têxteis de urdume duplo (double-warp textile). Durante sua vida, viajou para o interior da Polônia, descobrindo tecelões e estudando suas técnicas (KOWALEWSKA, 2018).

<sup>67</sup> O pavilhão polonês ganhou o grande prêmio na Exposição Internacional. O sucesso da representação polonesa na exposição foi tão grande, que os professores compreenderam que deveriam investir em ateliês ligados à indústria, como os de tecelagem, vidros, móveis. Para isso, em 1926, foi criada a Associação de Artistas Ład, cuja missão era a criação de objetos ligados à indústria, com a excelência de forma, materiais e produção (KOWALEWSKA, 2018).





Figura 24 – Eleonora Plutyńska (Polônia, 1886–1969)  
*Little People*, 1926 (tecidos pelo Ład Artists’s Cooperative) | Kilim | 166 x 110 cm  
Acervo do Museu Central de Têxteis em Łodz (Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi).  
Fonte: Demska, ([201-], online)<sup>68</sup>

O último professor citado por Kowalewska é Mieczysław Szymański, que acreditava que “[...] a arte da fibra poderia ser revivida educando artistas para os quais a disciplina não faz parte das artes aplicadas, mas é uma forma de expressão visual livre”<sup>69</sup> (KOWALEWSKA, 2018, p. 406, tradução nossa). Sem rejeitar e desapreciar a origem da tapeçaria, Szymański acreditava que ela poderia ser um suporte artístico como a pintura, por exemplo, e encorajava seus alunos a criarem composições no tear a partir da geometria, das tensões entre cores, ritmos e inter-relações das partes do urdume e da trama. Inclusive, foi Szymański que incentivou os alunos a revelar a urdidura, que é o sustento de toda tapeçaria e sempre fora escondido pela trama (KOWALEWSKA, 2018). Jolanta Owidzka<sup>70</sup> (1927–2020), artista têxtil, cursou as aulas de tecelagem de Szymański e comentou:

<sup>68</sup> Disponível em: <https://culture.pl/en/artist/eleonora-plutynska>. Acesso em: 31 out 2020.

<sup>69</sup> Tradução para: “[...] fiber art could be revived by educating artists for whom the discipline is not part of applied arts but a form of free visual expression” (KOWALEWSKA, 2018, p. 406).

<sup>70</sup> É uma das artistas pertencentes ao grupo da escola de tapeçaria polonesa. Formou-se na Faculdade de Belas Artes em Cracóvia e na Academia de Belas Artes de Varsóvia, onde ela obteve o diploma na oficina têxtil de Eleonora Plutyńska em 1952. Trabalho, entre 1951 a 1957, no Instituto de Desenho Industrial de Varsóvia. Como parte de seu trabalho no instituto, ela cooperou com artistas e arquitetos em alguns estudos teóricos e artigos sobre a tapeçaria na arquitetura, incluindo: “Algumas notas sobre os critérios estéticos avaliação do tecido”, 1956; “O papel do tecido em um interior residencial contemporâneo”, 1956; e “Estrutura e padrão do tecido em função da sua finalidade no interior do apartamento”, 1958 (LUKE, 2020).

Sua oficina produziu ideias inovadoras e ousadas. Já na década de 1960, seus exercícios propostos exigiam cabos de aço, vegetação e papel. O objetivo dessas experiências não era exibir a novidade, mas sim, assumir total responsabilidade pelo impacto contemporâneo e artístico da obra<sup>71</sup> (OWIDZKA apud KOWALEWSKA, 2018, p. 408, tradução nossa).



Figura 25 – Zbigniew Gostomski (1932–2017)  
*Insect*, 1959–1960 | Tapeçaria, corda, algodão e arame | 135 x 99 cm  
Museu da Academia de Belas Artes de Varsóvia<sup>72</sup>.  
Fonte: Kowalewska (2018, p. 408).



Figura 26 – Juliusz Hebanowski (?-?)  
*Composition*, 1960-1961 | Museu da Academia de Belas Artes de Varsóvia  
Fonte: Kowalewska (2018, p. 408).

---

<sup>71</sup> Tradução para: “His workshop produced innovative, bold ideas. Already in the 1960s, his prescribed exercises required steel cable, forest vegetation, paper. The point of these experiments was not to flaunt the novelty of it but rather to take full responsibility for the contemporary and artistic impact of the work” (KOWALEWSKA, 2018, p. 408).

<sup>72</sup> A coleção do Museu da Academia de Belas Artes de Varsóvia (*Muzeum Akademii Sztuk Pięknych*) inclui 70 peças tecidas por estudantes, entre a década de 1950 e 1970, vindas do estúdio de Anna Śledziwska, Eleonora Plutyńska, Mieczysław Szymański e Wojciech Sadley. Eles são diferenciados por soluções técnicas inovadoras e materiais (papel, barbante, arame, demonstração de urdidura, etc.) (MUZEUM, [201-]).

Esses três professores, principalmente Eleonora Plutyńska e Mieczysław Szymański, foram essenciais para o interesse e o desenvolvimento de uma geração de artistas têxteis no país, que eram íntimos do processo do tecer e diferente da França, os próprios artistas teciam suas obras, o que os estimularam a misturarem materiais, tentarem novas formas e texturas.

A fusão das duas abordagens diferentes [Plutyńska e Szymański] para reviver a arte em fibra, combinada com o entusiasmo e a criatividade de uma geração jovem de estudantes da Academia de Belas Artes de Varsóvia, tornou a nova visão dos tecidos artísticos inspiradora para artistas de todo o mundo. Graças a um amplo espectro de possibilidades descobertas, a tapeçaria abandonou sua função meramente utilitária e juntou-se às artes liberais<sup>73</sup> (KOWALEWSKA, 2018, p. 408, tradução nossa).

Outro grupo que se envolveu com o desenvolvimento da tapeçaria e ajudou Varsóvia a se tornar um centro de inovação da técnica foram os artistas envolvidos na criação do Laboratório experimental de tecelagem artística, da Associação de artistas poloneses<sup>74</sup>.

## 2.2.2 Laboratório experimental de tecelagem artística

Criado em 1950, o Laboratório era um espaço para experimentos nas artes têxteis criado por Helena Bukowska (1899–1954), Zofia Gremla (?–?), Zofia Kodis-Freyer (?–?), Janina Trawińska (?–?), Janina Stankiewicz (?–?) e Maria Łaskiewicz (1891–1981), sendo a última a mais influente do grupo (JEFFERIES, 2018). No estatuto da época, observamos alguns interessantes objetivos do Laboratório:

1. busca de novos conceitos técnicos para obter efeitos adequados e uma nova expressão artística;
2. continuação da tradição do tecido artístico polonês (não apenas tapeçaria); uso criativo das realizações do tecido folclórico polonês;
3. elevação das qualificações artísticas e profissionais bem como habilidades técnicas e de oficina, levando em conta a nova equipe de formandos da Academia de Belas Artes

---

<sup>73</sup> Tradução para: “Two charismatic figures, drawing upon wisdom encapsulated in tradition, enriched with ideas of their contemporary period, transmitted their passion and a new vision of a previously moribund discipline to dozens of students. The merger of the two different approaches to reviving fiber art combined with the enthusiasm and creativity of a young generation of students at the Academy of Fine Arts in Warsaw made the new vision of artistic textiles inspiring to artists around the world. Thanks to a broad spectrum of discovered possibilities, the medium shed its merely utilitarian function and joined the liberated arts” (KOWALEWSKA, 2018, p. 408).

<sup>74</sup> A Associação existe até hoje e mantém um site com arquivos e informações sobre os artistas poloneses associados. Disponível em: <http://owzppap.org/artysci/laskiewicz-maria/>. Acesso em: 17 jul. 2020.

4. criar condições gratuitas para o trabalho criativo da individualidade, uma atmosfera de cooperação e parceria<sup>75</sup> (LEVANTAMENTO..., 2020, tradução nossa).

Percebe-se que o Laboratório, que existe até os dias de hoje, foi criado devido ao interesse dos artistas perante o têxtil e à necessidade de um espaço para trabalharem. Nos primeiros anos de atividades, o Laboratório funcionava no porão da casa de Łaskiewicz, que disponibilizou seus teares para o início dos trabalhos, sendo esse ato bastante necessário, já que muitos ateliês foram destruídos após a Segunda Guerra Mundial (LEVANTAMENTO..., 2020).

O número de artistas integrantes do grupo era pequeno, mas ajudou novos artistas a iniciarem seus projetos no tear, como Magdalena Abakanowicz (1930–2017), Maria Chojnavka (1931), Kazimiera Gidaszewska (1924), Jolanta Owidzka, Krystyna Wojtyna-Drouet (1926)<sup>76</sup> (JEFFERIES, 2018). Em 1965, o estúdio foi transferido para uma sala na Casa do Artista (*Domu Artysty Plastyka*), sendo possível que outras pessoas participassem, contando com um grande número na década de 1970 (LEVANTAMENTO..., 2020). Carla Obino (1913–2005), artista que teve aulas de tecelagem com Zoravia Bettiol, ao visitar a Polônia, em 1977, relatou em depoimento publicado no jornal *Correio do Povo*:

Em Varsóvia, além dos diversos estúdios há um centro de tapeceiros com muitos teares, em que todos podem trabalhar. Este centro foi fundado por tapeceiros para se ajudarem mutuamente. Em Varsóvia é que se concentra o maior número de artistas. Cada um trabalha a seu jeito e usam técnicas diferentes. Há os que fazem a tela e aprontam o trabalho, outros que fazem a tela e depois a rebordam, outros bordam e depois fazem a tela, alguns fazem crochês, alguns trabalham com nós, outros ainda com arames, metais, conchas, etc. numa grande diversidade de trabalho (SPINELLI, 1977, p. 28).

Carla Obino conheceu o Laboratório Experimental<sup>77</sup> em uma época em que a tapeçaria era popular em Varsóvia e, como ela comentou, os artistas experimentavam diversos materiais e técnicas para construir suas obras. Essa experimentação é

---

<sup>75</sup> Tradução para: “1. searching for new technical and workshop concepts to achieve appropriate effects and a new artistic expression 2. continuation of the tradition of Polish artistic fabric (not only tapestry), creative use of the achievements of Polish folk fabric 3. raising artistic and professional qualifications as well as technical and workshop skills, taking into account the new staff of Academy of Fine Arts graduates 4. creating free conditions for creative work for individuality, an atmosphere of cooperation and partnership”.

<sup>76</sup> Todas as artistas citadas participaram de mais de uma edição da Bienal de Lausanne.

<sup>77</sup> Na reportagem, Carla Obino não cita diretamente o Laboratório, mas devido à história que ela comentou, acredito ser essa instituição.

consequência da geração de alunos do pós-guerra, que, devido a características comuns, ficaram conhecidos como escola de tapeçaria polonesa.

### **2.2.3 Participação da *Bienal de Lausanne*: o surgimento da escola de tapeçaria polonesa**

Com professores que incentivavam a experimentação na Universidade de Belas Artes de Varsóvia e com a criação do Laboratório experimental, foram essenciais para o desenvolvimento de uma geração de jovens artistas voltados para a construção de tapeçarias, que chamavam a atenção pela experimentação, tanto na forma quanto nos materiais:

As tapeçarias polonesas eram geralmente feitas sem a ajuda de cartões, por artistas que eram mestres em sua técnica e extraordinariamente inventivos, e em cuja opinião o corpo e a alma de uma tapeçaria – o tecelão e o designer – não podiam ser separados. [...] Os artistas da Polônia estavam interessados nas propriedades intrínsecas dos materiais e nos efeitos de relevos da tecelagem. Defendendo uma completa liberdade de expressão [...] os poloneses desenvolveram uma nova forma de linguagem da arte da tapeçaria e revolucionaram com ousadia a própria técnica da tapeçaria<sup>78</sup> (COTTON; JUNET, 2017, p. 43, tradução nossa).

Essa irreverência e diferenciação nas tapeçarias polonesas ficaram muito claras quando ocorreu, em 1962, a *1ª Bienal de Lausanne*. Importante ressaltar que, para a realização da primeira *Bienal*, a comissão organizadora enviou convites aos países, o que mostra que Lurçat e o casal Pauli (criadores da *Bienal*) já tinham conhecimento da renovação da tapeçaria que estava ocorrendo na Polônia e em outros países do Leste Europeu. Lurçat havia visitado o país na década de 1950 e Alice e Pierre Pauli visitaram Polônia desses países e se impressionaram com produção têxtil que estava ocorrendo na Polônia (JEFFERIES, 2018). Sobre a viagem, Alice Pauli comentou:

Sentimos uma forte orientação vanguardista na Polônia e ficamos fascinados pelo espírito inovador que era evidente nas obras de artistas poloneses. Fomos seduzidos pela atmosfera cheia de paixão pela arte, repleta de alegria e abundante em ideias criativas – apesar das difíceis condições de trabalho

---

<sup>78</sup> Tradução para: “*The Polish tapestries were generally made without the help of cartoons, by artists who were masters of their technique and remarkably inventive, and in whose view the body and soul of a tapestry – the weaver and the designer – could not be separated. [...] The artists from Poland were interested in the intrinsic properties of materials and in the relief effects of weaving [...]. Advocating a complete freedom of expression shared with their compatriots – Tadeusz Kantor, Zbigniew Makowski and Jan Lebenstein – the Poles developed a new form of tapestry-art language and boldly revolutionised the very technique of tapestry*” (COTTON; JUNET, 2017, p. 43).

que os artistas tinham que suportar<sup>79</sup> (KOWALEWSKA, 2017, p. 158, tradução nossa).

Impactados com a produção vista no país, foi lançado a Varsóvia e outras cidades do Leste Europeu o convite para participaram da *1ª Bienal de Lausanne*. O ministro da Cultura e Arte nominou Krystyna Kondriatuk<sup>80</sup> (1913–1999) como curadora, selecionando artistas para representar o país no evento (KOWALEWSKA, 2017). Kondriatuk e os artistas tiveram que fazer um admirável esforço para seguir com o projeto, pois Lausanne demandava grandes trabalhos (12 metros quadrados) e muitos dos ateliês de tapeçaria haviam sido destruídos na guerra e não havia teares dos tamanhos necessários para construir obras do tamanho referido. Além disso, a venda de lã era racionada, controlada e extremamente cara (KOWALEWSKA; JACHUŁA; HUML, 2018). Irena Huml, historiadora da arte polonesa, comentou em entrevista a Kowalewska e Jachuła, como os artistas contornaram essa situação:

Krystyna Kondratiukowa fez seu caminho até o ministério e conseguiu obter subsídios para os artistas cobrirem os custos dos materiais, em troca do consentimento dos artistas para doarem as peças executadas para a coleção do Museu de História dos Têxteis. Tecidos em teares menores, eles foram tecidos em peças menores e costurados depois para atender às exigências da superfície tecida, com 12 metros quadrados de largura<sup>81</sup> (KOWALEWSKA; JACHUŁA; HUML, 2018, p. 5, tradução nossa).

Como exemplo, temos a produção da obra *La composition de formes blanches* (figura 27), de Magdalena Abakanowicz, que possuiu um tamanho alongado (615 x 182 cm), devido à largura do tear disponível, em torno de 2 metros. A artista, na época, não possuía seu próprio ateliê e, assim, usou o de Maria Łaskiewicz, que a ajudou nesse processo (KOWALEWSKA, 2017).

---

<sup>79</sup> Tradução para: “We could feel a Strong avant-gardist orientation in Poland, and we were fascinated by the innovative spirit which was evidente in the works of Polish artists. We were seduced by the atmosphere full of passion for art, bursting with joy and abundant in creative ideas – despite the difficult working conditions artists had to endure” (KOWALEWSKA, 2017, p. 158).

<sup>80</sup> Historiadora da arte, curadora e tecelã, foi fundadora do departamento de tecelagem no Museu central de têxteis em Łódz (KRYSTYNA, [201-]).

<sup>81</sup> Tradução para: “Krystyna Kondratiukowa made her way in the Ministry and managed to obtain grants for artists to cover the costs of materials in return for artists' consent to donate the executed pieces to the collection of the Museum of the History of Textiles. Woven on smaller looms, they were finally constructed of smaller pieces stitched together to meet the requirement of the woven surface, 12 square meters large” (KOWALEWSKA; JACHUŁA; HUML, 2018, p. 5).



Figura 27 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017).  
*La composition de formes blanches*, 1962  
Tapeçaria, algodão, lã fiada à mão, viscose e linho | 615 x 182 cm  
Acervo do Museu central de têxteis em Łodz  
Fonte: Kowalewska (2017, p. 159).

Superadas as dificuldades, foram enviadas para a *Bienal* obras dos seguintes artistas: Magdalena Abakanowicz, Ada Kierzkowska (1923–2016), Jolanda Owidzka, Wojciech Sadley (1932) e Anna Śledziewska. Maria Łaskiewicz e Krystyna Wojtyna-Drouet (1926) tiveram suas obras expostas em áreas públicas da cidade, fora da mostra principal (KOWALEWSKA, 2017). As obras desses artistas chamaram muito a atenção, pois ali ficaram expostos ao lado de trabalhos franceses e de outros países que possuíam um rigor na construção das obras.

As obras desses artistas poloneses completamente desconhecidos eram tão diferentes da maioria das outras obras expostas nas salas do Musée Cantonal des Beaux-Arts! Grosseiros e pesados, e imbuídos de forte conteúdo emocional, eles se penduravam ao lado das tapeçarias figurativas elegantemente monumentais e perfeitamente acabadas, no estilo Gobelin, feitas de lã da mais alta qualidade. [...] Os trabalhos poloneses possuíam uma riqueza estrutural fascinante devido ao uso de diversos materiais. [...] E o efeito da espontaneidade e o caráter individual de cada obra foram alcançados graças ao método de trabalhar diretamente no tear, sem uso do cartão, e respeitando plenamente a natureza específica do material. Todos esses elementos contribuíram para aumentar o poder da expressão das composições polonesas<sup>82</sup> (KOWALEWSKA, 2017, p. 160, tradução nossa).

---

<sup>82</sup> Tradução para: “The works of these completely unknown Polish artists were so diferente from most of the others works displayed in the rooms of the Musée cantonal des Beaux-Arts! Coarse and heavy, and





Figura 28 – Wojciech Sadley (Polônia, 1932).  
*Oświęcim / Auschwitz*, 1962 | Tapeçaria, linho e lã | 220 x 548 cm.  
Acervo do Museu central de têxteis em Łódź  
Fonte: Kowalewska (2017, p. 161).

A exposição foi um marco para a tapeçaria polonesa, chegando a ser cunhado um termo para designar essa geração de artistas, a escola de tapeçaria polonesa, que foi citada pela primeira vez pelo crítico Andre Kuenzi<sup>83</sup> (1961–2005) (KOWALEWSKA; JACHUŁA; HUML, 2018). A denominação era referente a artistas com estudos em tapeçaria, principalmente na Universidade de Belas Artes em Varsóvia, e que possuíam obras com as seguintes características: uso de diversos materiais, várias técnicas em uma mesma peça, o uso de fibras com espessuras diferentes, um acabamento mais rústico, o respeito ao material utilizado; e um conhecimento profundo sobre o processo da tecelagem, que permitia experimentar durante a feitura da obra (KOWALESKA, 2017). O conceito acabou sendo adotado, mesmo na Polônia, pois dava destaque e promovia o trabalho desses artistas (KOWALEWSKA; JACHUŁA; HUML, 2018).

---

*imbued with heavy emotional content, they hung alongside the elegantly monumental and perfectly finished Gobel-style figurative tapestries made of highest quality wool. [...] The Polish Works possessed a fascinating structural richness due to the use of diverse materials. [...] And the effect of spontaneity and the individual character of each work were achieved thanks to the method of working directly on the loom, without a cartoon, and fully respecting the specific nature of the material. All these elements contributed to enhancing the power of expression. of the Polish compositions”* (KOWALEWSKA, 2017, p. 160).

<sup>83</sup> Jornalista e crítico de arte, estudou na Escola de Belas Artes de Lausanne e se tornou jornalista na revista *Formes et couleurs* e no *Lausanne Gazette* (RENOUVAUD, [201-]). Nesse último, escreveu diversas críticas sobre a Bienal de Lausanne, sendo um dos grandes comentaristas desse evento (COTTON; JUNET, 2017).





Figura 29 – Anna Śledzińska (Polônia, 1900–1979).  
*Les Arbres*, 1962 | Tapeçaria de alto liço | 300 x 400 cm.  
Fonte: Kowalewska (2017, p. 160).

Importante comentar que, com o sucesso alcançado pelos artistas têxteis, o próprio governo polonês estimulou a produção com competições e exposições. Por exemplo, o Ministério do Esporte, o Ministério da Defesa Nacional e o Museu da Armada Polonesa realizaram encomendas e alguns eventos voltados ao suporte (KOWALEWSKA; JACHUŁA; HUML, 2018). Carla Obino também percebeu esse incentivo quando viajou ao país:

Os poloneses cultivam e dão grande valor à arte da tapeçaria. Todos os locais públicos têm trabalhos de artistas do país. Para se ter uma ideia disso, o avião em que voei de Frankfurt para Varsóvia era um avião velho, com barulho atordoante, mas todo ele forrado de tapeçarias. Recentemente, o governo lançou um concurso aberto a todos os tapeceiros para execução de projetos de tapeçaria, destinados a um castelo que está sendo restaurado. [...] Este castelo que está agora sendo reerguido necessita de 175 tapeçarias. Então, os artistas poloneses têm agora outra garantia de colocação de seus trabalhos, além das cooperativas e lugares públicos (SPINELLI, 1977, p. 28).

Dessa maneira, a tapeçaria na Polônia foi uma técnica que trouxe visibilidade e reconhecimento internacional aos seus artistas, sendo muito importante a participação na *Bienal de Lausanne* e o termo escola de tapeçaria polonesa. De acordo com Kowalewska (2018), virou uma “marca”, influenciando outros artistas a seguirem algumas das características iniciadas na Polônia.

## 2.3 BIENAL INTERNACIONAL DE TAPEÇARIA EM LAUSANNE

A primeira edição da *Bienal Internacional de Tapeçaria* (1962) foi concebida como uma revisão da tapeçaria após a Segunda Guerra Mundial, contando com 59 artistas convidados de 17 países. A maioria dos trabalhos expostos foi realizada entre 1954 e 1961 (COTTON; JUNET, 2017). No catálogo da exposição, foi publicado o texto *Tapisseries Mural Nomad*, de Le Corbusier (1887–1965), que criou sua primeira tapeçaria a convite de Marie Cuttoli, trabalhando posteriormente com Pierre Baudouin<sup>84</sup> (1921–1970) (COTTON; JUNET, 2017). Em seu texto<sup>85</sup>, o arquiteto enfatizou o papel de “mural moderno” da tapeçaria:

O sentido atual da tapeçaria foi revelado: ela é a “pintura mural” dos tempos modernos. Nós somos “nômades” habitando apartamentos em complexos habitacionais equipados de serviços comuns; nós mudaremos de apartamento segundo a evolução de nossas famílias: crescimentos sucessivos ou diminuições; nós mudaremos, por vezes, de condição, de bairro, de país...

Não podemos ter as paredes de nosso apartamento cobertas com uma pintura mural. Entretanto, essa parede de lã que é a tapeçaria pode ser retirada da parede, enrolada, posta sob o braço à vontade e ser pendurada em outro lugar. É assim que denominei minhas tapeçarias: “mural nômade”. A tapeçaria em domicílio responde a um legítimo desejo poético. Por sua textura, sua matéria, pela realidade de sua execução, ela traz seu próprio calor para um ambiente interior<sup>86</sup> (LE CORBUSIER, 1962, p. 4).

Le Corbusier traça um paralelo entre a pintura mural e a tapeçaria, concordando com a profícua relação entre a arquitetura e a tapeçaria defendida por Lurçat<sup>87</sup>. O

---

<sup>84</sup> Pierre Baudouin foi a Aubusson, em 1946, para dar aulas de desenho e história da arte na *École Nationale d'Arts Décoratifs*. Apaixonou-se pela tapeçaria. Aprendendo a técnica, Baudouin ajudou diversos artistas a passarem seus cartões para o têxtil (PIERRE..., 1991).

<sup>85</sup> O texto de Le Corbusier foi primeiramente publicado em 1960, na *Revista Zodiac* (AMENGUAL, 2015).

<sup>86</sup> No original: “*Le destinée de latapisserie d'aujourd'hui apparaît: elle devient le “mural” des temps modernes. Nous sommes des “nomades” habitant des appartements dans des maisons locatives équipées de services comuns; nous changerons d'appartements selon l'évolution de nos familles: accroissements successifs ou diminutions; nous changerons de condition parfois, de quartier, de pays... Nous ne pouvons pas faire peindre un mural sur les murs de notre appartement. Par contre, ce mur de laine qu'est la tapisserie peut se décrocher du mur, se rouler, se pendre sous le bras à volonté, aller accroché ailleurs. C'est ainsi que j'ai dénommé mes tapisseries “mural nomad”. La tapisserie à domicile répond à un légitime désir poétique. Par sa texture, sa matière, par la réalité de son exécution, elle apporte au propriétaire dans l'intérieur*” (LE CORBUSIER, 1962, p. 4).

<sup>87</sup> Importante ressaltar que, no mesmo período em que Lurçat e Le Corbusier defendem a relação entre tapeçaria e arquitetura, outros artistas também refletiam sobre essas áreas, como o muralismo mexicano, com a produção de Diego Rivera (1886–1957), Siqueiros (1896–1974) e Orozco (1883–1949) (EBER, 1990); nos painéis de azulejos e murais pintados por Di Cavalcanti (1897–1976) e nos murais pintados por Aldo Locatelli (1915–1962) (OLIVEIRA, 2011).

arquiteto via as tapeçarias como um “[...] elemento útil na composição da arquitetura moderna e não como um objeto de decoração” (LE CORBUSIER, 1962, p. 5). Le Corbusier considerava a tapeçaria à altura de qualquer outro suporte, tendo, inclusive, realizado mais de 30 tapeçarias ao longo de sua vida, além de dedicar capítulos sobre esses objetos em suas *Obras Completas* (AMENGUAL, 2015).



Figura 30 – Le Corbusier (Suíça, 1887–1965)  
*Les Musiciennes*, 1953 (realizada pelo Atelier Pinton Frères) | Lã | 214 x 368,3 cm  
Museum of Modern Art (Nova Iorque, EUA)  
Fonte: MoMA (2017, online)<sup>88</sup>.

Defendendo a monumentalidade da tapeçaria, a primeira *Bienal de Lausanne* vai seguir com o preceito de expor tapeçarias bidimensionais, de grandes formatos e com estética contemporânea. Artistas como Henri Matisse, Le Corbusier, Jean Arp e Pablo Picasso, por exemplo, foram as principais atrações das duas primeiras Bienais de Lausanne.

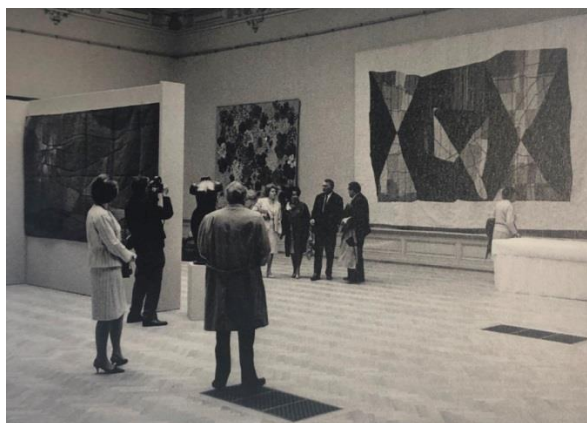


Figura 31 – Segunda *Bienal de Lausanne*, 1965 (Lausanne, Suíça)  
Fonte: Cotton e Junet (2017, p. 47).

<sup>88</sup> Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/221194>. Acesso em: 13 set. 2020.

Na segunda edição, em 1965, houve três mudanças importantes no critério: foram permitidos trabalhos produzidos no tear, bordado e outras técnicas têxteis; o tamanho das peças foi reduzido de 12 m<sup>2</sup> (média de 300 x 300 cm) para 8 m<sup>2</sup> (média de 200 x 200 cm); e também foram permitidos outros materiais, além da clássica lã (COTTON; JUNET, 2017). Essas alterações eram reflexo de inovações e pesquisas que estavam sendo realizadas por artistas têxteis, diversificando os trabalhos que foram expostos, principalmente na terceira edição, como mostrado nas Figuras 19 e 20.

Na primeira (figura 32), tem-se a obra *Kleed*, do artista Krijn Giezen<sup>89</sup> (1939–2011), que produz a partir de aplicações de tecidos com bordado, sem uso do tear. Na figura 33, a obra da artista Charlotte Lindgren<sup>90</sup> (1931) chama a atenção pelo formato nada convencional, sendo um exemplo do interesse dos artistas têxteis pelas propriedades dos materiais e pelos efeitos da trama, diferenciando seus trabalhos e realizando experimentações cujo resultado levou a tapeçaria a dar um salto ao espaço, conquistando a tridimensionalidade (COTTON; JUNET, 2017).



Figura 32 – Krijn Giezen (Holanda, 1939–2011)  
*Kleed*, 1966 | Aplicação de tecidos | 190 x 300 cm  
Fonte: Les Archives de la Ville de Lausanne ([201-], online)<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Artista holandês, conhecido por ser um dos precursores da arte ecológica e conceitual em seu país de origem. Realizou seus estudos na *Koninklijke Academie in Den Haag*, na década de 1950. Seus primeiros trabalhos foram tapeçarias criadas com restos de tecidos que encontrava nas aulas. Foi representante da Holanda, em 1978, na Bienal de Veneza (LINDEN, 2011).

<sup>90</sup> Artista canadense reconhecida por seu trabalho pioneiro em arte têxtil, ficando reconhecida mundialmente a partir de sua obra *Aedicule*, exposta na Bienal de Lausanne (CHARLOTTE, 2011).

<sup>91</sup> Disponível em: <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/>. Acesso em: 22 ago. 2019.



Figura 33 – Charlotte Lindgren (Canadá, 1931)  
*Aedicule*, 1967 | Técnica mista | 245 x 185 x 230 cm  
Fonte: Les Archives de la Ville de Lausanne ([201-], online)<sup>92</sup>.

No fim dos anos 1960, a tapeçaria foi se firmando como arte autônoma e ganhando novas interpretações do suporte, libertando-se da parede. Como afirma Cáurio (1985, p. 104), “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”. Pode-se considerar que, nesse momento, os artistas foram influenciados pela valorização da experiência do corpo do espectador, que estava em voga, principalmente pelas obras dos artistas minimalistas. No texto de Rosalind Krauss intitulado *O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura* (2007), a autora defendeu que os trabalhos minimalistas, como de Robert Morris<sup>93</sup> (1931–2018) e Sol LeWitt<sup>94</sup> (1928–2007) que se utilizavam de materiais vindos da indústria, possuíam a característica de criar uma aproximação com quem os olha, valorizando a experiência do espectador (KRAUSS, 2007). Trabalhos como os de Charlotte Lindgren e de Elsi Giauque (1900–1989), expostos na terceira edição da *Bienal de Lausanne*, em 1967, já demonstravam esse interesse, inovando na

<sup>92</sup> Disponível em: <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

<sup>93</sup> Artista estadunidense. É um dos nomes ligados à arte minimalista, sendo a obra *Untitled* (L-Beams), de 1965, uma das suas mais reconhecidas. Estudou arte no *Kansas City Art Institute* (MARZONA, 2005).

<sup>94</sup> Ligado ao movimento minimalista, Sol LeWitt estudou artes na *Syracuse University* e começou a produzir peças seriadas na década de 1960. O artista também escreveu dois textos importantes para a arte conceitual: *Conceptualism – Paragraphs on Conceptual Art* (1967) e *Sentences on Conceptual Art* (1969) (MARZONA, 2005).

sua construção e na maneira de expor as obras presas ao teto, possibilitando ao espectador circundá-las e ter uma nova relação com o espaço expositivo.



Figura 34 – Elsi Giauque (Suíça, 1900–1989)  
*Colonne em coolers quichantent*, 1967 | Alto liço | 420 x 35 x 35 cm  
Museum für Gestaltung (Zurique, Suíça)  
Fonte: Museum Für Gestaltung ([201-], online)<sup>95</sup>

Foi na edição seguinte, de 1969, que a tridimensionalidade ganhou força e se tornou um marco para a tapeçaria do século XX. Obras de Pierre Daquin (1936), Arthur Jobin (1927–2000) e Elsi Giauque exploraram o espaço da mostra, saindo da tradicional tapeçaria presa à parede (figuras 34, 35 e 36). Mas quem teve suas obras muito comentadas, ganhando grande reconhecimento pela força e pela dimensão de seus trabalhos, foram as artistas Magdalena Abakanowicz e Jagoda Buić (1930).

---

<sup>95</sup> Disponível em: <https://www.eguide.ch/de/objekt/ohne-titel-21/>. Acesso em: 24 out. 2020.





Figura 35 – Pierre Danquin (França, 1936)  
*Mospalis*, 1968 | Baixo liço | 170 x 130 cm  
 Fonte: Les Archives de la Ville de Lausanne ([201-], online)<sup>96</sup>.



Figura 36 – Arthur Jobin (Suíça, 1927–2000)  
*Cathédrale psychédélique*, 1969 | Baixo liço | 600 x 320 x 320 cm  
 Fonte: Les Archives de la Ville de Lausanne ([201-], online)<sup>97</sup>.

Magdalena Abakanowicz apresentou sua *Red Abakan* (figura 37), obra toda feita em sisal vermelho e que ficava presa ao teto. “Essa extraordinária, quase orgânica peça, não parecia pertencer a nenhuma tradição. Isso é uma tapeçaria? Uma escultura? Um objeto têxtil?”<sup>98</sup> (COTTON; JUNET, 2017, p. 57, tradução nossa). Também Jagoda

<sup>96</sup> Disponível em: <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

<sup>97</sup> Disponível em: <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

<sup>98</sup> Tradução para: “*This extraordinary, almost organic piece did not seem to belong to any know tradition. Was it a tapestry? A sculpture? A textile object?*” (COTTON; JUNET, 2017, p. 57).

Buić expôs, no meio de uma das salas, a sua *Colombe Blessée* (figura 38), uma grande estrutura de lã e sisal (COTTON; JUNET, 2017).

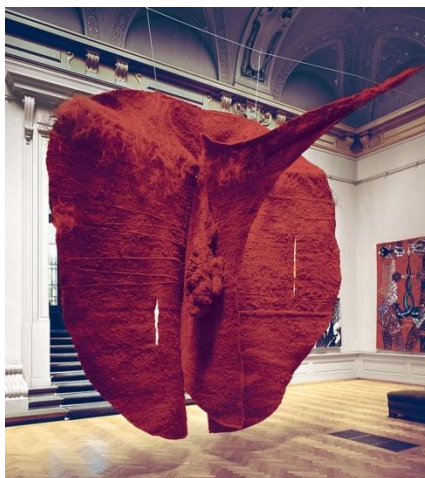


Figura 37 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017)  
*Abakan rouge*, 1969 (Fotografia da obra exposta na 5ª Bienal de Lausanne)  
Sisal e lã | 400 x 400 x 350 cm  
Fonte: Les Archives de la Ville de Lausanne ([201-], online)<sup>99</sup>.

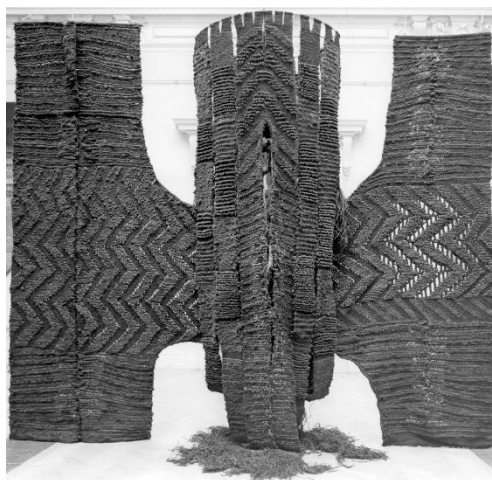


Figura 38 – Jagoda Buić (Croácia, 1930)  
*Colombe Blessée*, 1968 | Tear de alto liço | 300 x 300 cm  
Fonte: Les Archives de la Ville de Lausanne ([201-], online)<sup>100</sup>.

Com essas obras, a *Bienal* foi notícia em diversos jornais, e as críticas ressaltaram a experimentação e as novidades nas construções das obras. Na revista *Beaux – Arts*, da Bélgica, foi escrito que, “sem dúvida [...] a 4ª *Bienal* é um evento de prestígio que faz jus ao seu objetivo de exploração inovadora e fornece uma síntese dos trabalhos que são essencialmente investigativos e que estão sendo aprimorados neste

<sup>99</sup> Disponível em: <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/>. Acesso em: 22 ago. 2019.

<sup>100</sup> Disponível em: <http://cindocwebinternet.lausanne.ch/cindocwebjsp/>. Acesso em: 22 ago. 2019.



grande ramo das artes e do artesanato”<sup>101</sup> (COTTON; JUNET, 2017, p. 59, tradução nossa). Mesmo com a exaltação das obras vistas na *Bienal*, os trabalhos foram colocados entre o artesanato e a arte, o que dificultava a inserção dessas artistas em exposições de arte em geral.

Não é de se estranhar que uma das primeiras exposições nos Estados Unidos, trazendo grandes nomes da arte têxtil local, como Lenore Tawney<sup>102</sup> (1907–2007), Sheila Hicks<sup>103</sup> (1934) e Claire Zeisler<sup>104</sup> (1903–1991), ocorreu em 1963, no *Museum of Contemporary Crafts*. Seria somente mais para o fim da década de 1960 que o têxtil chegaria aos museus tradicionalmente ligados à arte, como o *Stedelijk Museum* (Amsterdã), que sediou a exposição *Perspectief in textiel* (1969). Essa foi a primeira vez que a arte têxtil foi disposta como um suporte artístico independente, e não como objeto ligado ao artesanato ou às galerias de design”<sup>105</sup> (PORTER, 2019, p. 14, tradução nossa). Nesse mesmo ano de 1969, no *Museum of Modern Art* (Nova Iorque), ocorreu a exposição *Wall Hanging*, que contou com 40 obras de 27 artistas, incluindo Magdalena Abakanowicz, Lenore Tawney, Anni Albers<sup>106</sup> (1899–1994), Olga de Amaral<sup>107</sup> (1932) e Elsi Giauque.

---

<sup>101</sup> Tradução para: “without a doubt [...] the 4th Biennial is a prestigious event that lives up to its goal of innovative exploration and it provides a synthesis of the Works and essential investigation that are currently being implemented in this major branch of arts and crafts” (COTTON; JUNET, 2017, p. 59).

<sup>102</sup> Artista norte-americana referência na arte têxtil. Estudou no Art Institute of Chicago, University of Illinois e teve aulas no Institute of Design, Chicago, onde teve aulas com Alexander Archipenko, Laszlo Moholy-Nagy, Emerson Woelffer. Na década de 1950, estudou tecelagem com Marli Ehrman na Penland School of Crafts. Sua primeira individual ocorreu em Nova Iorque no Staten Island Museum, na qual apresentou 40 tapeçarias, mas que chamaram muito atenção pela maneira exposta, algumas suspensas. Participou das principais exposições de tapeçaria, incluindo a Bienal de Lausanne. Hoje sua trajetória é preservada pela Fundação Lenore Tawney (CHRONOLOGY, c2020).

<sup>103</sup> Sheila Hicks graduou-se em Artes na Yale University. Ela recebeu uma bolsa de estudos de pintura no Chile, mas viajando pela América do Sul que aflorou seu interesse pelas fibras. Fez diversos cursos de tecelagem no México, Chile e África do Sul, Marrocos e Índia. Possui uma trajetória de reconhecimento internacional, participando de bienais como a de Veneza e de São Paulo e suas obras estão em diversos museus (SCHEILA, [201-]).

<sup>104</sup> Nascida em Cincinnati, em meados da década de 1940, Claire Zeisler frequentou o Institute of Design de Chicago, onde estudou escultura com o artista Alexander Archipenko. Posteriormente, ela estudou com Bea Swartchild, uma tecelã de Chicago que estimulou o interesse de Zeisler pela arte da fibra. No início dos anos 1960, Zeisler começou a se afastar do tear em favor de dar nós e embrulhar as fibras. Seus trabalhos tridimensionais independentes ajudaram a criar uma revolução na fibra, libertando o meio de sua dependência do processo de tecelagem (CLAIRE..., [201-]).

<sup>105</sup> Tradução para: “fiber was displayed as free standing sculpture – not as objects consigned to craft or design galleries” (PORTER, 2019, p. 14).

<sup>106</sup> Anni Albers formou-se na Bauhaus destacando-se na produção de tecelagem. Na década de 1940, mudou-se para os Estados Unidos, com seu marido Joseph Albers e os dois deram aulas Black Mountain College. Albers foi a primeira mulher a ter sua obra têxtil exposta no Moma, em 1949. Escreveu o livro *On weaving* que é um marco para a tapeçaria e tecelagem no século XX (ARTISTS, c2020).

<sup>107</sup> Nasceu em Bogotá e realizou seus estudos têxteis no *Cranbrook Academy of Arts* no Michigan, EUA. É também um dos grandes nomes da arte têxtil e tem como uma característica o uso de ouro, relacionando sua produção com a história pré-hispânica do seu país de origem (ABOUT, 2019).

A década de 1960 foi uma época de grande experimentação, descobertas e difusão do têxtil, atraindo olhares e a atenção dos artistas e dos críticos. Na década seguinte, a *Bienal de Lausanne* manteve o evento, apresentando, além de variação nos tamanhos, nas formas, nos materiais e nas cores das obras expostas, artistas do mundo inteiro experimentando e explorando, cada vez mais, diversas técnicas têxteis, como o crochê, o macramê e o bordado, por exemplo. Com todas essas mudanças e o afastamento da tapeçaria tradicional, o CITAM, organizador da *Bienal*, chegou a cogitar a retirada do termo “tapeçaria” do nome do evento. Isso ocorreu, efetivamente, na última edição, em 1994, quando o nome mudou para *Bienal Internacional de Lausanne – Arte têxtil contemporânea* (COTTON; JUNET, 2017).

Na década de 1980, o têxtil perdeu força. “Os heróis estão desgastados... A revolução da arte tecida acabou faz um bom tempo”<sup>108</sup> (COTTON; JUNET, 2017, p. 117, tradução nossa), foram essas as palavras escritas na introdução do catálogo da *Bienal* de 1989, já mostrando a fragilidade do evento e da própria arte têxtil. Para a sua última edição, a organização da *Bienal* propôs uma curadoria diferente. A exposição foi dividida em duas: a primeira, chamada de *Parallel Histories*, expunha expoentes da arte têxtil e das próprias *Bienais*, como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić, Jean Lurçat, Olga de Amaral, Elsi Giauque e Sheila Hicks, contrapostos aos artistas que usavam tecidos desde a década de 1960, mas que não eram intitulados de artistas têxteis e, portanto, não expunham na *Bienal de Lausanne*, como Michelangelo Pistoletto (1933), Christo (1935–2020), Daniel Buren (1938) e Joseph Beuys (1921–1986) (COTTON; JUNET, 2017). A segunda parte, intitulada *Model Homes*, trouxe artistas jovens convidados pelos curadores para criarem espaços têxteis nas salas do museu (COTTON; JUNET, 2017).

Com essa curadoria, o CITAM expôs alguns questionamentos sobre a arte têxtil e sua dificuldade em existir como arte contemporânea, já que muitos dos artistas que expunham em eventos têxteis não participavam com a mesma intensidade de mostras de arte em geral e vice-versa.

A questão que CITAM estava perguntando era: Por que esses artistas que usam tecidos não participam das *Bienais*? É porque a arte têxtil nunca se libertou da noção de arte e artesanato ou foi porque, simplesmente, artistas estabelecidos não reconheceram a competência de um júri e, portanto, não

---

<sup>108</sup> Tradução para: “*The heroes are worn out... The revolution of the weaver’s art has been over for along time now*” (COTTON; JUNET, 2017, p. 117).

estavam preparados para passar por um processo de seleção? (COTTON; JUNET, 2017, p. 129, tradução nossa).<sup>109</sup>

Com essas dúvidas e apontamentos para o difícil “relacionamento” entre arte contemporânea e arte têxtil a *Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne* acabou. Hoje em dia, o têxtil tem ganhado mais espaço no repertório dos artistas e conseqüentemente, nas exposições de arte. Na 14ª edição da *Documenta*, na cidade de Kassel (Alemanha), um dos grandes eventos da arte contemporânea, havia a presença da obra bordada *Historja* (2003-07) de Brita Marakatt (1951), tapeçarias de Marilou Schultz (1954) e o *Quipu Menstrual* de Cecília Vicuña (1948) (DOCUMENTA, 2017). Mais próximo a nós, a *XII Bienal do Mercosul*, intitulada *Feminismo(s): visualidades, ações e afetos*, que ocorreu de maneira digital devido a pandemia, tinha uma seleção de artistas que trabalham com o têxtil: Lídia Lisbôa (1971), Nury Gonzalez (1960), Brígida Baltar (1959), Cecília Vicuña, Sandra de Berduccy (1976), Chiachio e Giannone (1969;1964), Eliana Otta (1981), Rosana Paulino (1967), por exemplo (XII BIENAL, 2020). Inclusive, a curadora da *Trienal do New Museum* (EUA) Margot Norton visitou o Brasil no início de 2020 e comentou que ficou impressionada com a quantidade de artistas trabalhando com têxteis (BALBI, 2020).

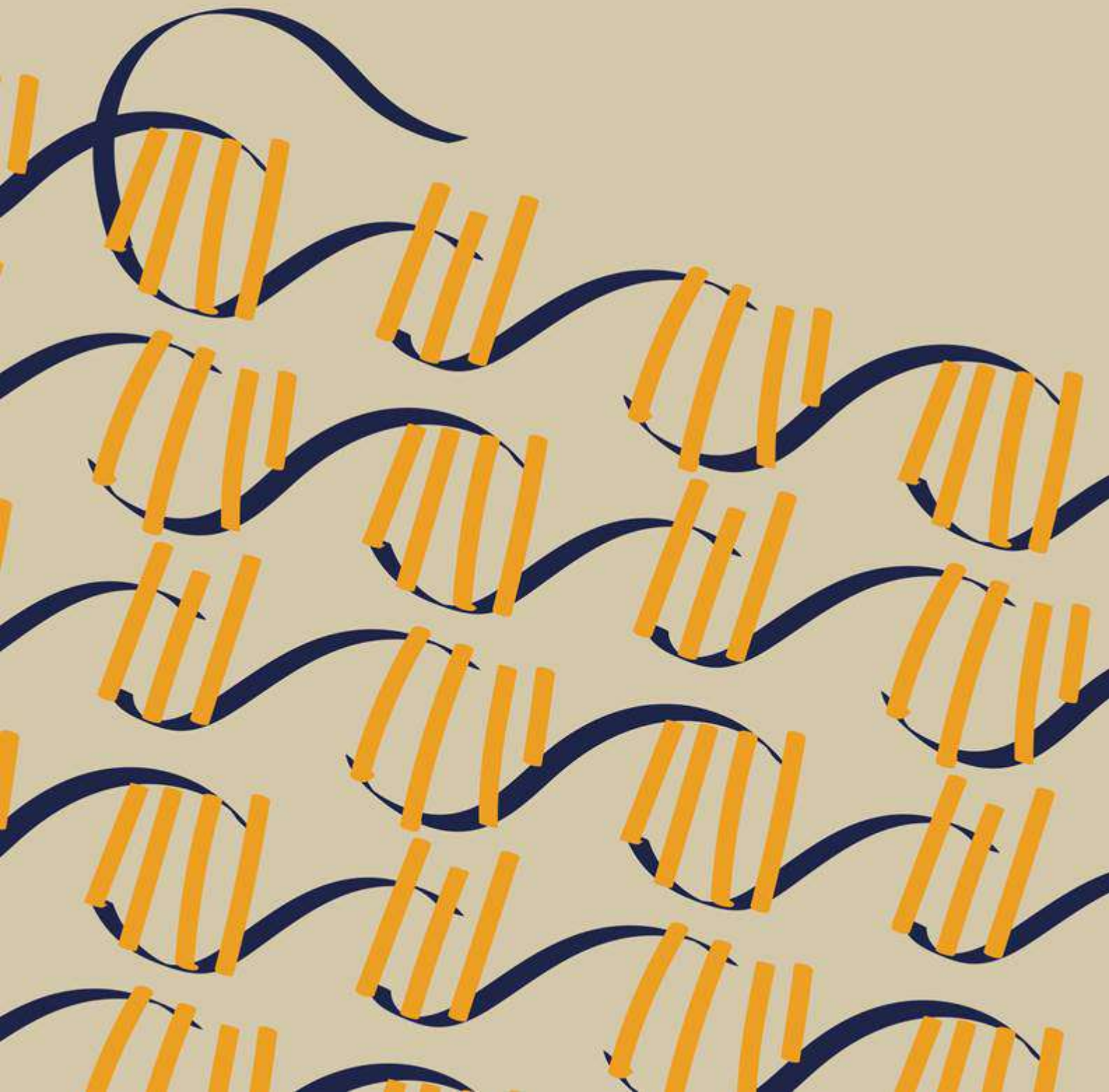
Porém, ainda há vestígios dessa dificuldade de inserção do têxtil nas artes, pois ainda há eventos voltados exclusivamente ao têxtil, para garantir espaço e visibilidade aos artistas que produzem com esses materiais. Dessas exposições cito a internacional *Biennial of contemporary textile art*, que surgiu em 2000 e todos os anos acontece em uma cidade diferente; a *Trienal Internacional de Tapeçaria* em Łodz, que começou em 1972 e ocorre até hoje no Museu central dos têxteis na cidade.

---

<sup>109</sup> Tradução para: “The question CITAM was asking was: why had the plastic artists, who used soft materials and textiles, not participated in the Biennials? Was it because textile art had never broken free from arts and craft or was it simply that established artists did not recognise the competence of a jury and were therefore not prepared to undergo a selection procedure?” (COTTON; JUNET, 2017, p. 129).

## CAP. 3

Aspectos da  
tapeçaria brasileira  
no séc. XX



Diferentemente da Europa, no Brasil não há uma tradição centenária referente à tapeçaria, mas sim a tecelagem de tecidos utilitários, com influências indígenas e africanas e os mais diversos bordados e técnicas têxteis realizadas até hoje em todo o país (CÁURIO, 1985). Somente no século XX esse suporte se tornou uma técnica a ser praticada por artistas brasileiros, muito influenciados pela renovação francesa. Desde a década de 1940, já ocorriam no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, exposições sobre o tema<sup>110</sup> – como as de Jean Lurçat citadas anteriormente –, inserindo a técnica no vocabulário de artistas e do público brasileiro. Em algumas edições de *Bienal de São Paulo*, houve participação de artistas poloneses e iugoslavos que mostraram produções têxteis, influenciando artistas daqui a repensarem seus trabalhos. Este capítulo volta-se à tapeçaria brasileira no século XX, trazendo os nomes dos principais de artistas que se dedicaram à produção têxtil.

Reverendo publicações sobre tapeçaria lançadas no Brasil, como *Artêxtil no Brasil*, de Rita Cáurio (1985), *Aspectos da tapeçaria brasileira*, de Geraldo Edson de Andrade (1978), e pesquisas mais atuais, realizadas no âmbito acadêmico, como a dissertação *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*, de Maria Isabel de Souza Gradim (USP-SP, 2017), e *Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas*, de Lorilai Secco (UFPS, 2017), foi feito o levantamento dos principais artistas para o desenvolvimento da tapeçaria brasileira. Os nomes citados são Regina Gomide Graz (1897–1973), Madeleine Colaço (1897–1973), Genaro de Carvalho (1921–1971), Norberto Nicola (1931–2007) e Jacques Douchez (1921–2012).

---

<sup>110</sup> Foi feito um levantamento de reportagens a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Para mais detalhes, consultar apêndice na página 209.

### 3.1 REGINA GOMIDE GRAZ (1897–1973): PIONEIRA NAS ARTES DECORATIVAS

*“Curiosamente, Regina Graz traria em sua bagagem de formação europeia, uma atividade inédita para mulher de São Paulo, e da qual ela seria pioneira: a das artes decorativas. [...] Regina Graz tentou realizar em São Paulo um trabalho, no campo da decoração e artes manuais, como o que Sonia Delaunay desenvolvia em Paris nos anos de 20, paralelamente ao seu trabalho de pintura” (AMARAL, Aracy apud 1ª MOSTRA, 1974).*

A primeira artista a se dedicar à técnica foi Regina Gomide Graz (1897–1973), que, interessada pelas artes decorativas, viu na realização de tapetes e tapeçarias uma maneira de explorar o *Art déco*, como é perceptível na imagem abaixo. A artista foi uma das responsáveis pela introdução do estilo no Brasil (SIMIONI, 2007).

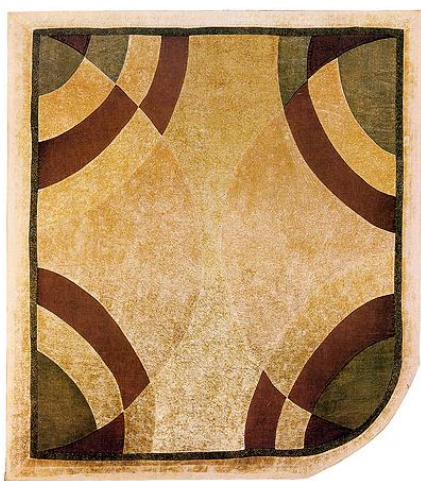


Figura 39 – Regina Gomide Graz (Itapetininga/SP, 1897 – São Paulo/SP, 1973)  
*Sem título*, 1920 | Tapeçaria | 144 x 127 cm  
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural (2017, online)<sup>111</sup>.

Seu interesse pela arte decorativa surge a partir de seus estudos na *École des Beaux Arts* de Genebra, onde as artes aplicadas eram bem vistas, desde o final do século XX, e ocupavam a metade dos cursos oferecidos pela universidade (SIMIONI, 2007). Quando retornou ao Brasil, na década de 1920, com seu marido, o artista suíço John

<sup>111</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24287/regina-graz>. Acesso em: 24 out. 2020.



Graz (1891–1980), ambos foram aceitos no círculo de artistas e intelectuais da época e participaram da Semana de Arte Moderna (1922), na qual Regina Graz expôs tapetes (SIMIONI, 2007). Foi em São Paulo que o casal trabalhou na construção de projetos decorativos para a elite paulistana, como, por exemplo, as residências de Caio Prado, Roberto Simonsen, Leme Fonseca, Maria da Cunha Bueno e, o projeto mais conhecido, a casa modernista de Gregori Warchavchik (SANTOS, 2008). Sobre esses projetos, Simioni (2007, p. 100) ressalta:

É importante assinalar que a produção por eles realizada foi verdadeiramente pioneira no que tange à implantação do *art déco* entre nós. Os projetos decorativos revelam uma extraordinária visão de conjunto dos ambientes e pode-se mesmo dizer que estavam à altura dos mais refinados exemplares exibidos nos *Salons des Artistes Decorateurs* de Paris. Um exemplo da integração e harmonia dos conjuntos formulados pelo casal nos é dado pela residência de Mário da Cunha Bueno, projetada em finais dos anos 20. Nela, as mesmas linhas geométricas são repetidas na porta, nos vitrais, nos móveis, cortinas e almofadas, garantindo uma unidade completa entre todos os elementos que compõem a sala. Como em vários trabalhos efetuados pelo par, a concepção geral, os móveis, luminárias e portas ficaram a cargo de John Graz, enquanto os tapetes, almofadas e cortinas foram executados por Regina Gomide.



Figura 40 – Sala da residência de Mário da Cunha Bueno  
Tapete, cortinas e almofada criados por Regina Gomide Graz  
Fonte: SIMIONI (2007, p. 107).





Figura 41 – Dormitório de casal da casa Modernista de Gregori Warchavchik. Colcha de Regina Gomide Graz e obra de Tarsila do Amaral  
Fonte: Anelli (2016, online).

Simioni deixa bem claro que a escolha pelas artes decorativas era incomum, pois os suportes tradicionais, como pintura e escultura, eram mais valorizados, já “que seguia com o corolário estabelecido pela hierarquia acadêmica” (SIMIONI, 2007, p. 89). E entre o trabalho de John Graz e Regina Gomide Graz havia mais uma divisão do trabalho decorativo entre o casal: John Graz era responsável pelo planejamento do projeto, construção de móveis e pinturas; e Regina Graz, por ser mulher, era responsável por criar os elementos decorativos ligados ao têxtil, como tapetes, cortinas, almofadas que eram ligados a um saber feminino (SIMIONI, 2007).



Figura 42 – Anúncio publicitário de Regina Gomide Graz, década de 1920  
Fonte: Santos (2008, p. 130).

Mas, independentemente dessa situação, Regina Graz obteve sucesso em sua produção têxtil, inaugurando, em 1940, a Indústria Regina Graz, produzindo tapetes, almofadas, colchas, etc. Obteve sucesso até 1957, quando se tornou muito difícil

concorrer com produções totalmente industriais e teve seu maquinário vendido (SIMIONI, 2007). Regina Gomide Graz é uma artista importante para uma valorização do têxtil no modernismo e será ela a passar os primeiros ensinamentos aos artistas Norberto Nicola (1931–2007) e Jacques Douchez (1921–2012). Na década de 1940, havia outra artista que se voltou à técnica da tapeçaria e bordou em suas telas o tropicalismo do Brasil, Madeleine Colaço.

### 3.2 MADELEINE COLAÇO (1897–1973): BORDANDO O SAMBA

*“O samba sempre me encantou, gosto de ouvi-lo enquanto trabalho. Foi sensibilizada por seu ritmo que inventei o ponto brasileiro, feito de tal forma que se parece a um gingado”*  
(MATTAR, 2009, p. 57).



Figura 43 – Madeleine Colaço rodeada de suas tapeçarias, 1980  
Fonte: Madeleine... (2009, online)<sup>112</sup>.

Filha de pai francês e mãe norte-americana, Madeleine Bonnet nasceu no Tânger (Marrocos) em 1907. Em 1922, realizou seus estudos em Paris e, em uma viagem de férias, retornou à sua cidade natal, onde visitou o Palácio do ex-sultão Mulai Hafid, atual Museu da Kasbah. No local a jovem se encantou com os tapetes que estavam sendo feitos por um grupo de tecelões, usando teares simples (LEITE, 2009). Depois de

<sup>112</sup> Disponível em: [http://www.rioecultura.com.br/expo/expo\\_resultado2.asp?expo\\_cod=1326](http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1326). Acesso em: 29 set 2020.

formada, Madeleine realizou uma viagem pela Europa, visitando museus que possuíam tapeçarias, incluindo o *Victoria and Albert Museum*, em Londres, e decidiu se aventurar nas agulhas e nos teares (MATTAR, 2009). Em 1928, Madeleine casou-se com Thomaz Ribeiro Colaço (1899–1965), jornalista e escritor, e moraram por alguns anos em Portugal, onde ela se dedicou à tapeçaria de tear, mas também aprendeu a técnica portuguesa dos arraiolos, que não é tecida, mas bordada (MATTAR, 2009).

Posteriormente, o casal e seus dois filhos mudaram-se para Espanha, onde permanecem por pouco tempo, indo em seguida para o Rio de Janeiro; primeiramente, estabelecendo-se na cidade de Petrópolis. Depois, eles viveram em uma casa no Outeiro da Glória, sendo ali que Madeleine iniciou sua produção de tapetes no Brasil, tendo a sua filha, Concessa Colaço (1929), como ajudante (JEAN, 1949). Em 1946, as tapeçarias de Colaço foram expostas no Museu de Belas Artes do Rio, juntamente com cerâmicas, livros franceses e tapeçarias de Jean Lurçat (CASTRO, 1946). A artista chamou a atenção pela produção inspirada na fauna e na flora brasileiras, o que seria um marco de sua obra:

Em sua simplicidade e despreensão, e sem aspirarem como desenho a qualquer espécie de revolução artística, os tapetes de Madeleine Colaço têm a nosso ver um interesse mais acentuado: têm sobretudo o interesse de ser como que o dealbar de uma inédita modalidade a que poderemos começar a chamar de “o tapete brasileiro”. [...] Assim, em “Pinheiros do Paraná”, em “Cravos de Barbacena”, ou em “Lírios do Vale”, nós vemos de facto tapetes brasileiros: não apenas no nome, mas em certa inspiração familiar que qualquer um sentirá ao olhá-los (CASTRO, 1946, p. 2).

Desde no início de sua produção no Brasil, Colaço sempre olhou para a paisagem brasileira – fosse ela urbana, como as construções barrocas, ou da natureza –, realizando diversas viagens pelo país para conhecer mais sobre seus animais, flores, histórias, tradições e arquitetura, e passou esse interesse para suas obras. Na figura 44, *Primórdios do teatro brasileiro*, a artista retratou a primeira missa no Brasil, “segundo ela a primeira encenação nas terras descobertas” (MATTAR, 2009, p. 9); na figura 45, o trabalho *Aquarius* mostra desenhos de peixes e plantas aquáticas, com a predominância de tons verdes e laranjas.



Figura 44 – Madeleine Colaço (Tânger/Marrocos 1907 – Rio de Janeiro/RJ, 2001)  
*Primórdios do Teatro brasileiro*, s.d. | Tapeçaria | 121 x 253 cm  
Acervo Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro  
Fonte: Mattar (2009, p. 29).



Figura 45 – Madeleine Colaço (Tânger/Marrocos, 1907 – Rio de Janeiro/RJ, 2001)  
*Aquarius*, s.d. | Tapeçaria | 95 x 95 cm  
Acervo Caixa Econômica Federal, Rio de Janeiro  
Fonte: Mattar (2009, p. 39).

No fim da década de 1940, a família mudou-se para Espriado, na serra de Maricá, a 70 km do Rio de Janeiro. Foi nesse local que Madeleine criou o ponto brasileiro, sendo este registrado no *Centre National de Tapisserie Ancienne et Moderne*. Quem incentivou Madeleine a cadastrar a sua invenção foi a francesa Marie Cuttoli, que esteve no Brasil em 1954, indo algumas vezes ao ateliê de Colaço com a artista Maria Martins (1894–1973) e Yolanda Penteado Matarazzo (1903–1983) (MAURICIO, 1954). Em entrevista para o *Correio da Manhã*, Marie Cuttoli comentou sobre a produção de Colaço:



Surgiu na conversa o trabalho que vem realizando no Brasil a sra. Madeleine Ribeiro Colaço.

– Estou muito, muito interessada no trabalho da sra. Colaço. As peças que apreciei, nas duas vezes em que estive na sua casa, são de um artesanato esplêndido. Criou um ponto divergente dos usados na Europa; digamos, um ponto brasileiro. E as concepções artísticas que vi realizadas são de uma deliciosa frescura (MAURICIO, 1954, p. 20).

A criação do ponto e o registro no *Centre National de Tapisserie*, trouxeram grande prestígio a Madeleine, tornando-se um marco em sua trajetória, pois havia mais de 200 anos que nenhum ponto novo era criado (MATTAR, 2009). Em reportagens, livros mais antigos (figura 46 e 47) e em textos mais atuais, como no catálogo da exposição *Madeleine Colaço: a tapeceira dos trópicos* (2009), sempre é retomada a criação desse ponto. Inclusive, em uma visita a Marie Cuttoli em Paris, Colaço comentou em entrevista que recebeu dois cartões de Cuttoli, um de Picasso e um de Jean Cocteau (1889–1963), comentando que os dois artistas desejavam ver os seus projetos realizados a partir do ponto brasileiro<sup>113</sup> (PICASSO..., 1955).

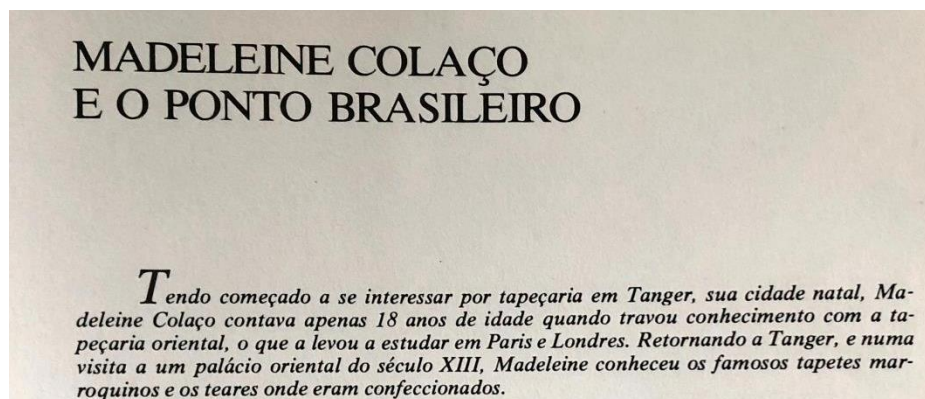


Figura 46 – Capítulo do livro Aspectos da tapeçaria brasileira sobre a artista Madeleine Colaço, 1978  
Fonte: ANDRADE (1978, p. 29).



Figura 47 – Manchete da reportagem sobre a tapeçaria de Madeleine Colaço, 1969  
Fonte: AYALA (1969, p. 4).

Na década de 1960, Colaço iniciou uma produção de tapeçaria mais consistente, expondo uma produção mais madura na Galeria Montmartre Jorge (Rio de Janeiro), em

<sup>113</sup> Não há nenhuma informação sobre se esses tapetes realmente foram tecidos.

1963; depois, seguiu com diversas exposições pelo Brasil e no exterior<sup>114</sup>. Alcançando sucesso internacional e nacional, Madeleine Colaço foi convidada para realizar uma tapeçaria para o Palácio do Itamaraty<sup>115</sup>, representando o mapa-múndi (figura 48) realizado pelo cartógrafo Jerônimo Marini, no século XVI, sendo um dos primeiros mapas em que o Brasil foi desenhado<sup>116</sup> (BRASIL, 2016). Para sua execução, dez bordadeiras trabalharam por cinco meses com supervisão de Madeleine (MAPA..., 1967).



Figura 48 – Madeleine Colaço (Tânger, 1907 – Rio de Janeiro, 2001)  
*Mapa Mundi*, 1966/67 | Tapeçaria | 235 x 310 cm  
Palácio do Itamaraty, Brasília  
Fonte: Brasil (2016, online).

Buscando mão de obra para a realização de suas tapeçarias, inicialmente a artista ensinou técnicas de bordados a mulheres da região, mas o interesse da população foi aumentando e criou-se a Escola Thomaz Colaço (Maricá, c. 1940–1978), que, além de

<sup>114</sup> Madeleine Colaço expôs na Galeria Tora (São Paulo), na Galeria Debret (Rio de Janeiro) e na Petit Galerie (Rio de Janeiro), na Galeria Cocaco (Curitiba), na Guignard (Belo Horizonte) e na Esphera (Porto Alegre). No exterior, teria uma retrospectiva na O'Hanna Gallery, Inglaterra; expôs na Galeria Koller, na Suíça, e foi convidada por Denise Majorel a expor na galeria La Demeure, em Paris, e em outros espaços na Alemanha, na Suíça, na França, na Áustria e no Líbano, até o fim de sua vida (MATTAR, 2009).

<sup>115</sup> Como comentado anteriormente, na década de 1950 o conceito de síntese das artes influenciou a arquitetura ocidental, inclusive no Brasil, tendo em Brasília um grande exemplo desse desejo moderno. Inclusive, em 1959, ocorreu nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, tendo como tema central “Cidade nova, síntese das artes” (LOPES, 2009). A tapeçaria iria se beneficiar dessa união entre arquitetura e arte (MATTAR, 2020). Em Brasília, que é um dos símbolos da arquitetura moderna em nosso país, há a presença das tapeçarias em diversos prédios, inclusive de Burlle Marx, Concessa Colaço, Norberto Nicola e Madeleine Colaço.

<sup>116</sup> O original está na Mapoteca Histórica do Itamaraty do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.facebook.com/ItamaratyGovBr/photos/a.147451148621511.22424.125578787475414/1397301646969782/?type=3&theater>. Acesso em: 31 out. 2020.

ensinar as matérias usuais, oferecia o aprendizado de artes, incluindo a tapeçaria (MATTAR, 2009).

O artesanato ajuda as famílias a se fixar no campo. Permite que a mulher não descuide de seus afazeres domésticos, assegura uma renda extra e serve como elemento socializante, aumentando a convivência e o relacionamento de um grupo pelos interesses comuns. Quando cheguei no Espraiado todos falavam em se mudar para São Paulo, hoje não se fala mais isso (COLAÇO *apud* MATTAR, 2009, p. 56).

A Escola permaneceu aberta por 30 anos e deixou um legado na cidade que até hoje é conhecido pelas suas tapeçarias, sendo inclusive reconhecido como Patrimônio Histórico, Artístico, Ambiental e Cultural de Maricá no início de 2020 (AMPARO, 2020). Atualmente, o ateliê das tapeceiras do Espraiado segue produzindo as tapeçarias a partir dos ensinamentos de Colaço e usa o ponto brasileiro como base para suas criações, sendo esse o maior legado da artista.



### 3.3 GENARO DE CARVALHO (1926–1971): O INÍCIO DA TAPEÇARIA MODERNA

*“Ao contrário da maioria dos pintores de nossa época, Genaro de Carvalho confessa apreciar o decorativismo e tê-lo até como objetivo de sua arte. Pintor de grandes recursos, com êxito de crítica e de venda depois de várias e brilhantes experiências tanto no campo do figurativismo como do abstracionismo, fixou-se afinal na arte difícil da tapeçaria” (MILLET, Sergio, 1961 apud SILVA, 1961, p. 4).*



Figura 49 – Genaro de Carvalho com tapeçaria, 1966  
Fonte: Passado Composto (2012, p. 22).

Genaro de Carvalho é um dos grandes nomes da tapeçaria do Brasil, tendo uma grande relevância a partir da abertura de seu ateliê de tapeçaria em Salvador, cidade onde nasceu. Ainda jovem, foi para o Rio de Janeiro estudar desenho na Sociedade Brasileira de Belas Artes e, recebendo uma bolsa do governo francês, em 1949, foi para Paris estudar com André Lothe (1885–1962) e Fernand Léger na *École Nationale des Beaux-Arts* (PASSADO COMPOSTO SÉCULO XX, 2012). Foi nessa viagem que o artista se interessou pela tapeçaria:

Eu estava em Paris e estudava com uma bolsa de estudos, quando, de repente, conheci, numa vitrine, uma tapeçaria de Jean Piccard Le Doux, um grande

tapeceiro que, juntamente com Jean Lurçat, Don Robert e Marcel Gromaire, formam o primeiro time da tapeçaria francesa moderna. Fiquei encantado com essa tapeçaria e considerei que o meu tipo de pintura e o meu tipo de desenho, se realizados em tecidos, poderiam dar um efeito semelhante. Posso dizer que foi esse o início da “fundação” do nosso atelier e essas, justamente, as formas através das quais nasceu minha tapeçaria (CARVALHO *apud* PASSADO COMPOSTO SÉCULO XX, 2012, p. 2).

Retornando ao Brasil – e já realizando algumas tapeçarias –, foi contratado para realizar um mural no Hotel Bahia, sendo esse seu primeiro trabalho de maior escala, mostrando um interesse do pintor baiano para questões da arte e arquitetura, semelhante a Lurçat. Inclusive, seria o francês, em uma visita a Salvador, em 1954, que vendo o mural de Carvalho, visitou o seu ateliê e o convidou para aprender técnicas da tapeçaria na França (PASSADO COMPOSTO SÉCULO XX, 2012). Genaro seguiu no Brasil; porém, esse contato gerou diversas oportunidades ao artista para expor na Europa, como fica claro nas reportagens nas figuras 50 e 51.

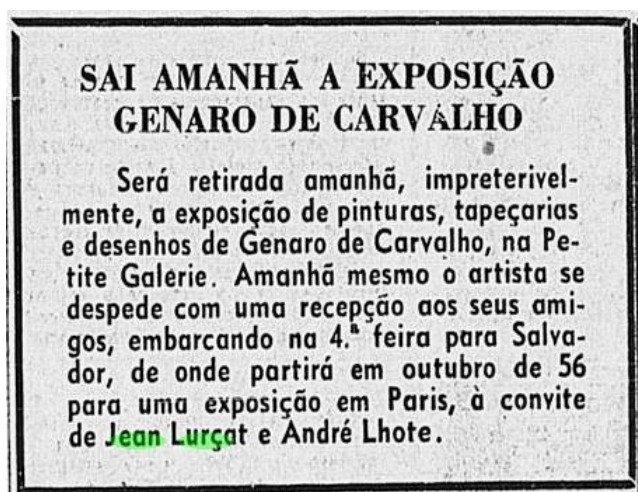


Figura 50 – Nota de jornal sobre exposição em Paris de Genaro de Carvalho no *Correio da Manhã*, 1956  
Fonte: SAI... (1956, p. 18).

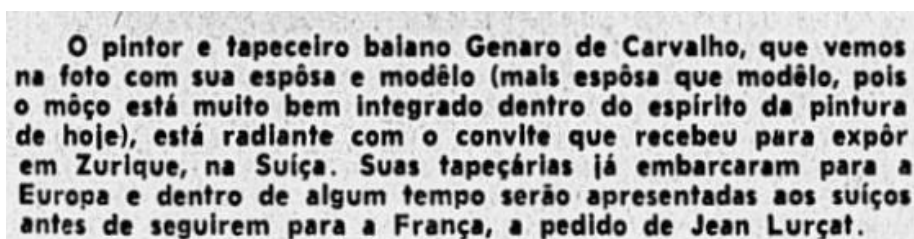


Figura 51 – Nota de jornal sobre exposição em Zurique de Genaro de Carvalho no *Correio da Manhã*, 1957.  
Fonte: Mauricio (1957, p. 16).

Se desde 1951 Genaro já havia realizado alguns cartões, foi apenas em 1955 que ele realizou sua primeira mostra de tapeçaria na Petit Galerie, no Rio de Janeiro, e

depois na Galeria Oxumarê, em São Paulo. Demorou algum tempo para Genaro apresentar seus trabalhos têxteis, pois ele teve que readaptar a mão de obra disponível, já que a feitura da tapeçaria em si não é algo comum na Bahia (DANTAS, 2014). Sobre esse processo, comentou-se:

Olhando a tecedura das redes dependuradas das barracas, verificou ser ela de um processo de elaboração semelhante ao chamado Canevas, usado na tapeçaria da Idade Média, antes da aplicação dos teares. A única diferença consistia na rudeza das redes. Teve Genaro a idéia de usar o método das redeiras na confecção de tapeçarias, aproveitando o grande potencial que representava a tradição das redeiras e bordadeiras do Nordeste. A experiência começou com uma tecedora sua conhecida. Genaro conseguiu a diminuição do ponto, produzindo uma trama mais fina e introduziu o desenho, feito em pedaço de talagarça, para servir de guia ao bordado (MAURICIO, 1956, p. 16).

Bruno Dantas, autor da dissertação *A tapeçaria artística da Bahia nas décadas de 1960-1970* (2014), escreveu que Genaro dominava o processo do tear, mas que o artista não produziu muitas tapeçarias tecidas. A maioria da sua produção é em tapeçaria bordada na talagarça com *petit point*, que foi a técnica mais adaptável ao conhecimento das bordadeiras da Bahia (DANTAS, 2014). Dessa maneira, Genaro conseguiu ir agrupando redeiras e bordadeiras com conhecimento técnico, chegando a ter 80 mulheres trabalhando em seu ateliê (DANTAS, 2014). A confecção das tapeçarias ocorria, de acordo com reportagem no jornal *Correio da Manhã*, da seguinte maneira: Genaro de Carvalho realizava o cartão, de guache ou óleo. Depois de finalizado, o desenho era passado com carvão para a talagarça, na qual serviria de suporte para as bordadeiras. O trabalho de feitura era supervisionado pelo artista e por sua mulher, Nair de Carvalho (1934), semelhante ao processo francês (MAURICIO, 1955).

Genaro de Carvalho obteve crescente reconhecimento com suas tapeçarias bordadas, com desenhos gráficos coloridos remetendo a uma “exuberância tropical” (PASSADO COMPOSTO SÉCULO XX, 2012, p. 31). Vegetação abundante, girassóis, pássaros, borboletas são características de suas obras, conforme observamos nas figuras 52 e 53.



Figura 52 – Genaro de Carvalho (Salvador, 1926–1971)  
*Jardim Dalva Amarela*, c. 1960 | Tapeçaria – Lã bordada | 97 x 127 cm  
Fonte: Passado Composto (2012, p. 37).



Figura 53 – Genaro de Carvalho (Salvador, 1926–1971)  
*Sem título*, c. 1960 | Tapeçaria – Lã bordada | 136 x 193 cm  
Acervo Galeria Passado Composto Século XX  
Fonte: Passado Composto Século XX (online)<sup>117</sup>.

Genaro de Carvalho faleceu aos 44 anos, tendo uma trajetória curta, mas profícua, obtendo um grande reconhecimento na década de 1960. Foi nesse período convidado pelo *Smithsonian Institution* a viajar pelos Estados Unidos, conhecendo galerias e museus, e recebeu da comissão organizadora da *Bienal de Lausanne* o convite de expor uma tapeçaria em sua segunda edição, sendo o primeiro brasileiro a participar do evento. Na figura 55, tem-se a imagem do cartão da obra exposta em Lausanne, na qual podemos ter ideia das cores, e ao lado uma fotografia de Genaro e Nair (figura 54), sua esposa, na *Bienal de Lausanne*.

<sup>117</sup> Disponível em: <http://www.passadocomposto.com.br/>. Acesso em: 29 set. 2020.





Figura 54 – Genaro e Nair de Carvalho em frente à tapeçaria *Alicena e Lua Azul* na *II Bienal Internacional de Tapeçaria em Lausanne*. Suíça, 1965.

Fonte: Passado Composto Século XX, 2012, p. 54



Figura 55 – Genaro de Carvalho (Salvador/BH, 1926–1971)

*Cartão da tapeçaria Alicena e Lua Azul*, 1963

Acrílica sobre tela | 32 x 40 cm

Fonte: Passado Composto Século XX, 2012, p. 55

O artista também expôs em Porto Alegre, no recém-criado Museu de Artes do Rio Grande do Sul, em 1959. Foram expostos 25 tapeçarias e 15 cartões, e Genaro foi apresentado no catálogo da mostra como “um dos mais autênticos artistas brasileiros de seu tempo” (ALMEIDA, 1958, p. 2). Essa foi uma das primeiras mostras, em Porto Alegre, de um artista que trabalhasse com a tapeçaria e, de acordo com Rita Cáurio (1985, p. 132), no livro *Artêxtil no Brasil*, Yeddo Titze ficou impressionado com a mostra do artista baiano e “convenceu-se de que tinha muito de si para dizer com essa linguagem”.

Genaro de Carvalho foi um artista renomado, que obteve sucesso e reconhecimento internacional a partir de seu trabalho em tapeçaria. Como escrito no catálogo da exposição do Margs, “Genaro fêz no Brasil o mesmo que Jean Lurçat fêz na França: recriou a arte milenar dos tapetes manufaturados, valorizando esse nobre privilégio dos povos cultos e civilizados que é a tradição” (ALMEIDA, 1958, p. 2). Outros dois artistas que também se destacaram na produção de tapeçarias foram Jacques Douchez e Norberto Nicola, sendo eles citados como os dois principais expoentes da tapeçaria moderna brasileira no *Le Grand Livre de la Tapisserie*, de 1965, com prefácio de Jean Lurçat (PASSADO COMPOSTO SÉCULO XX, 2012).

### 3.4 JACQUES DOUCHEZ (1921-2012) E NORBERTO NICOLA (1931-2007): O SALTO PARA O ESPAÇO

*“Douchez e Nicola se preocuparam antes de tudo em dominar o ofício, em apurar os meios artesanais para conseguir tapeçarias tecnicamente à altura das de maior nível, ao mesmo tempo que levaram a nascente tapeçaria nacional ao simples “décor” gratuito, que vigorava e que ainda vigora em certa produção industrial. Os dois tapeceiros, com fantasia e capacidade pictórica, realizam o que há de melhor e mais atual neste campo: brilho mas não extravagância; senso artístico e não medidas de ocasião; autocrítica e não a facilidade costumeira; fatores estes que os colocam à altura de uma classe de artistas de que o Brasil bem precisa” (BARDI, Pietro Maria, 1961 apud MATTAR, 1961, p. 50).*



Figura 56 – Jacques Douchez, 1982  
Fonte: Passado Composto (2012, p. 89).



Figura 57 – Norberto Nicola, 2000  
Fonte: Mattar (2013, p. 12).

Jacques Douchez e Norberto Nicola se conheceram no *Atelier Abstração* (1951 - 1960), de Samson Flexor (1907–1971), no qual a pintura praticada era da abstração geométrica, linha que Flexor seguia. Douchez, nove anos mais velho que Nicola, foi um dos primeiros alunos do *Atelier* e, quando se conheceram, tornaram-se muito amigos. Ambos participaram de diversas exposições do grupo e seguiram os preceitos ensinados por Flexor, “que tinha uma visão mais lírica da abstração geométrica, [...] e pelo desenvolvimento subsequente de sua obra, que chegou ao abstracionismo informal”

(MATTAR, 2013, p. 34). Porém, a pintura foi sendo repensada, e foi por volta de 1955 que os dois artistas iniciaram seu interesse pela tapeçaria.

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 (NICOLA; JACQUES DOUCHEZ, 1964<sup>118</sup> *apud* MATTAR, 2013, p. 40).

Além das viagens frequentes de Douchez à França, que o colocavam a par do movimento em prol da tapeçaria, alguns eventos que ocorreram no Brasil foram importantes para motivar os artistas, principalmente Nicola, a seguirem esse caminho. Em 1955, ocorreu, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a exposição do *Groupe Espace*, uma associação de artistas reunidos em Paris, que tinham como ideal uma estreita relação entre arte, arquitetura e artesanato; e, em 1956, Le Corbusier expôs suas tapeçarias na mesma instituição (MATTAR, 2013, p. 40).

Inspirados pela técnica, os artistas buscaram uma ajuda inicial em Regina Gomide Graz, devido ao conhecimento dela na área. A artista estimulou-os, indicou a tecelã Gertrude Stuneff<sup>119</sup> (?-?) para ensiná-los e deu um tear a eles. Em 1959, eles criaram o Atelier Douchez-Nicola, especializando-se em tapeçaria tecida, ou seja, usando tear. Mas, como aconteceu com Genaro de Carvalho, demorou anos até ocorrer a primeira mostra com as tapeçarias, pois eles necessitaram de um tempo para se adaptar à nova técnica (MATTAR, 2013, p. 41):

Faziam tudo sem alarde, esperando estar com algo mais consistente antes de apresentá-lo. Em certo momento, Nicola resolveu mostrar a Pietro Maria Bardi o resultado de seu trabalho, e contava assim o episódio: *Bardi quando viu pela primeira vez o que eu tinha feito, com muita prudência disse: “O produto que você acaba de fazer – que era meramente uma adaptação à tapeçaria dos meus desenhos abstratos – não é uma coisa assim terrivelmente entusiasmante, mas é um bom caminho e um caminho muito afim com você e com sua personalidade”. E isso foi de grande estímulo; realmente foi de grande estímulo para mim, e talvez foi a mola propulsora que fez com que eu me encaminhasse definitivamente para um tipo de arte que é realmente aquilo que eu gosto de fazer e é a expressão onde eu melhor me encontro.*

Por dois anos, desde a aquisição do primeiro pequeno tear, Jacques Douchez e Norberto Nicola procederam a meticulosa pesquisa em torno da produção de tapetes, desde o ponto à escolha da lã, do colorido à escala.

---

<sup>118</sup> Citação retirada por Mattar (2013) de texto de Norberto Nicola e Jacques Douchez, escrito em 1964, sobre a opção pela tapeçaria na década de 1950.

<sup>119</sup> Não foi possível encontrar nenhuma informação a mais sobre a tecelã.



Com uma produção mais concreta, os artistas realizaram a sua primeira exposição na Galeria Sistina (São Paulo), em 1961, com a mostra de 20 tapeçarias. A exposição foi um sucesso de público e de crítica, e eles receberam convites para expor em diversas cidades brasileiras e na América Latina (MATTAR, 2013), inclusive na *Bienal de São Paulo*. Na sétima edição do evento, em 1963, o *Atelier Douchez-Nicola* participou com três tapeçarias na *Bienal de São Paulo* (MATTAR, 2013). Nas edições seguintes, de 1965 e 1967, expuseram novamente na *Bienal Internacional de São Paulo*, “evidenciando que o gênero podia ser acolhido em um evento fundamental para a arte contemporânea do Brasil” (GRADIM, 2018, p. 87).

A produção inicial dos dois artistas é de conhecimento e exploração da lã, muito baseada na transposição dos desenhos já realizados na pintura para a tapeçaria. Mas, com o passar do tempo e tendo mais conhecimento da técnica e das possibilidades que o tear oferece, suas obras foram se complexificando (MATTAR, 2013; PASSADO COMPOSTO SÉCULO XX, 2012). Suas obras, como por ser observado a seguir, seguiam a renovação francesa difundida por Jean Lurçat, como um número reduzido de cores e uma simplificação nas formas. E, como nos ateliês de Aubusson, os artistas também realizaram “transcrições” de cartões de outros artistas, como Roberto Burle Marx (1909-1994), Aldemir Martins (1922-2006), Alfredo Volpi (1896-1988), Di Cavalcanti (1897-1976), Milton Dacosta (1916-1988) e Yolanda Mohalyi (1909-1978) (MATTAR, 2013).



Figura 58 – Norberto Nicola (São Paulo, 1931–2007)  
*Vereda*, déc. 1960 | Lã | 110 x 192 cm  
Fonte: Mattar (2013, p. 50).



Figura 59 – Jacques Douchez  
(França, 1921 – São Paulo, 2012)  
*Sem título*, déc. 1960  
Tapeçaria, lã | 183 x 126 cm  
Fonte: Passado Composto (2012, p. 87).



Figura 60 – Jacques Douchez  
(França, 1921 – São Paulo, 2012)  
*Estudo para tapeçaria*, déc. 1960  
Guache sobre papel | 35,5 x 26 cm  
Fonte: Passado Composto (2012, p. 88).

Essa predominância de características francesas em suas produções será “abalada” com a visitação à *VIII Bienal de São Paulo* (1965), pois a comissão organizadora da Polônia, além de trazer pintores e gravuristas, participou da sessão de Arte Aplicada expondo três artistas: Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley e Magdalena Abakanowicz, que ganhou o prêmio de arte aplicada nessa edição (FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO – FAAP, 1965). Ter a oportunidade de conhecer a obra desses artistas poloneses, principalmente Magdalena Abakanowicz, foi importante para Nicola e Douchez conhecerem uma nova percepção sobre a técnica que “era muito mais contundente e visceral, e trazia uma resposta às inquietações que permeavam a produção de ambos” (MATTAR, 2013, p. 54). As obras expostas no Brasil seguiam a linha de experimentação, que tanto chocou Lausanne na primeira edição, mostrando obras bidimensionais, mas com a inclusão de novos materiais, um acabamento rústico e nova estrutura na forma. Uma das obras expostas na *Bienal* e exemplo dessas características são as tapeçarias *Helena* (figura 61) e *Dorota II* (figura 63), de Magdalena Abakanowicz.



Figura 61 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017)  
*Helena*, 1965 | Tapeçaria | 300 x 480 cm  
Acervo Passado Composto Século XX, São Paulo  
Fonte: Passado Composto Século XX (online)<sup>120</sup>.



Figura 62 – Detalhes da tapeçaria *Helena*, 1965  
Acervo Passado Composto Século XX, São Paulo  
Fonte: Passado Composto Século XX (online)<sup>121</sup>.



Figura 63 – Magdalena Abakanowicz (Polônia, 1930–2017)  
*Dorota II*, 1965 | Tapeçaria | 220 x 300 cm  
Fonte: Arquivo Histórico da Bienal de São Paulo.

<sup>120</sup> Disponível em: <http://www.passadocomposto.com.br/>. Acesso em: 29 set. 2020.

<sup>121</sup> Disponível em: <http://www.passadocomposto.com.br/>. Acesso em: 29 set. 2020.

Motivados com o caminho da tapeçaria polonesa, Jacques Douchez e Norberto Nicola “recomeçaram a pesquisar e a testar” (MATTAR, 2013, p. 63). Nicola também realizou uma viagem de estudos por países da Europa, em 1967, onde visitou alguns ateliês de artistas. Ele foi à Suíça, onde se encontrou com Pierre Pauli (organizador da *Bienal de Lausanne*); para Zagreb, onde visitou o ateliê de Jagoda Buić<sup>122</sup>; e a Varsóvia, na Polônia, onde visitou duas artistas: Maria Łaszkiewicz<sup>123</sup> e Magdalena Abakanowicz (MATTAR, 2013). Sobre a viagem, Nicola comentou:

[...] na Iugoslávia, encontrei Jagoda Buic, que está fazendo pesquisas com materiais menos usuais em tapeçaria, da mesma forma que outros artistas na Polônia. Esse grupo se caracteriza pela criação mais independente, onde em vez de o cartão ser o guia, o artista cria diretamente através do material, dando maior autenticidade à obra. [...] Na Polônia foi onde encontrei o maior número de artistas fazendo grandes obras, utilizando novas técnicas e novos materiais. Abakanowicz faz experiências com sisal. Por sua vez, Maria [Łaszkiewicz], com seus 80 anos, continua inovando e mistura lã e madeira em suas tapeçarias. Outros tecem com peles, pedras e correntes (NICOLA *apud* MATTAR, 2013, p. 59).

Mattar (2013) comenta que, no ateliê de Abakanowicz, Nicola viu uma produção diferente do que foi exposto na *Bienal de São Paulo*, pois ela já estava produzindo grandes obras tridimensionais tecidas, que seriam expostas pela primeira vez na *Bienal de Lausanne*, em 1969; e a “artista usava os materiais mais diversos: cordas velhas recolhidas no porto – que usava inteiras ou desfeitas -, lãs desfiadas e sisal, tudo tingido com cores fortes e impactantes” (MATTAR, 2013, p. 63). Ao retornar ao Brasil, impactado com o que viu na Europa, Nicola repassou as informações ao seu colega de ateliê, e os dois voltaram-se ao tear, redescobrimo a tecelagem e chegando a soluções tridimensionais que seriam apresentadas pela primeira vez, na Galeria Documenta (São Paulo), em 1969 (MATTAR, 2013).

---

<sup>122</sup> Em 1967, Jagoda Buić expôs suas obras pela primeira vez na *Bienal de São Paulo*, incluindo uma peça tridimensional (BARCELLOS, 1967). Sendo assim, Norberto Nicola já conhecia a produção da artista iugoslava e, por isso, foi ao seu ateliê.

<sup>123</sup> No catálogo *Norberto Nicola – a trama ativa*, é informado que Nicola visitou a artista Maria Taskanowicz, e não Maria Łaszkiewicz. Porém, pelas pesquisas realizadas para este mestrado, não há nenhuma artista com esse nome na época que Norberto Nicola visitou Varsóvia. Łaszkiewicz era uma das artistas mais importantes, e a descrição que Nicola faz sobre a artista (idade e que ela era extremamente ativa) é compatível com a descrição feita também por Zoravia Bettiol.



## TAPEÇARIAS DE DOUCHEZ E NICOLA

Acaba de ser inaugurada na Galeria Documenta, na capital de São Paulo, uma exposição de novas tapeçarias de Jacques Douchez e de Norberto Nicola. Os dois artistas resolveram contrariar a tradição da superfície plana, que sempre caracterizou essa arte têxtil passando a criar objetos-tecidos.

Figura 64 – Reportagem sobre exposição na Galeria Documenta  
Fonte: Tapeçarias... (1969, p. 2).

Essa mostra foi uma das mais marcantes da trajetória de Nicola e Douchez porque, além de apresentarem as primeiras peças com influência polonesa, no catálogo foi publicado o texto-manifesto, com o mesmo título da exposição, escrito e assinado por Norberto Nicola:

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 (NICOLA *apud* MATTAR, 2013, p. 65).

Os seus trabalhos não mais se 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). Nicola criou tapeçarias que eram presas apenas pela parte superior, pendendo soltas no espaço, e o artista se utilizava de cordões, torções e entrançamento de tiras tecidas, sendo essas características de trabalhos seus que foram retomadas em diversos momentos de sua trajetória. Jacques Douchez criou uma obra diferente, mais geométrica; a partir de fitas tecidas que se sobrepõem e se cruzam, o artista dá volume a obra.



Figura 65 – Norberto Nicola (São Paulo/SP, 1930–2017)  
*Entardecer*, c. 1960 | Lã, fibras vegetais e pigmentos | 150 x 120 x 25 cm  
 Acervo Bergamin e Gomide, São Paulo  
 Fonte: Nicola... (2020, p. 40).



Figura 66 – Norberto Nicola (São Paulo/SP, 1930–2017)  
*Corda vermelha*, 1969 | Lã, fibras vegetais e pigmentos | 185 x 180 cm  
 Acervo Passado Composto séc. XX, São Paulo  
 Fonte: Passado Composto Século XX (online)<sup>124</sup>



Figura 67 – Jacques Douchez (Mâcon/França, 1921 – São Paulo/SP, 2012)  
*Oratório*, 1973 | Tapeçaria, lã  
 Fonte: Itaú Cultural (2020, online)<sup>125</sup>.

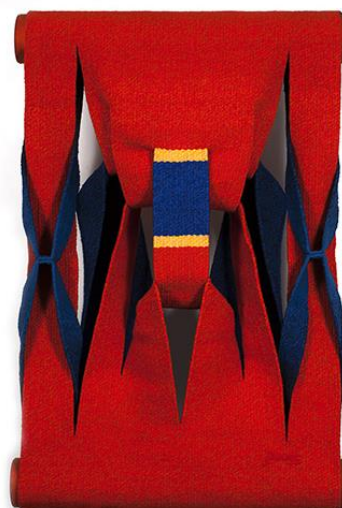


Figura 68 – Jacques Douchez (Mâcon/França, 1921 – São Paulo/SP, 2012)  
*Rubicão*, 1981 | Tapeçaria, lã  
 Fonte: FAAP (2018, online)<sup>126</sup>.

Com uma carreira estabelecida, ambos os artistas seguiram expondo em diversas galerias e museus do Brasil e do mundo. Norberto Nicola ganhou o prêmio Itamaraty da

<sup>124</sup> Disponível em:

[https://www.passadocomposto.com.br/conteudo/publicacoes\\_novo\\_2.asp?idm=2558&ing=](https://www.passadocomposto.com.br/conteudo/publicacoes_novo_2.asp?idm=2558&ing=). Acesso em: 29 set. 2020.

<sup>125</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra59338/oratorio>. Acesso em: 5 nov. 2020.

<sup>126</sup> Disponível em: <https://www.faap.br/exposicoes/acornaotemfim/galeria.asp>. Acesso em: 5 nov. 2020.

XI Bienal de São Paulo (1971) e Jacques Douchez participou da VII Bienal de Lausanne (1975). Foram muito importantes para divulgar a tapeçaria brasileira, envolvendo-se na organização das exposições mais importantes da tapeçaria que ocorreram no Brasil: foram membros da comissão organizadora e do júri de seleção da *1ª Mostra de Tapeçaria* (1974), no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, e participaram da organização da *I, II e III Trienal de Tapeçaria* (1976; 1979; 1982), que ocorreram no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Também, juntamente com Zoravia Bettioli, criaram o Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, 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). Jacques Douchez e Norberto Nicola estão entre os artistas mais representativos da tapeçaria brasileira, tanto pela sua produção como pelos diversos eventos que ajudaram a criar no Brasil, principalmente nas décadas de 1970 e 1980, que foi o período de maior divulgação da tapeçaria aqui e no exterior. Após isso, Nicola desempenharia um grande papel na divulgação da arte indígena brasileira e retornaria à pintura, assim como Jacques Douchez.

Nessa primeira parte do trabalho, ficou clara a participação da França e da Polônia na renovação da tapeçaria no século XX, cada país com suas especificidades no método de construção. Nos ateliês franceses, houve uma aproximação do artista com a técnica da tapeçaria, o que levou à modificação dos desenhos para os cartões, mas seque havendo uma clara divisão entre o artista e o tecelão. Na Polônia, há uma valorização do processo da feitura da tapeçaria, levando os artistas a produzirem suas próprias obras e descobrirem novos materiais, formas e volumes. Essas duas maneiras de tecer influenciaram artistas brasileiros comentados neste trabalho, como também Zoravia Bettioli e Yeddo Titze, como será analisado no próximo capítulo.



# A TRAMA



## CAP. 4

Tecendo no RS:  
a produção têxtil  
de Zoravia Bettiol  
e Yeddo Titze

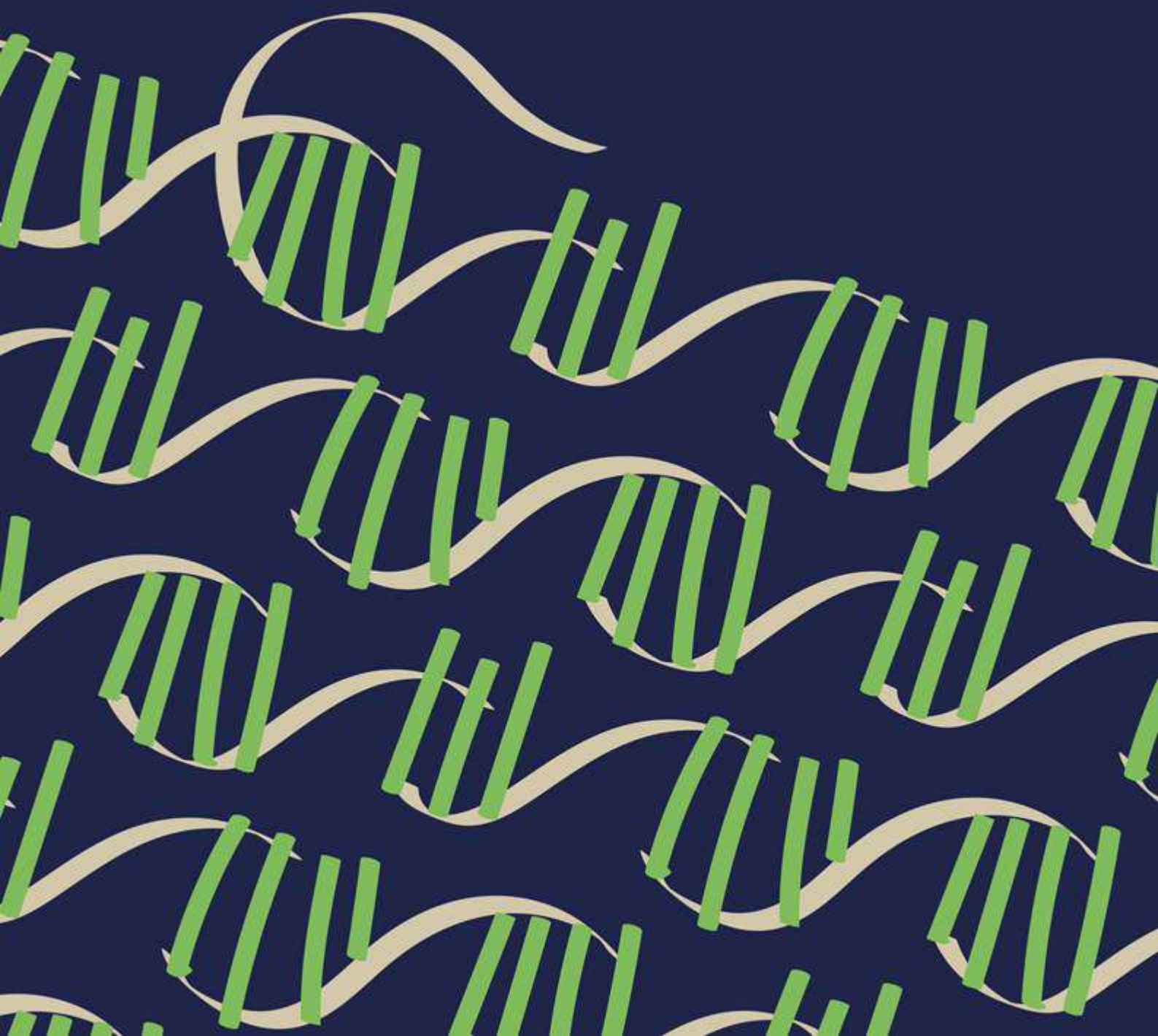




Figura 69 – Zoravia Bettiol em frente a uma de suas tapeçarias têxteis, c. 1970  
Fonte: RAMOS; GOMES (2017, p. 62).



Figura 70 – Yeddo Titze à frente de uma tapeçaria de recorte, c. 1970  
Fonte: Arquivo da autora.

Não há dúvida de que Yeddo Titze e Zoravia Bettiol são os precursores da tapeçaria no Rio Grande do Sul. Na década de 1960, eram os dois artistas que possuíam uma produção na técnica e foram eles que buscaram um aperfeiçoamento na Europa, para depois darem aulas, estimulando outros a realizarem obras têxteis. Mas o que levou esses dois artistas, com carreiras tão diferentes, a se envolverem com o têxtil? O que os levou a buscarem um aperfeiçoamento na Europa, mas em países diferentes? Este capítulo tem o intuito de contar a trajetória de Titze e Bettiol, focando nos fatos mais importantes referentes a seus trabalhos têxteis, a fim de esclarecer as dúvidas pontuadas.

#### 4.10 INÍCIO DO ENVOLVIMENTO COM O TÊXTIL

Zoravia Bettiol e Yeddo Titze por pouco não foram colegas no Instituto de Belas Artes<sup>127</sup> em Porto Alegre: Bettiol entrou na faculdade em 1952, formando-se em 1955, ano no qual Titze se matriculou, cursando artes até 1959. Nesses anos, estudaram pintura, desenho, escultura, história da arte, mas também tiveram aulas de artes decorativas; Bettiol com Rose Lutzenberger<sup>128</sup> (1929)<sup>129</sup> e Yeddo Titze com Aldo

<sup>127</sup> Atualmente, é o Instituto de Artes da Ufrgs.

<sup>128</sup> Graduou-se em Artes Plásticas na Escola de Belas Artes da UFRGS e, em 1959, viajou aos Estados Unidos com estágio nas universidades de Yale e Harvard Sculpture Center, Nova Iorque. Também fez

Locatelli<sup>130</sup> (1915–1962). Círio Simon, historiador da arte que realizou sua tese sobre a história do Instituto de Artes, afirma que as aulas de arte decorativa eram direcionadas para o muralismo, fato que foi lembrado por Berenice Gorini, colega de faculdade e amiga de Yeddo Titze, em entrevista (SIMON, 2003; GORINI, 2019). Porém, mesmo o foco da aula não sendo a tapeçaria, Gorini relatou um fato sobre Titze que nos dá pistas sobre sua atração pelo têxtil:

Yeddo, quando era aluno de arte decorativa com Locatelli, um belo dia apareceu na faculdade, no Belas Artes, com um batik que ele tinha feito em casa. Fez na “cara e coragem”. Fez em casa, derreteu uma cera, pintou com pincel e tingiu. Era um pássaro. Um tempo depois, ele apareceu com uma almofada bordada feita por ele e pela mãe. Uma almofada de um metro por uns 60 centímetros. Ele levou para aula e mostrou ao Locatelli. Eu posso te dizer que isso foi a semente da arte decorativa em Santa Maria. Essas duas coisas que ele fez na aventura, porque ele era curioso e gostava muito de moda, de roupa... (GORINI, 2019).

Para Berenice Gorini, foi a curiosidade por técnicas têxteis, bordado e batique, além do gosto pela moda, que encaminhou o interesse de Titze pelo têxtil. Inclusive, enquanto era aluno, ele realizou um desfile de chapéus de criação própria na cidade de Santo Ângelo, fato que corrobora o palpite de Gorini (DESFILÉ..., 1958). Rita Cáurio, em seu livro *Artêxtil no Brasil*, escreveu que Yeddo teria ficado impressionado com a exposição de Genaro de Carvalho no Margs, em 1959, “e convenceu-se de que tinha muito de si para dizer com esta linguagem” (CÁURIO, 1985, p. 132). Então, o interesse pela moda, por bordados, batique, e o conhecimento de um artista que trabalhava com tapeçaria podem ter sido “empurrões” para Titze seguir o caminho que trilhou.

Zoravia Bettiol sempre realça seu envolvimento com o têxtil devido à própria família. Devido à compra de uma máquina de tecer pela sua avó, sua mãe e sua tia criaram uma pequena malharia, na qual Zoravia desenhou modelos de roupas (BETTIOL, 2018). Mas ela também teve a oportunidade de conhecer a obra de dois artistas que, acredito, foram essenciais para que ela enxergasse a tapeçaria como uma possibilidade artística. Bettiol (2020) comenta que nunca foi uma aluna exemplar, mas

---

estágio na Folkwangschule für Gestaltung, em Essen, na Alemanha. Até a década de 1980, foi professora do Instituto de Artes da Ufrgs (ROSE..., c2000-2020).

<sup>129</sup> Informação cedida por telefone em 15 de outubro de 2020.

<sup>130</sup> Italiano, cursou decoração na Escola de Cursos Livres de Instrução Técnica Andrea Fantoni, depois estudou na Accademia Carrara di Belle Arti e recebeu uma bolsa de estudos para a Escola de Belas Artes de Roma. Veio ao Brasil em 1946, para pintar os afrescos na Catedral de Pelotas, a convite do bispo dom Antônio Zattera. Recebendo outras encomendas, instalou-se no Rio Grande do Sul, onde passou o restante de sua vida (ALDO, 2020).



sempre se envolveu com o Centro Acadêmico e participou de congressos estudantis. Devido a um desses encontros acadêmicos, viajou a Salvador e teve a oportunidade de conhecer o ateliê do artista Genaro de Carvalho e, em uma viagem ao Rio de Janeiro, viu uma exposição de Jean Lurçat. Após esses encontros com a tapeçaria, a artista se encantou com a técnica e comprou livros sobre o tema (BETTIOL, 2020).

Ambos se formaram com ênfase em pintura, sendo com essa técnica que Zoravia participou do seu primeiro salão, o 6º Salão do Instituto de Belas-Artes (1955), com a obra *Vendedor de coco* (BETTIOL, 2017). No mesmo ano, ela criou a sua primeira tapeçaria bordada (mesma técnica de Genaro de Carvalho), intitulada *Vindima*, em que há a presença de duas mulheres no primeiro plano, colhendo uvas em um parreiral, e um homem, que está de costas para o observador, caminhando para fora da cena. Essas duas primeiras obras, *Vendedor de coco* e *Vindima* (figura 71), enquadram-se na apresentação de tipos sociais que eram vigentes na década de 1950, muito influenciada pelos artistas dos Clubes de Gravuras de Porto Alegre e Bagé, que priorizavam obras com temáticas sociais e figurativas. Em relação à técnica da tapeçaria, percebe-se que há certa rigidez nos bordados, visível na representação da luz e sombra e na construção do céu, que se dá por tiras de cinco tons de azuis. Importante comentar que não era Zoravia Bettiol quem bordava as telas; ela terceirizava a mão de obra.



Figura 71 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Vindima*, 1955 | Tapeçaria bordada em meio ponto com lã  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Zoravia expôs uma segunda tapeçaria, na mesma técnica, no 1º Salão Pan-Americano de Arte, em 1958 (1º SALÃO..., 1958). O evento, comemorativo aos 50 anos da criação do Instituto de Belas Artes, possuía diversas categorias, incluindo artes

decorativas, que foi o espaço cedido à obra de Zoravia Bettiol. Intitulado *A beleza do campo*<sup>131</sup> (figura 72), esse trabalho seguiu o mesmo estilo da primeira tapeçaria (1º SALÃO, 1958). Além desse trabalho, Bettiol também expôs três linoleogravuras<sup>132</sup> que lhe renderam o prêmio de menção honrosa no 1º Salão Pan-Americano e em mais dois eventos no mesmo ano<sup>133</sup> (BETTIOL, 2007).



Figura 72 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*A beleza do campo*, 1958 | Tapeçaria bordada em meio ponto com lã | 122 x 143 cm  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Em 1960, Zoravia explorou outra técnica de tapeçaria, a de recorte<sup>134</sup>, que ela aprendeu com o artista Vasco Prado<sup>135</sup> (1914–1998), seu marido na época (BETTIOL, 2018). Prado produziu algumas tapeçarias de recorte no fim da década de 1950 e chegou a expor algumas peças no Edifício Pampa (CONTINUA..., 1960). Com os ensinamentos

---

<sup>131</sup> Na catalogação no Instituto Zoravia Bettiol e em outros livros da artista, essa tapeçaria estava com o nome de *Cavalos*.

<sup>132</sup> Após sua formatura, Zoravia Bettiol passou a frequentar o ateliê de Vasco Prado, onde aprendeu a técnica de gravura – principalmente linoleogravura e xilogravura; sendo com essa última que a artista seguiu trabalhando e que lhe rendeu reconhecimento nacional e internacional (RAMOS; GOMES, 2017). Paulo Gomes (2007, p. 45) salienta que, nessa produção inicial, em que a artista estava sob orientação de Prado, os temas eram mais voltados aos “temas populares, tratados a partir de uma visão realista e politicamente engajada”.

<sup>133</sup> X Salão de Arte da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e V Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre (BETTIOL, 2007).

<sup>134</sup> A tapeçaria de recorte é realizada a partir de tecidos que são colocados em um suporte têxtil e bordados para serem fixados nesse suporte.

<sup>135</sup> Um dos artistas mais importantes do RS, Vasco Prado ganhou destaque com sua produção de gravuras e, especialmente, esculturas. Estudou por um breve período, em 1940, na Escola de Belas Artes de Porto Alegre (atual Instituto de Artes) e, no ano seguinte, abriu seu próprio ateliê. De 1947 a 1949, passou uma temporada em Paris, devido a uma bolsa de estudos que ganhou do governo. Na capital francesa, estudou com Fernand Léger (1881–1955) e frequentou, por um curto período de tempo, o ateliê de gravura da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Retornando ao Brasil, envolveu-se com a criação do Clube de Gravura de Porto Alegre. Prado lecionou escultura no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre e integrou a equipe de direção do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. O artista tem esculturas e painéis murais instalados em espaços públicos no Brasil e no exterior (VASCO, 2020).

de Vasco Prado, Zoravia, posteriormente, criou “algumas soluções mais pessoais” que foram expostas pela primeira vez no VII Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre e, depois, em uma mostra individual na Casa de Molduras, em 1961 (BETTIOL, 2007).



Figura 73 – Zoravia Bettiol e Vasco Prado em frente a uma tapeçaria de recorte de Prado  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Na mostra da Casa de Molduras, Zoravia apresentou 16 gravuras e 4 tapeçarias de recorte em feltro: *Adão e Eva*, *Primavera*, *Peru* e *Peixes* (OSTERMANN, 1961). Em uma reportagem para o *Diário de Notícias*, Zoravia explanou sobre sua técnica:

Zoravia Bettiol explica como faz seus tapetes. A princípio faz um cartão de menores proporções com o desenho, a pintura, o plano enfim, de onde será copiado nas suas proporções reais o tapete. Logo, já no feltro a artista desenha os contornos e coloca os recortes, entregando então à uma bordadeira a tarefa de prender estes recortes, com pontos simples em lã (ZORAVIA..., 1961, p. 8).

Essas tapeçarias possuem temas semelhantes a gravuras criadas na mesma década, como é o exemplo da tapeçaria *Primavera*, título da série da artista, de 1964, e a tapeçaria *Adão e Eva* (figura 74), que se baseia em temas bíblicos como a série *Gênesis*, de 1966.



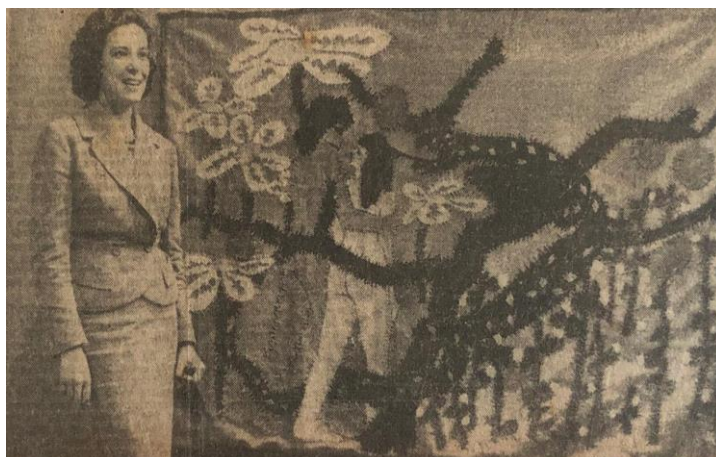


Figura 74 - Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Adão e Eva*, s.d. | Tapeçaria de recorte, feltro e lã  
 Fonte: ZORAVIA... (1961, p. 8).

Além dos temas semelhantes a suas xilogravuras, que são provenientes do cotidiano e da literatura, a maneira de construir os planos, a partir de sobreposições e estilização geométrica das figuras e das folhagens, são características das gravuras da artista que ela repassou para a construção das tapeçarias de recorte. Nas duas imagens abaixo, tem-se uma gravura do conjunto de ilustrações para *A Salamanca do Jarau* (1959) (figura 76) e o detalhe de *Adão e Eva* (figura 75), em que se vê a mesma representação do casal.



Figura 75 – Detalhe da tapeçaria *Adão e Eva*  
 Fonte: Zoravia... (1961, p. 8).



Figura 76 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Aquele par, juntado e tangido pelo destino*, do conjunto para *A Salamanca do Jarau*, 1959  
 Xilogravura  
 Fonte: Ramos e Gomes (2017, p. 45).

Outra tapeçaria que se assemelha a uma de suas xilogravuras é *Manhã Ensolarada* (figura 77). Colocada ao lado da gravura *Jardim Encantado I* (figura 78), da

série *Enamorados*, notam-se semelhanças pelo tema, na leveza dada à imagem, pelos elementos constituintes da obra (a garota, as pombas e as plantas). Com essas comparações, pode-se afirmar que a artista realizava uma transposição dos desenhos já praticados na xilogravura para a tapeçaria, não havendo um grande entendimento das técnicas têxteis, o que mudou com sua viagem à Polônia.



Figura 77 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Manhã ensolarada*, 1963 | Tapeçaria tecida  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.



Figura 78 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Jardim encantado n°1*, 1965 | Xilogravura | 80 x 60 cm | Fonte: Ramos e Gomes (2017, p. 47).

Nesse mesmo período, em que Zoravia começou suas produções de tapeçarias de recorte, Yeddo Titze era aluno e dedicou-se, inicialmente, à pintura, havendo alguns exemplares da época indicando uma preferência por figuras humanas (figuras 79 e 80). Com suas colegas Suzana Mentz e Pirajá Cannes, criou o Grupo Triângulo, de tendência modernista (ROSA, 2015). Ao se formar, realizou sua primeira exposição individual, na Galeria da Aliança Francesa, que lhe concedeu uma bolsa de estudos em Paris, onde ficou de 1960 a 1961 (YEDDO..., 1960).



Figura 79 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016) *Madona*, 1959 | Pintura | 81,5 x 61,5 cm | Espólio do artista | Fonte: Arquivo da autora

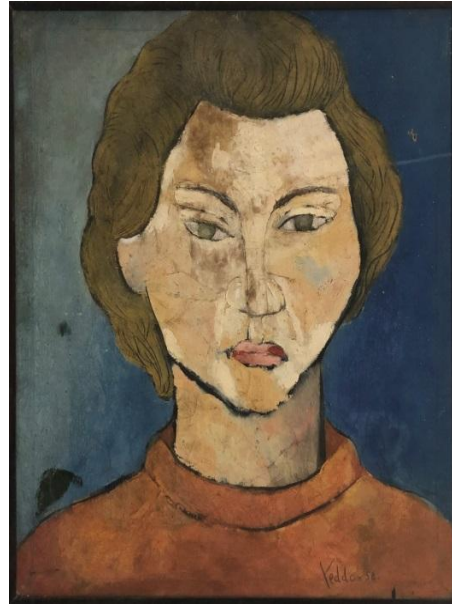


Figura 80 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016) *Berenice Gorini*, 1958 | Pintura | Coleção de Berenice Gorini | Fonte: Arquivo da autora.

Na França, Titze teve aulas com André Lhote (1885–1962), ateliê desse artista, e frequentou a *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*<sup>136</sup>, onde foi aluno de Marcel Gromaire (1892–1971), que, além de se dedicar à pintura, ao desenho e à gravura, também realizou algumas tapeçarias. A primeira foi tecida na Manufatura de Gobelins<sup>137</sup> e, depois, o artista estabeleceu-se em Aubusson, onde trabalhou de 1939 a 1944 e realizou 11 tapeçarias (LES ARTISTES..., [201-]). Seus trabalhos têxteis são caracterizados por uma construção geométrica e linhas bem marcantes. Após sua estada em Paris, o artista foi a Florença, onde estudou na Academia de Belas Artes por mais algum tempo (GORINI, 2019).

<sup>136</sup> Fundada em 1766 pelo rei Luis XV, tinha como principal objetivo o ensino de artes decorativas. A instituição existe até hoje (HISTOIRE, [201-]).

<sup>137</sup> Fundada no século XVII, na França, como um complexo de oficinas dedicadas à produção de tapeçaria e mobiliário, voltada às demandas da Coroa. Hoje, encontra-se na sua localização original, na Avenue des Gobelins, em Paris (MANUFACTURE, c2020).





Figura 81 – Marcel Gromaire (Noyelles-sur-Sambre/França, 1892 – Paris/França, 1971)  
*La mare aux oiseaux*, 1941 | Tapeçaria (tecido em ateliê Goubelin, Aubusson) | 177 x 187 cm  
Fonte: La tapisserie du XXe siècle ([201-], online)<sup>138</sup>.

Não há muitas informações específicas sobre os estudos de Titze nessa viagem, mas, ao retornar a seu país de origem, ganhou o prêmio em pintura no Salão de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes (1962) e, em seguida, foi chamado para ser professor na Faculdade de Belas Artes<sup>139</sup> na recém-criada Universidade Federal de Santa Maria. Ele foi um dos primeiros professores do curso e responsável por implementar aulas de arte decorativa, baseando-se nas experiências no Instituto de Artes e na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* em Paris<sup>140</sup> (FOLETTI; BISOGNIN, 2001; GORINI, 2019). Também ficou claro que, com a sua passagem pela *École*, ele adquiriu conhecimentos têxteis que lhe possibilitaram iniciar um trabalho mais consistente de tapeçaria.

A primeira exposição de tapeçaria de Titze foi em 1966<sup>141</sup>, cinco anos após a sua chegada. Tal demora pode ter uma explicação bem simples: além de enfrentar o desafio de ser professor em uma instituição recém-criada, o artista precisou conhecer e adaptar a mão de obra encontrada em sua nova cidade – semelhante ao caso de Genaro de Carvalho –, a qual possuía uma tradição em bordados:

---

<sup>138</sup> Disponível em: <https://www.latapisserie20e.com/en/produit/marcel-gromaire/>. Acesso em: 5 nov. 2020.

<sup>139</sup> Embrião do atual Centro de Artes e Letras da UFSM.

<sup>140</sup> Esse tema será aprofundado no próximo capítulo, referente ao ensino da tapeçaria.

<sup>141</sup> Em um documento que está no Margs, o artista escreveu que realizou uma exposição em 1964, na Aliança Francesa, com tapeçarias, mas não foi encontrado nenhum recorte de jornal confirmando essa data e, no catálogo da exposição *Caminhos da tapeçaria* (1978), há uma minibiografia do artista em que está escrito: “A partir de 1966, começou a dedicar-se a tapeçaria [...]” (CAMINHOS..., 1978b).

Santa Maria é terra famosa pelas bordadeiras que tem. O porquê não se sabe. O certo é que lá a mão de obra é excelente e muita coisa bonita se faz. E isto foi o que descobriu Yeddo Titze quando procurava gente para executar seus tapetes com a beleza que tinha na cabeça (A VEZ..., 1966, p. 5).

Na França, a técnica mais difundida da tapeçaria é a tecida, inclusive os trabalhos de Marcel Gromaire, seu professor em Paris, foram realizadas no tear, o que leva a crer que Titze aprendeu mais sobre a tapeçaria tecida do que sobre a bordada. Porém, ao chegar a Santa Maria e tendo uma mão de obra especializada no bordado, foi mais fácil para o artista utilizar o conhecimento da região. Berenice Gorini, que também realizou algumas tapeçarias bordadas em cânhamo após virar professora em Santa Maria, foi bem enfática nessa relação com as bordadeiras da região:

Todos nós, sem exceção, mandávamos alguém bordar. Eventualmente, algum de nós bordava, por lazer. Um no máximo. Mas um tapete inteiro, nunca! Porque sempre tinha gente que ganhava a vida assim. [...] Porque Yeddo descobriu em Santa Maria uma grande tradição de bordadeiras. Existe isso imbuído naquele “mulheril” em Santa Maria, por causa do frio... talvez. Essas mulheres ficam muito em casa e têm uma tradição de se fazerem “altos” enxovais, “altos” bordados. É uma tradição de Santa Maria. Yeddo se apropriou disso, pois é uma mão de obra farta na cidade. Ele percebeu esse artesanato anônimo, que todo mundo fazia, e, com olhar do artista, captou isso e usou para seu trabalho artístico (GORINI, 2019).

Não foi possível identificar nenhuma das bordadeiras que trabalharam no início da carreira de Titze, mas entrevistei Luiza Tomazetti Isidoro, que, entre 1973 a 1978, foi aluna da UFSM, monitora nas aulas de tapeçaria e bordou obras do artista. Ela relatou que Titze fazia um pequeno desenho da tapeçaria a ser desenvolvida (como o da figura 82) e entregava o cartão a ela com todos os materiais que deveriam ser usados para a execução da peça. Ela ampliava o projeto para o cânhamo e iniciava a tapeçaria, que muitas vezes produzia em sua casa (ISIDORO, 2019).

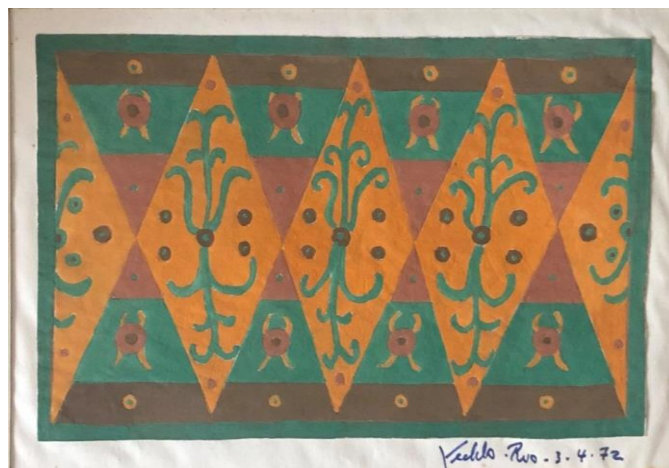


Figura 82 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016)  
*Sem título*, 1972 | Cartão para tapeçaria | Coleção de Berenice Gorini  
Fonte: Arquivo da autora.

Durante esse processo, Yeddo supervisionava a evolução do trabalho e, se não gostava, sugeria como refazer. O mesmo seguia para outras técnicas, tecida e de recorte (ISIDORO, 2019). Essa dinâmica demonstra uma confiança em Luiza para a produção dos seus trabalhos, mas também um certo controle durante a execução da obra, para não haver uma grande descaracterização do que havia sido planejado. Essa maneira de trabalhar, com uma divisão bem clara do papel do artista (fazer o cartão) e da bordadeira ou tecelã (produção), é uma forte influência da tradição francesa que Titze aprendeu durante suas viagens de estudos à França<sup>142</sup>. Mesmo com as transformações que Lurçat trouxe no início do século XX, de uma aproximação do artista com o ateliê de tapeçaria, não era responsabilidade do artista tecer. O que mudou foi que os artistas que realizavam os cartões eram estimulados a compreender quais tipos de desenhos e composições eram mais adequados para as técnicas têxteis, o que exigiu uma maior compreensão da técnica, o que antes, no século XVII e XVIII, por exemplo, não era necessário. Por isso que Luiza comentou ao fim da sua entrevista:

Todos diziam: “Yeddo depende de ti!”. Porque ele sabia a teoria, ele sabia como explicar, mas a prática... eu não sei se um dia ele bordou alguma coisa. Então, ele precisava de mim para fazer a prática com os alunos. [...] É não vou dizer que ele não sabia bordar, mas ele não tinha prática para bordar. Ele tinha a técnica, mas não tinha a prática. Então, ele podia dizer para uma aluna: “Tu faz assim, tu faz assado”, mas eu tinha o papel de, junto com a aluna, praticar. Mostrar a prática para ela (ISIDORO, 2019).

<sup>142</sup> O próprio trabalho que está na França foi feito dessa maneira, pois é indicado na ficha técnica quem tecer a obra, ou seja, a separação bem clara das tarefas de cada um na criação de uma tapeçaria.



Ou seja, o trabalho de Luiza e de outras bordadeiras que trabalharam com esses artistas foi essencial para o desenvolvimento de suas obras e merecia ser citado na ficha técnica das obras, mas, infelizmente, não era algo comum na época. Estabelecido o contato com bordadeiras da região e o artista voltou-se para uma produção bidimensional na qual explorou composições com ausência de perspectiva e o uso de poucas cores, como defendido por Lurçat para a criação de tapeçarias<sup>143</sup>. Sua primeira mostra após a viagem a Paris ocorreu na Aliança Francesa, e nela foram expostas tapeçarias com o tema de folhas e flores (DIA 5..., 1966). Esse motivo que foi uma constante em sua produção, sendo suas flores desenhadas, bordadas ou pintadas, sempre de maneira estilizada e coloridas.



Figura 83 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016)  
*Sem título*, 1967 | Tapeçaria bordada (ponto cetim) em lã | Espólio de Lia Achutti  
Fonte: Arquivo da autora.



Figura 84 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016)  
*Sem título*, 1977 | Tapeçaria bordada com lã | 135 x 196 cm.  
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagolli (Margs) | Fonte: Arquivo da autora.

<sup>143</sup> No Margs, há um livro pequeno datilografado e escrito por Yeddo Titze, intitulado *História da tapeçaria*, na qual ele conta a história da tapeçaria ocidental e cita Lurçat. Também em uma reportagem para o *Jornal do Margs* (2004), intitulada *A tapeçaria do século XX*, Titze cita o francês e sua renovação. Além disso, há diversos slides fotográficos da obra do artista francês em seu espólio.

Outra característica das tapeçarias de Yeddo Titze é a técnica, que Gorini chamou de “ponto Santa Maria”, comparando-o ao tecido cotelê, comum para feitura de calças e jaquetas de inverno (GORINI, 2019). Consultando Vera Felippi, doutora em design e com experiência em técnicas têxteis, chegou-se à conclusão de que o ponto utilizado é o cetim, mas que Yeddo devia solicitar às bordadeiras que realizassem o ponto de maneira reta e de lado a lado, dando essa aparência que se tornou uma marca de sua produção (figura 85). Das oito imagens de tapeçarias bordadas que consegui levantar durante minha pesquisa, sete são realizadas com esse ponto<sup>144</sup>, tendo apenas uma bordada no ponto corrente. E, em suas tapeçarias de recorte, quando o acabamento era feito na máquina de costura, ele solicitava que a costura fosse feita com linhas paralelas, como visto na figura 86.



Figura 85 – Detalhe de tapeçaria bordada de Yeddo Titze | Ponto cetim  
Fonte: Arquivo da autora.



Figura 86 – Detalhe de tapeçaria de recorte de Yeddo Titze | Costura à máquina  
Fonte: Arquivo da autora.

Então, na década de 1960, Bettiol e Titze já possuíam experiência com tapeçaria (Titze mais que Zoravia, pois já havia estudado a técnica em Paris e dava aulas sobre o tema) e ambos desejavam aprimorar-se na técnica; buscaram países na Europa para fazê-lo. Zoravia Bettiol, na década de 1960, já gozava de prestígio, participando com suas xilogravuras de edições da Bienal de São Paulo (1961, 1963, 1965, 1967) e em mostras em outras cidades brasileiras<sup>145</sup> e do exterior<sup>146</sup>. Em 1968, Vasco Prado e

<sup>144</sup> Ao fim do trabalho, nos anexos, há imagens de todas as obras encontradas do Yeddo.

<sup>145</sup> Zoravia Bettiol teve individuais na Galeria GEAD (Rio de Janeiro, 1962), na Galeria Convivium (Salvador, 1965), na Galeria Solarium (São Paulo, 1965), na Galeria Goeldi (Rio de Janeiro, 1965), na Galeria Guignard (Belo Horizonte, 1965). E participou de exposições, como: 1ª e 2ª Exposição da Jovem Gravura Nacional (MAC-USP, 1964; 1966); XVIII Salão Municipal de Belas Artes (Museu de Arte, Belo Horizonte, 1962), Salão da Primavera (Curitiba, 1964 – recebeu medalha de ouro) (BETTIOL, 2007).

Bettiol recebem convites de países da Europa para expor suas obras e também fazerem um estágio, escolhendo a Polônia, onde Vasco estudou escultura e Zoravia, tapeçaria. Yeddo Titze, que tinha contatos na França e se destacava como professor, realizando exposições de tapeçarias suas e de seus alunos, recebeu outra bolsa de estudos para ir à França, mas agora para a cidade de Aubusson. Os dois artistas vão à mesma época, mas escolhem países diferentes e, por consequência, possuem influências e visões diferentes do “fazer tapeçaria”, que irão influenciar sua futura produção têxtil.

#### 4.2 ESTUDOS EM AUBUSSON: A EXPERIÊNCIA TÊXTIL DE YEDDO TITZE

Titze recebeu convite do governo francês para estagiar na *École des Arts Décoratifs* de Aubusson, passando um ano na cidade, de 1968 a 1969. Novamente, não há muitos comentários registrados do artista sobre sua estada em Aubusson, mas sabe-se que Yeddo Titze executou uma tapeçaria (figura 87) a pedido do governo francês para o Museu de Tapeçaria de Aubusson, que lá ainda se encontra<sup>147</sup>.



Figura 87 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016)  
*Sortilège*, 1968 | Lã e algodão | 120 x 193 cm | Tapeçaria tecida em tear de baixo liço por Roberte Lefort e Jean Mourlon | Acervo artístico da cidade de Aubusson  
Fonte: Espólio do artista.

A tapeçaria acima mostra que Yeddo segue com uma simplificação das formas, mas sem o tema floral praticado nas tapeçarias anteriores. No texto *Um cantar do verão*,

---

<sup>146</sup> Zoravia Bettiol teve sua obra exposta, na década de 1960, nos Estados Unidos, na Argentina e no Japão (BETTIOL, 2017).

<sup>147</sup> Entrei em contato com o museu de Aubusson, que encaminhou a foto da tapeçaria de Yeddo Titze e a ficha catalográfica. Infelizmente, sobre a sua estada na cidade, não foi encontrada nenhuma documentação.

de Carlos Scarinci (1932–2015)<sup>148</sup>, que se encontra no fôlder de uma mostra de tapeçaria do artista, o crítico comentou:

Nesta sua nova fase, Yeddo Titze, abandona, sem nada negar, as formas vegetais de sua obra anterior. Já não são flores, nem folhagens, nem buquês o que desperta a imaginação poética deste artista, mas eles se fazem, em alguns trabalhos, organismos que são paisagens, que são praia, mar e areia, mais o colorido iluminado de apetrechos e brinquedos. Ou então, são formas ainda orgânicas que lembram bichos d'água de mistura a bandeiras ao vento. [...] Equilíbrio, abertura, bondade, em suma, disposição a sentir-se à vontade tanto na natureza como no convívio, são a nosso ver, os motivos que plasmam estas formas e estas cores que nos propõem um eterno verão (SCARINCI, [1970]).

Infelizmente, não foi encontrada nenhuma outra tapeçaria dessa época, sendo *Sortilège* o único exemplo de obra têxtil abstrata do artista. A abstração já havia sido praticada por ele no início da década de 1960, havendo quatro exemplos na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (Instituto de Artes, Ufrgs), sendo que, com uma delas Titze recebeu o prêmio no Salão de Artes do Instituto de Artes, em 1961.<sup>149</sup>



Figura 88 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016)  
*Abstrato*, 1961 | Óleo sobre tela | 64 x 92 cm | Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes,  
Ufrgs | Fonte: Site da Pinacoteca.<sup>150</sup>

Além de mudar a temática, como referido no texto, Yeddo Titze, após segunda viagem à França, vai incluir duas técnicas a sua produção, a de recorte<sup>151</sup> e a tecida. A

<sup>148</sup> Historiador da arte, crítico e professor. Formou-se em Filosofia na Ufrgs, em 1963, e realizou mestrado em Artes na USP. Lecionou na UFSM de 1966 a 1977 e, na Ufrgs de 1977 a 1991 (CRÍTICO..., 2015).

<sup>149</sup> O coordenador da pinacoteca do Instituto de Artes, Prof. Dr. Paulo Gomes, informou-me que foi com uma dessas pinturas que o artista ganhou o prêmio no Salão de Artes Plásticas do Instituto de Belas Artes, em 1962, mas, infelizmente, não se sabe qual.

<sup>150</sup> Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/obras/gravura/album-artista-presente/yeddo-titze/view>. Acesso em: 9 nov. 2020.



primeira, também chamada de tapeçaria de montagem, teve um caráter experimental, como pode-se perceber nas duas imagens abaixo (figuras 89 e 90), em que o artista utiliza diversos materiais e técnicas para criar formas e texturas no trabalho, quase como uma *assemblage*<sup>152</sup>. Ele expôs trabalhos dessa técnica em duas mostras organizadas pela UFSM: *Exposição Comemorativa ao sexto aniversário da revolução de trinta e um de março* (1970) e *Mostra de Artes Professôres e Alunos* (1971) (EXPOSIÇÃO, 1970; MOSTRA, 1971).



Figura 89 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016)  
*Sem título*, 1969 | Tapeçaria de recorte | 95 x 93 cm | Coleção particular, Santa Maria  
Fonte: Arquivo da autora.

---

<sup>151</sup> Tapeçaria de recorte é uma técnica em que, a partir de retalhos de tecido, se constroem formas que serão costuradas em uma base, criando-se o trabalho.

<sup>152</sup> O termo *assemblage* foi cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901–1985) por volta de 1953; o princípio que orienta a sua feitura é a acumulação de qualquer tipo de material à obra de arte (ASSEMBLAGE, 2020).



Figura 90 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016)  
*Sem título*, 1969 | Tapeçaria de recorte e macramê | 155 x 101 cm | Coleção particular, Santa Maria  
Fonte: Arquivo da autora.

Nas tapeçarias produzidas no tear, Titze trará o volume para suas obras, a partir de retalhos de tecidos e barbantes coloridos. Essa maneira de trabalhar no tear será constante na década de 1970, mas acredito que o artista tenha a desenvolvido em Aubusson, pois, se notarmos nas imagens da figura 91, a parede de tijolos aparentes, na qual Yeddo prendeu as tapeçarias, é igual ao fundo da tapeçaria *Sortilège*, que foi feita na cidade francesa e que está na França. Com essa técnica, Yeddo participará da maioria das mostras de tapeçaria na década de 1970.<sup>153</sup>



Figura 91 – Imagens de duas tapeçarias tecidas de Yeddo Titze  
Fonte: Espólio do artista.

<sup>153</sup> As exposições serão comentadas com maior profundidade no capítulo 6.



Além da tapeçaria bordada, tecida e de recorte, Yeddo Titze realizou diversos batiques<sup>154</sup>, que ele aprendeu de maneira autodidata. Sobre como descobriu a técnica, Yeddo relatou em entrevista para o jornal *Correio Braziliense*, em 1976:

O caso é o seguinte. Eu sempre me interessei por estamparia. Isso desde menino. Gostava de ver os panos coloridos, com seus desenhos, sentir a sua textura, etc. E então, quando acabei Belas Artes aqui no Brasil, fui para a França, isso era 1960. Aqui, eu só tinha estudado pintura e escultura, coisas bem tradicionais. Na minha escola em Paris, também não havia batique. Mas eu gostava de andar pela cidade. E nessa época o Oriental ainda não estava em moda, de maneira que as lojinhas orientais eram meio escondidas, mas eu visitei muitas delas, e lá via batiques indianos. E me interessei imediatamente. Procurei saber como aquilo era feito. Mas ninguém sabia muito bem. E eu comecei a fazer experimentações sozinho. Tentei, tentei e no fim acabei acertando (TITZE *apud* VIEIRA, 1976, p. 5).

Como relatado, ele aprendeu a técnica na sua primeira viagem à França, mas foi apenas em 1970 que Yeddo realizou diversos batiques, sendo uma das técnicas que ele expôs muito no Rio de Janeiro, junto com Luiz Gonzaga, Berenice Gorini e Ivandira Dotto, todos professores da UFSM. Essa demora em expor os trabalhos pode ter sido pela dificuldade em encontrar os materiais para a realização do batique, sendo necessário buscar no interior de São Paulo o tecido de seda natural e adaptar as anilinas, que eram produzidas para a indústria e tingimentos a quente, enquanto para o batique era necessário o tingimento a frio (SCARINCI, [197-]). Nos batiques de Yeddo Titze (figuras 92 e 93), ele retomou a presença feminina de suas pinturas iniciais, no meio de flores e folhas, como nota-se nas imagens abaixo.

---

<sup>154</sup> Técnica artesanal de tingimento originária da ilha de Java, na Indonésia. É utilizada cera quente sobre o tecido, criando-se desenhos e padrões para, em seguida, tingi-lo (BATIK, [201-]).



Figura 92 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016)  
*Sem título*, 1978 | Batique | 145 x 92,5 cm | Espólio do artista  
Fonte: Arquivo da autora.



Figura 93 – Imagens de dois batiques de Yeddo Titze. Espólio do artista  
Fonte: Arquivo da autora.

Importante ressaltar que Titze seguiu realizando tapeçarias bordadas, apenas, com essa viagem a Aubusson, ele aderiu mais técnicas a sua produção. Inclusive, as quatro obras que estavam no espólio do artista e foram recentemente doadas ao Margs são todas tapeçarias bordadas dos anos de 1973 e 1977. Na UFSM também há duas tapeçarias do artista, ambas bordadas, uma da qual está incompleta (figura 94).



Figura 94 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016)  
*Sem título*, c. 1972 - 1977 | Tapeçaria bordada incompleta | 308 x 290 cm | Acervo artístico  
Universidade Federal de Santa Maria  
Fonte: Galeria UFSM, ([201-], online).<sup>155</sup>

Yeddo teve uma produção têxtil bem ativa na década de 1970, participando de algumas das exposições mais marcantes da tapeçaria brasileira: *Primer Encuentro de Tapicería Uruguayo-Brasileño* (1975), *Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguai del Tapiz* (1977), *Caminhos da tapeçaria brasileira* (1978), *1ª Mostra da tapeçaria* (1974) e *I Trienal de Tapeçaria* (1976). Expôs batique junto com Luiz Gonzaga, Berenice Gorini, Ivandira Dotto e alunos da UFSM em alguns espaços culturais do Brasil, como Galeria Montmartre (Rio de Janeiro, 1974) e Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro, 1972). Também nessa época, Titze trabalhou no Ministério da Cultura, indo morar por algum tempo no Rio de Janeiro<sup>156</sup> e, de 1976 a 1979, o artista foi responsável pelo Setor de Artes Plásticas na Funarte, em Brasília, e coordenador da Galeria Oswaldo Goeldi (CORPO..., 2016).

Após sua estada na capital do Brasil, Yeddo retornou a Santa Maria, finalizou o período de aulas e mudou-se para Porto Alegre para ser professor de pintura na Ufrgs, onde permaneceu até se aposentar, em 1993 (CORPO..., 2016). Com sua mudança para Porto Alegre, Yeddo dedicou-se, exclusivamente, ao desenho e à pintura, expondo apenas esses suportes, mas com temas semelhantes aos realizados nos têxteis: figuras humanas, paisagens, flores e, mais para o fim da sua vida, com desenhos de cunho

<sup>155</sup> Disponível em: <http://galeria.ufsm.br/artista/yeddo-titze>. Acesso em: 1 nov. 2020.

<sup>156</sup> Não encontrei muitas informações sobre em que Yeddo Titze trabalhou e por quanto tempo no Rio de Janeiro. Mas há cartões de tapeçaria no acervo de Berenice Gorini indicando a cidade como moradia.

religioso. Em 2000 ocorreram duas importantes exposições individuais do artista, a primeira, *Vivências da natureza*, ocorreu no Margs (2004) e mostrou 50 pinturas em guache sobre papel realizadas entre 2001 e 2004, com curadoria de Maria Eunice Gavioli (PIETÁ, 2004).

Uma das últimas exposições do artista ocorreu em Santa Maria no ano de 2011, sendo um ensaio de retrospectiva, curada pela artista e amiga Lia Achutti (1928–2019). A exposição mostrou diversas pinturas, desenhos e algumas tapeçarias e batiques de Titze oriundos de coleções particulares da cidade, do acervo do Museu de Arte de Santa Maria e do próprio artista (FONSECA, 2004). No mesmo ano, recebeu o Prêmio Especial do Júri do Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (CORPO..., 2016).

#### 4.3 ESTUDOS EM VARSÓVIA: A EXPERIÊNCIA TÊXTIL DE ZORAVIA BETTIOL

Como analisado no capítulo 2, a partir da década de 1960, a Polônia, principalmente a cidade de Varsóvia, tornou-se um centro de tapeçaria, chamando a atenção pela inovação dos artistas locais. Zoravia Bettiol, que sempre fora provida de “curiosidade e inventividade indomáveis” (RAMOS, 2007), quando recebeu a oportunidade de ir a Polônia viu que ali seria sua chance de aprofundar seus conhecimentos em tapeçaria com artistas mais ousados e experimentais, o que combinava muito com a sua personalidade. Quando questionada sobre o porquê de escolher Varsóvia, ela disse:

Os artistas têxteis poloneses tinham formação em outras áreas, como pintura, desenho, gravura e escultura, mas conheciam bem a técnica do tear e, com estes conhecimentos, com criatividade e com ousadia, começaram a produzir a nova tapeçaria na década de 1960 (BETTIOL, 2018).

Por essa razão, Bettiol buscou o país para aprender mais sobre tecelagem. Conhecendo o cônsul polonês de Porto Alegre, este conseguiu um convite do governo para que a artista fosse estudar tapeçaria em Varsóvia, em 1968 (BETTIOL, 2020). Sua estada durou sete meses, sendo que no primeiro mês ela aprendeu sobre tapeçaria em tear de baixo liço na Universidade de Belas Artes e, depois, passou o restante do tempo

no ateliê de Maria Łaskiewicz<sup>157</sup>. Sobre essa sua experiência, e desafios, a artista comentou:

Quando eu cheguei a Varsóvia, era férias e eu trabalhei um mês na Escola de Belas Artes, e a professora Anna Śledziwska foi umas três vezes, sendo que eu aprendi a tecer com a orientação de dois assistentes dela. O tear era de baixo liço com pedal. Não sei como aprendi a tecer, pois os instrutores falavam polonês, alemão e russo e eu francês, inglês e espanhol. O exercício que fiz foi com linhas de algodão tinha aproximadamente 60 x 40 cm. Depois fui trabalhar no ateliê da Maria Łaskiewicz, que foi professora da Magdalena Abakanowicz. Ela era uma pessoa muito amável, generosa e nos comunicávamos em francês. Eu trabalhei em uma obra, *Homenagem a Chopin*, em sisal e rami, em tons terrosos. Sim, eu fiz o projeto, mas já me interessou usar alguns pontos e deixar alguns vazados no trabalho. A nora da Maria, Cristina, também me dava assistência nos cinco meses que trabalhei no ateliê. Eu conheci outros artistas têxteis, como Jolanta Owidzka. Fui com ela para Zakopane, uma região montanhosa, e lá comprei muita lã e as tingi em oito cores e, com estas cores, fiz o projeto de oito tapeçarias da série *Estandartes*, que quebrava a forma vertical ou horizontal do retângulo da tapeçaria tradicional (BETTIOL, 2020).

Mesmo sendo um período de tempo relativamente curto, sete meses, Bettiol aprendeu a tecer e passou a se valer da feitura da tapeçaria para o resultado final. Alternando com preenchimentos e vazados na trama, dando efeitos de transparência e volume na peça e misturando materiais como sisal, rami, lã e madeira, a artista criou peças bem diferentes de suas primeiras, abandonando o figurativismo na maioria de suas tapeçarias, influenciada pelos ensinamentos de Łaskiewicz e de sua própria produção. Abaixo, há duas obras da professora polonesa, em que se notam vários elementos que Bettiol praticou em seu trabalho têxtil, como o uso da madeira, fios rústicos (principalmente o sisal) e uma maior liberdade na concepção da tapeçaria.

---

<sup>157</sup> Há possibilidade de Zoravia ter frequentado o Laboratório Experimental de tecelagem artística, que tinha como sede o ateliê de Łaskiewicz.



Figura 95 – Maria Łaszkiwicz (Grzywa/Polônia, 1891 – Varsóvia/Polônia, 1981)  
*Mask*, 1968 | Lã, sisal e madeira | 174,63 × 172,72 × 10,16 cm | Minneapolis Institute of Art  
 Fonte: Minneapolis Institute of Art ([201-], online).<sup>158</sup>



Figura 96 – Maria Łaszkiwicz (Grzywa/Polônia, 1891 – Varsóvia/Polônia, 1981)  
*Deska-sznur* 1968 | Sisal, madeira e estanho | 320 x 257 cm  
 Acervo do Museu Central de Têxteis em Łodz, Polônia | Fonte: Arquivo da autora.

O reconhecimento de sua nova produção chegou depressa, pois Zoravia foi selecionada, com *Estandarte de Carnaval*, para a 4ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne (1969), “sendo a única artista sul-americana da edição” (BETTIOL, 2007, p. 88). A artista expôs com grandes nomes, como Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić (1930), Elsi Giauque (1900–1989), Françoise Grossen (1943) e sua professora Łaszkiwicz. A participação na Bienal de Lausanne, um dos principais eventos do têxtil

<sup>158</sup> Disponível em: <https://collections.artsmia.org/art/128367/mask-maria-laszkiwicz>. Acesso em: 4 dez. 2020.



na época, legitimou o novo trabalho de Zoravia Bettiol, indicando que ela estava em consonância com as questões de renovação da tapeçaria da época, colocando-a em posição de precursora, não só no Rio Grande do Sul, mas no Brasil.



Figura 97 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Estandarte de Carnaval*, da série *Estandartes*, 1968 | Tapeçaria de lã | 200 x 145 cm  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Retornando da Europa, ela realizou uma exposição em seu ateliê-residência, no bairro Três Figueiras, em Porto Alegre, onde mostrou tapeçarias tecidas na Polônia (OS TAPÊTES..., 1969). As obras chamaram a atenção: “As formas dos tapetes de Zoravia fogem ao convencional do retângulo e do quadrado e os elementos decorativos são elementos de franjas e a própria textura do tapete”, comentou jornalista local sobre seus novos trabalhos (OS TAPÊTES..., 1969, p. 14). Na mostra, muitas das tapeçarias faziam parte da série *Estandarte*, na qual “encontramos referências ao carnaval e à mitologia afro-brasileira” (CARVALHO, 2007, p. 90), como podemos ver em *Estandarte de Oxum* (figura 98), da mesma série.



Figura 98 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Estandarte de Oxum*, da série *Estandartes*, 1968 | Tapeçaria de lã e rami | 200 x 145 cm  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Tendo boa aceitação, seguiu investindo na tapeçaria e contratou uma assistente para auxiliá-la com a produção têxtil. Em Varsóvia, Bettiol obteve apoio na realização da obra que foi exposta em Lausanne; a artista fez o trabalho em menor tamanho e a artesã teceu no tamanho final. Essa ajuda é compreensível, pois tecer é um ato manual, ou seja, demorado. Zoravia precisava de “mãos” extras para tecerem. Para dar um exemplo, Marta Kowalewska esclareceu sobre a rotina da artista polonesa Magdalena Abakanowicz:

SK: Tecelagem e tricô são atividades tediosas e fisicamente exaustivas que exigem muita paciência. Do ponto de vista pragmático, como era seu trabalho diário com os têxteis?

M.K.: De acordo com os arquivos, Abakanowicz tinha um horário de trabalho diário excepcionalmente regular. Desde 1968, seu estúdio estava localizado no 10º andar de um bloco de apartamentos. Ela começava a trabalhar às 8 da manhã. Seus assistentes chegavam às oito também, para tecerem juntos. Os assistentes terminavam o trabalho às 16h, mas Abakanowicz continuava a tecer noite adentro com uma pausa para escrever cartas (já que mantinha contato com muitas pessoas). Naturalmente, o grande tamanho de suas obras apresentava dificuldades, principalmente porque seu ateliê ficava em um apartamento. Ela desenvolveu um sistema de suspensão que lhe permitiu levantar e juntar os tecidos. Afinal, era impossível criar formas tão complexas, mas massivas, como um todo desde o início. Elas eram feitas peça por peça e depois costuradas juntas. Também era complicado transportar as obras acabadas para fora do estúdio. Algumas das obras foram arrancadas pela janela e baixadas em cordas do décimo andar. O complicado e tedioso processo de tingir tecidos também acontecia em seu ateliê (KOWALEWSKA, 2017, online).

Essa é uma das grandes diferenças entre a produção de tapeçarias na França e na Polônia. Os artistas franceses desenhavam o cartão, mas era um ateliê externo que produzia a peça, havendo um distanciamento maior entre o tecelão e o artista. Na Polônia, mesmo que os artistas não tecessem todas as peças sozinhos, normalmente, havia uma equipe em seu próprio ateliê, mantendo o processo mais próximo do artista, possibilitando mudanças e intervenções mais contínuas.



Figura 99 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Homenagem a Vinicius de Moraes*, Série *Homenagem a Poetas*, 1971  
Madeira, sisal e rami | 230 x 140 cm  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Zoravia seguiu com o modelo de produção vivenciado em Varsóvia, obtendo apoio extra, até por ela produzir em outras técnicas e, também, ser responsável pela administração do seu ateliê. A artista confirmou que chegou a ter três auxiliares, sendo ela a tecer a primeira e as ajudantes reproduziam mais peças. No início, Zoravia realizava de duas a três reproduções, mas, por volta de 1974, aumentou o número de cópias, podendo chegar até sete, o que, para ela, não desvalorizava a obra: “A arte não deve e não pode ser peça única. Criar apenas um exemplar de cada coisa não combina com a minha formação que é verdadeiramente democrática” (BETTIOL apud STIGER, 1974, s.p.). Essa concepção difere da praticada por Titze, que não trabalhava com reproduções de tapeçarias. Maria Elisabeth Blacher foi a primeira auxiliar da artista e, em sua entrevista, falou que foi Bettiol quem a ensinou a tecer; sua primeira tarefa foi a execução de tapete simples. Em seguida, já iniciou seu trabalho: “Eu tirava as dúvidas e

tecia, porque ela saía muito, tinha sempre muita coisa para fazer e não podia ficar tecendo. Então, eu fiquei fazendo isso anos e anos [...]” (BLACHER, 2020).

A segunda série desenvolvida pela artista foi *Homenagem a Poetas* (figura 99), na qual ela usou em suas tapeçarias versos de autores brasileiros e estrangeiros: Mario Quintana (1906–1994), Vinicius de Moraes (1913–1980), Rainer Maria Rilke (1875–1926) e Jacques Prévert (1900–1977). A palavra já era um elemento usado pela artista e seguiu sendo uma constante em sua poética, como se vê nessas duas obras (figuras 100 e 101), uma xilogravura da década de 1960 e na série *Sentar, sentir e ser*, realizada de 2005 a 2016 (RAMOS; GOMES, 2017).



Figura 100 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*O jardim encantado n° 2*, série *Namorados*, 1965  
| Xilogravura | 80 x 60 cm  
Fonte: Ramos e Gomes (2017, p. 4).



Figura 101 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Viver*, série *Sentar, sentir, ser*, 2005-2016 | Desenho,  
acrílica e colagem sobre papel | 31 x 20,5 cm  
Fonte: Ramos e Gomes (2017, p. 139).

Outra característica dessa nova produção é o uso do sisal, que é usado na trama<sup>159</sup> e que, de acordo com a artista, “[...] é mais rebelde que a lã e sua rusticidade combina muito bem com a minha sensibilidade” (ZORAVIA..., 1980, p. 2). Dessa maneira, ao substituir a tradicional e nobre lã – normalmente empregada na criação de tapeçarias artísticas – por um material “rústico” e barato, comumente usado na feitura de peças utilitárias e no artesanato brasileiro, ela tensiona o popular e o erudito. Esse foi um dos materiais mais usados pela artista na sua produção têxtil.

Na figura 99, que é um dos trabalhos da série *Homenagem a Poetas*, percebe-se o uso que Zoravia faz do sisal, usando diversos pontos que dão texturas e volumes diferentes na tapeçaria, o que vai interessar cada vez mais a artista, levando-a a criar

<sup>159</sup> Em entrevista para o *Jornal do Brasil*, Zoravia Bettiol comenta que ela usa o rami para urdidura e sisal ou lã para a trama (ZORAVIA..., 1980).

peças tridimensionais. Em 1974, Zoravia desenvolveu a série *Transparências Geométricas* (figuras 102 e 103), com a qual, a partir de suportes de ferro de diferentes formas, a artista alcançou diversos formatos, como se vê nas duas imagens abaixo.

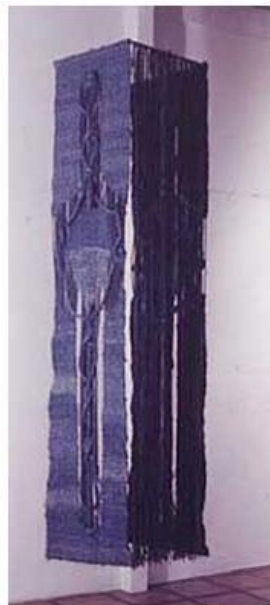


Figura 102 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Lápis Lázuli*, da série *Transparências Geométricas*, 1974 | Forma tecida em rama | Lã e rami  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

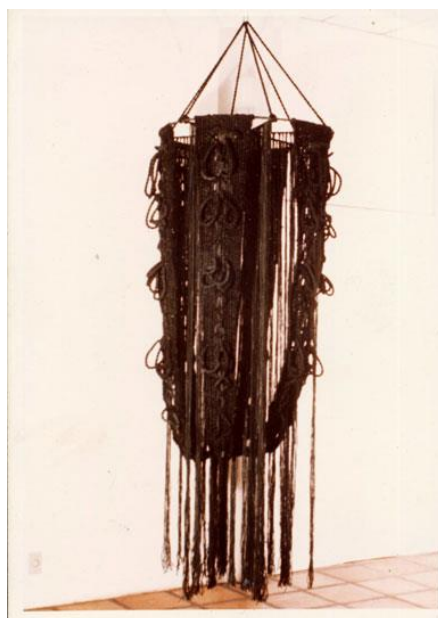


Figura 103 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Jade*, da série *Transparências Geométricas*, 1974 | Forma tecida em rama | Lã e rami  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Não é à toa que Zoravia Bettiol identifica esse trabalho como uma forma tecida, termo utilizado por Douchez e Nicola para indicar suas obras tridimensionais, pois a



palavra tapeçaria não seria a mais adequada. O trabalho é um objeto tecido, no qual o suporte de ferro se tornou base para a tecelagem. A tapeçaria, tradicionalmente, é tecida no tear e, quando finalizada a trama, é retirada do tear e fazem-se os acabamentos finais; assim, está pronta para ser colocada na parede. Zoravia inovou, pois o trabalho é tecido no próprio suporte, possibilitando novos formatos, uma maior liberdade na construção da obra e, ao suspenderem-se as obras no teto, faz-se um convite ao espectador a rodeá-lo e vê-la de diversos ângulos.

O mesmo ocorreu com a série *Metamorfose*, iniciada em 1976. Usando termos da música, como *Rapsodia*, *Intermezzo* e *Minueto*, Zoravia Bettioli criou estruturas metálicas que podem ser combinadas de diversas maneiras, propondo “certa flexibilidade quanto à inter-relação entre as partes” (RAMOS; GOMES, 2017, p. 63). Nas duas imagens abaixo, temos a obra exposta de duas maneiras diferentes; na primeira imagem, as bases foram colocadas lado a lado; na segunda, está uma na frente da outra, modificando a percepção e a movimentação do espectador perante a obra.



Figura 104 – Obra *Rapsódia* em exposição  
Fonte: Ramos e Gomes (2017, p. 65).



Figura 105 – Obra *Rapsódia*  
Fonte: Acervo do Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagolli (Margs).

Zoravia instiga o espectador a ter uma experiência visual ao observar a obra de diferentes ângulos, circulando-a obra, desse modo, perceber as nuances da trama, dos vazados, das transparências e das texturas criadas. Essa é uma das principais



características da obra de Bettiol, que foi destacada pelo crítico de arte Francisco Bittencourt<sup>160</sup> (1933–1997) em um texto escrito na *Tribuna da Imprensa*:

Da parede, de tapetes para se olhar, ela dá o salto para o espaço real. Nascem daí as possibilidades lúdicas, a participação do espectador e a utilização dos objetos não só como coisas de beleza, abstratas, mas também capazes de uso, vivência e como parte ativa do dia a dia de quem os possui. São obras abertas, [...], modificáveis, mexíveis, capazes de alteração no espaço que ocupam (BITTENCOURT, 1979, p. 10).

Essa metamorfose do trabalho, que vem a partir das diferentes formas como a obra pode ser exposta e influencia a percepção do espectador, também será aplicada em obras posteriores a *Rapsódia*, como na série *Migrações* (figura 106) e em *Transfigurações da pedra II* (figura 107). Na figura 106, vê-se *Pássaro Tropical II* e, dependendo de como se prende a obra, ela tem seu formato modificado, indo do plano para o tridimensional. Nos trabalhos da série *Transfigurações da pedra II*, Zoravia criou diversas partes tecidas, com a intenção de modulação dessas, como um princípio construtivo da obra.



Figura 106 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Pássaro Tropical II*, Série *Migrações*, 1995 | Tapeçaria tela, pintura, fibra de algodão, viscose e ametista  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

<sup>160</sup> Crítico de arte, muito ativo nas décadas de 1960 a 1980. Bittencourt nasceu no Rio Grande do Sul, mas viveu na cidade do Rio de Janeiro e escreveu críticas de arte nos jornais *Correio do Povo* e *Jornal do Brasil*. Teve uma atuação intensa em comissões de seleção e júris em eventos de arte (REIS, 2013).

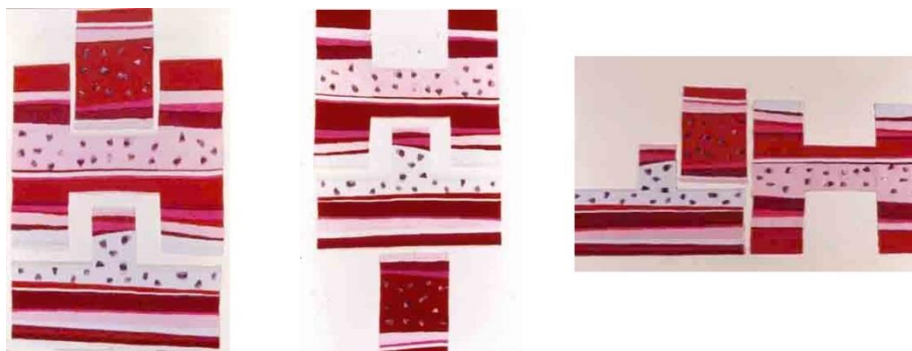


Figura 107 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Pássaro Tropical II*, Série *Migrações*, 1995 | Tapeçaria tela, pintura, fibra de algodão, viscose e ametista  
 Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Nesse mesmo período, Bettiol criou a série *Primavera*, retomando os desenhos lúdicos feitos no conjunto de gravuras com mesmo nome, de 1964. Uma das razões para produzir em tapeçaria uma série figurativa foi o fato de ser mais popular: “O grande público tem maior afinidade com a tapeçaria de parede, como a da minha série *Primavera*, que é mais figurativa, mais lírica. Gente jovem, e o pessoal mais intelectualizado é que prefere as formas mais arrojadas” (BETTIOL *apud* LINDNER, 1979, s.p). Com desenhos de casais e de crianças brincando, a série *Primavera* retoma a figuração que Bettiol praticou no início de sua produção têxtil, mas de maneira bem diferente. A artista mantém o urdume aparente, preenchendo apenas o local necessário para formar as figuras e parte de pontos diferentes para criar elementos decorativos na obra.



Figura 108 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*O guarda-sol vermelho*, 1978  
 Tapeçaria tecida em rama | Sisal, rami e estrutura metálica  
 Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

Zoravia manteve, regularmente, séries de obras têxteis, até a década de 1990 (CARVALHO, 2007), realizou encomendas de tapeçarias para IBM, Varig, Secretaria Estadual da Fazenda e Aplub. Também realizou, periodicamente, exposições no seu ateliê e expôs tapeçarias nos seguintes locais e eventos: Galeria Documenta (São Paulo, 1970), Galeria Guignard (Belo Horizonte, 1970), Centro de Estudos Brasileiros (Lima, 1973), *Salon Municipal La Paz* (Bolívia, 1973), Casa do Brasil (Roma, 1975), *First e Second Triennial of Fiber Arts* (Łodz, 1975; 1978), *Galerie Debret* (Paris, 1976), *Casa del Brasil* (Madri, 1976), *The National Museum of Modern Art* (Kyoto, 1977), *Textilkunst 81* (Áustria, 1981), *Kunstindustrunuseet* (Oslo, 1984) (BETTIOL, 2007).

Ela também se envolveu com a criação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea e do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea<sup>161</sup> e participou do Centro Paulista de Tapeçaria. Por toda a sua atuação na área têxtil, Bettiol segue sendo homenageada em eventos têxteis contemporâneos, como no *I Festival de Arte Têxtil Fibra de Artista*, em 2017.

#### 4.4 REFLEXÕES SOBRE AS TRAJETÓRIAS DE TITZE E BETTIOL

Traçada a vida artística e profissional dos dois artistas, nota-se que ambos podem ter se interessado pela tapeçaria por questões semelhantes, curiosidade por moda e conhecimento de artistas relevantes para a técnica, mas seus caminhos e experiências foram diferentes e os levaram a trajetórias e reconhecimentos únicos. O primeiro ponto a ser discutido é a escolha de países para estudar sobre tapeçaria e o que influenciou em suas tapeçarias. A França era uma escolha mais habitual para artistas da época, sendo que grandes nomes das artes brasileiras estudaram em Paris, principalmente pintura. Yeddo Titze formou-se com especialização em pintura e pôde aperfeiçoar seus estudos na técnica no ateliê de André Lhote; porém, seus estudos na *École* estimularam-no a seguir com a tapeçaria e deram-lhe experiência para ser professor de arte decorativa na UFSM. A aproximação do artista com a Aliança Francesa, em Porto Alegre, onde fez algumas de suas exposições, permitiu ele fosse convidado para aperfeiçoar seus estudos em Aubusson, ampliando as técnicas têxteis praticadas, mas não o levou à

---

<sup>161</sup> O Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea foi uma associação que reuniu diversos artistas e interessados no têxtil, na sua maioria mulheres, com o intuito de ajudar na divulgação e na legitimação da tapeçaria e outras técnicas têxteis no Estado e no Brasil. O CGTC durou até 2000 e foi extensamente pesquisado no meu trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em História da Arte.

tridimensionalidade, que era tendência na época, devido a uma visão mais tradicional da tapeçaria, diferente da que se encontrava na Polônia.

Zoravia Bettiol escolheu Varsóvia porque se encontravam ali os artistas mais inovadores e comentados da época, tratando-se de arte têxtil. Ousadia é um adjetivo que descreve as obras produzidas pelos poloneses, como também por Bettiol, o que justifica esse desejo pelo novo. Seu aprendizado no país europeu levou-a a experimentar com formas e a pensar o espaço a partir do seu trabalho têxtil.

Outra questão é sobre suas profissões. Zoravia é artista acima de tudo e, eventualmente, deu aulas. Vive até hoje da venda de suas obras, participando intensamente de exposições e sempre se envolveu com associações artísticas, como Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea e o Centro Paulista de Tapeçaria, para fortalecer a área em que trabalha. Em 2016, criou o Instituto Zoravia Bettiol, com o objetivo de preservar sua história, sua memória e o seu legado. Todas essas ações ajudam a colocar a artista em posição de destaque e ser reconhecida pela sua produção.

Quanto a Titze, ele tinha uma carreira artística, mas também atuava como professor, tendo um papel de destaque na história do Centro de Artes de Letras na UFSM. Seu tempo era dividido entre as aulas e sua produção artística, o que pode ter dificultado sua inserção no sistema. Eduardo Vieira da Cunha, aluno de Yeddo nos anos 1980, relatou em reportagem a seguinte impressão sobre o professor: “A imagem que tenho dele é sempre uma figura carinhosa e disponível, apesar de ele não esconder amargura e certo ressentimento quando ao reconhecimento ou a falta deste pelo cenário crítico local” (CUNHA *apud* ROSA, 2015, p. 26). A falta de reconhecimento pode ser consequência de Titze ter na tapeçaria o seu principal suporte no início de carreira<sup>162</sup>, e esse suporte tinha uma associação histórica com o decorativo, o artesanato e o feminino, dificultando a sua legitimidade (AUTHER, 2010).

A hierarquia entre arte, decorativo e artesanato tem sua origem no Renascimento, quando artistas reivindicaram para a pintura e a escultura o status de arte liberal, em vez da arte mecânica. “Do fim do século XVI ao século XVII, os escritos de artistas e de autores simpatizantes das artes visuais repetidamente afirmavam que a

---

<sup>162</sup> Yeddo começou sua carreira artística com pintura, expondo primeiramente com esse suporte, mas em seguida, ao ir para Santa Maria, dedicou-se à tapeçaria, que seria o principal suporte de suas exposições até a década de 1980.

pintura deveria ser considerada como uma arte liberal e não mecânica<sup>163</sup>” (KRISTELLER *apud* AUTHER, 2010, p. 15, tradução nossa).

Arquitetura, pintura, escultura, música e poesia estavam no seletivo grupo das artes liberais, enquanto marcenaria e tecelagem, por exemplo, eram vistas como artesanato ou arte decorativa e “academicamente” inferiores às Belas Artes (MALTA, 2006). Esses conhecimentos passaram a ser algo “meramente” manual, tendo seus produtores como apenas executores, criando uma barreira entre a concepção e execução” (PEVSNER, 2005, p. 287).

Na produção de uma tapeçaria, em um ateliê francês, por exemplo, essa divisão tornou-se bem clara: quem realizava o projeto era o artista e o fazer cabia ao artesão; divisão que Titze aprendeu na França e seguiu no Brasil. Mesmo tendo passado séculos dessa hierarquização, tal questão ainda influencia na legitimação de trabalhos que usam técnicas que entraram no campo nas artes mecânicas. Outro obstáculo para a inserção da tapeçaria no sistema das artes é que técnicas manuais, como bordado e tapeçaria, foram, paulatinamente, vinculadas ao feminino de maneira pejorativa:

Novamente, o fato de terem sido as mulheres excluídas das academias – e, portanto, do acesso ao modelo vivo – foi determinante, pois em sua maioria elas só estavam aptas a realizar os chamados gêneros “menores”: os retratos, as miniaturas, as pinturas em porcelana, as pinturas decorativas (vãos, esmaltes etc.), as aquarelas, as naturezas-mortas e, finalmente, toda a sorte de artes aplicadas, particularmente as tapeçarias e bordados. Tais modalidades foram sendo, aos poucos, feminilizadas, isto é, as obras consideradas inferiores tornaram-se imediatamente vinculadas às práticas artísticas de mulheres (SIMIONI, 2017, p. 94).

Não há como descartar a posição da tapeçaria no sistema das artes como uma razão para Titze tornar-se professor de pintura na UFRGS e trocar a tapeçaria pelo guache e acrílica. Isso é uma questão importante sobre a trajetória de Titze e, quando questionei Gonzaga e Gorini sobre o assunto, ambos me responderam que, na Capital, não havia mão de obra para realizar os bordados. Mas Maria Luiza, que realizou diversos trabalhos para Titze, morava na época em Porto Alegre e confirmou que ele nunca a contratou para seguir com a produção. Ser professor de arte decorativa e ter uma carreira artística ligada ao têxtil, com certeza, foram empecilhos ao seu reconhecimento e, voltando-se para a pintura, o artista poderia acreditar que isso seria remediado. Zoravia parece não ter tido esse problema de legitimação, pois ela manteve,

---

<sup>163</sup> Tradução para: “From the end of the fourteenth century through the sixteenth the writings of the artists and the authors should be considered as one of the liberal, not of the mechanical arts” (KRISTELLER *apud* AUTHER, 2010, p. 15).

paralelamente à tapeçaria, uma produção de gravura, que lhe rendeu diversas oportunidades de expor em bienais, museus e galerias. Até hoje, a xilogravura é o suporte mais comentado da artista.

Eduardo Vieira da Cunha também elencou, para a falta de reconhecimento do artista, a sua personalidade: “Talvez a timidez o tenha atrapalhado na carreira...” (CUNHA *apud* ROSA, 2015, p. 26). Com alunos e amigos de Titze que conversei, todos, sem exceção, comentaram que ele era polido e discreto sobre sua vida pessoal. Não cabe a mim concordar com a impressão de Eduardo Vieira da Cunha, mas com certeza a personalidade de Titze dificultou a realização da pesquisa para a dissertação, pois não há nenhuma documentação vasta sobre o artista, e os entrevistados nunca conseguiam me dar muitos detalhes sobre a sua vida. Diferentemente da artista Zoravia Bettiol, sobre a qual há recortes de jornais desde a época de estudante, levantamento de suas obras e duas publicações sobre sua obra e vida.

Mesmo com personalidades, produções e trajetórias diferentes, foram eles os percussores da tapeçaria no Rio Grande do Sul e foram importantes para divulgar e proliferar conhecimentos têxteis para artistas e professores, criando uma geração de artistas que se voltaram para a área e deram destaque ao Estado em exposições sobre o tema. Também, devido ao número considerável de envolvidos com o têxtil no Estado, em 1979, no Margs uma das salas expositivas do museu foi destinada à tapeçaria e, em 1980, foi criado o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, que chegou a ter mais de 200 associados. O que se iniciou com Bettiol e Titze ganhou força e proliferou nessas ações, que serão comentadas nos próximos capítulos.



## CAP. 5

Alunos no tear:  
difusão da tapeçaria  
em Porto Alegre e  
Santa Maria



*Arte da Tapeçaria se ensina?* A pedido do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, Mônica Zielinsky<sup>164</sup> escreveu três textos sobre a arte têxtil, sendo um deles referente ao ensino da tapeçaria e tem como título a pergunta inicial deste parágrafo. A conclusão da autora é que sim, se ensina tapeçaria “e nem tampouco só tapeçaria” (ZIELINSKY, [1982], p. 6). Ensina-se sobre história, teoria, ferramentas, materiais e técnicas, possibilitando a autonomia do aluno.

Zielinsky não fala diretamente das aulas de Yeddo Titze nem de Zoravia Bettiol nesse texto, mas há relações sobre as aulas ministradas pelos artistas, que ensinaram a outros as diversas possibilidades do têxtil, incentivando-os a seguirem por esse caminho. Neste capítulo, irei relatar as aulas lecionadas por Zoravia Bettiol em seu ateliê e em outras instituições e por Yeddo Titze no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Não apenas mostra-se que tapeçaria se ensina, mas que foi de extrema importância para difundi-la como suporte artístico

## 5.1 TECENDO EM PORTO ALEGRE: AULAS DE ZORAVIA BETTIOL



Figura 109 – Fotografia de Zoravia Bettiol com alunas do segundo curso de tapeçaria, 1971  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

O artista – diz-se – é sempre um egoísta, por natureza. A ser verdade, Vasco Prado e Zoravia Bettiol constituem a gloriosa exceção. [...] E vejam o que faz Zoravia? Cruza o Oceano, penetra a Europa até a longínqua Polônia e alí, em terra estranha de hábitos, costumes, língua e gente, sobrepõe-se a tudo para aprender o penoso, difícil artesanato da tapeçaria, assimilando técnicas seculares e procedimentos modernos, aos quais imprime o toque pessoal e inconfundível da sua arte. Volta ao Brasil, depois de ausência longa. E o

---

<sup>164</sup> Doutora em Arte e Ciências da Arte, Terminalidade Estética, na Université de Paris 1 – Panthéon – Sorbonne (1998). Atuou como docente na Ufrgs, nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Artes Visuais (1992–2017) e no de História da Arte (2012–2017). Atualmente, leciona no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na mesma universidade, na área de História, Teoria e Crítica da Arte. É líder dos Grupos de Pesquisa do CNPq "Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte" e "Apagamentos da memória na arte" (ZIELINSKY, 2020).

primeiro que faz é repartir, com quem o queira, tudo aquilo que aprendeu, dando-se generosamente, como artista e como mestra (GOIDANICH, 1969).

Logo ao chegar da Polônia, Bettiol já expôs suas obras têxteis no próprio ateliê e, notando a curiosidade das pessoas pela técnica, decidiu dar cursos de tapeçaria. “Como o Rio Grande do Sul é um estado produtor de lã e com um artesanato têxtil, resolvi ensinar arte têxtil de uma forma mais criativa e livre para estudantes, artistas e professores de arte” (BETTIOL, 2020). Esse foi o princípio norteador das aulas de Bettiol: ensinar a técnica da tecelagem, estimulando a criatividade e demonstrando como o tear se presta para diversas soluções.



Figura 110 – Fotografia da aula de tapeçaria ministrada por Zoravia Bettiol, 1969  
Fonte: Instituto Zoravia Bettiol.

No total, foram quatro cursos ministrados pela artista, o primeiro deles em 1969. Os encontros eram no Educandário Cecília Meireles, sendo três aulas por semana durante três meses. Nessa primeira turma, houve 25 alunos<sup>165</sup>, sendo apenas um homem; algumas alunas tiveram destaque na prática, como Carla Obino (1913–2005), Fanny Meimes (1922–2011), Sonia Moeller (1942) e Zélia Araújo Santos (1935–1976).

O tear usado pelas alunas era extremamente simples, de uns 60 x 40 cm, com pregos para prender a urdidura. Zoravia chamava-o de rama. Os materiais utilizados eram diversos, sendo muito usados a lã (podendo ser industrial ou não), o sisal, o rami e barbantes (BLACHER, 2020). Para a realização e aprendizagem da tapeçaria, havia etapas a serem cumpridas: 1) desenho em cartolina de um projeto para a tapeçaria, já

<sup>165</sup> Lista completa de alunas: Aline Sperb, Alzira Soares, Amalia Knijnik, Carla Obino, Carmen Dora Obino, Cenyra Gayer, Clotilde Medeiros, Fanny Meimes, Geruzes Pinto, Gladis Cunha, Gladys Wagner, Jaci Pizza Teixeira, Lia Rosenberger, Maria Helena Batos, Maria Lucia Mottin, Paulina Kwitko, Rosinha Prunes, Ruth Driemeyer, Sonia Moeller, Sara Sampaio de Oliveira, Sarita Brochman, Sarita Henkin, Véra Corte Real Garcia e Zélia Araújo Santos (CURSO..., 1969).

sendo determinadas as formas e as cores; 2) ampliação do projeto; 3) tingimento dos fios a serem usados; 4) escolha dos pontos a serem realizados; 5) execução do trabalho (EM EXPOSIÇÃO..., 1969). Sobre esse processo de aprendizado, Maria Elizabeth Blacher, que foi assistente de Bettiol no ateliê e também em alguns dos cursos, comentou sobre o papel da artista e o seu próprio:

[...] Zoravia sempre foi uma pessoa muito estimulante. Ela tinha por princípio estimular muito os alunos. Não tinha fórmulas prontas. O nosso papel era facilitar a técnica. Ensinar como fazer o efeito que a aluna quisesse. Ela dava a concepção artística da coisa... As pessoas têm medo de ousar nas cores, ou fazer coisas vazadas ou com volumes... Este era o nosso papel, e ela fazia essa orientação artística, deixando a pessoa muito livre, estimulando que tu poderias fazer qualquer coisa, poderias fazer um biombo, algo para mesa, um tapete ou uma tapeçaria para colocar na parede. Ela sempre foi uma pessoa muito criativa, muito estimulante e provocativa. Provocava nos alunos que eles buscassem o que eles tinham vontade de fazer e nós ajudávamos a executar dentro do que eles estavam pensando (BLACHER, 2020).

Zoravia Bettiol, além de ensinar a técnica, também ajudava os alunos a compreenderem as diversas possibilidades do tear e como utilizar materiais e pontos para trazer inovações e estéticas diferentes à tapeçaria. Além da parte prática, Sonia Moeller (aluna do primeiro curso) ressaltou que Bettiol enfatizava as diferenças entre as tapeçarias dos séculos passados e o trabalho recente de artistas ocidentais, “não mais ligadas a palácios e igrejas, a ostentação dos monarcas e suas cortes”. Comentava dos artistas da Polônia, Tchecoslováquia, Hungria que “lançaram uma liberdade de expressão, baseada nas tradições populares e na abstração da pintura e seus inúmeros novos caminhos da arte” (MOELLER, 2020). Ou seja, Bettiol também transmitia aos seus alunos a história da tapeçaria, para estimular a criação a partir de exemplos, e havia um momento de crítica dos trabalhos, para um melhor aprendizado (EM EXPOSIÇÃO..., 1969). Ao fim do curso, foi realizada uma exposição dos trabalhos na Galeria Habitat (CURSO..., 1969).

O segundo curso, em 1971, Zoravia Bettiol realizou no ateliê da Pedra Redonda, reduzindo bastante o número de alunos e convocando sua assistente Maria Elizabeth para ajudar nas aulas. Isso ocorreu, pois, com turmas muito grandes, não era possível dar a atenção individual que cada aluno merecia para ajudar no desenvolvimento do projeto (BLACHER, 2020). Assim, apenas cinco alunas fizeram o segundo curso: Elide

Molon (?-?), Flávia Costa (?-?), Isolete Van Grol (?-?)<sup>166</sup>, Laecy Tonding (?-?), Liciê Hunsche (1924–2017) e Maria Helena Lerrer (?-?) (CURSO..., 1971).

A programação seguiu semelhante à do primeiro, mas com mais etapas: história da tapeçaria, composição, cartão, tingimento, noções de tecelagem, pontos básicos, emprego de diferentes materiais, arremates e acabamento e, por último, crítica dos trabalhos (CURSO... 1971). No total, as alunas confeccionavam três tecelagens: tecido listrado, tecido xadrez e, por último, era dada a imagem de uma ave estilizada, que deveria ser interpretada e tecida por cada aluna (EXPOSIÇÃO..., 1971). Ao fim do curso, novamente, foi feita uma exposição com a produção realizada durante as aulas, agora no próprio ateliê de Bettiol e Prado.

O terceiro curso, em 1972, ocorreu novamente no ateliê de Zoravia, com uma turma de 14 alunas<sup>167</sup>, na qual destaque: Erica Turk, Helena Dorfman e Heloisa Crocco. Novamente, Maria Elizabeth foi ajudante de Bettiol, e o programa de ensino seguiu semelhante ao anterior, mas com a adição de produção de objetos têxteis, como abajures, bolsas, cintos e almofadas, diversificando mais o uso do tear e não apenas para fim artístico. Todos os objetos e as tapeçarias realizados durante as aulas foram expostos no Museu de Arte Moderna em Porto Alegre (CURSO..., 1972).

O quarto e último curso ministrado por Zoravia Bettiol foi promovido pelo Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura, em 1975, teve duração de seis meses e foi o mais diversificado de todos, como Bettiol comentou em reportagem para o *Correio do Povo*:

Este curso foi planejado para uma maioria de professores de arte. Seu objetivo maior é a divulgação da técnica de tecelagem, aproveitada em seus mais diversos níveis. Para artistas, visa a obra erudita; para professores, é um meio de educação, para o artesão uma forma de melhorar e dar maior variação à sua obra, e para donas-de-casa permite um sem-número de aplicações práticas (SONDERMANN, 1975).

As aulas foram destinadas a 30 mulheres<sup>168</sup>, que tiveram quatro práticas: criação

---

<sup>166</sup> Zoravia ofereceu uma bolsa para uma professora da rede pública, sendo Isolete a selecionada (LISBOA, 1971; RIBEIRO, 1971).

<sup>167</sup> As alunas foram as seguintes: Adelaine Giordani Costa, Consuelo Machado, Erica Turk, Florentina Correa, Graciela Augier, Helena Dorfman, Helga Ruhl, Heloisa Crocco, Lila Lemmert, Leila Pereira, Maria Francisca Lannes, Nagali Reis, Rosa Maria Carfon e Teresa Cristina Jacob.

<sup>168</sup> São elas: Alicia Sondermann, Ana Maria Fraga, Bernardete Comparsi Apes, Carmem de Albuquerque Vieira, Carmen Ferriche Cabeda, Clara Isabel Ibias, Dorinda de Ferrante, Francisca Dallabona, Gizah Nogueira Tavares, Ida Dubin, Isolda Laner, Inge Spieker de Souza, Jurandi Leote de Souza, Lelia Maia, Maria Helena Cavalcante, Maria Ignez Samarani, Maria Nancy C. Peterson, Maria Thereza Alvarez, Marina Lucas Frantz, Meide Tassinari Camargo, Neide Bratkowzki Cramer, Noely dos Santos Cramer, Rachela



de um tecido listrado e xadrez; de uma tapeçaria com animal estilizado a partir de materiais e pontos diversos; criação de qualquer objeto utilitário (almofadas, estofamento de cadeira, porta-revistas, etc); e, por último, a tecelagem associada a materiais diversos (madeira, pedra, acrílico) e amalgamada a outra técnica manual, como crochê, bordado, macramé, etc. Além da prática da tecelagem, tiveram aulas de História da Arte ministradas por Maria Amélia Bulhões, na qual foram solicitados trabalhos de pesquisa sobre a história da tapeçaria para as alunas, sendo esse o curso mais abrangente de todos (TECELAGEM..., 1975). Novamente, ao fim do curso, foi realizada uma exposição, no Museu Julio de Castilhos, com mais de 100 peças produzidas nas aulas (SONDERMANN, 1975).

Em depoimento à jornalista Susana Sondermann (1975), Bettiol reforçou que, além de ensinar as técnicas, procurou estimular nos participantes a procura por outros interesses e formas de arte, como cinema, fotografia, escultura, etc., para enriquecerem seus repertórios pessoais. “O objetivo foi levantar problemas estéticos, e com isso enriquecer o grupo em toda forma de estímulo” (SONDERMANN, 1975). Bettiol é uma pessoa estimulante e provocava seus alunos a não enxergarem apenas a tapeçaria em si, mas que buscassem em outros suportes inspiração e influência para o trabalho.

Não posso afirmar que Bettiol influenciou todos os seus alunos, mas, com certeza, essas aulas foram o ponto de partida para disseminar a técnica na capital e haver uma geração de artistas, em grande maioria mulheres, que construíram sua trajetória em cima da técnica, participando de eventos. As relações e as conexões feitas nessa curso também foram uma causa direta da criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, em 1980.

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, por Jacques Douchez, Norberto Nicola e Bettiol e estabelecido na cidade de São Paulo. Bettiol, em entrevista realizada para meu trabalho de conclusão de curso, em 2017, relatou que houve um interesse em trazer o Centro Brasileiro para o sul, devido ao papel de produtora de lã da região e também pelo grande número de interessados pelo têxtil, mas Bettiol sugeriu que fossem criados centros regionais que reforçariam o brasileiro. A última ideia prevaleceu, e Bettiol, que já conhecia muitas artistas interessadas na tapeçaria – algumas foram suas alunas –, iniciou

---

Gleiser, Ronete Magrisso, Silvia Regina Lima, Sonia Mascarello, Telma Amaral, Vera Callegari, Vera Dexheimer, Zila Teresina Neto (CURSO..., 1975).



uma movimentação que resultou no Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (GRIPPA, 2017). No total, Bettiol deu aula para 75 pessoas e, dessas, 16 foram associadas do CGTC<sup>169</sup>, sendo 6 fundadoras<sup>170</sup>. Ou seja, as aulas de Bettiol foram importantíssimas para iniciar uma geração voltada ao têxtil, incluindo professoras<sup>171</sup>, que disseminaram ainda mais o conhecimento sobre a técnica. A mesma situação aconteceu com Yeddo Titze, que se tornando professor na UFSM, divulgou técnicas têxteis para diversos artistas.

## 5.2 TECENDO EM SANTA MARIA: AULAS DE YEDDO TITZE



Figura 111 – Turma da UFSM com os professores Yeddo Titze e Luiz Gonzaga posando na frente de tapeçarias, déc. 1970. Fonte: Espólio do artista.

A Escola de Belas Artes<sup>172</sup> na Universidade Federal de Santa Maria<sup>173</sup> (UFSM) teve origem a partir do desejo do reitor da época, José Mariano da Rocha Filho, pois “interessava a criação de variedade de cursos na instituição, o que a engrandeceria e proporcionaria um leque amplo de opções de estudos para a população” (BISOGNIN; FOLETTO, 2001, p. 42). Para a montagem do curso, foi chamado alguns artistas que possuíam trajetória artística e vivência no exterior, sendo eles: Carlos Galvão Krebs<sup>174</sup>

<sup>169</sup> Aline Sperb, Carla Obino, Fanny Meimes, Jaci Pizza Teixeira, Sonia Moeller, Liciê Hunsche, Erica Turk, Helena Dorfmann, Heloisa Crocco, Inge Spieker de Souza, Maria Helena Cavalcante, Maria Ignez Samarani, Rachela Gleiser, Ronete Magrisso, Telma Amaral e Vera Dexheimer.

<sup>170</sup> Carla Obino, Sonia Moeller, Liciê Hunsche, Helena Dorfmann, Heloisa Crocco e Inge Spieker de Souza.

<sup>171</sup> Aqui cito Erica Turk, Carla Obino, Sonia Moeller e Francisca Dallabona.

<sup>172</sup> Primeiramente, foi nomeada como Escola de Belas Artes; nos anos, 70 tornou-se Centro de Artes. E, em 1978, houve a união com a Faculdade de Letras, transformando-se no Centro de Artes e Letras, como se mantém até hoje (HISTORICO, c2020).

<sup>173</sup> A Universidade Federal de Santa Maria foi criada devido aos esforços do Prof. Dr. Mariano da Rocha, que alcançou seu objetivo em 1960. A UFSM foi a primeira universidade instalada em uma cidade do interior do Brasil. Mariano da Rocha ficou à frente da instituição até 1973 (ROCHA; ROCHA, 2015).

<sup>174</sup> Foi diretor do Instituto de Folclore e da Escola Gaúcha de Folclore (KREBS, 1968).

(1901–1995), responsável pela disciplina de história das artes; Cláudio Carriconde<sup>175</sup> (1934–1981), anatomia artística; Fernando Ramos<sup>176</sup> (?–?), geometria descritiva; Dorothea Vergara da Silva<sup>177</sup> (1923), modelagem; João Garboggini Quaglia<sup>178</sup> (1928–2014), pintura; Paulo Peres<sup>179</sup> (1935–2013), desenho artístico; e Yeddo Titze, professor de arte decorativa. Quando o aluno entrava na faculdade de artes, por dois anos as disciplinas eram comuns para todos; em seguida, poderiam optar por Licenciatura em Desenho e Plástica, Arte Decorativa, Pintura, Escultura ou Artes Gráficas (MESQUITA, 2014). Posteriormente, foi colocada a opção de bacharelado também (BISOGNIN; FOLETTO, 2001).

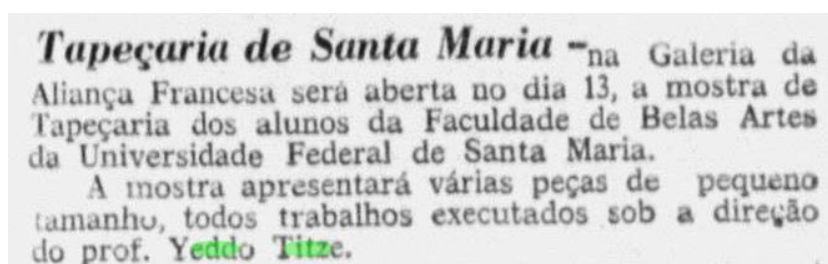


Figura 112 – Reportagem referente à exposição de tapeçaria dos alunos da UFSM, 1966  
Fonte: Tapeçaria... (1966, p. 4).

Com a experiência adquirida na *École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs*, Titze foi responsável pelas aulas de arte decorativa, focando no ensino da tapeçaria. Em 1966, já ocorreu uma das primeiras exposições de seus alunos (Figura 113), mas o têxtil ganhou destaque e força com a chegada de novos professores, que seriam introduzidos

<sup>175</sup> Frequentou o ateliê de pintura de Ado Malagoli e já aos 17 anos participou da primeira exposição coletiva. Em 1954, matriculou-se no Instituto de Belas Artes da Ufrgs e, após sua formação, foi aperfeiçoar-se em Minas Gerais. Foi professor na UFRGS e NA UFSM e fundou o grupo Bode Preto, junto com os artistas Waldeny Elias, Leo Dexheimer, Francisco Ferreira e Joaquim da Fonseca (CLÁUDIO..., c2000-2020).

<sup>176</sup> Não foi encontrada nenhuma informação sobre o professor.

<sup>177</sup> Foi aluna de Fernando Corona e de João Fahrion no então Instituto de Belas Artes, onde ingressou em 1942, diplomando-se em pintura e escultura. Foi professora na Escola Superior de Belas Artes Santa Cecília, em Cachoeira do Sul, na UFSM e no Instituto de Artes da Ufrgs. Sempre participou de salões e exposições, sendo premiada com medalha de ouro no Salão Nacional de Belas Artes, em 1945, e no I Salão Pan-Americano de Arte, em 1958, Porto Alegre (DOROTHEA..., c2000-2020).

<sup>178</sup> Natural da Bahia, iniciou seus estudos em litografia na cidade, mas logo transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou por dois anos na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1950, estudou pintura na Associação Brasileira de Desenho, sendo aluno de Ado Malagoli e Barbosa Leite. Nessa época, fez aperfeiçoamento em litogravura com Darel Valença Lins. Atuou como professor na Associação Brasileira de Desenho, na Universidade Federal de Santa Maria, na Escola de Belas Artes de Minas Gerais e no Festival de Ouro Preto (QUAGLIA, 2020).

<sup>179</sup> Graduou-se no Instituto de Artes da Ufrgs em 1962. Estudou pintura com Iberê Camargo, xilogravura com Glênio Bianchetti e litografia com Marcelo Grassmann. Foi professor da Escola Superior de Artes de Cachoeira do Sul, da Faculdade de Belas Artes de Santa Maria, do Instituto de Artes da Ufrgs e do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (PAULO..., c2000-2020).

na técnica da tapeçaria do recorte e do batique por Titze na década de 1970 e o ajudariam a difundir os conhecimentos com os alunos.

O primeiro curso foi o de tapeçaria de recorte, ministrado por Titze para alguns professores da UFSM: Luiz Gonzaga Mello Gomes (1940), Berenice Gorini (1941) e Ivandira Dotto (1941–?). Esses quatro artistas compuseram o Núcleo de Tapeçaria e muito divulgaram técnicas têxteis no Estado e no Brasil, sendo que Gorini e Dotto se dedicaram ao têxtil com mais ênfase que Gonzaga (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001).



Figura 113 – Luiz Gonzaga Mello Gomes (Júlio de Castilhos/RS, 1940)  
*Sem título*, c. 1970 | Tapeçaria de recorte | Coleção particular do artista  
Fonte: Arquivo da autora.

Gonzaga foi professor na UFSM de 1968 até 1985 e produziu algumas tapeçarias de recorte (figura 113), chegando a realizar uma exposição na Galeria Eucatexpo (Porto Alegre) apenas com essa produção, na década de 1970 (GONZAGA, 2018). Gonzaga também ministrou um curso de tapeçaria de recorte em Porto Alegre, no Centro de Desenvolvimento da Expressão<sup>180</sup> (CDE), o qual Francisca Dallabona (?), professora do Centro na época, presenciou e seguiu com a técnica, ensinando-a no CDE.<sup>181</sup>

Berenice Gorini, professora de cenografia na UFSM em 1968, também possui uma produção inicial de tapeçaria bordada (figura 114) e, por volta de 1976, iniciou sua produção de peças tridimensionais com palha. Com esses trabalhos, a artista ganhou

<sup>180</sup> Criado em 1961, o Centro de Desenvolvimento da Expressão é uma instituição do Município de Porto Alegre voltada à realização de cursos e oficinas de cunho artístico destinadas ao público infantil, juvenil e adulto (PORTELLA, 2011).

<sup>181</sup> Informação cedida pela artista por telefone para a autora em setembro de 2020.

prêmio destaque na *I Trienal de Tapeçaria* (1976) e foi convidada a expor na XV Bienal de São Paulo (1979) (GORINI, 2019).



Figura 114 – Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941)  
*Sem título*, c. 1970 | Tapeçaria bordada | 137,5 x 88,5 cm | Coleção particular, Santa Maria  
Fonte: Arquivo da autora.

Ivandira Dotto foi aluna da primeira turma da Faculdade de Belas Artes da UFSM, formando-se com ênfase em arte decorativa e tornando-se professora na instituição em 1968. Dos três artistas, ela foi a que se dedicou exclusivamente à tapeçaria como suporte artístico, realizando obras no tear, em bordado e batique, como a da figura 115 (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001).



Figura 115 – Ivandira Dotto (Restinga Seca/RS, 1941 – Santa Maria/RS, ?)  
*Sem título*, 1975 | Tapeçaria bordada e batique | 141,5 x 55 cm | Coleção particular, Santa Maria  
Fonte: Arquivo da autora.

As aulas ministradas para os professores incentivaram Titze, e a própria faculdade, a criar um curso de aperfeiçoamento em tapeçaria, em 1973. Não há muitas informações sobre as técnicas ensinadas, existem apenas algumas fotos (figura 116), que nos mostram Titze trabalhando e conversando com alunas.



Figura 116 – Professor Yeddo Titze e alunas do Curso de Aperfeiçoamento em Tapeçaria, 1973  
Fonte: FOLETTTO, 2019.

Além da divulgação da tapeçaria em nível acadêmico, Yeddo Titze, juntamente com Gorini, Gonzaga e Dotto foram muito atuantes no batique, realizando algumas exposições em Santa Maria e no Rio de Janeiro, divulgando a técnica e a Faculdade de Belas Artes. Nessas mostras eram expostos tecidos estampados em grandes tamanhos, echarpes e tecidos, ou seja, essa produção era relacionada com a moda (SCARINCI, 1970). Na Galeria Montmartre (Rio de Janeiro), inclusive, foi realizado um desfile, apresentando os trabalhos. Na figura 117 se tem registro do evento, com Elke Maravilha (1945–2016) desfilando com tecido vindo de Santa Maria<sup>182</sup> (FOLETTTO, 2019).



Figura 117 – Desfile na Galeria Montmartre, 1971  
Fonte: Foletto (2019).

---

<sup>182</sup> FOLETTTO, Vani Terezinha. *A tapeçaria artística em Santa Maria: do plano ao espaço*. Porto Alegre, Ufrgs, 12 abr. 2019. Palestra ministrada no miniauditório do Instituto de Artes/Ufrgs.



No ano de 1972, o núcleo de tapeçaria voltou a expor no Rio de Janeiro, agora no Museu Nacional de Belas Artes. Em reportagem para *o Jornal do Brasil*, há um depoimento de Scarinci – na época professor de história da arte na UFSM – sobre o porquê de a UFSM voltar-se à produção do batique:

Não se trata, evidentemente, de nenhuma revolução na técnica ou na forma, apontado como caminho para a solução dos problemas das artes no nosso tempo. O que se busca é pensar realisticamente no problema do ensino artístico oficial no país e a abertura de caminhos para o aproveitamento do trabalho dos alunos. [...] são bem limitadas as oportunidades para o aluno de artes. A relação criativa entre arte e indústria ainda está para ser formulada e grande parte da iniciativa no setor deve caber, principalmente, aos industriais, que melhor que ninguém, conhecem suas possibilidades (SCARINCI *apud* UMA TÉCNICA..., 1972, p. 10).

O curso de Belas Artes na UFSM, além “de proporcionar uma formação abrangente e atualizada em termos de linguagens artísticas e a formação de professores de artes plásticas” (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001, p. 47), também estava interessado em desenvolver novas práticas com os alunos, fornecendo conhecimento para eles trabalharem na indústria de estamperia. As exposições serviram como uma “vitrine” para o trabalho desenvolvido na UFSM, pois a mostra teve repercussão, abrindo a possibilidade de convênio entre o Ministério da Indústria e do Comércio, por meio de sua Secretaria de Tecnologia Industrial, e o Centro de Artes da UFSM. A proposta concretizou-se com a realização do Curso de Estamperia para Indústria Têxtil, que ocorreu em 1975, tendo como professores, nessa primeira edição, Berenice Gorini, Ernesto Arhens (?-?), Ivandira Dotto, Léo Guerreiro (1929–2016), Plauta Irion (?-?), Silvestre Peciar (1936–2017) e Yeddo Titze (NOROGRANDO, 1998).

Segundo o convênio, "Este curso destina-se a treinar e aperfeiçoar recursos humanos para que atendam às necessidades da Indústria Têxtil Nacional no que se refere a elaboração de Desenho de Estamperia estimulando, através da pesquisa artístico – tecnológica, a criatividade brasileira neste setor de relevante importância para a economia nacional" (NOROGRANDO, 1998, p. 149).

O curso ofereceu vagas para alunos formandos no Centro de Artes e Letras pela opção Arte Decorativa, professores de departamento de Artes Visuais e funcionários das indústrias têxteis, do setor da estamperia. Desse convênio, participaram indústrias de Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Pernambuco, Bahia e outros estados (NOROGRANDO, 1998). Além desse convênio e a partir dessa ação, foi criado,



em 1981, o Pólo de Design Têxtil na UFSM, que permitiu “o desenvolvimento de padronagens desde a sua concepção até a sua execução” (NOROGRANDO, 1998, p. 149). Depois, foi criado o curso de pós-graduação em design para estamparia, existente até hoje na instituição, possuindo linhas de pesquisa em design têxtil, papel e cerâmica (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001).

Ou seja, o que se iniciou com aulas de arte decorativa com Titze, tendo ênfase na tapeçaria, com o apoio da universidade e parcerias, tornou-se uma rede de conhecimento de estamparia, tanto manual como industrial. Não é possível citar todos os alunos que participaram dessas aulas, como fiz no caso de Bettiol, mas, por se tratar de uma universidade, sabe-se que a difusão do conhecimento se torna mais ampla.



Figura 118 – Lia Achutti (Cachoeira do Sul/ RS, 1951 – Santa Maria/RS, 2019)  
*Desabrochar*, 2000 | Bordado com linha | 109 x 53 cm  
Espólio da artista | Fotografia: Filipe Conde  
Fonte: Arquivo da autora.

Porém, é possível destacar alguns nomes que tiveram uma trajetória relevante nas artes. Lia Achutti (1928–2019) formou-se em Artes na Ufrgs e trabalhou na UFSM, onde esteve à frente da Escolinha de Arte da UFSM<sup>183</sup>. Foi associada do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea e possuía uma produção de bordados (figura 118) (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001). Nelson Ellwanger (1946–2004) fez faculdade de Artes Plásticas na UFSM e foi professor da instituição de 1972 a 2000 (BISOGNIN;

---

<sup>183</sup> Criada aos moldes da Escolinha de Arte do Brasil, coordenada por Augusto Rodrigues, a Escolinha da UFSM surgiu em 1965 e existe até hoje (BENNETI, 2007).

FOLETTTO, 2001). É conhecido pela sua produção em gravura, mas, devido ao convívio com Yeddo, realizou algumas tapeçarias de recorte que são pouco conhecidas (figura 119).



Figura 119 – Nelson Ellwanger (Santa Maria/RS, 1946 – 2004)  
*Sem título, sem data* | Tapeçaria de recorte | 887,7 x 60,5 cm | Coleção particular, Santa Maria Fonte:  
Arquivo da autora.

Mariza Carpes (1948) formou-se na UFSM e deu aulas entre 1975 e 1987. Mesmo tendo sua formação em desenho, produz trabalhos que remetem à memória de sua mãe costureira e, nos anos de 1980, foi associada do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (MARIZA..., c2020). Ana Norogrande (1951) graduou-se em desenho na Escola Superior de Artes Santa Cecília, em Cachoeira do Sul, e concluiu mestrado em Educação na UFSM, onde foi professora das artes visuais. Chegou a realizar algumas tapeçarias bordadas e possui uma conhecida produção na arte têxtil a partir de telas metálicas (figura 120), que expôs em diversos locais, e também foi associada do CGTC (FIDELIS, 2013).



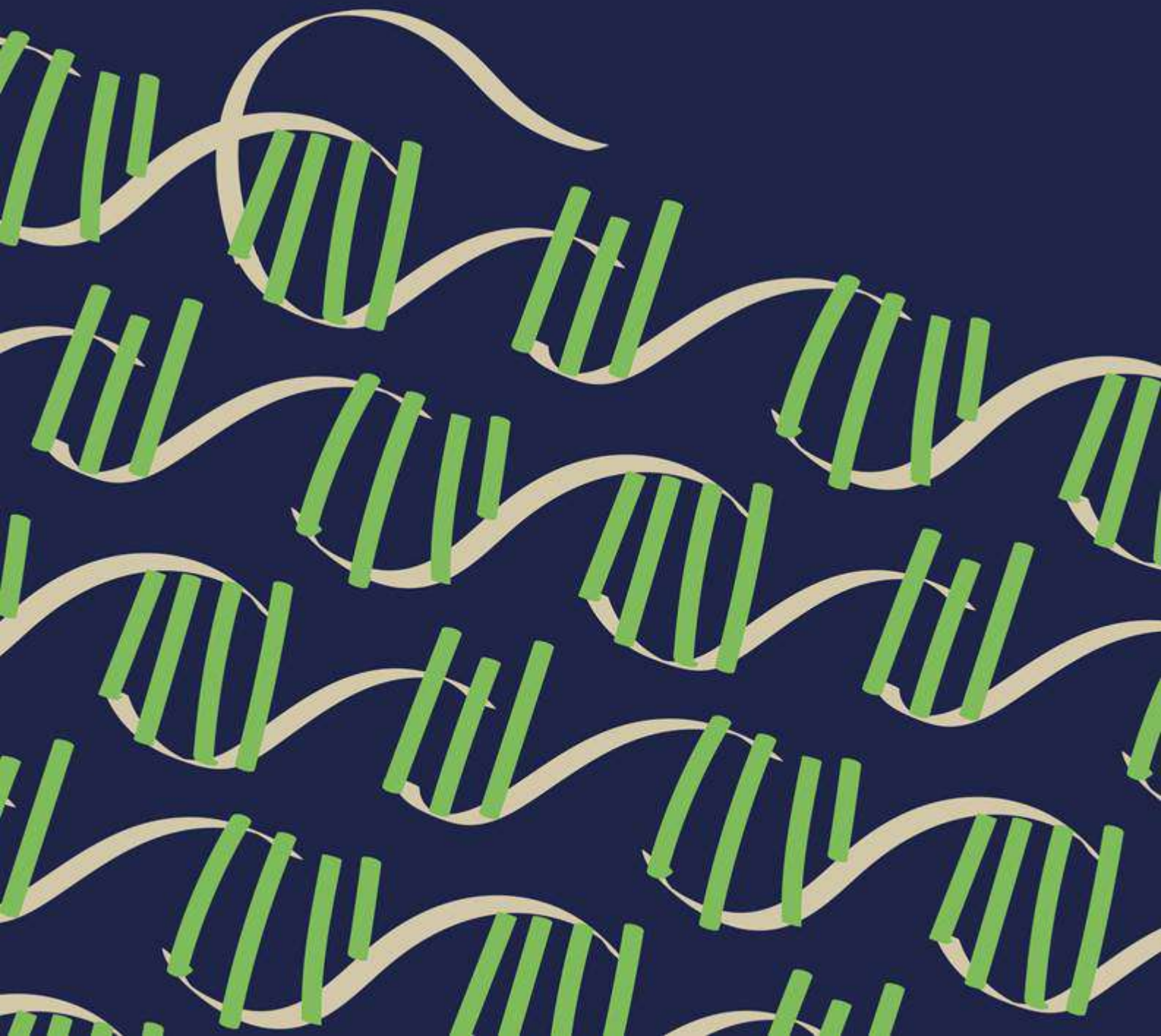
Figura 120 – Ana Norogrande (Cachoeira do Sul/ RS, 1951)  
*Círculo integrado V*, 1987 | Tela metálica galvanizada e barra de ferro | 168 x 95 x 23 cm Coleção da  
artista | Fotografia: Filipe Conde | Fonte: Arquivo da autora.

Lucia Isaia é bacharel em Arte Decorativa pela UFSM e atuou como professora na instituição de 1976 a 2001, na área de estamparia. Possui uma produção artística ligada ao têxtil e foi associada do CGTC (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001). O último nome a ser citado aqui é o de Vani Foletto, que se formou no bacharelado em Artes Plásticas, Licenciatura em Desenho e Plástica e mestrado em Filosofia pela UFSM. Seu doutorado foi em Epistemologia e História da Ciência pela UNTREF (Buenos Aires), passando a dar aulas a partir da década de 1990 nas artes plásticas da UFSM. Além de possuir uma produção ligada ao têxtil, enquanto professora na UFSM realizou uma pesquisa, intitulada *A tapeçaria em Santa Maria*, referente aos professores tapeceiros da instituição, incluindo Titze, Gorini, Luiz Gonzaga, Dotto e outros (BISOGNIN; FOLETTTO, 2001).

Os ensinamos de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze foram essenciais para a trajetória de diversos artistas, alguns tendo o têxtil como principal suporte de sua produção e outros que produziram intensamente na década de 1970 e 1980 (auge da renovação da tapeçaria no século XX) e, depois, seguiram com outra produção. Foi a partir de suas aulas que o têxtil se difundiu no Estado e ganhou força, levando o Rio Grande do Sul a ocupar um lugar de destaque nas exposições de tapeçaria que ocorreram na década de 1970. Para discutir melhor sobre o tema, o próximo capítulo visa analisar a participação de Titze e Bettiol e de seus alunos nas mostras de tapeçaria da década de 1970, confirmando a importância desses dois artistas como pioneiros da técnica no Rio Grande do Sul.

## CAP. 6

Expondo tapeçarias:  
a participação do RS  
em mostras sobre o  
tema



*“O ressurgimento da tapeçaria brasileira nos últimos anos, principalmente a partir de 1970, é um fato perceptível à primeira vista. Seu processo de conquista da maturidade constitui justamente um dos fenômenos mais típicos da expansão da cena artística brasileira contemporânea, enriquecendo-a com a segurança do trabalho em novas técnicas e com a substância regeneradora de novas iniciativas”*<sup>184</sup> (PONTUAL, 1977, p. 5).

Dado o passo inicial com a Bienal de Lausanne, em 1962, a primeira grande exposição sobre tapeçaria, que tinha como principal objetivo a divulgação do suporte têxtil junto ao grande público, a partir da década de 1970, diversos países criaram os seus próprios eventos têxteis:

Ocorreram várias importantes exposições durante a década de 1970 para mostrar o desenvolvimento na arte da fibra; algumas foram até acompanhadas por um simpósio ou publicação. Juntas, essas mostras foram fundamentais para o lançamento e a disseminação do movimento da arte da fibra. Para citar apenas algumas, houve: a mostra *Wall Hangings*, no MoMA, em 1969; *Forms in Fiber*, em 1970, realizado no Art Institute of Chicago; *Deliberate Entanglement*, em 1971, que começou na UCLA e viajou; *Sculpture in Fiber*, em 1973, no Museu de Artesanato Contemporâneo; *Fiberworks*, em 1977, no Museu de Cleveland; e *Diverse Directions: The Fiber Arts*, no *Museum of Art, Washington State University*, em 1978<sup>185</sup> (TWIST, 2012 *apud* GRADIM, 2016, p. 131).

No Brasil não foi diferente, pois “Por essa ocasião, uma intensa movimentação já se havia formado em torno da artêxtil: em todo o mundo criavam galerias e eventos especializados [...]” (GRADIM, 2016, p. 131). Nesse espírito, algumas exposições se tornaram icônicas e impossíveis de não serem comentadas quando o tema é a tapeçaria brasileira: *Tapeçaria Brasileira*, na Universidade Federal de Minas Gerais (1974); 1ª

---

<sup>184</sup> Tradução para: “*El resurgimiento de la tapicería brasileña en los últimos años, principalmente de 1970 em adelante, es un hecho sensible a primera vista. Su proceso de conquista de la madurez constituye justamente uno de los fenómenos más típicos de la expansión de la escena artística brasileña contemporánea, enriqueciéndola con la seguridad del trabajo en nuevas técnicas y con la sustancia regeneradora de nuevas iniciativas*” (PONTUAL, 1977, p. 5).

<sup>185</sup> Tradução para: “*There were various important exhibitions during the 1970s to showcase the developments in fiber art; some were even accompanied by a symposium or publication. Together they were instrumental in launching and disseminating the fiber art movement. To just name a few, there were: the Wall Hangings show at MoMA in 1969; Forms in Fiber in 1970 held at the Art Institute of Chicago; Deliberate Entanglement in 1971 which began at UCLA and traveled; Sculpture in Fiber in 1973 at the Museum of Contemporary Craft; Fiberworks in 1977 at the Cleveland Museum; and Diverse Directions: The Fiber Arts, Museum of Art, Washington State University in 1978*” (TWIST, 2012 *apud* GRADIM, 2016, p. 131).



*Mostra Brasileira de Tapeçaria*, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (1974); as *Trienais de Tapeçaria de São Paulo*, no Museu de Arte Moderna – MAMSP (1976, 1979, 1982), e *Caminhos da Tapeçaria Brasileira*, na Galeria Funarte (1978), são as mostras mais relevantes da história têxtil brasileira, tendo exposto e premiado diversos artistas do país inteiro. A partir dessas exposições, será analisada a participação de Yeddo Titze e Zoravia Bettiol, visando compreender a visibilidade e a difusão dada à arte têxtil sulina. Também serão comentadas outras exposições, importantes para o sistema das artes locais, na cidade de Porto Alegre.

## 6.1 MOSTRAS DE TAPEÇARIAS

Uma das primeiras exposições que contemplou o suporte têxtil foi *Tapeçaria Brasileira*, promovida pela Universidade Federal de Minas Gerais, em setembro de 1974. Assinalamos aqui que Marlene Trindade<sup>186</sup> (1936–2018), uma das percussoras da tapeçaria mineira e, desde de 1973, professora da técnica na UFMG, foi uma das incentivadoras para que o evento tenha ocorrido na universidade (CÁURIO, 1985).

Nem de longe supúnhamos, então, que esse gênero de arte pudesse estar em tamanho florescimento em nosso país. Confessamos que tínhamos razoável conhecimento sobre a obra apenas daqueles tapeceiros mais famosos – pouco mais de meia dúzia – e algumas informações sobre outros artistas que começavam a despontar na especialidade. Mas para nossa surpresa, descobrimos na pesquisa feita que mais de trezentas pessoas, entre nós, se dedicam a essa arte, e que, desse total, cerca de duas dezenas são de artistas de primeira grandeza (TAPEÇARIA..., 1974, p. 4).

É interessante que o texto cita o crescimento da tapeçaria no país, mas fica claro que apenas alguns possuíam uma trajetória artística mais consolidada. Assim, foi uma escolha da comissão convidar “um número reduzido de artistas de valor já reconhecido” (DOUCHEZ; NICOLA, 1974, p. 45), sendo ao total 17 artistas, de seis estados<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup> Marlene Trindade realizou, em 1965, o curso de Artes Industriais e Artesanato no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), fez um estágio na Escola de Artes Industriais de São Paulo, estudou nos Estados Unidos e na Europa (na Manufatura de Gobelins em Paris). Ao retornar ao Brasil, decidiu seguir na tapeçaria, realizando seus primeiros projetos em tapeçaria bordada, mas logo em seguida voltou-se para a tecelagem, na qual criou diversas obras (CÁURIO, 1985). Sendo professora da UFMG, estimulou o têxtil na instituição – reverberando até hoje, pois há disciplinas no currículo atual sobre o tema – e criou, em 1980, o primeiro ateliê destinado a experimentação e investigação com papel artesanal (OLIVEIRA, 2020).

<sup>187</sup> Os participantes da exposição foram: Norberto Nicola, Jacques Douchez, Iracy Nietsche (1932–?), Igenez Turazza (1937–?) e Alice Carracedo Duarte (1938–?), Maria Kikoler (1925–?), Parodi (1933–?), Bia Vasconcellos (1946), Gilda Azevedo (1930–?) e Inge Roesler (1929–?), do Rio de Janeiro; Genaro de Carvalho da Bahia; Zoravia Bettiol, do Rio Grande do Sul; Minnie Sardinha (1946), de Brasília; Maria



Apenas Zoravia Bettiol representou o sul do país; porém, Yeddo Titze foi citado no texto quando se tratava de novas tendências:

[...] outros artistas vêm se aventurando com muito sucesso à pesquisa, modificando sua antiga posição e partindo para uma tapeçaria que se afasta sempre mais de suas feições anteriores e vai se aproximando de formas novas que pedem espaço e volume para respirar. Neste caso estão Marlene Trindade, Alice Carracedo Duarte, Iracy Nietzsche, Zoravia Bettiol, **Yeddo Titze**, Igenes Turazza e Minnie Sardinha (TAPEÇARIA..., 1974, p. 5).

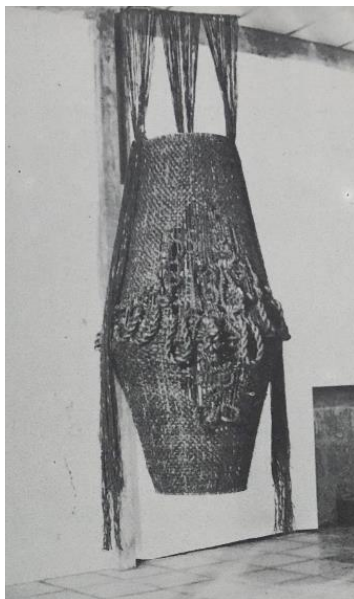


Figura 121 – Obra de Zoravia Bettiol exposta na mostra *Tapeçaria Brasileira*  
Fonte: Tapeçaria... (1974, p. 19).

Zoravia participou com um trabalho da série *Transparências Geométricas*<sup>188</sup> (figura 121), que tem como características a forma tridimensional e o uso de materiais mais rústicos, como o sisal e cordas, como comentando no capítulo anterior. A exposição demonstrava diversos tipos de obras têxteis, tendo trabalhos mais tradicionais, como de Minnie Sardinha (1948), e outras obras tridimensionais, que se relacionavam com a produção de Zoravia. Desses, destaco os trabalhos de Norberto Nicola, Alice Carracedo Duarte<sup>189</sup> (1938) e Marlene Trindade (figura 122).

---

Helena Andrés (1922), Augusto Degois (1930–?), Marlene Trindade e Rubem Dario (1941–1978), de Minas Gerais (TAPEÇARIA..., 1974, p. 6).

<sup>188</sup> No catálogo, não há ficha técnica da obra, apenas a imagem, sendo possível identificar a série.

<sup>189</sup> Sobrinha-neta de Tarsila do Amaral, Carrecedo estudou artes na Fundação Armando Alvares Penteado e deu aulas no Paço das Artes, de pintura e tapeçaria. Seus trabalhos foram reconhecidos e premiados em vários países, como França, China, Índia, México (ALICE..., [201-]).

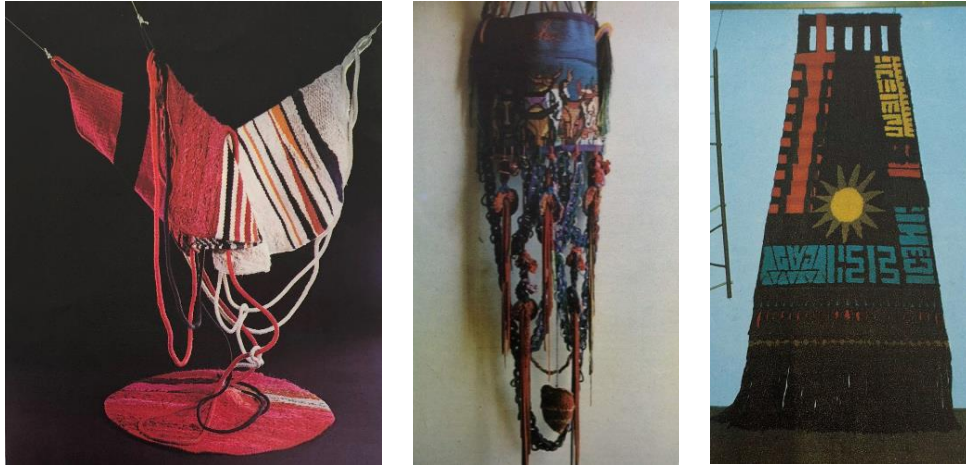


Figura 122 – Obras de Norberto Nicola, Alice Carracedo Duarte e Marlene Trindade expostas na *Tapeçaria Brasileira*, na UFMG, 1974  
 Fonte: *Tapeçaria...* (1974, p. 11, 18, 22).

Na década de 1970, também ocorreram duas exposições que trouxeram uma ligação com nossos países vizinhos, Uruguai e Argentina. O *Primer Encuentro de Tapeçaria Uruguayo – Brasileño* foi uma idealização de Norberto Nicola, sendo um sucesso de público e tendo, na primeira semana, mais de 12.600 visitantes (MATTAR, 2013). Na mostra, entre os artistas brasileiros<sup>190</sup>, houve a participação de quatro residentes no Rio Grande do Sul: Arlinda Volpato (1946), Carla Obino, Zoravia Bettiol e Yeddo Titze (PRIMER..., 1975). Duas das artistas trouxeram obras tridimensionais: Arlinda Volpato apresentou três<sup>191</sup>, sendo uma delas um de seus objetos compostos por madeira e trama (figura 123); Bettiol trouxe três<sup>192</sup> da série *Transparências Geométricas* (figura 124). Carla Obino expôs três obras tecidas<sup>193</sup> e Yeddo Titze também expôs três<sup>194</sup>, sendo uma delas uma obra bidimensional de grande tamanho (figura 125).

<sup>190</sup> No total, foram 14 artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Zoravia Bettiol, Maria Thereza Camargo (1928–?), Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Carla Obino, Inge Roesler, Yeddo Titze, Marlene Trindade, Ignez Turazza, Bia Vasconcellos, Arlinda Volpato e Aracy Zanotti (1927–?).

<sup>191</sup> No catálogo está indicado que Arlinda Volpato apresentou os trabalhos *Movimento* (1974), *Pássaro* (1975) e *Nuvem azul* (1974).

<sup>192</sup> No catálogo está indicado que Zoravia expôs *Ambar n° 1* (1975), *Ambar n° 2* (1975) e *Citrine* (1974).

<sup>193</sup> *Agreste III* (1975), *Girassóis ao amanhecer* (1974) e *Amazônia II* (1973).

<sup>194</sup> *Espaço branco* (1974), *Espaço azul* (1974) e *Espaço verde* (1974).

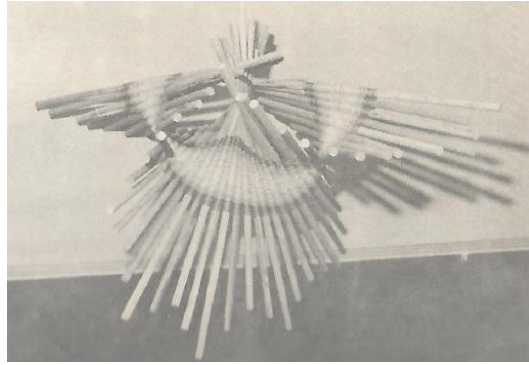


Figura 123 – Arlinda Volpato (Tubarão/RS, 1946).  
*Pássaro*, 1975 | Sisal, madeira e outros | 180 x 120 cm  
Fonte: Primer... (1975).

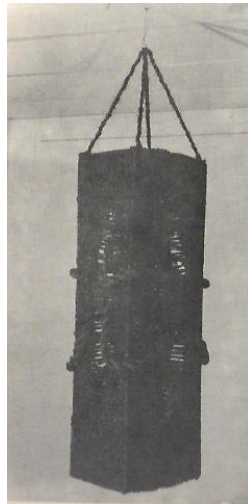


Figura 124 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Ambar n° 1*, 1975 | Técnica de alto liço | 132 x 25 cm  
Fonte: Primer... (1975).



Figura 125 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre, 2016)  
*Espaço azul*, 1974 | Tear de alto liço | 200 x 120 cm  
Fonte: Primer... (1975).

Ocorreu outra exposição com nossos países vizinhos, o *Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguaio del Tapiz*, no *Museu de Artes Visuales*, Buenos Aires, em 1977. Para a seleção dos artistas brasileiros, o Centro Brasileiro de Tapeçaria<sup>195</sup> foi contatado pelo Ministério das relações exteriores para eleger os tapeceiros a representarem o país na Argentina. O CBTC criou uma comissão de críticos e artistas de arte<sup>196</sup> que elencou dez nomes<sup>197</sup>, sendo Zoravia Bettiol, Yeddo Titze, Liciê Hunsche e Berenice Gorini (1941) do Rio Grande do Sul (ENCUENTRO..., 1977).

A exposição tinha o objetivo de mostrar a produção desses países e constatou que “[...] Argentina, Brasil e Uruguai são os únicos países da América Latina em que a arte da tapeçaria tem um desenvolvimento de certa importância ao nível de número de participantes, produção e confrontamentos coletivos”<sup>198</sup> (ARZTEGUI, 1977, p. 5). O comentário de Aroztegui (1930–1994)<sup>199</sup> se baseava no fato de que eram esses três países que possuíam centros de tapeçaria organizados – Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (CBTC), Centro de Tapeçaria Uruguaio (CETU) e *Centro Argentino de Arte del Tapiz* (CAAT) –, o que ajudou na organização e no reconhecimento dos artistas têxteis. Essa foi uma das primeiras exposições sobre têxteis unindo esses três países. Na década de 1990 ocorreram outras exposições, nesses casos devido ao esforço do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea<sup>200</sup>.

---

<sup>195</sup> O Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea (CBTC) foi criado em março de 1976 pelos artistas Norberto Nicola, Jacques Douchez e Zoravia Bettiol (GRIPPA, 2017). Seus 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” (CRIAÇÃO..., [1976], p. 1). Infelizmente, não há nenhuma pesquisa mais detalhada sobre as ações do CBTC.

<sup>196</sup> A comissão era composta por Casemiro Xavier de Mendonça, Emanuel Araujo, Renina Katz, Roberto Pontual e Sheila Leirner (ENCUENTRO..., 1977).

<sup>197</sup> São eles: Gilda Azevedo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Inge Roesler, Bia Vasconcellos, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche.

<sup>198</sup> Tradução para: “*Esta muestra constata la realidad que Argentina, Brasil y Uruguay son los únicos países em Latinoamérica em los que el arte de la tapicería tiene um desarrollo de certa importância a nível de número de participantes, producción y confrontamientos colectivos*” (ARZTEGUI, 1977, p. 5).

<sup>199</sup> Tapeceiro uruguaio, Ernesto Aroztegui foi um nome importante para a tapeçaria na América Latina, devido às suas aulas em Buenos Aires, Montevidéu e Porto Alegre. Coursou arquitetura no Instituto Alfredo Vásquez Acevedo de Montevideo, mas também estudou desenho com Américo Spósito (aluno de Joaquín Torres-García). Foi com uma exposição de tapeçaria de Flandres que se iniciou seu interesse pela técnica, especializando-se em gobelins. 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 aumentou e, em Porto Alegre, ele daria diversos cursos para artistas, além de ser chamado para ser jurado em mostras do CGTC (GRIPPA, 2017).

<sup>200</sup> Em 1988, por iniciativa do CETU e com ajuda do CGTC, realizou o *I Encuentro Latinoamericano de MiniTextiles*, que circulou pelas cidades de Montevidéu e Buenos Aires. A segunda edição ocorreu em 1991, sendo montada em Montevidéu e Porto Alegre (GRIPPA, 2017).



Figura 126 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Rapsódia – série Metamorfose*, 1977 | Forma tecida, sisal e madeira | 237 x 60 x 30 cm (cada)  
 Fotografia: Fabio del Re e Carlos Stein | Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

O catálogo não possuiu imagens das obras expostas, mas, pelos títulos, foi possível detectar alguns trabalhos. Quem apresentou obras tridimensionais, entre os brasileiros, foram Zoravia Bettiol, com o trabalho *Rapsodia*, da série *Metamorfose* (figura 126), feito de sisal, rami e uma estrutura de metal; e Berenice Gorini, que expôs a obra *Ogum Marno*, da série *Orunkó* (figura 127) realizada na técnica do macramé com palha de butiá e medindo 250 x 90 cm.



Figura 127 – Obras da série Orunkó de Berenice Gorini<sup>201</sup>  
 Fonte: Arte da fibra brasileira (online)<sup>202</sup>.

<sup>201</sup> Infelizmente, não foi possível descobrir qual peça da série foi exposta na no *Primeiro Encuentro*.





Figura 128 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017).  
*Enrolados*, 1977 | Tapeçaria, lã e sisal | 250 x 190 cm  
Fonte: Arquivo documental da artista.

Participou ainda Liciê Hunsche, com a tapeçaria intitulada *Enrolados* (figura 128). Como o nome indica, o trabalho foi realizado com faixas de lã e sisal, dando volume à peça. Na mesma linha, tem-se a obra de Yeddo Titze, intitulada *Pandorga* (figura 129), que apresenta protuberâncias e formas com fios de tecidos, como comentando em capítulo anterior.



Figura 129 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – 2016)  
*Pandorga*, 1977 | Tear de alto liço, lãs, barbantes, tiras de tecido | 200 x 140 cm  
Fonte: Cáurio (1985, p. 133).

---

<sup>202</sup> Disponível em: <http://artedafibrabrasileira.blogspot.com/2011/12/artista-do-mes-de-novembro-berenice.html>. Acesso em: 12 nov. 2020.



Outra exposição que tinha como característica mostrar o melhor da produção têxtil brasileira foi *Caminhos da tapeçaria brasileira*, na Galeria Funarte, no Rio de Janeiro, que ocorreu em 1978. Com a seleção de 17 artistas<sup>203</sup>, feita por Geraldo Edson de Andrade<sup>204</sup>, a exposição tinha o intuito de apresentar obras mais relevantes da tapeçaria (CAMINHOS..., 1978a, p. 6). Dessa vez, representando o Rio Grande do Sul, foram convidados Zoravia Bettiol, Yeddo Titze e Liciê Hunsche.

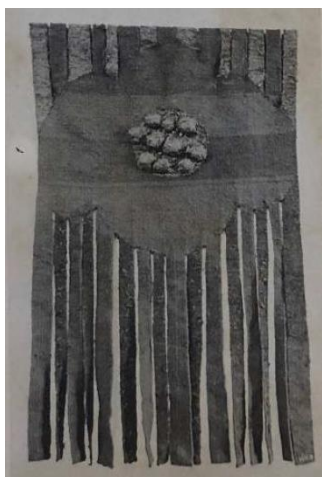


Figura 130 – Obra de Yeddo Titze exposta na *Caminhos da tapeçaria brasileira*  
Fonte: Caminhos... (1978, p. 9).



Figura 131 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017).  
*Flores suspensas*, 1973/74 | Tapeçaria, 180 x 120 cm  
Fonte: Arquivo documental da artista.

---

<sup>203</sup> Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Igenes Turazza, Jacques Douchez, Jorge Cravo, Liciê Hunsche, Maria Helena Andrés, Maria Kikoler, Marieta Ramos, Marília Giannetti Torres, Mary Ann Pedrosa, Parodi, Rubem Dario, Thor, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol (CAMINHOS, 1978b).

<sup>204</sup> Autor do livro *Aspectos da tapeçaria brasileira* (1975), primeiro livro que comentou sobre a produção de tapeçaria do século XX.

Infelizmente, não há muitos dados sobre as obras no catálogo da exposição, mas, a partir das imagens, podem ser feitas algumas observações. A tapeçaria de Yeddo Titze, realizada no tear de alto-liço, tem o formato de uma flor na parte superior que, ao fim do desenho, se transforma em diversas tiras (figura 130). Sobre a obra de Liciê Hunsche, *Flores suspensas* (figura 131) foi possível identificar, a partir da documentação da artista, que a obra exposta data do início de sua carreira, tendo uma forte influência do trabalho de Zoravia Bettiol. Isso é perceptível, principalmente, pelo o uso da madeira como suporte da tapeçaria. Bettiol seguiu expondo um trabalho da série *Metamorfose* (figura 132) sendo ela e o artista Parodi<sup>205</sup> (1933) os únicos a apresentar obras tridimensionais.



Figura 132 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Balada – série Metamorfose*, 1977 | Forma tecida, sisal e suporte de metal  
Elemento 1: 123 x 60 x 22 cm; Elemento 2: 130 x 110 x 22 cm; Elemento 3: 67 x 200 cm 180 x 120 cm  
Fotografia: Filipe Conde | Fonte: Arquivo da autora.



Figura 133 – Obra de Parodi exposta no *Caminhos da tapeçaria brasileira*  
Fonte: Caminhos... (1978b, p. 7).

---

<sup>205</sup> Nasceu em Gênova, Itália, mas, desde seus 3 anos de idade, mora no Brasil. Estudou desenho e pintura na adolescência, mas retomou a prática apenas na década de 1960. Seus primeiros trabalhos têxteis ocorreram devido a um convite de Gilda Carneiro de Mendonça para o artista desenhar cartões que seriam bordados pelas presidiárias do recém-criado *Artesanato de Bangu*. Encantado com o resultado final, Parodi seguiu realizando tapeçarias e participou das mais importantes exposições sobre o tema (CÁURIO, 1985).

As exposições citadas tiveram a característica em comum de expor poucos artistas, mas todos com uma trajetória mais consolidada e representativos para a arte têxtil nacional. Assim, torna-se importante identificar a presença de Zoravia nas três exposições, Yeddo em duas e Liciê Hunsche, Berenice Gorini, Carla Obino e Arlinda Volpato como as únicas artistas a estarem ao lado dos pioneiros da tapeçaria no Rio Grande do Sul.

Nesse mesmo período, ocorreram mostras panorâmicas da produção têxtil nacional – a *1ª Mostra de tapeçaria* e as três edições das *Trienais* – em museus de grande prestígio em São Paulo, agregando maior visibilidade e importância a esses eventos. Além de darem oportunidade para um maior número de artistas, os eventos chamaram a atenção da mídia, havendo um número considerável de reportagens em jornais<sup>206</sup>. Com certeza, são as exposições mais citadas quando se fala de tapeçaria brasileira. Devido à relevância das exposições, é importante analisar a presença de Bettiol, Titze e seus alunos.

### 6.1.1 1ª Mostra de tapeçaria

*“O que poderemos pensar da jovem tapeçaria brasileira? Que importância tem? Que significado possui? O que representa artística e culturalmente. Quando deixou de ser “arte menor”, “arte aplicada”, “arte decorativa”? Formuladas as questões, tentar respondê-las era necessário. A resposta ou respostas, só poderíamos obter através da própria tapeçaria. [...] Acreditamos que a partir desta 1ª Mostra poderemos ter uma visão geral do que os tapeceiros brasileiros estão realizando”*  
(FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES  
PENTEADO, 1974, p. 7).

Desejando responder a essas perguntas, a comissão organizadora da *1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira* realizou uma das primeiras mostras panorâmicas desse suporte; assim, pôde-se ter uma visualização da produção têxtil nacional, com as suas diversas

---

<sup>206</sup> Pesquisando sobre as exposições aqui citadas, tanto na Hemeroteca da Biblioteca Nacional quanto no acervo da artista Liciê Hunsche, é notável a maior quantidade de reportagens sobre essas exposições, principalmente a primeira e a segunda Trienais de tapeçaria.

técnicas, formas e poéticas. A seleção se deu a partir de inscrições (101 artistas inscritos com 241 obras) que foram escolhidas pelo júri composto por Paulo Mendes de Almeida<sup>207</sup> (1905–1986), Renina Katz<sup>208</sup> (1905), Sheila Leirner<sup>209</sup> (1948), César Giobbi (?)<sup>210</sup>, Ruy Ohtake<sup>211</sup> (1938), Alexandre Wollner<sup>212</sup> (1928–2018), Norberto Nicola, Jacques Douchez e Alberto Beuttenmüller<sup>213</sup> (1935–2016) (FAAP, 1974, p. 6).

A mostra teve uma sala especial com as obras de Regina Gomide Graz, Genaro de Carvalho, Jacques Douchez e Norberto Nicola, por serem os precursores da tapeçaria no Brasil. De todas as inscrições, foram selecionadas 155 tapeçarias de 75 artistas; sendo que 18 eram do Rio Grande do Sul, que ocupou o segundo lugar de Estado com maior número de participações, junto com o Rio de Janeiro<sup>214</sup>, como poder ser visto na Tabela 1.

---

<sup>207</sup> Paulo de Tarso Mendes de Almeida foi um advogado, jurista, poeta, escritor e crítico de arte brasileiro (PAULO..., 2020).

<sup>208</sup> Renina Katz é gravurista e professora. cursou a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, e licenciou-se em Desenho pela Faculdade de Artes na Universidade do Brasil. Estudou xilogravura com Axl Leskoschek (1889–1975) e gravura em metal com Carlos Oswald (1882–1971) no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Lecionou por muitos anos na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (RENINA..., 2020).

<sup>209</sup> Sheila Leirner é curadora, jornalista e crítica de arte brasileira. Desde 1975 escreve críticas de arte para o jornal *O Estado de São Paulo*. Vive e trabalha em Paris. Foi curadora-geral da 18ª e da 19ª *Bienal Internacional de São Paulo* (SOBRE, [2019]).

<sup>210</sup> Jornalista, foi colunista do jornal *O Estado de São Paulo* e editor e apresentador na TV Cultura (CÉSAR..., 2020).

<sup>211</sup> Arquiteto e designer de móveis, formou-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. É filho da artista Tomie Ohtake (RUY..., [201-]).

<sup>212</sup> Um importante designer gráfico brasileiro, sendo considerado pai do design moderno nacional. Estudou no Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo e na Escola da Forma de Ulm. Ao voltar para o Brasil, criou, juntamente com Geraldo de Barros, Ruben Martins e Walter Macedo, a FormInform, escritório pioneiro em design no país. O designer é responsável por criar o logo de diversas empresas nacionais (ALEXANDRE, 2020).

<sup>213</sup> Jornalista, Beuttenmüller foi repórter do *Jornal do Brasil* e, na década de 1970, começou a escrever críticas de arte nesse veículo. Foi curador de duas bienais de São Paulo (LEITE, 2016).

<sup>214</sup> Foi considerada a cidade que a artista colocou como moradia na inscrição da exposição.

Tabela 1 – Levantamento de artistas por estado na 1ª Mostra

<b>Estado</b>	<b>Número de artistas</b>
São Paulo	21
Rio Grande do Sul	17
Rio de Janeiro	17
Minas Gerais	7
Bahia	2
Espírito Santo	2
Paraná	2
Brasília	2
Ceará	1
Sergipe	1
Sem indicação	3
<b>Total:</b>	<b>75</b>

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Esse número elevado de participantes do Rio Grande do Sul demonstra que havia uma popularidade do suporte no Estado, e torna-se clara a importância das aulas de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze para essa difusão, pois diversas das artistas inscritas na mostra aprenderam a técnica com eles. Dos inscritos, seis foram alunas de Zoravia Bettiol e três foram professores na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e tiveram aulas com Titze. Abaixo, segue relação com os nomes, o número de obras expostas e a maneira como os artistas tiveram o primeiro contato com a técnica de tapeçaria.

Quadro 1 – Levantamento de artistas do Rio Grande do Sul na 1ª Mostra.

Artista	1ª Mostra de Tapeçaria	Onde aprendeu?
Arlinda Nunes Volpato	3 obras	Autodidata
Berenice Gorini	1 obra	Santa Maria
Carla Obino	2 obras	Turma 1970
Geruzes Pinto	1 obra	Turma 1970
Helena Dorfman	1 obra	Turma 1972
Ivandira Dotto Sardinha	2 obras	Santa Maria
Jussara Cirne de Souza	1 obra	Sem informação
Joana de Azevedo Moura	2 obras	Autodidata
Liciê Hunsche	3 obras	Turma 1971
Maria Marly Pinto	1 obra	Sem informação
Nelson Ellwanger	1 obra	Santa Maria
Renata Rubim	2 obras	Gramado
Sonia Moeller	1 obra	Turma 1970
Salome Berryman	3 obras	Autodidata
Yeddo Titze	3 obras	França
Zelia Araujo Santos	1 obra	Turma 1970
Zoravia Bettiol	3 obras	Polônia

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Berenice Gorini, Ivandira Dotto e Nelson Ellwanger, professores da UFSM, apresentaram obras com técnicas que aprenderam com Yeddo. Gorini apresentou uma tapeçaria bordada (figura 134); Ellwanger, uma tapeçaria de recorte (figura 135). Ivandira Dotto<sup>215</sup> expôs uma tapeçaria com bordados e batique (figura 136), técnicas comuns ao trabalho dela.



Figura 134 – Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941)  
*Angatuba I*, s.d. | Tapeçaria de recorte | 150 x 125 cm  
 Fonte: FAAP (1974, p. 38).

<sup>215</sup> Além da obra reproduzida aqui, Ivandira Dotto expôs *O despertar de um pássaro* (s.d.) (FAAP, 1974).



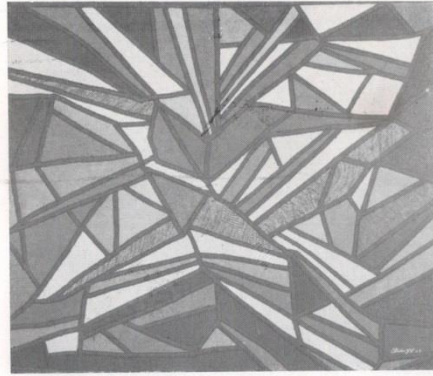


Figura 135 – Nelson Ellwanger (Santa Maria/RS, 1946 – 2004)  
*Tapeçaria UM (Série Vitreau)*, s.d. | Tapeçaria de recorte | 81,5 x 99 cm  
Fonte: FAAP (1974, p. 96).



Figura 136 – Ivandira Dotto (Restinga Seca/RS, 1941)  
*Pássaro da Primavera*, 1974 | Tapeçaria, batique e bordado em lã | 124 x 95,5 cm  
Fotografia: Fabio del Re e Carlos Stein | Fonte: Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

As alunas de Zoravia Bettiol também possuem uma produção ampla, tendo a sua maioria apresentado tapeçarias bidimensionais, mas trabalhando com texturas e vazados, como é perceptível nos trabalhos de Carla Obino<sup>216</sup> (figura 137), Fanny Meimes<sup>217</sup> (figura 138) e Sonia Moeller (figura 139).

<sup>216</sup> Além da obra reproduzida aqui, Obino expôs *Amazonia II* (FAAP, 1974).

<sup>217</sup> Fanny Meimes expôs, no total, três obras: *Volume I*, *Volume II* e *Volume III* (FAAP, 1974).

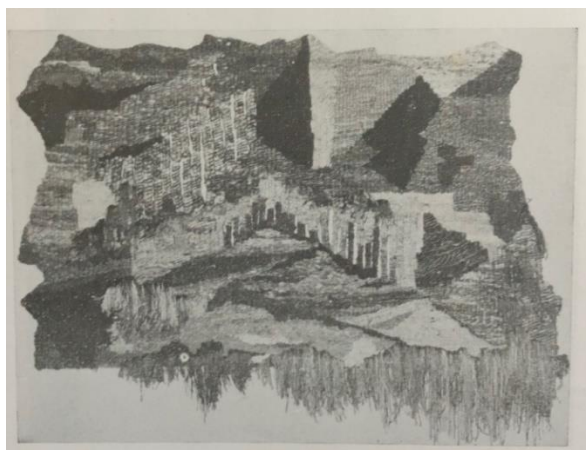


Figura 137 – Carla Obino (Porto Alegre/RS, 1913 – 2005).  
*Retalhos de verão*, s.d. | Tapeçaria | 120 x 155 cm  
Fonte: FAAP (1974, p. 42).

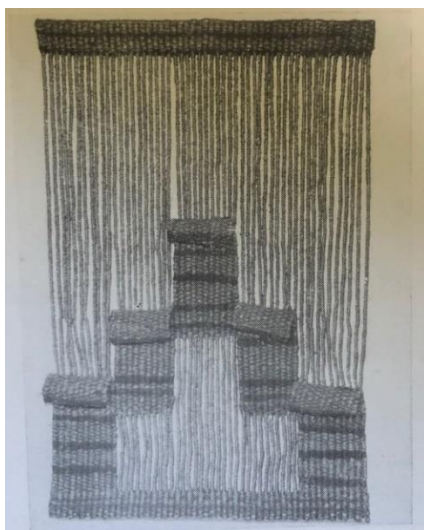


Figura 138 – Fanny Meimes (Porto Alegre/RS, 1922 – 2011)  
*Volume I*, s.d. | Tapeçaria | 90 x 60 cm  
Fonte: FAAP (1974, p. 104).

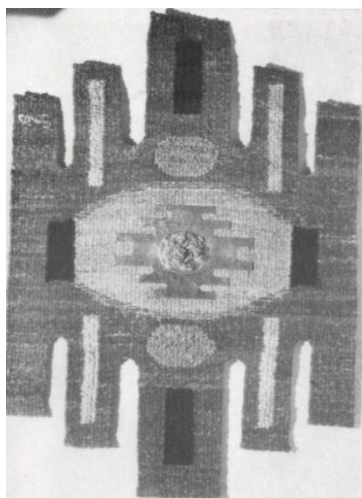


Figura 139 – Sonia Moeller (Porto Alegre/RS, 1942)  
*Cosmo-Terra*, s.d. | Tapeçaria | 172 x 127 cm  
Fonte: FAAP (1974, p. 104).

Zoravia Bettiol expôs três obras tridimensionais<sup>218</sup>, da série *Transparências Geométricas*, que ela estava recém desenvolvendo (figura 140). Yeddo Titze mostrou três obras<sup>219</sup>, mas apenas há a imagem de uma delas, *Espaço vermelho* (figura 141), a qual foi feita no tear, com a utilização de retalhos de tecidos para a criação do volume central. Com essas produções, ambos os artistas obtiveram menções especiais.

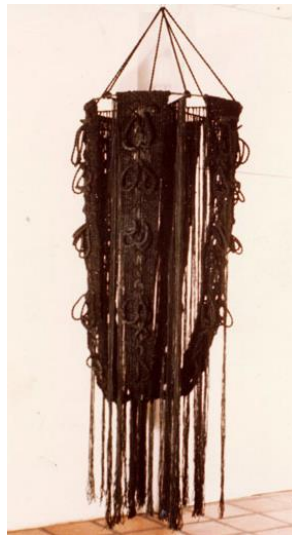


Figura 140 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Balada* – série *Transparências Geométricas*, 1974 | Forma tecida, sisal e suporte de metal  
280 x 90 cm | Fonte: Instituto Zoravia Bettiol (online)<sup>220</sup>.



Figura 141 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – Porto Alegre/RS, 2016).  
*Espaço vermelho*, s.d. | Tapeçaria | 200 x 120 cm  
Fonte: Tapeçaria... (1974, p. 108).

<sup>218</sup> Zoravia Bettiol expôs: *Safira, Jade e Onix* (FAAP, 1974).

<sup>219</sup> Yeddo participou com as seguintes obras: *Espaço branco, Espaço Terra e Espaço vermelho* (FAAP, 1974).

<sup>220</sup> Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

Em relação à produção sulina, a *1ª Mostra* revelou que a tapeçaria era uma opção para os artistas, tendo um número expressivo de participantes na mostra. Inclusive, em uma reportagem na *Tribuna da Imprensa*, é citado o “coeso grupo do Rio Grande do Sul” (BITTENCOURT, 1974, p. 7). Isso demonstra que a qualidade e o número de participantes do Estado chamaram a atenção, o que ocorreria novamente nas Trienais de São Paulo.

### 6.1.2 Trienais de São Paulo

*“Estas manifestações, que culminam agora com a Primeira Trienal de Tapeçaria, são o resultado da persistência e do esforço constante de nossos artistas tapeceiros e de nosso meio artístico em favor, não apenas de suas expressões individuais, como também principalmente do desenvolvimento coletivo, da promoção e do reconhecimento da tapeçaria como um expressão autônoma capaz de se relacionar interiormente com as demais linguagens plásticas sem perder, em seu confronto, a posição finalmente alcançada de idêntica relevância no seu panorama comum”*  
(LEIRNER, 1976, p. 5).

As *Trienais de Tapeçaria*, que ocorreram no Museu de Arte Moderna de São Paulo, seguiram o perfil da *1ª Mostra*, anteriormente tratada, e o mesmo objetivo, de mapear a produção têxtil no Brasil. Conforme fica claro na citação acima, tinham a deliberada intenção de legitimação da tapeçaria como “expressão autônoma” e contemporânea (LEIRNER, 1976, p. 5). A *Trienal* obteve três edições (1976, 1979 e 1982), tendo a primeira ocorrido um ano após a premiação de Jagoda Buić na *Bienal de São Paulo*<sup>221</sup> (GRADIM, 2016, p. 132).

Marcadas por serem exposições panorâmicas, com um número grande de obras, artistas e técnicas, sua organização ocorreu de maneira semelhante à da *1ª Mostra*, ou seja, eram feitas inscrições e cabia ao júri<sup>222</sup> selecionar os artistas a serem expostos e

---

<sup>221</sup> Importante considerar que tanto a *Bienal de São Paulo* como o MAM São Paulo foram criados por Ciccillo Matarazzo, ou seja, provavelmente a premiação de Jagoda Buić motivou a abertura do museu para receber a *Trienal de Tapeçaria*.

<sup>222</sup> Nos catálogos das *Trienais*, há informações sobre o júri de seleção e premiação apenas na segunda e na terceira edições. Na *II Trienal*, o júri foi composto por Arcangelo Ianelli, Arthur Octavio de Camargo

premiar alguns deles em cada edição. Com participação de estados do Brasil inteiro, o Rio Grande do Sul teve uma participação ativa, incluindo Zoravia Bettiol, que participou de todas as edições, e Yeddo Titze, que participou apenas no primeiro ano. Realizando a contagem de número de artistas pelo seu Estado residente chegou-se à relação da tabela 2.

Tabela 2 – Relação de artistas e estados residentes

<b>Estado</b>	<b>I Trienal</b>	<b>II Trienal</b>	<b>III Trienal</b>
São Paulo	23	30	19
<b>Rio Grande do Sul</b>	<b>15</b>	<b>12</b>	<b>9</b>
Minas Gerais	11	10	4
Rio de Janeiro	11	8	6
Goiás	2	2	2
Bahia	2	1	0
Paraná	1	2	2
Pernambuco	1	1	2
Santa Catarina	0	1	0
Ceará	0	0	1
Espírito Santo	0	0	1
França	0	0	1
<b>TOTAL:</b>	<b>66</b>	<b>67</b>	<b>47</b>

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Semelhante à *1ª Mostra de tapeçaria brasileira*, os estados com maior número de artistas seguiram sendo São Paulo, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e Minas Gerais. Nas três edições da *Trienal*, o Rio Grande do Sul sempre ficou em segundo lugar, mesmo que a quantidade de artistas fossem diminuindo ao longo das edições. Segue abaixo a listagem completa de todos os artistas participantes das *Trienais*, incluindo o local de aprendizagem da tecelagem.

---

Pacheco, Diná Lopes Coelho, Flavio Pinho de Almeida, José Nemirovsky e Norberto Nicola; e, na III edição, por Alberto Beutenmüller, Eva Soban, Juan Ojea, Nicolas Vlavianos, Norberto Nicola e Odetto Guersoni.

Quadro 2 – Participação de artistas do Rio Grande do Sul nas edições da *Trienal de Tapeçaria*

Artista	Onde aprendeu?	I Trienal	II Trienal	III Trienal
Arlinda Nunes Volpato	Autodidata	4 obras	1 obra	3 obras
Astréa Guimarães do Amaral	Sem informação			1 obra
Berenice Gorini <sup>223</sup>	Santa Maria	4 obras	3 obras	
Carla Obino	Turma 1970	4 obras	3 obras	3 obras
Centro de Desenvolvimento da Expressão <sup>224</sup>	-----			1 obra
Erica Turk	Turma 1972			2 obras
Fanny Meimes	Turma 1970	4 obras	1 obra	
Heloisa Crocco	Turma 1972		1 obra	2 obras
Helena Dorfman	Turma 1972	1 obra		
Heloísa Sellins	Sem informação	2 obras		
Ivandira Dotto Saldanha	Santa Maria	3 obras	3 obras	
Jussara Cirne de Souza	Sem informação	1 obra		
Joana de Azevedo Moura	Autodidata	5 obras	3 obras	
Lelita Rosa Araujo Santos	Sem informação		1 obra	
Liciê Hunsche	Turma 1971	2 obras	3 obras	2 obras
Marian	Sem informação	5 obras		
Rachela Gleiser	Turma 1975		2 obras	
Renata Rubim	Gramado	3 obras		
Ronete Lager Magrisso	Turma 1975		2 obras	2 obras
Sonia Moeller	Turma 1970	5 obras	2 obras	
Yeddo Titze	França	3 obras		
Zoravia Bettiol	Polônia	5 obras	3 obras	3 obras
TOTAL:		15	12	9

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

No total, foram vinte e dois os artistas que participaram de alguma edição da *Trienal*, mas chamo a atenção para alguns nomes, que estiveram em todas mostras: Arlinda Nunes Volpato, Carla Obino, Liciê Hunsche e Zoravia Bettiol, sendo que algumas artistas chegaram a ser premiadas. Berenice Gorini apresentou suas vestimentas de palha trançada (figura 142) que lhe renderam o Prêmio Revelação na primeira edição; na segunda edição, Liciê Hunsche recebeu o 1º Prêmio devido a três obras expostas (figura 143); e, na *II Trienal*, Erica Turk recebeu Menção Honrosa devido a sua trajetória (figura 144) (GRADIM, 2016, p. 135).

<sup>223</sup> Na *I Trienal*, Berenice Gorini morava em Santa Maria, no Rio Grande do Sul; na *II Trienal*, ela indicou Criciúma, Santa Catarina, como local de moradia. Por isso, nessa tabela, ela não foi contabilizada no número total de artistas do Rio Grande do Sul que participaram da *II Trienal*.

<sup>224</sup> Criado em 1961, o Centro de Desenvolvimento da Expressão é uma instituição do Município de Porto Alegre voltada à realização de cursos e oficinas de cunho artístico destinadas ao público infantil, juvenil e adulto (CENTRO..., [2020]). O CDE possuía aulas de tapeçaria, por isso sua participação no evento.





Figura 142 – Berenice Gorini (Nova Veneza/SC, 1941)  
*Ogum Maruô*, da série *Orunkó*, 1976 | Macramê misto, palha de butiá | 310 x 130 cm  
 Fonte: Arte da fibra brasileira (online)<sup>225</sup>.



Figura 143 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017)  
 Obras expostas na *II Trienal* (por ordem na imagem):  
*Modulando Tiras II*, 1979 | Tapeçaria, 140 x 160cm; *Modulando tiras I*, 1978 | Tapeçaria, 210 x 130cm;  
*Modulando tiras III*, 1979 | Tapeçaria, 140 x 160 cm  
 Fonte: Acervo documental da artista.

<sup>225</sup> Disponível em: <http://artedafibrabrasileira.blogspot.com/2011/12/artista-do-mes-de-novembro-berenice.html>. Acesso em: 24 nov. 2020.



Figura 144 – Erica Turk (Rio Grande/RS, 1915 – Porto Alegre/RS, 2011)  
*Homenagem à Petrucci* (exposta na *III Trienal*), 1980 | Lã | 150 x 120 cm  
 Fotografia: Filipe Conde | Fonte: Arquivo da autora.

Zoravia Bettiol participou das três edições, tendo na primeira apresentado quatro trabalhos da série *Metamorfose* (figura 145). Na segunda edição, expôs três peças da série indígena (figura 146), em que criou formas tecidas representando animais, e, na última *Trienal*, mostrou três obras da série *Mensagens*, *Homenagem a Pablo Picasso*, *Homenagem a Chico Buarque* e *Homenagem a José Lutzenberger* (figura 147). Em todas as edições da *Trienal*, Zoravia apresentou trabalhos em que ela se utilizou de formatos diferentes de ferro para realizar a tecelagem e criar o objeto tecido.



Figura 145 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Pastorale* – série *Metamorfose*, 1976 (exposta na *I Trienal*) | Forma tecida, sisal e suporte de metal  
 Elemento 1: 192 x 85 cm; elemento 2: 161 x 81  
 Fonte: MAMSP (1976, p. 72).



Figura 146 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935).  
*Ave n° 1, série Indígena*, 1979 (exposta na *II Trienal*) | Forma tecida, sisal, rami e suporte de metal  
180 x 227 cm  
Fonte: Site da artista (online)<sup>226</sup>.

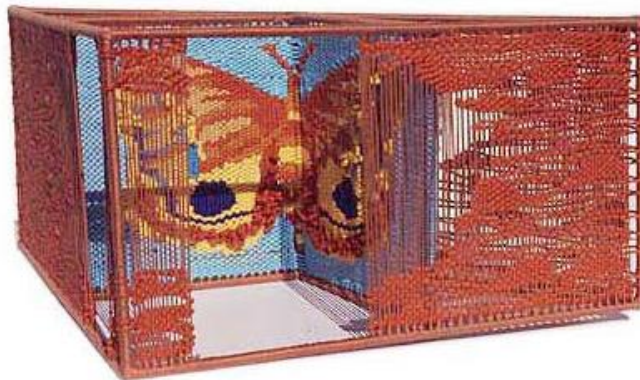


Figura 147 – Zoravia Bettiol (Porto Alegre/RS, 1935)  
*Homenagem a Lutzenberger, série Mensagens*, 1982 (exposta na *III Trienal*) | Forma tecida, sisal, rami e suporte de metal | 26 x 66 x 35 cm  
Fonte: Site da artista (online)<sup>227</sup>.

Yeddo Titze participou apenas da primeira edição da *Trienal*, com três trabalhos, *Hoicá*, *Pagé* e *Taba*, todos tecidos no tear de alto liço. No catálogo da mostra, há apenas a imagem de *Pagé* (figura 148), a qual se assemelha as outras obras tecidas apresentadas nas exposições aqui citadas.

<sup>226</sup> Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

<sup>227</sup> Disponível em: <http://www.zoraviabettiol.com.br/>. Acesso em: 24 nov. 2020.



Figura 148 – Yeddo Titze (Santana do Livramento/RS, 1935 – 2016)  
*Pagé*, 1976 | Tear de alto liço | 200 x 140 cm  
Fonte: MAMSP (1976, p. 71).

As Trienais foram os eventos mais importantes de tapeçaria no Brasil e Essenciais para divulgar esse suporte nacionalmente, tendo artistas de diversos estados participado e mostrado a pluralidade da arte têxtil. Com dados aqui apresentados, ficou claro a ativa participação de artistas rio-grandenses na produção têxtil, ligados diretamente aos ensinamentos de Zoravia e Yeddo, havendo também uma maior divulgação do têxtil em museus e eventos em Porto Alegre.

## 6.2 EXPOSIÇÕES DE TAPEÇARIA NO RIO GRANDE DO SUL

Com exposições sobre tapeçaria ocorrendo no Brasil e tendo um número considerável de artistas no Rio Grande do Sul, no Estado também ocorreu, em 1975, uma exposição maior, com o intuito de apresentar os nomes dos artistas locais, intitulada *1ª Mostra Gaúcha de Tapeçaria*. A mostra foi idealizada pela artista Carla Obino, organizada pela Secretaria de Educação e Cultura e suas inscrições foram no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MOSTRA..., 1975).

No total, foram expostos 73 trabalhos têxteis de 34 artistas do Rio Grande do Sul, sendo que houve premiações em dinheiro para os três primeiros colocados e menções honrosas para alguns artistas, escolhidos pela comissão julgadora composta

por Arlinda Volpato, Carla Obino, Maria Anita Linck<sup>228</sup> (1924) e Plínio A. Mariense (?–?) (1º MOSTRA, 1975). Sendo uma das raras exposições desse perfil realizadas em Porto Alegre (e acredito que no RS), nela foi possível ver os diversos rumos seguidos pela tapeçaria do Estado, como relata a nota do *Jornal do Comércio*:

O Rio Grande do Sul cultural, tomando consciência de si e de suas raízes, de há muito despertou para o folclore e nos últimos anos para o artesanato, procurando elevá-lo para a órbita artística e o tem conseguido. Se a ceramística entrou em incrível ostracismo, o artesanato tapeceiro passou do chão para a parede e daí a bifurcação sensível entre tapete e tapeçaria. No RGS foram surgindo cursos em Santa Maria e Porto Alegre, e além do artesanato tapeceiro de Gramado, vemos outros centros como Bagé e uma gradual diferenciação e coexistência de rumos, técnicas e processo. Primeiramente foi a mostra coletiva do Curso de Zorávia Bettiol, na extinta Galeria Habitat. Vieram as mostras individuais e coletivas do curso de Yeddo Titze de Santa Maria. Novas mostras da escola de Pedra Redonda e São Paulo promoveu a primeira Mostra Brasileira de Tapeçaria, que foi a maior mobilização nacional. Eis agora a vez da 1ª Mostra Gaúcha de Tapeçaria, promovida pelo DAC da SEC, sediada e apoiada pelo Banco do Estado do RGS, onde tantas mostras individuais e coletivas de plasticismo temos tido e com a singularidade da de Carla Obino Diehl, que sugeriu o atual encontro da tapeçaria gaúcha. São setenta labores expostos de proporções, escolas, técnicas, processos e materiais empregados, sem prévia seleção e somente premiação. [...] Em conjunto, é uma panorâmica com obras de pesquisa, elementos e rendimento plástico diferente ou reiterado plástico diferente ou reiterado em que não faltam artistas como Carla Obino e tantos outros nomes já apreciados (MOSTRA..., 1975, s.p.).

É interessante que há nessa pequena reportagem o intuito de trazer, mesmo que sumariamente, alguns fatos que relacionam o Rio Grande do Sul com a tapeçaria, iniciando-se com a questão do próprio artesanato – muito ligado à lã –, pois em regiões da campanha é comum a mulheres utilizarem a tecelagem para realização de ponchos, mantas e baixeiros. Depois, citaram-se quatro cidades expoentes na tapeçaria, devido a ações de pessoas específicas: Porto Alegre com Zoravia Bettiol, Santa Maria com Yeddo Titze, Gramado com Elisabeth Rosenfeld<sup>229</sup> (1927–1980) e Bagé com o trabalho

---

<sup>228</sup> Ceramista e professora. Formou-se em Artes Plásticas, em 1945, pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre (atual Instituto de Artes da Ufrgs). Seus primeiros contatos com a cerâmica ocorreram nos ateliês de Luise Endter e de Wilbur Olmedo. Estudou na Universidade de Indiana, Estados Unidos, no período de 1957 a 1958, seguido de cursos em Buenos Aires e Montevidéu. Em 1968, começou a dar aulas no Instituto, onde foi aluna. (LINCK, [201-]).

<sup>229</sup> Elisabeth Rosenfeld nasceu em Flensburg, Alemanha e em 1927 veio ao Brasil. Morou no Rio de Janeiro, São Paulo, mas ao casar-se com Érico Rosenfeld foram morar em Porto Alegre. Em 1965, interessada pelo artesanato local, criou o Artesanato Gramadense, onde era vendido móveis, cerâmicas, objetos de decoração e tapeçarias (DAROS, 2005). A designer Renata Rubim, estagiou na empresa de Rosenfeld, onde aprendeu técnicas de tecelagem e na década de 1970 assume a diretoria e ela foi responsável pelas criações das tapeçarias (TAPETES, 1974).



de Wilhelm Horvath<sup>230</sup> (1920–1994). Outro ponto que a reportagem traz é a questão das diversas estéticas, materiais e formatos usados pelos artistas para a construção de suas tapeçarias. Cada vez mais os artistas inovaram na construção dos trabalhos têxteis, distanciando-se da lã e do formato retangular e bidimensional clássico da tapeçaria, o que ocorreu, também, nas exposições nacionais tratadas neste capítulo.

Quanto às premiações nessa exposição, Iara Rodel (?-?) (Cachoeira do Sul) ficou em primeiro lugar com sua obra *Paz*; Ivandira Dotto Saldanha (Santa Maria), com *Guardião dos cosmos*, obteve o segundo lugar; e a obra *Amianto*, de Vera Beatriz Stedile Zattera (1945) (Caxias do Sul), ficou em terceiro. Já as menções honrosas foram para *Terra, Homem e espaço* e *Crepúsculo*, de Wilhelm Horvath (Bagé); *Nascimento da cascata*, de Rosa Maria Veck Carlson (?-?) (Três de Maio); *Granada*, de Zoravia Bettiol (Porto Alegre); *Ballet Moderno* e *Torção*, de Fanny Meimes (Porto Alegre), *Dois faces de um sonho*, de Zélia Araújo Santos (Porto Alegre). Também Carla Obino e Arlinda Volpato ambas juradas, expuseram e receberam menções honrosas. Carla Obino expôs *Girassóis*, *Bahia* e *Evocação*; e Arlinda Volpato participou com duas obras sem título (MOSTRA..., 1975, s.p.).

### 6.2.1 Salões de arte em Porto Alegre

*“Não há artista que não tenha participado de algum salão. É como um ritual de passagem para obter reconhecimento, maior ou menor, conforme a condecoração recebida. Mas, principalmente, para integrar o mundo dos artistas como um igual” (KRAWCZYK, 1997, p. 2).*

Os salões surgem como um espaço de divulgação dos artistas, sendo, assim, uma instância legitimadora da arte que tem como principal característica a inscrição dos concorrentes, uma comissão que irá selecionar as obras a serem expostas e, por fim, as premiações. Na maioria dos casos, os salões possuem certa periodicidade, sendo possível

---

<sup>230</sup> Wilhelm Horvath nasceu em Graz, Áustria em 1920. Na sua cidade natal aprendeu a técnica de cerâmica refratária, que chegou a praticar e ensinar no Brasil. Estabeleceu-se na cidade de Bagé em 1949, e dedicou-se a arte da tapeçaria. Ele não havia muito conhecimento da técnica, e unindo a uma instituição cristã da cidade, conseguiram que Hans Kaufhold, alemão que se dedicava ao ensino da tecelagem viesse a Bagé. Hans ficou dois anos na cidade, morando na casa de Horvath, e além de ensinar o anfitrião, também ensinou tecelagem para uma geração de mulheres. Muitas delas teciam os trabalhos de Horvath e realizavam outros têxteis, como ponchos, mantas, etc (DA MAYA, [201-]).



criar um mapeamento das obras e de artistas do local a que se destina o evento (KRAWCZYK, 1997). Levando-se em consideração a importância desses eventos para a legitimação dos artistas, foi realizado um levantamento de nomes que participaram, na categoria tapeçaria, de alguns dos salões da década de 1970<sup>231</sup>.

Para realizar esse mapeamento, foi usada a dissertação de Flávio Krawczyk intitulada *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875 – 1995* (1997). Além de contar sobre a criação dos salões na capital do Estado, analisar a participação de artistas e quais obras eram premiadas, Krawczyk organizou uma lista completa dos premiados de cada salão, sendo esse anexo a fonte principal para os dados aqui mostrados<sup>232</sup>. Dos salões analisados por Krawczyk, em apenas dois ocorreram premiações para artistas que expuseram tapeçaria: o Salão de Artes Visuais (1970 a 1977) e o Salão do Jovem Artista (1972 a 1986).

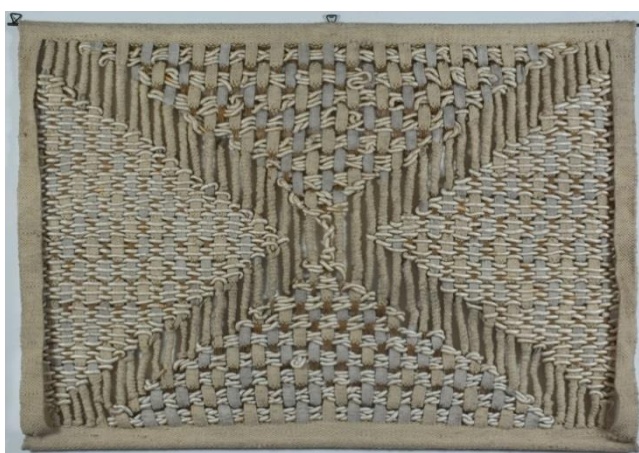


Figura 149 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017).  
*Formas Geométricas II*, 1975 | Lã e ráfia | 160 x 225 cm  
Fonte: Pinacoteca Municipal Aldo Malagoli, Porto Alegre.

O Salão de Artes Visuais foi criado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, teve no total quatro edições (1970, 1973, 1975 e 1977) e sua comissão de seleção e premiação era, na sua maioria, do Rio de Janeiro<sup>233</sup>, o que, de acordo com Krawczyk

<sup>231</sup> Em salões anteriores poderia aparecer alguma tapeçaria na categoria arte decorativa; apenas na década de 1970 surgiu essa designação específica.

<sup>232</sup> Devido à pandemia, não foi possível realizar pesquisas em instituições promotoras desses eventos.

<sup>233</sup> Os jurados nas edições foram os seguintes: 1º Salão: Mark Berkowitz (crítico de arte, RJ), José Roberto Teixeira Leite (crítico de arte, RJ), Flávio de Aquino (crítico de arte, RJ), Gilberto Marques (diretor do Margs) e Christina Balbão (professora do Instituto de Artes – Ufrgs). 2º Salão: Ado Malagoli (professor do IA), João Carboggin Quaglia (artista e vencedor do prêmio aquisição da edição anterior), Gilberto Chateaubriand (coleccionador, RJ), Walmir Ayala (crítico de arte) e Arcangelo Ianelli (artista premiado na edição anterior). 3º Salão: Rose Lutzemberger (professora do IA), Francisco Stockinger (artista), José Roberto Teixeira Leite (crítico de arte, RJ), Olívio Tavares de Araújo (crítico de arte) e Roberto Pontual (crítico de arte). 4ª edição: Clarival do Prado Valladares (crítico de arte, RJ), Frederico

(1997, p. 77), gerou “certa resistência por críticos, professores e artistas locais”, mas o autor comenta que isso proporcionou uma dimensão “cosmopolita” ao evento. Além da tapeçaria, que esteve presente em todas as edições, o salão tinha as categorias de pintura, escultura, gravura e serigrafia, fotografia e, em algumas edições, houve proposições e objeto.

Na primeira edição do Salão, foram expostas obras de 65 artistas, sendo que Zoravia Bettiol e Yeddo Titze foram os únicos participantes da categoria tapeçaria. O prêmio foi para o professor de Santa Maria. Já na segunda edição, que ocorreu em 1973, mais artistas já estavam familiarizados com a técnica, o que permitiu um maior número de participantes, mas sem premiação. Entre os participantes estavam Arlinda Volpato, Jussara Cirne de Souza (1925-?), Liciê Hunsche, Palma Franciosi (?-?), Renata Rubim (1948) e Zélia Araújo Santos. Na terceira edição (UNIVERSIDADE..., 1975), participaram três artistas: Joyce Schleiniger<sup>234</sup>, que expôs *Tapeçaria I, II e III*; Yeddo Titze, com *Espaço I, Espaço II e Ascensão*; e Liciê Hunsche, com *Formas Geométricas I, II e III*. Schleiniger e Titze eram convidados especiais e Hunsche recebeu o prêmio da Prefeitura de Porto Alegre, para a obra *Formas Geométricas II* (figura 149), que se encontra hoje no acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli, da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.



Figura 150 – Liciê Hunsche (Porto Alegre/RS, 1924 – 2017)  
*Vitória Régia*, 1976 | Lã e sisal | 277 x 235 cm  
Fonte: Arquivo documental da artista.

---

Moraes (crítico de arte, RJ), Romanita Disconzi Martins (professora do IA), Carlos Scarinci (crítico de arte) e Francisco Stockinger (KRAWCZYK, 1997).

<sup>234</sup> Joyce Schleiniger foi aluna no Instituto de Artes e tem como atividade principal a escultura. Atualmente, vive nos Estados Unidos.

Na quarta e última edição, participaram três artistas: Berenice Gorini, como artista convidada, apresentou três peças da série *Orunkó, Axó Iemanjá, Ogum Marvô e Axó Oxum Apará*. Entre os artistas selecionados, participaram Heloísa Crocco, que apresentou os trabalhos *O Eco, Ou isto ou aquilo e Mesmo tempo*, e Liciê Hunsche, com a obra *Vitória Régia* (figura 150) (UNIVERSIDADE..., 1977).

Outro salão que possuiu a categoria tapeçaria e premiou artistas foi o Salão do jovem artista, criado e patrocinado pela RBS<sup>235</sup>. Krawczyk (1997) cita dois nomes importantes para o desenvolvimento desse Salão, Glênio Peres<sup>236</sup> (1933–1988) e Luiz Carlos Lisboa<sup>237</sup> (1928), esse último sendo o responsável pela página de artes no jornal *Zero Hora* (KRAWCZYK, 1997). O salão, criado em 1972 e cuja última edição ocorreu em 1986, tinha o objetivo em lançar artistas iniciantes e, para isso, suas categorias eram bem amplas; desde as mais tradicionais, como pintura e escultura, mas também fotografia, objeto e proposição (KRAWCZYK, 1997).



Figura 151 – Zélia Araújo Santos (1935–1976)  
*Sem título*, s.d. | Macramê misto, palha de butiá | 420 x 125 x 115 cm  
Fonte: Waskow (2018, p. 36).

---

<sup>235</sup> A RBS, Rede Brasil Sul de Comunicações, é pertencente à família Sirotsky e predomina no ramo da mídia e meios de comunicação no sul do país, sendo proprietária de veículos como a rádio Gaúcha, a RBS TV, afiliada à Rede Globo, e o jornal *Zero Hora* (KRAWCZYK, 1997).

<sup>236</sup> Jornalista, trabalhou no *Diário de Notícias*, em *O Estado do Rio Grande*, *O Pasquim* e na revista *Cadernos do Terceiro Mundo*. Também foi vereador por sucessivas legislaturas (KRAWCZYK, 1997).

<sup>237</sup> Graduado em Odontologia e Jornalismo pela Ufrgs, trabalhou para diversas revistas e jornais, como *Revista do Globo*, *Correio do Povo*, *Folha da Tarde* e *Zero Hora*. Nesse último, mantinha, na década de 1970, uma coluna sobre artes (KRAWCZYK, 1997).

Diferentemente do Salão de Artes da Ufrgs, o de Jovem Artista não premiava por categoria, mas havia sempre 1º, 2º e 3º lugares geral, sendo que a tapeçaria concedeu premiações a alguns nomes. Logo na primeira edição, o primeiro lugar ficou com a artista Zélia Araújo Santos<sup>238</sup> (figura 151), que foi aluna de Zoravia Bettiol; em 1976, Lurdi Blauth<sup>239</sup> (1956) alcançou o terceiro lugar com a tapeçaria *Catapuã* (figura 152) e, em 1984, Sônia Ortiz Dip expôs *Rio Vermelho*, com a qual ficou com o 1º lugar de tapeçaria.

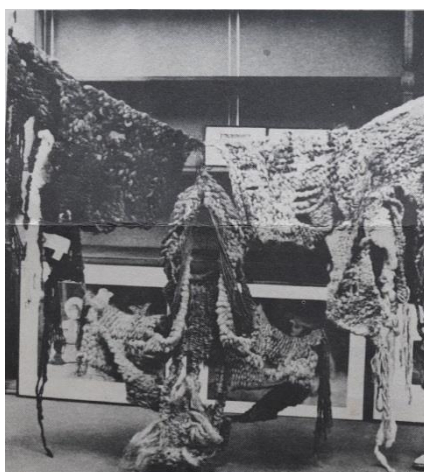


Figura 152 – Lurdi Blauth (São Leopoldo, 1956)  
*Catapuã*, s.d. | Tapeçaria | Fonte: Arquivo da artista.

Com esse levantamento, tornou-se claro a importância da atuação de Yeddo Titze e Zoravia Bettiol como professores de uma geração seguinte de tapeceiros, que em alguns casos, como, por exemplo Liciê Hunsche, Berenice Gorini, Carla Obino e Arlinda Volpato tiveram uma trajetória exclusivamente para a tapeçaria. Essa movimentação em prol ao têxtil artístico foi tão forte no Estado, que o Margs, dedicou uma de suas salas exclusivamente à tapeçaria, expondo a maioria dos artistas comentados até aqui. Por se tratar de um fato inédito, o próximo subcapítulo será dedicado exclusivamente a história da sala.

---

<sup>238</sup> Artista que estudou no Instituto de Belas Artes na década de 1950 e, em 1969, realizou o primeiro curso de tapeçaria com Zoravia Bettiol, dedicando-se ao suporte (WASKOW, 2018).

<sup>239</sup> Sua produção é mais relevante na gravura, mas durante sua graduação em Artes na Universidade Feevale, em 1973, a artista cursou a disciplina de Estamparia e Tapeçaria, na qual depois de formada, virou professora. A artista comentou que chegou a realizar mais de 200 tapeçarias (BLAÜTH, 2020).

## 6.2.2 Sala de tapeçaria no Margs

Em decorrência do meu trabalho de conclusão de curso no bacharelado em História da Arte, pesquisei o acervo documental do CGTC que me esclareceu sobre a trajetória do grupo. Lendo as cartas, que se encontram no acervo, encontrei a seguinte mensagem, datada de 2 de maio de 1984 e endereçada à diretora do Margs, Evelyn Berg Ioschpe (1948–2019):

Senhora Diretora,

Dirigimo-nos a Vossa Senhoria para consultar do interesse deste Museu em colocar, na **sala de tapeçaria**, catálogos das duas Mostras de Tapeçaria promovidas pelo Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, para serem distribuídos para pessoas interessadas nesta categoria de arte (MAGRISSE, 1984, *grifo nosso*).

Fiquei curiosa sobre a citada sala de tapeçaria e questionando algumas das associadas do CGTC que entrevistei, curiosamente ninguém se recordava desse espaço específico cedido à tapeçaria no museu, apenas que foram realizadas diversas exposições do Centro no Margs. Porém, o que a memória não recorda, a documentação mostra, e foi o que ocorreu nas documentações no acervo do próprio Margs. Durante o período de 23 de outubro a 26 de outubro de 1979, houve palestras e aberturas de exposição no evento que se intitulou *Semana do Museu*. Palestras de Armino Trevisan, com o tema *Panorama da Escultura Gaúcha Contemporânea*, e Norberto Nicola, sobre *Origens da Arte de Tecer na América do Sul*, fizeram parte da programação, além da abertura da *Nova Sala de Tapeçaria* (BOLETIM, 1979).

A sala abriu para exposição em 23 de outubro de 1979, no primeiro andar do museu, com a exposição de 16 artistas<sup>240</sup>, incluindo: Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Liciê Hunsche, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol (MARGS, 1979). As obras expostas na sala foram doadas<sup>241</sup> ao museu ou ocorreu um empréstimo especial para a tapeçaria estar na abertura da sala. Uma carta de resposta, da artista Sonia Moeller ao

---

<sup>240</sup> Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Joana de Azevedo Moura, Jussara Cirne de Souza, Liciê Hunsche, Maria Helena Cavalcante, Rachela Gleiser, Ronete Magrisso, Salomé Steinmetz, Sonia Moeller, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol (MARGS, 1979).

<sup>241</sup> Desses 16 artistas que abriram a sala de exposição, oito doaram, em 1979, tapeçarias ao museu. Esses artistas são: Zoravia Bettiol, Maria Helena Cavalcante, Heloisa Crocco, Ronete Magrisso, Jussara de Souza, Salomé Steinmetz, Rachela Gleiser e Fanny Meimes.

diretor do museu, corrobora essa afirmação. No documento, escrito em 8 de setembro de 1979, lê-se:

Atendendo a um convite de V. S. no sentido de fazer representar uma obra minha na Sala Permanente de Tapeçaria deste museu, faço entrega nesta data da seguinte tapeçaria: Título – Expansão II; Dimensões – 116 x 168 cm; Ano – 1979. A obra referida ficará aos cuidados do Museu a título de empréstimo, por um período de quatro meses contados a partir da data de entrega da mesma a esta Entidade. No entanto a autora se reserva o direito de retirar a obra dentro deste período, se dela necessitar para outros fins (MOELLER, 1979).

Assim, torna-se claro que houve um planejamento da instituição em conseguir mais obras para expor na nova sala, e, em alguns casos, houve doações ao museu, aumentando o número de obras têxteis em seu acervo<sup>242</sup>.



Figura 153 – Sala de Tapeçaria, com obras de Zoravia Bettioli, Rachela Gleiser, Carla Obino e Ronete Magrisso. Fonte: Núcleo de Documentação Margs (197-).

Na instituição foi encontrada apenas duas imagens da sala, nas quais podemos ver sete obras expostas, em sua maioria do acervo do museu, sendo fácil o reconhecimento dessas. Na Figura 153, da direita para esquerda, veem-se *Rapsódia* da *Série Metamorfose* (1977), de Zoravia Bettioli; *Fases da lua* (1979), de Rachela Gleiser

---

<sup>242</sup> Atualmente, há 39 obras têxteis dos seguintes artistas: Shirley Paes Leme (1935), Maria Helena Bervian (1942), Zoravia Bettioli, Genaro de Carvalho, Maria Helena Cavalcante (1939), Concessa Colaço, Heloísa Crocco, Ivandira Dotto, Jacques Douchez, Clara Elutz (1950), Rachela Gleiser (1942-?), Berenice Gorini, Wilhelm Horvarth, Liciê Hunsche, Rojane Lamego (1940), Amarilli Boni Licht, Ronete Magrisso (1948), Fanny Meimes, Joana de Azevedo Moura, Norberto Nicola, Ana Norogrande, Carla Obino, Swami Prem Prabhu (Cláudio do Couto e Silva), Renata Rubim, Jussara de Cirne Souza, Salomé Steinmetz, Minor Tomita (1958), Erica Turk e Yeddo Titze.



(1942-?); *Girassóis* (1976) e *X Negro* (1978), de Ronete Magrisso (1948), todas pertencentes ao acervo do Margs.



Figura 154 – Sala de Tapeçaria, com obras de Berenice Gorini, Salomé Steinmetz e Joana de Azevedo Moura. Fonte: Núcleo de Documentação Margs (197-).

Na segunda imagem disponível da exposição (figura 154), temos visível a obra *Orunko: Axó Iemenjá* (s.d.) de Berenice Gorini, em destaque, no lado esquerdo da imagem. Atrás, temos duas tapeçarias de parede, *Brasiliensis: O imperador acredita na generosidade dos estranhos* (1976), de Salomé Steinmetz, e uma obra de Joana de Azevedo Moura<sup>243</sup>. A obra de Gorini e de Steinmetz encontram-se no acervo do museu.

A partir das poucas informações disponíveis sobre a sala, acredito que, em sua maioria, eram expostas obras do próprio acervo do museu<sup>244</sup>, para justamente valorizar a coleção do Margs e tornar mais conhecida a arte têxtil, que ganhava novas iniciativas e o engajamento de diversos artistas no Rio Grande do Sul. Porém, as obras iam sendo trocadas na sala. Em uma reportagem do *Correio do Povo*, dois meses após a abertura da Sala de Tapeçaria, lê-se que “são duas dezenas de trabalhos das tapeceiras do Rio Grande do Sul com destaque do mestre baiano que foi Genaro de Carvalho. Ocupa essa mostra uma sala especial dessa instituição” (TAPEÇARIA, 1979, p. 18). Se compararmos com a lista inicial da sala, o artista Genaro não estava incluso nem aparece nas fotos.

---

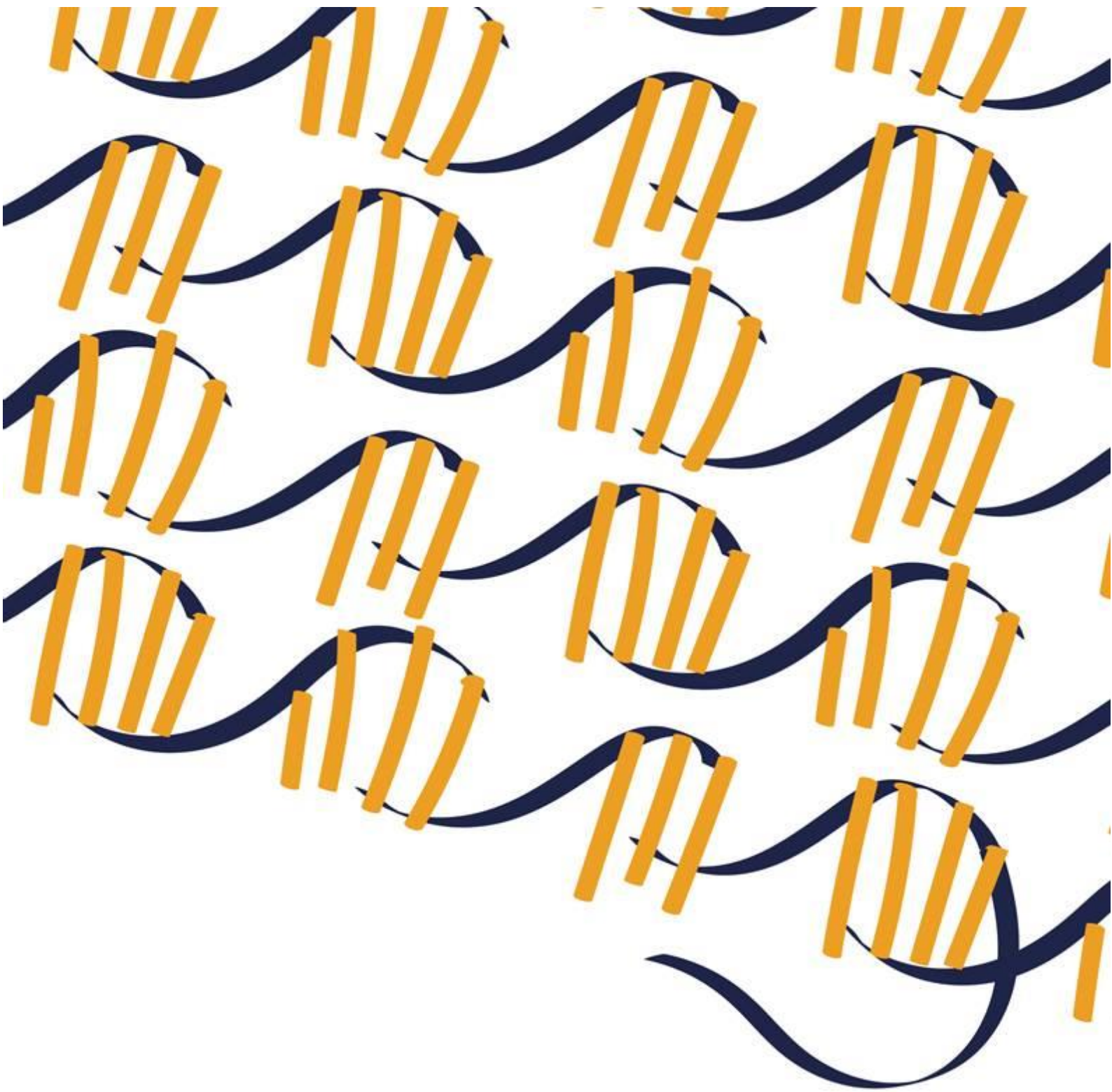
<sup>243</sup> A obra da imagem da artista Joana de Azevedo Moura não é a mesma que está no acervo do museu, mas é semelhante.

<sup>244</sup> Da lista inicial de expositores da Sala de Tapeçaria, apenas Sonia Moeller não tem obra no acervo do museu. Se os artistas não realizaram doações na abertura da sala, o fizeram posteriormente.

É importante destacar a importância da Sala de Tapeçaria em uma instituição museal que, além de conservar e expor as produções têxteis teve um papel legitimador no sistema da arte, contribuindo para uma valorização do suporte têxtil. Compreendendo a importância simbólica desse espaço, Zoravia Bettiol lamentou (e criticou), em entrevista, o fim da sala, que ocorreu em 1985, comentando que:

Como artista têxtil eu sugiro que, com o fechamento da Sala de Tapeçaria do MARGS, as obras de arte têxtil sejam expostas na Pinacoteca do Museu. E coleções que são apresentadas na sala cedida pelo MARGS ao Museu de Arte e Tradição Popular, na minha opinião, estão absolutamente deslocadas num museu de artes plásticas. Essas coleções, que são boas, deveriam ir a um outro tipo de museu e o bom espaço que elas ocupam poderia ser ocupado, futuramente, pelas tapeçarias (BETTIOL, 1985, p. 24).

Categórica em sua posição de artista têxtil e professora de tear, Zoravia Bettiol defendeu, fortemente, a sala cedida por seis anos no Margs, pois ela sabia a importância e o papel de destaque que a tapeçaria teria em possuir um espaço exclusivo, já que algo assim era raro em outros museus de arte, devido ao papel secundário que a tapeçaria tinha nas artes. Mesmo com o fechamento da sala, o museu continuaria expondo seu acervo de tapeçaria e, a partir da década de 1980, cederia espaço para o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea realizar diversas exposições.



## **7. CONCLUSÕES TECIDAS**

Ao longo das páginas da dissertação, ficou clara a importância da produção têxtil de Zoravia Bettiol e Yeddo Titze para a divulgação e a legitimação da técnica no Rio Grande do Sul, ecoando para o Brasil. Foram eles os primeiros artistas a desenvolverem um trabalho têxtil no Estado e perceberam a potência do suporte, que ganhava cada vez mais visibilidade nas artes, com nomes como Jacques Douchez e Norberto Nicola. Iniciando com uma produção intuitiva e autodidata, os artistas buscaram aprofundar seus conhecimentos têxteis na Europa, mas cada um buscou por experiências diferentes: Titze foi a Aubusson, cidade francesa tradicional na arte da tapeçaria que passou por mudanças devido à presença de Jean Lurçat, e Bettiol foi a Varsóvia, onde instaurava-se uma geração de artistas que se aproximaram do tear. O que essas viagens influenciaram na obra de cada um dos artistas? Desejando responder a esse questionamento é que se deu a construção desta dissertação.

Na primeira parte do trabalho, intitulada *O urdume*, analisei a tapeçaria francesa e polonesa, pontuando as principais mudanças ocorridas no século XX para situar o que Titze e Bettiol teriam vivenciado em suas viagens na década de 1960. Na França, tivemos Antoine-Marius Martin e Jean Lurçat estimulando a aproximação dos artistas com os ateliês de tapeçaria e repensando o cartão, com uma simplificação do desenho e uso de menos cores, o que levou a uma atualização da tapeçaria, colocando-a novamente em destaque na arte francesa e mundial. Na Polônia, haveria um movimento diferente. Sem uma tradição tão forte como a francesa, artistas poloneses perceberam as potencialidades do próprio tecer, explorando com materiais, texturas e vazados a tapeçaria, dando-lhe uma nova feição. Artistas como Magdalena Abakanowicz, Jolanta Owidzka, Wojciech Sadley, Maria Łaskiewicz e a iugoslava Jagoda Buić chamaram muito a atenção em edições da *Bienal de Lausanne* pelas suas obras abstratas e ousadas, bem diferentes das bem acabadas tapeçarias francesas. No capítulo 3, ainda no urdume, trouxe nomes da tapeçaria brasileira do século XX, Regina Graz, Madeleine Colaço, Genaro de Carvalho, Jacques Douchez e Norberto Nicola, que tiveram produções relevantes anteriores a Titze e Bettiol e, no caso de Carvalho, Douchez e Nicola, foram influências diretas para a produção dos dois artistas rio-grandenses; os desenhos e os temas florais de Genaro na tapeçaria bordada de Titze e o salto ao espaço de Douchez e Nicola para Bettiol.

Com todas essas informações, tornou-se mais fácil compreender quais foram as influências de Bettiol e Titze e analisá-las no capítulo 4, início da trama da dissertação. Os dois artistas tiveram um início de trajetória semelhante, ambos alunos do Instituto de

Belas Artes em Porto Alegre, mas seguiram percursos diferentes, que os levaram a produções têxteis díspares. Yeddo Titze realizou muita tapeçaria bordada, valendo-se da já existente mão de obra de Santa Maria, sendo os temas florais muito presentes. Com sua viagem a Aubusson, em 1968, Titze aprofundou-se nas técnicas têxteis e, no seu retorno, produziu uma série de tapeçaria bordada com desenhos de formas abstratas e desenvolveu um trabalho novo no tear e com a técnica de tapeçaria de recorte. Esses trabalhos possuem um viés mais experimental e inovam pela mistura de materiais e pela volumetria dada à tapeçaria.

Bettiol iniciou com a técnica da tapeçaria bordada, realizando uma transposição de seu desenho para o suporte têxtil. Depois, realizou algumas peças com a técnica de recorte, mas, diferentemente de Titze, que com essa técnica foi para a abstração, Zoravia seguiu com a figuração, que era muito presente em seu trabalho de xilogravura. Com a sua viagem para Varsóvia, onde teve aulas, principalmente, com Maria Łaskiewicz, a artista aprendeu a tecer e, influenciada pela experimentação dos artistas poloneses, iniciou uma nova fase de seu trabalho têxtil, valendo-se mais das texturas, dos volumes e dos materiais para a construção da obra. Isso também acabou levando-a à tridimensionalidade das peças, algo já feito por Nicola e Douchez. Após suas respectivas viagens, o reconhecimento pela nova técnica explorada veio em seguida; Yeddo Titze recebeu o prêmio de tapeçaria no I Salão de Artes Visuais UFRGS, em 1970, e Zoravia Bettiol participou da 4ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne em 1969.

No capítulo cinco, relato as aulas ministradas por Titze em Santa Maria e Bettiol em Porto Alegre, sendo essa uma das grandes contribuições dos artistas para a divulgação da tapeçaria no Estado e no Brasil. O repasse do conhecimento adquirido com suas viagens para outros artistas foi essencial para o crescimento do movimento em prol da tapeçaria no Rio Grande do Sul, o que culminou com a criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea em 1980. Já tinha essa percepção desde 2017, quando pesquisei sobre o CGTC, mas agora, realizando uma pesquisa mais aprofundada sobre quem foram seus alunos, percebo a ligação direta entre algumas associadas e os dois artistas, que foram seus primeiros professores de tapeçaria. Como exemplo, trago o nome de Berenice Gorini, Ana Norogrande, Ivandira Dotto e Lia Achutti, que foram alunas de Titze na UFSM; e Carla Obino, Sonia Moeller, Liciê Hunsche, Fanny Meimes e Heloisa Crocco, que participaram dos cursos de Bettiol. Esses nomes são importantes para a história da tapeçaria no Brasil e foram artistas que tiveram uma trajetória sólida a

partir do têxtil e participaram de diversas mostras que ocorreram no país a partir da década de 1970.

Exposições como *Tapeçaria Brasileira* (1974), *Primer Encuentro de Tapicería Uruguayo-Brasileño* (1975), *Primer Encuentro Argentino-Brasileño-Uruguayo del Tapiz* (1977) e *Caminhos da tapeçaria brasileira* (1978) foram mostras importantes para a divulgação de obras têxteis e a participação de artistas rio-grandenses, como Zoravia Bettiol, Yeddo Titze e Liciê Hunsche, foram constantes. Entretanto, o envolvimento de artistas com tapeçaria ficou claro com as mostras panorâmicas da *1ª Mostra de tapeçaria* (1974) e as *Trienais* de São Paulo (1976, 1979 e 1981), na qual o Rio Grande do Sul sempre teve o segundo número de participantes de todos os eventos, perdendo apenas para São Paulo. Além desses fatos relacionados às principais exposições brasileiras de tapeçaria, o suporte têxtil teve força no Estado, ao ponto de o Margs, principal museu local, dedicar uma sala, exclusivamente, a obras têxteis. Essa foi uma ação inédita no Brasil e, além de expor ao grande público artistas que se dedicavam à tapeçaria, fez com que o museu adquirisse peças para seu acervo, havendo até hoje uma importante coleção de obras têxteis, que inclui trabalhos dos principais nomes, como Zoravia Bettiol, Yeddo Titze, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Genaro de Carvalho, Concessa Colaço, Berenice Gorini, Ana Norogrande, Liciê Hunsche, Carla Obino, Arlinda Volpato e outros.

Artistas com uma trajetória mais consolidada em outras técnicas, como pintura, escultura, gravura, flertaram com o têxtil e chegaram a produzir algumas tapeçarias, pois esta estava em voga. Encontram-se (com certa dificuldade) pelos acervos e em coleções particulares tapeçarias de Alfredo Volpi (1896–1988) (figura 155), Aldemir Martins (1922–2006), Francisco Brennand (1927–2019), Di Cavalcanti (1897–1976), Glênio Bianchetti (1928–2014), Iberê Camargo, Nelson Jungbluth (1921–2008), Regina Silveira (1939) (figura 156), Xico Stockinger (1919–2009), Djanira (1914–1979), Manabu Mabe (1924–1997), Vasco Prado e Carlos Scliar (1920–2001), por exemplo.





Figura 155 – Alfredo Volpi (Luca/Itália, 1896 – São Paulo, 1988)  
*Mastro*, 1997 | Tapeçaria  
Fonte: SP Arte (2019, online)<sup>245</sup>.

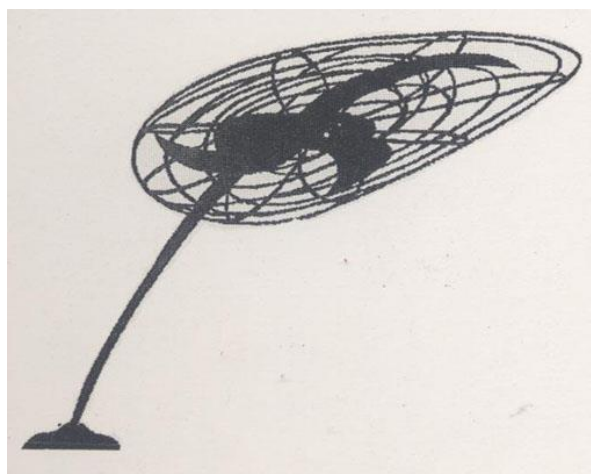


Figura 156 – Regina Silveira (Porto Alegre/RS, 1939)  
*Sem título*, 1989 | Tapeçaria  
Fonte: Galeria Luisa Strina ([201-], online)<sup>246</sup>.

Entretanto, com toda essa movimentação que ocorreu nas décadas de 1970 e 1980, envolvendo exposições e artistas, a tapeçaria ficou à margem da história da arte, sendo pouco estudada e pesquisada, havendo algumas razões já analisadas aqui sobre o porquê do seu apagamento: a ruptura entre “Belas Artes e “artes aplicadas”, na qual a tapeçaria ficou no segundo grupo, sendo seus produtores reconhecidos 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”, entravando sua

<sup>245</sup> Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/formas-tecidas/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

<sup>246</sup> Disponível em: <http://www.galerialuisastrina.com.br/exposicoes/regina-silveira-1989/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

legitimação, perante a dificuldade da mulher em se estabelecer no mundo artístico (SIMIONI, 2009).

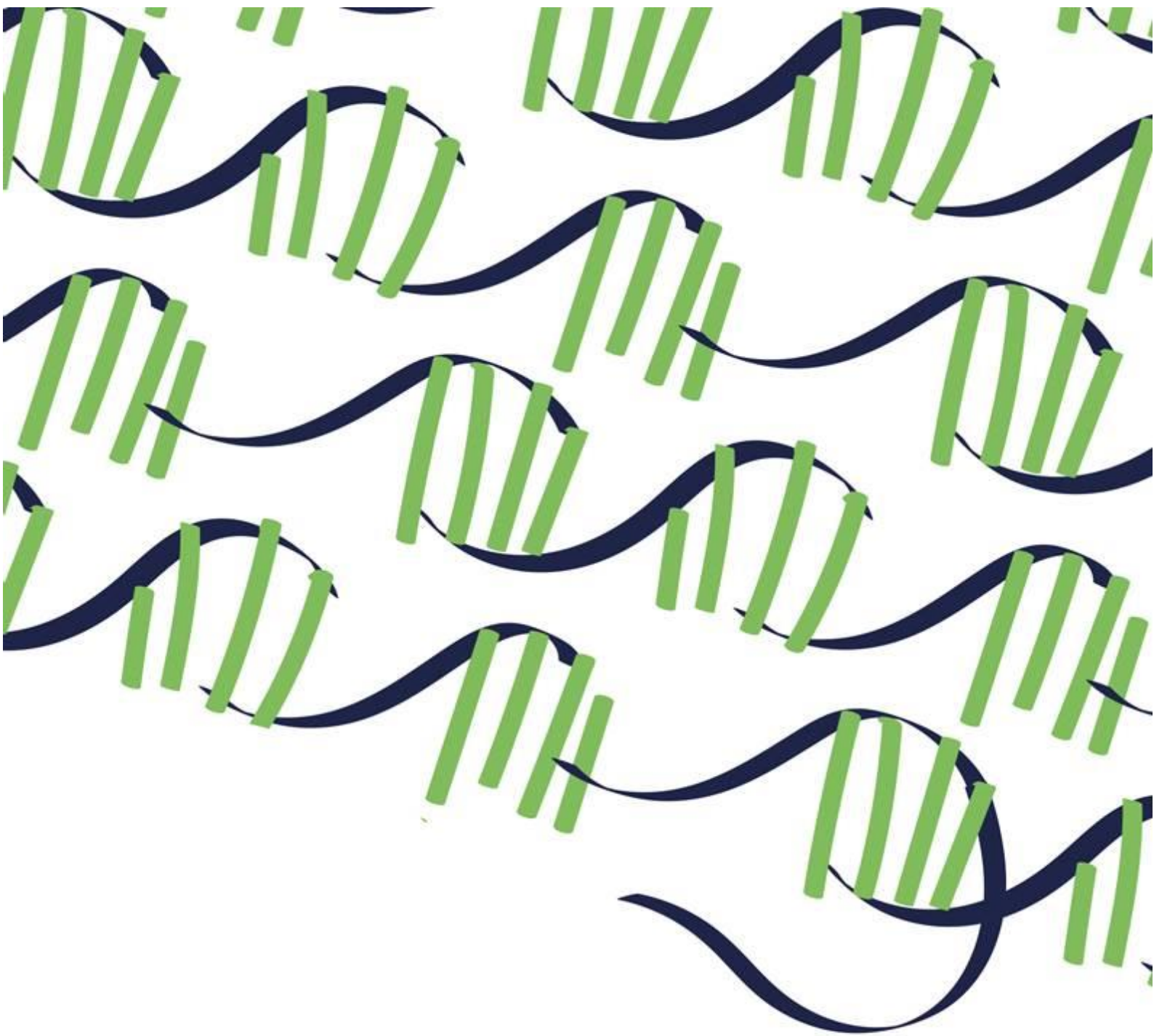
Mas, apesar de todas essas dificuldades, parece-me que o interesse pelo têxtil surge novamente. Basta listar as recentes exposições que exploraram o tema: *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*<sup>247</sup>, que ocorreu na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo em Porto Alegre (2019), *FIBRA, I Bienal de Arte Têxtil Contemporânea*, que ocorreu em Porto Alegre (2019), *II Festival Fibra de Artista* (virtual, 2020), *12ª Bienal do Mercosul*, intitulada *Feminino(s): visualidades, ações e afetos*, que teve a participação de artistas que lidam com o têxtil, como Chiachio e Giannone (1969; 1964), Brígida Baltar (1959), Cecilia Vicuña (1948), Lídia Lisbôa (1970), Sandra Berduccy (1976). Em São Paulo, foram abertas, recentemente, duas exposições que se relacionam ao tema: *Delba Marcolini: o feminino na tapeçaria modernista*, na Galeria Mapa<sup>248</sup>, com obras da artista Marcolini (1931-2020), uma das fundadoras do Centro Paulista de Tapeçaria e do Núcleo Paulista de Tapeçaria na década de 1980; e a mostra *Transbordar: transgressões do bordado na arte*, com curadoria de Ana Paula Simioni, no Sesc Pinheiros (São Paulo)<sup>249</sup>, em que são apresentados ao público 39 artistas que usam o bordado para constituição de suas obras (ENCANTAR..., 2020). Que essa valorização do têxtil na arte siga constante e atraia novos olhares para o mais singelo ponto, tapeçaria e bordado criados por um artista, seja no passado, seja no agora.

---

<sup>247</sup> A exposição foi decorrência do meu trabalho de conclusão de curso em História da Arte na Ufrgs, na qual tive a prazerosa ajuda de Andressa Borba, Luiza Villamil e minha orientadora de TCC Profa. Joana Bosak.

<sup>248</sup> A exposição abriu em 1 de dezembro de 2020.

<sup>249</sup> A exposição abriu no dia 26 de novembro de 2020.



## REFERÊNCIAS

## Catálogos

1ª MOSTRA Gaúcha de Tapeçaria. Porto Alegre, 1975.

1º SALÃO Pan-Americano de Arte. Porto Alegre: Ufrgs, 1958.

ALMEIDA, Lucia Machado de. *GENARO – Exposição Museu de Arte de Porto Alegre e Belo Horizonte*. Belo Horizonte: [S.n.], 1958.

AROSZTEGUI, Ernesto. Palabras para una exposición. *In: PRIMER ENCUENTRO ARGENTINO – BRASILEÑO-URUGUAYO DEL TAPIZ*. Buenos Aires: Fundación Lorenzutti, 1977.

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.

CAMINHOS da tapeçaria brasileira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978b.

CARRÉ, Anne-Laure. *Victor Prouvé, 1858-1943: catalogue des expositions présentées à Nancy du 17 mai au 21 septembre 2008*. Paris: Gallimard; Nancy: Ville de Nancy, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/dht/622#authors>. Acesso em: 6 ago. 2019.

CURSO de tapeçaria – Zoravia Bettiol. Porto Alegre: Educandário Cecília Meirelles, 1969. 4 p. Fôlder.

CURSO de tapeçaria – Zoravia Bettiol. Porto Alegre: ateliê da Pedra Redonda, 1971. 4 p. Fôlder.

CURSO de tapeçaria – Zoravia Bettiol. Porto Alegre: Museu de Arte Moderna, 1972. 4 p. Fôlder.

CURSO de tapeçaria – Zoravia Bettiol. Porto Alegre: Museu Julio de Castilhos, 1975. 4 p. Fôlder.

EXPOSIÇÃO comemorativa ao sexto aniversário da revolução de trinta e um de março. Santa Maria: UFSM, 1970. Fôlder da exposição.

FIDELIS, Gaudêncio. *Ana NoroGrando: obras 1968-2013*. Porto Alegre: Margs, 2013.

FUNDAÇÃO Armando Alvarez Penteado. *I Mostra de tapeçaria*. São Paulo, 1974.

GOIDANICH, Osvaldo. O artista – diz-se – é sempre um egoísta, por natureza... *In: CURSO de tapeçaria – Zoravia Bettiol*. Porto Alegre: Educandário Cecília Meirelles, 1969. 4 p. Fôlder.

KANG, Cindy. *Marie Cuttoli: The Modern Thread from Miró to Man Ray*. New York: Barnes Foundation, 2020.

LE CORBUSIER. Muralnomad, 1960 *In: BIENNALE Internationale de la tapisserie*. Lausanne: Musée cantonal des beaux-arts, 1962. p. 9-10.

LEITE, José Roberto Teixeira. Tapeceira dos trópicos. *In: MATTAR, Denise. Madeleine Colaço – a tapeceira dos trópicos*. Salvador, Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009. p. 13- 17.

LEIRNER, Sheila. A tapeçaria brasileira. *In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAMSP. 1ª Trienal de Tapeçaria de São Paulo*. São Paulo, 1976.

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

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

MOSTRA de Arte Professôres e Alunos. Santa Maria: Centro de Artes, UFSM, 1971. Fôlder da exposição.

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

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAMSP. *2ª Trienal de Tapeçaria de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1979.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO – MAMSP. *3ª Trienal de Tapeçaria de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1982.

NORBERTO Nicola. São Paulo: Bergamin e Gomide, 2020. 55 p. Disponível em: [https://bergamingomide.com.br/wp-content/uploads/2020/07/Norberto-Nicola\\_CP.pdf?utm\\_source=Mailee&utm\\_medium=email&utm\\_campaign=NICOLA&utm\\_term=&utm\\_content=Amanh%C3%A3+%5BTomorrow%5D+%7C+Norberto+Nicola](https://bergamingomide.com.br/wp-content/uploads/2020/07/Norberto-Nicola_CP.pdf?utm_source=Mailee&utm_medium=email&utm_campaign=NICOLA&utm_term=&utm_content=Amanh%C3%A3+%5BTomorrow%5D+%7C+Norberto+Nicola). Acesso em: 5 nov. 2020.

PIERRE Baudouin, tapisseries de peintres. *In: AUBUSSON: Musée Départemental de la Tapisserie à Aubusson*. Aubusson, 1991. Disponível em: [http://boutique.cite-tapisserie.fr/livres-catalogues/13-pierre-baudouin-tapisseries-de-peintres-9782904461163.html?search\\_query=Pierre+Baudoin&results=1](http://boutique.cite-tapisserie.fr/livres-catalogues/13-pierre-baudouin-tapisseries-de-peintres-9782904461163.html?search_query=Pierre+Baudoin&results=1). Acesso em: 21 ago. 2019.

PONTUAL, Roberto. Palabras para uma exposición. *In: PRIMER Encuentro Argentino–Brasileño-Uruguayo del Tapiz*. Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1977.

PRIMER Encuentro de Tapeçaria Uruguayo-Brasileño. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo Brasileiro, 1975. 48 p.

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

SCARINCI, Carlos. A presente exposição de Batique inaugura o Artesanato do Centro de Artes da Universidade Federal de Santa Maria... *In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Batique: artesanato. Santa Maria, 1970. Fôlder de exposição. 4 p.*

SCARINCI, Carlos. Um cantar do verão. *In: YEDDO Titze. Santa Maria: Faculdade de Belas Artes; Porto Alegre: I.A.B, [1970]. Fôlder de exposição.*

TAPEÇARIA brasileira. Belo Horizonte: UFMG, 1974. Catálogo. 31 f.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS. *1º Salão de Artes Visuais. Porto Alegre, 1970.*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS. *2º Salão de Artes Visuais. Porto Alegre, 1973.*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS. *3º Salão de Artes Visuais. Porto Alegre, 1975.*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL – UFRGS. *4º Salão de Artes Visuais. Porto Alegre, 1977.*

YTHIER, Bruno. Marie Cuttoli and the making of tapestry. *In: KANG, Cindy. Marie Cuttoli: the modern thread from Miró to Man Ray. Philadelphia: The Barnes Foundation, 2020.*

### **Obras de referência**

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

ANTOS, Janusz. Józef Czajkowski – Polish Decorative arts. *In: FREJLICH, Czesława. Out of the ordinary: Polish designers of the 20<sup>th</sup> century. Warsaw: Adam Mickiewicz Institute, 2011.*

AUTHER, Elissa. *String, felt, thread: the hierarchy of art and craft in American art. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.*

BETTIOL, Zoravia. *Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.*

BISOGNIN, Edir Lucia; FOLETTO, Vani Terezinha. *As Artes Visuais em Santa Maria: contextos e artistas. Santa Maria: Editora Pallotti, 2001.*

CARVALHO, Ana Albani. Complexa Trama: Arte têxtil por Zoravia Bettiol. *In: BETTIOL, Zoravia. Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.*

CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil: Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1985.*



COTTON, Giselle Eberhard; JUNET, Magali. *From tapestry to Fiber Art*. Lausanne: Fondation Toms Pauli, 2017.

DENIZEAU, Dérard. *Jean Lurçat – Le Chant du Mond*. Paris: Somogy Art Publishers, 2015.

DICTIONARY of fiber & textile technology. USA: Kosa, 1999.

EDER, Rita. Muralismo mexicano: modernidad e identidad cultural. *In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes. Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial UNESP, 1990.

GALLAS, Alfredo Osvaldo. *Art decó: Europa, Estados Unidos, Brasil*. São Paulo: A.O.G. Gallas, 2013.

GOMES, Paulo. Ensaio sobre a obra gravada de Zoravia Bettiol. *In: BETTIOL, Zoravia. Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade*. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.

JARRY, Madeleine. *La tapisserie – Art du XXème siècle*. Fribourg: Office du Livre, 1974.

KOWALEWSKA, Marta. Mapping new meaning. *In: COTTON, Giselle Eberhard; JUNET, Magali. From tapestry to Fiber Art*. Lausanne: Fondation Toms Pauli, 2017. p. 155-171.

KRAUSS, Rosalind. O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura. *In: Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre – 1875/1995*. 1997. 416 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

MARZONA, Daniel. *Minimal Art*. Köln: Taschen, 2005.

PASSADO COMPOSTO. *Artistas da Tapeçaria Moderna*. São Paulo, 2012.

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

PORTER, Jenelle. Sympathetic Medium. *In: VITAMIN T: threads and textiles in contemporary art*. New York: Phaidon Press Inc, 2019.

RAMOS, Paula. O Caleidoscópio Zoravia: breves anotações de uma artista *sui generis*. *In: BETTIOL, Zoravia. Zoravia Bettiol: a mais simples complexidade*. Porto Alegre: Território das Artes, 2007.

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

WALLER, Irene. *Textile Sculptures*. New York: Taplinger Publishing Company, 1977.

WEBSTER, Maria Rita. *Tear pente-liço: técnicas e possibilidades*. Porto Alegre: MR Webster Atelier Tecelagem, 1997.

WASKOW, Denise. *Memórias tecidas*. Porto Alegre: Palavra Bordada, 2018.

### Sites/artigos disponíveis on-line

CACHOEIRINHA. *I Festival de arte têxtil fibra de artista*. Cachoeirinha (RS), set. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/224961691368785>. Acesso em: 31 out. 2020.

XII BIENAL DO MERCOSUL. Porto Alegre, 2020. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/>. Acesso em: 31 out. 2020.

ABOUT. In: OLGA de Amaral. Bogotá: Casa Amaral, 2019. Disponível em: <https://olgadeamaral.art/about.html>. Acesso em: 31 out 2020.

AKADEMIA SZTUK PIEKNYCH W WARSZAWIE. *Historia – Wydział po odejściu kolorystó (lata 1969–1980)*. Warszawa, [201-]. Disponível em: <https://wm.asp.waw.pl/historia-wydzial-po-odejsciu-kolorystow-lata-1969-1980/>. Acesso em: 10 jul. 2020.

ALDO Locatelli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22248/aldo-locatelli>. Acesso em: 3 dez. 2020.

ALEXANDRE Wollner. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22258/alexandre-wollner>. Acesso em: 11 Set. 2020.

AMENGUAL, Antoni Gelabert. *Arquitectura y tapiz de Le Corbusier. La trama y la urdimbre de la casa nómada*. In: CONGRESS INTERNACIONAL LE CORBUSIER, 50 YEARS LATER, València, 2015. València: Universitat Politècnica de València, 2015. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/314928875\\_Arquitectura\\_y\\_tapiz\\_de\\_Le\\_Corbusier\\_La\\_trama\\_y\\_la\\_urdimbres\\_de\\_la\\_casa\\_nomada](https://www.researchgate.net/publication/314928875_Arquitectura_y_tapiz_de_Le_Corbusier_La_trama_y_la_urdimbres_de_la_casa_nomada). Acesso em: 13 set. 2020.

AMPARO, Vinícius. *Arte da Tapeçaria do Espriado é tombada pela Prefeitura*. Prefeitura de Maricá, Maricá, RJ, 31 jan. 2020. Disponível em: <https://www.marica.rj.gov.br/2020/01/31/arte-da-tapeçaria-do-espriado-e-tombada-pela-prefeitura/>. Acesso em: 29 set. 2020.

ANELLI, Renato. *Raízes do design brasileiro: identidade e estética moderna*. SP-Arte, São Paulo, 3 maio 2016. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/as-raizes-do-design-brasileiro-por-renato-anelli/>. Acesso em: 29 set. 2020.

ARTISTS. *In*: THE JOSEF & ANNI ALBERS FOUNDATION. Bethany (USA), c2020. Disponível em: <https://albersfoundation.org/artists/biographies/>. Acesso em: 31 out. 2020.

ASSEMBLAGE. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/asmontage>. Acesso em: 3 dez. 2020.

BALBI, Clara. Colocar peças em pedestais é muito ocidental, diz curadora do New Museum. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/01/colocar-pecas-em-pedestais-e-muito-ocidental-diz-curadora-do-new-museum.shtml>. Acesso em: 31 out. 2020.

BATIK. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2019. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Batik>. Acesso em: 19 dez. 2020.

BENNETI, Téoura. *História da Escolhinha de Artes do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria/RS*. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/7263/BENETTI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 3 dez. 2020.

MARIZA Carpes. *In*: MARIZA Carpes. [S.l.], c2020. Disponível em: <https://www.marizacarpes.com/bio>. Acesso em: 27 dez 2020.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. #*MadeleineColaço*. Brasília, DF, 24 nov. 2016. Facebook: ItamaratyGovBr. Disponível em: <https://www.facebook.com/ItamaratyGovBr/photos/a.147451148621511.22424.125578787475414/1397301646969782/?type=3&theater>. Acesso em: 31 out. 2020.

BUCKLEY, Kat. France's tapestry maven, Marie Cuttoli. *In*: BUCKLEY, Kat. *Threading through the interwar: nomadism, tapestry, and the rediscovery of Marie Cuttoli*. 2017. Tesis (Master's degree of Art) – Department of Art History, Theory, and Criticism, The School of the Art Institute of Chicago, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/34601929/Chapter\\_2\\_France\\_s\\_Tapestry\\_Maven\\_Marie\\_Cuttoli](https://www.academia.edu/34601929/Chapter_2_France_s_Tapestry_Maven_Marie_Cuttoli). Acesso em: 6 ago. 2019.

CENTRO de desenvolvimento da expressão. *In*: RIO GRANDE DO SUL. Porto Alegre, [2020]. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/cde>. Acesso em: 13 out. 2020.

CÉSAR Giobbi. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2020. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Batik>. Acesso em: 19 dez. 2020.

CHARLOTTE Lindgren: textile pioneer. *In*: ART GALLERY OF NOVA SCOTIA. Halifax, 27 apr. 2011. Disponível em:

<https://artgalleryofnovascotia.ca/exhibitions/charlotte-lindgren-textile-pioneer>. Acesso em: 22 ago. 2019.

CHRONOLOGY. *In*: LENORE G. TAWNEY FOUNDATION. New York, c2020. Disponível em: <https://lenoretawney.org/lenore-tawney/chronology/>. Acesso em: 31 out. 2020.

CORPO do artista Yeddo Titze, morto em 8 de junho, permanece no IML enquanto amigos tentam liberação. *GaúchaZH*, Porto Alegre, 13 jun. 2016. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2016/06/morto-em-8-de-junho-aos-81-anos-artista-e-professor-yeddo-titze-ainda-nao-teve-funeral-6027969.html>. Acesso em: 20 out. 2020.

CLAIRE Zeisler. *In*: SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. Washington, DC, [201-]. Disponível em: <https://americanart.si.edu/artist/claire-zeisler-5541>. Acesso em: 31 out. 2020.

CLÁUDIO Corrêa Carricone. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Acervo do Instituto de Artes UFRGS*. Porto Alegre: Ufrgs, c2000-2020. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/c/carricone-claudio>. Acesso em: 3 dez. 2020.

CRÍTICO de arte gaúcho Carlos Scarinci morre aos 83 anos. *Gaúcha ZH*, Porto Alegre, 13 jul. 2015. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/07/critico-de-arte-gaoucho-carlos-scarinci-morre-aos-83-anos-4800805.html>. Acesso em: 3 dez 2020.

DA MAYA ESPAÇO CULTURAL. *Wilhelm Horvath – Tapeçarias – Bagé/RS – Brasil*, [201-]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MaMgtLO9ehg>. Acesso em:

DANTAS, Bruno Carneiro de Campos. *A tapeçaria artística da Bahia nas décadas de 1960 – 1970*. 2014. 177 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: [http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/producaocientifica/a\\_tapeçaria\\_artistica\\_da\\_bahia\\_nas\\_decadas\\_de\\_1960-1.pdf](http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/producaocientifica/a_tapeçaria_artistica_da_bahia_nas_decadas_de_1960-1.pdf). Acesso em: 29 set. 2020.

DAROS, Marília. A mãe e o lar do Kikito. *Gramadosite*. Gramado, 10 ago. 2005. Disponível em: <http://gold.gramadosite.com.br/cultura/festivaldecinema/mariliadaros/id:6127>. Acesso em: 14 set 2020.

DOCUMENTA. Kassel, 2017. Disponível em: <https://www.documenta.de/>. Acesso em: 31 out 2020.

DOROTHÉA Vergara da Silva. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Acervo do Instituto de Artes UFRGS*. Porto Alegre: Ufrgs, c2000-2020. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/v/vergara-dorothea>. Acesso em: 3 dez. 2020.

DRUMMOND DE ANDRADE. Carlos. *Liberdade*. In: ALGUMA poesia. [S.l.], 2002. Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond23.htm>. Acesso em: 15 set. 2019

ENCANTAR e inquietar: ‘Transbordar: Transgressões do Bordado na Arte’ reúne obras de mais de 30 artistas. *Carta de Campinas*, Campinas, 19 nov. 2020. Disponível em: <https://cartacampinas.com.br/2020/11/transbordar-transgressoes-do-bordado-na-arte-reune-obras-de-mais-de-30-artistas/>. Acesso em: 5 dez. 2020.

GALERIE Alice Pauli. *Art Basel*, Basel, 2019. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/gallery/1524/Galerie-Alice-Pauli>. Acesso em: 9 ago. 2019.

GERMAIN Bazin. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Germain\\_Bazin](https://pt.wikipedia.org/wiki/Germain_Bazin). Acesso em: 29 set 2020.

GRADIN, Maria Isabel de Souza. *A tapeçaria no Brasil entre as décadas de 1960 e 1980*. 2018. 243 f. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades brasileiras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-18032019-104032/publico/Corrigida\\_MariaIsabelGradim.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-18032019-104032/publico/Corrigida_MariaIsabelGradim.pdf). Acesso em: 29 set. 2020.

GRADIN, Maria Izabel de Souza. As trienais de tapeçaria do MAM SP – de 1976 A 1982. In: ENCONTRO DE PÓS-GRADUANDOS DO INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, 1. *Culturas e identidades brasileiras*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2016. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/80>. Acesso em: 11 nov. 2018.

GRIPPA, Carolina. *A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*. 2017. 234 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/178356>. Acesso em: 14 set. 2020.

ALICE Carrecedo. In: H2ATELIE. *Equipe*. São Paulo, [201-]. Disponível em: <http://h2atelie.blogspot.com/p/equipe.html>. Acesso em: 14 set. 2021.

HENRI François Faureau. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2018. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois\\_Henri\\_Faureau](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Henri_Faureau). Acesso em: 18 out. 2020.

HISTOIRE. In: ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS DE PARIS. Paris, [201-]. Disponível em: <https://www.ensad.fr/en/node/83>. Acesso em: 3 dez. 2020.

HISTÓRICO. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Centro de Artes e Letras. Santa Maria: UFSM, c2020. Disponível em: <https://www.ufsm.br/unidades-universitarias/cal/historico/>. Acesso em: 3 dez 2020.

HULSE, Elke. A memória do cartão e a potência da tapeçaria. *Palíndromo*, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UEDESC, Florianópolis, n. 9, 2013. Disponível em:

<http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3931/2703>. Acesso em: 6 ago. 2019.

JEAN Lurçat: peintre et peintre cartonnier (1892-1966). *In*: FONDATION JEAN ET SIMONE LURÇAT PARIS. Paris, [201-]a. Disponível em: <https://www.fondation-lurcat.fr/>. Acesso em: 23 ago. 2019.

JEAN Picart Le Doux (1902-1982). *In*: CITÉ INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE AUBUSSON. Aubusson, [201-]b. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/les-artistes-de-la-tapisserie/jean-picart-le-doux-1902-1982>. Acesso em: 9 ago. 2019.

JEFFERIES, Janes. The Development of the New Tapestry: 25 Years of Experiment in Polish Tapestry, 2018. *TEXTILE – Cloth and Culture*, v. 16, n. 4, p. 420-425, 3 aug. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14759756.2018.1442960>. Acesso em: 13 jul. 2020.

KOSTRYŃSKA-MIŁOSZ, Anna. Wojciech Jastrzębowski. *Cultura.pl*, Warsaw, [201-]. Disponível em: <https://culture.pl/en/artist/wojciech-jastrzebowski-designer-of-the-second-republic>. Acesso em: 10 jul. 2020.

KOWALEWSKA, Marta. The makers of success. *TEXTILE – Cloth and Culture*, v. 16, n. 4, p. 396-411, 27 nov. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/14759756.2018.1447068>. Acesso em: 10 jul. 2020.

KOWALEWSKA, Marta. Magdalena Abakanowicz: the fabric of art. [Entrevista cedida a] Sylvia Krason. *Contemporary Lynx*, London, 30 nov. 2017. Disponível em: <https://contemporarylynx.co.uk/magdalena-abakanowicz-the-fabric-of-art>. Acesso em: 21 out. 2020.

KREBS, Carlos Galvão. O que há com o tradicionalismo? [Entrevista]. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 22 dez. 1968. Disponível em: <http://www.rogeriobastos.com.br/2020/06/entrevista-com-carlos-galvao-krebs-para.html>. Acesso em: 3 dez. 2020.

KRYSTYNA Kondratiukowa. *In*: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2015. Disponível em: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Krystyna\\_Kondratiukowa](https://pl.wikipedia.org/wiki/Krystyna_Kondratiukowa). Acesso em: 12 set. 2020.

LA TAPISSERIE de L'apocalypse. *In*: CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX. *Château d'Angers*. Angers, c2018. Disponível em: <http://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse>. Acesso em: 5 ago. 2019.

LA TAPISSERIE, six siècles d'histoire. *In*: CITÉ INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE AUBUSSON. Aubusson, [201-]. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/>



tapisserie.fr/fr/la-tapisserie-daubusson-reconnue-par-lunesco/six-si%C3%A8cles-dhistoire. Acesso em: 26 jul. 2019.

LA RÉNOVATION du XXe siècle. *In*: CITÉ INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE AUBUSSON. Aubusson, [201-]. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/la-tapisserie-daubusson-reconnue-par-lunesco/six-si%C3%A8cles-dhistoire/la-r%C3%A9novation-du-xxe-si%C3%A8cle>. Acesso em: 29 jul. 2019.

L'ATELIER Tabard. *In*: CITÉ INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE AUBUSSON. Aubusson, [201-]. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/histoire-des-ateliers/1%E2%80%99atelier-tabard>. Acesso em: 8 ago. 2019.

LE FONDS documentaire de Denise Majorel. *Textile Art*, Paris, 2015. Disponível em: <https://www.textile-art-revue.fr/historique-2/archives-actualites/2015-2/disparition-de-denise-majorel/>. Acesso em: 9 ago. 2019.

LEIRNER, Sheila. *Sobre Sheila Leirner*, [201-]. Disponível em: <https://sheilaleirnerblog.wordpress.com/a-proposito/>. Acesso em: 14 set 2020.

LEITE, Luisa. Alberto Frederico Beuttenmüller (1935 - 2016) – Mortes: amante da escrita ele foi curador de duas bienais. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1810232-mortes-amante-da-escrita-ele-foi-curador-de-duas-bienais.shtml>. Acesso em: 14 set 2020.

LE QUARTIER de la Cité d'hier à aujourd'hui. *In*: CITÉ INTERNACIONALE DE LA TAPISSERIE. Aubusson, [201-]. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/la-r%C3%A9habilitation-de-lenad-daubusson/le-quartier-de-la-cit%C3%A9-dhier-%C3%A0>. Acesso em: 26 jul. 2019.

LES ARTISTES de la tapisserie – Marcel Gromaire. *In*: CITÉ INTERNACIONALE DE LA TAPISSERIE. Aubusson, [201-]. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/les-artistes-de-la-tapisserie/marcel-gromaire-1892-1971>. Acesso em: 15 out 2020.

LES CHEFS d'œuvre du musée. *In*: MUSÉE DE CLUNY. Paris, [201-]. Disponível em: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/dossiers-thematiques/chefs-d-oeuvre.html>. Acesso em: 5 ago. 2019.

LEVANTAMENTO feito por Monika Kowalczyk a partir de fontes de pesquisa sobre a tapeçaria artística do Laboratório Experimental da Sociedade de Artistas Poloneses. Łódz, 2020. 2 f.

LINCK, Maria Anita. *In*: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Acervo do Instituto de Artes UFRGS*. Porto Alegre: Ufrgs, c2000-2020. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/l/linck-maria-anita>. Acesso em: 14 set 2020.

LINDEN, Riet van der. Krijn Giezen 'Afval is materiaal'. *Beelden Magazine*, [Rotterdam], 22 aug. 2011. Disponível em: <http://www.beeldenmagazine.nl/krijn-giezen>. Acesso em: 22 ago. 2019.

LOPES, Maria Zmitrowicz. *O Congresso Internacional de Críticos de 1959 e aspectos da modernidade brasileira*. 2009. 406 f. Dissertação (Mestrado em Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp092505.pdf>. Acesso em: 29 set. 2020.

LUKE, Mary. Lives Well Lived: Jolanta Owidzka (1927 -2020). In: BROWN GROTTA ARTS. *Art Text Style*. Wilton (USA), 2020. Disponível em: <http://arttextstyle.com/2020/08/04/lives-well-lived-jolanta-owidzka-1927-2020/>. Acesso em: 31 out 2020.

MANUFACTURE des Gobelins. In: MOBILIER NATIONAL. Paris, c2020. Disponível em: <http://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/nous-connaitre/les-manufactures/manufacture-des-gobelins>. Acesso em: 3 dez 2020.

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](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/decorativas_ecletismo.htm) . Acesso em: 3 dez. 2020.

MARC Saint-Saëns (1903-1079). In: CITÉ INTERNATIONALE DE LA TAPISSERIE AUBUSSON. Aubusson, [201-]. Disponível em: <https://www.cite-tapisserie.fr/fr/ressources-th%C3%A9matiques/les-artistes-de-la-tapisserie/marc-saint-sa%C3%ABns-1903-1979>. Acesso em: 9 ago. 2019.

MESQUITA, Fátima. Crônica de uma aposentada. In: ASSOCIAÇÃO DOS PROFESSORES UNIVERSITÁRIOS DE SANTA MARIA. Santa Maria: APUSM, 2014. Disponível em: <https://www.apusm.com.br/2014/05/cronica-de-uma-aposentada-por-fatima-mesquita/>. Acesso em: 3 dez. 2020.

MUZEUM AKADEMIE SZTUK PIEKNYCH. *Tkanina*, [201-]. Disponível em: [https://muzeum.asp.waw.pl/collective/pawtucket/index.php/kolekcja/Show/displaySet/set\\_id/17](https://muzeum.asp.waw.pl/collective/pawtucket/index.php/kolekcja/Show/displaySet/set_id/17). Acesso em: 18 jul. 2020.

OLIVEIRA, Luciana da Costa. *O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória regional nos murais do Palácio Piratini*. 2011. 270 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <ede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2404>. Acesso em: 13 set. 2020.

OLIVEIRA, Natalia. Textualidades e têxteis e novas-velhas concepções de memória na Arte Latino-americana. *PÓS: Revista do programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM*, v. 10, n.19, p. 249-270, 27 mai 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/21610>. Acesso em: 2 dez 2020.

PAULO Fernando Gonçalves Peres. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Acervo do Instituto de Artes UFRGS*. Porto Alegre: Ufrgs, c2000-2020. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/p/peres-paulo>. Acesso em: 3 dez. 2020.

PAULO Mendes de Almeida. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. [San Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2020. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo\\_Mendes\\_de\\_Almeida](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Mendes_de_Almeida). Acesso em: 14 set 2020.

PORTELLA, Maria Emilia. Centro de Desenvolvimento da Expressão comemora 50 anos de arte-educação. In: RIO GRANDE DO SUL. *Últimas notícias*. Porto Alegre, 7 dez. 2011. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/centro-de-desenvolvimento-da-expressao-comemora-50-anos-de-arte-educacao>. Acesso em: 3 dez. 2020.

QUAGLIA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9557/quaglia>. Acesso em: 3 dez. 2020.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. Francisco Bittencourt – uma trajetória crítica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 22, 2013, Belém. *Anais* [...]. São Paulo: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2019. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Paulo%20Roberto%20de%20Oliveria%20Reis.pdf>. Acesso em: 11 out. 2020.

RENINA Katz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5505/renina-katz>. Acesso em: 11 Set. 2020.

RENOUVAUD. *André Künzi*, [201-]. Disponível em: <https://www.patrinum.ch/record/41339?ln=fr>. Acesso em: 12 set. 2020.

ROCHA, Eugenia Mariano da; ROCHA, Maria Izabel Mariano da. 100 anos de José Mariano da Rocha Filho. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA. Santa Maria: UFSM, 2015. Disponível em: <https://www.ufsm.br/mariano-da-rocha/>. Acesso em: 3 dez. 2020.

ROSA, Rafael Brener da. *Arquitetura, a síntese das artes: um olhar sobre os pontos de contato entre arquitetura na modernidade brasileira*. 2005. 176 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5114>. Acesso em: 29 set. 2020.

ROSA, Renato. Yeddo Titze, o criador genial. *Revista Onne & Only*, Porto Alegre, ano 2, n. 4, p. 24-27, 2015. Disponível em: <https://onnerevista.com.br/pdf/Onne&Only4.pdf>. Acesso em: 15 out. 2020.

ROSE Maria Kroeff Lutzenberger. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. *Acervo do Instituto de Artes UFRGS*. Porto Alegre: Ufrgs, c2000-2020. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/acervoartes/artistas/l/lutzenberger-rose>. Acesso em: 3 dez 2020.

RUY Ohtake. *Anual Design*, São Paulo, [201-]. Disponível em: <https://www.anualdesign.com.br/saopaulo/profissionais/ruy-ohtake/>. Acesso em: 14 set. 2020.

SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores*. Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo (USP), 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03032010-112258/publico/JohnGrazOArquitetodeInteriores.pdf> Acesso em: 28 set 2020.

SCHEILA Hicks. [S.l., 201-]. Disponível em: <https://www.sheilahicks.com/bio>. Acesso em: 31 out. 2020.

SECCO, Lorilei. Para além das tramas: tecendo sentidos em imagens de tapeçarias artísticas. 2017. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2017. Disponível em: <http://tede.upf.br/jspui/handle/tede/1194>. Acesso em: 29 set 2020.

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: 3 dez. 2020.

SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da Ufrgs: etapas entre 1908-1962 e contribuições da constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*. 2003. 661 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2632/000323582.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 out. 2020.

TROY, Virginia Gardner. Marie Cuttoli: Patron of Modern Textiles. In: BIENAL SYMPOSIUM, 10, 2006, Toronto, Ontario. *Textiles narratives and conversations*. Baltimore: Textile Society of America, 2006. Disponível em: [https://www.academia.edu/1898404/Marie\\_Cuttoli\\_Patron\\_of\\_Modern\\_Textiles](https://www.academia.edu/1898404/Marie_Cuttoli_Patron_of_Modern_Textiles). Acesso em: 6 ago. 2019.

VASCO Prado. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7486/vasco-prado>. Acesso em: 29 jul. 2020.

ZIELINSKY, Mônica. *Currículo do sistema currículo Lattes*. [Brasília], 26 jun. 2020. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/1295033/monica-zielinsky>. Acesso em: 2 dez. 2020.

## **Entrevistas**

BLACHER, Maria Elisabeth. [*Maria Elisabeth Blacher*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 4 set. 2020. Gravação MP3 (72 min 35 s).

BLAUTH, Lurdi. [*Declarações sobre sua trajetória em tapeçaria*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Respostas recebidas por carolbgrippa@gmail.com em 17 out. 2020.

BETTIOL, Zoravia. [*Zoravia Bettiol*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 3 maio 2017. Gravação em MP3 (68 min 4 s).

BETTIOL, Zoravia. [*Viagem à Polônia*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Respostas recebidas por carolbgrippa@gmail.com em 19 nov. 2018.

BETTIOL, Zoravia. [*Viagem à Polônia*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Respostas recebidas por carolbgrippa@gmail.com em 8 set. 2020.

MOELLER, Sonia. [*Sonia Moeller*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Respostas recebidas por carolbgrippa@gmail.com em 18 ago. 2020.

GONZAGA, Luiz. [*Luiz Gonzaga*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa e Sofia Inda. Porto Alegre, 17 fev. 2018. Gravação MP3 (32 min 42 s).

GORINI, Berenice. [*Berenice Gorini*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Florianópolis, 9 nov. 2019. Gravação MP3 (92 min 17 s).

ISIDORO, Luiza Tomazetti. [*Luiza Tomazetti Isidoro*]. [Entrevista cedida a] Carolina Bouvie Grippa. Porto Alegre, 2019. Gravação MP3 (84 min).

### **Reportagens e notas de jornal**

A VEZ dos tapetes de Yeddo. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 5, 4 dez. 1966.

BARCELLOS, Vera Chaves. Aspectos da IX Bienal – II. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 6, 12 nov. 1967.

BITTENCOURT, Francisco. A tapeçaria brasileira. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, p.7, 19-20 out, 1974.

BITTENCOURT, Francisco. As tapeçarias de Zoravia Bettiol. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 10, 3 ago. 1979.

CAMINHOS da Tapeçaria Brasileira [...]. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1978a. 2º Caderno, p. 5.

CASTRO, Romualdo. Tapeçarias e tapetes – A exposição do Museu de Belas Artes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 10 dez. 1946.

CONTINUA a exposição de Vasco Prado. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 2 jun. 1960.

DE MANET aos nossos dias – “avant vernissage” no Museu de Belas Artes. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 15, 6 out. 1949.

DESFILE de chapéus. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 5, 16 fev. 1958.

DIA 5 Yeddo Titze vai mostrar seus tapetes na Aliança Francesa. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 5, 25 nov. 1966.

DOUCHEZ; Jacques; NORBERTO, Nicola. As razões da primeira mostra. *Jornal do Brasil*, p. 45, 10 out 1974.

EM EXPOSIÇÃO a arte de Penélope. *Zero Hora*, Porto Alegre, 22 dez. 1969.

EXPOSIÇÃO de tapeçaria. *O jornal*, Rio de Janeiro, p. 2, 4 dez. 1946.

EXPOSIÇÃO de tapeçaria inicia dia 20 com cerca de 30 peças. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 ago. 1971.

FONSECA, Nícolas. A arte do reencontro. *Diário 2*, Santa Maria, p. 1, 6 jul. 2011.

JEAN Lurçat chega amanhã no Rio às 17,20. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 27 jul. 1954.

JEAN, Yvonne. Experiências de arte decorativa no Rio – os tapetes do outeiro da Glória. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 18 set. 1949.

JORNAL do Commercio, Rio de Janeiro, p.5, 13 nov. 1978.

LINDNER, Cláudia. Zoravia fala da renovação da tapeçaria: abandonar muros e abrir mercado. *Folha da Manhã*, Porto Alegre, s.p, 26 jul. 1979.

LISBOA, Luiz Carlos. Zorávia dá curso de tapeçaria. *Zero Hora*, Porto Alegre, mar. 1971.

LURÇAT, Jean. A tapeçaria e a arte mural – parte I. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 7 ago. 1954a.

LURÇAT, Jean. A tapeçaria e a arte mural – parte II. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 11, 8 ago. 1954b.

LURÇAT, Jean. II Conferência de Lurçat – O pintor, a época e o arquiteto – parte I. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 3, 12 ago. 1954c.

MAPA-múndi de Colaço na parede do Itamaraty. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 6, 5 mar. 1967.

MAURICIO, Jayme. Encontro com Marie Cuttoli. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 20, 28 nov. 1954.

MAURICIO, Jayme. Genaro de Carvalho, arte popular e tapeçaria de canevas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 16, 7 dez. 1956.



MAURICIO, Jayme. Tapeçarias de Genaro na Suíça. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 16, 22 out 1957.

MOSTRA Gaúcha de tapeçaria. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 mar, 1975.

NO RECIFE o professor Germain Bazin. *Diário de Pernambuco*, Recife, p. 3, 18 out. 1949.

OS TAPÊTES de Zoravia. *Correio do povo*, Porto Alegre, p. 14, 28 jun. 1969.

OSTERMANN, Ruy Carlos. Zoravia Bettiol mostrará figurativismo Gaúcho na VI Bienal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 ago. 1961.

PICASSO e Jean Cocteau realizados no Brasil – o tapete em Paris e na Bélgica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 14, 24 mar. 1955.

PIETÁ, Marilene. A propósito da retina imaculada de Yeddo Titze. *Jornal do Margs*, Porto Alegre, n. 100, p. 4-5, jun. 2004.

QUATRO Mostras. *Correio do povo*, Porto Alegre, 23 jun 1979.

RIBEIRO, Celia. Zorávia dá curso para difundir artesanato em tear. *Zero Hora*, p. 11, 16 ago. 1971.

SAI amanhã a exposição Genaro de Carvalho. *Correio da Manhã*, São Paulo, p. 18, 18 dez. 1956.

SILVA, Quirino da. Notas de arte- exposições. *Diário da noite*, São Paulo, p. 4, 20 nov 1961.

SONDERMANN, Susana. Hoje, a mostra de tapeçarias do curso de Zoravia Bettiol. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 out. 1975.

SPINELLI, Teniza Freitas. Impressões sobre uma viagem de estudos à Polônia. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 28, 23 out. 1977.

STIGER, Ivo Egon. Só com a reprodução é que a arte vai atingir seu ideal. *Correio do Povo*, Porto Alegre, nov. 1974.

TAPEÇARIA de Santa Maria. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, p. 4, 9 dez. 1966.

TAPEÇARIAS de Douchez e Nicola. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 2, 2 out. 1969.

TAPEÇARIA do Margs. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 18, 4 dez. 1979.

TECELAGEM artística a partir de hoje no Museu Júlio de Castilhos. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 out. 1975.

UMA TÉCNICA de muitas aplicações “Batik”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 10, 22 out. 1972.

VIEIRA, Cora Rônai. Yeddo Titze: convém não confundir arte com o que certas senhoras muito habilidosas fazem. *Correio Braziliense*, Brasília, p. 5, 26 set. 1976.

ZORAVIA Bettiol: artista que se realiza através da xilogravura. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 20 ago. 1961.

ZORAVIA Bettiol – tapetes de parede em transparências geométricas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 6 dez. 1980.

YEDDO Titze na Aliança. *Jornal do Dia*, Porto Alegre, p. 7, 25 maio 1960.

WALMIR, Ayala. O ponto de uma civilização forte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 4, 16 maio 1969.

WIZNITZER, Louis. Jean Lurçat podia pintar se fosse cego, assim como Beethoven compunha sendo surdo. *Letras e Artes*, p. 7, 19 nov. 1950.

## **Boletins**

BETTIOL, Zoravia. Entrevista com a artista Zoravia Bettiol. *Boletim informativo*, Margs, Porto Alegre, n. 25, jul./ago./set. 1985.

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

BOLETIM CBTC. São Paulo: Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea, n. 3, 1977.

BOLETIM informativo. Porto Alegre: Margs, out – dez. 1979.

BOLETIM informativo. Porto Alegre: Margs, n. 11, nov, 1983.

NOROGRANDO, Ana. O Design de Superfície e a Universidade Federal de Santa Maria. *Revista Expressão*: revista do Centro de Artes e Letras, Santa Maria, v. 1, jan./jun., p. 149-151, 1998.

## **Outros**

FOLETTTO, Vani Terezinha. *Tapeçaria em Santa Maria: do plano ao espaço*. Porto Alegre, 2019. 59 slides, color.

MAGRISSE, Ronete. [Carta]. 2 maio 1984 [para] Evelyn Berg Ioschpe. 1p.

MARGS. *Semana do Margs – inauguração Sala de Tapeçaria*. Porto Alegre: Margs, 1979. 1 f. Datilografado.

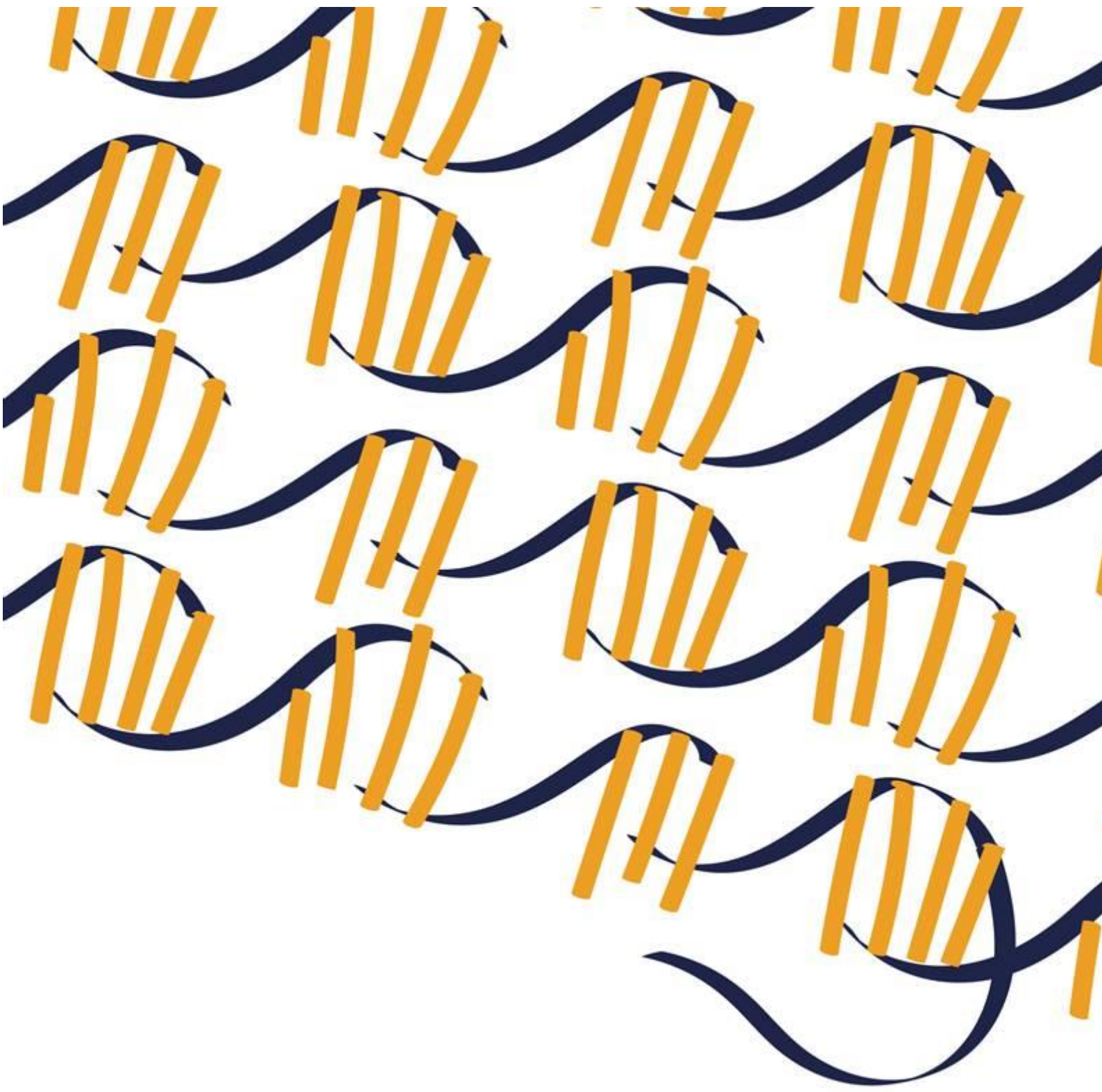
MOELLER, Sonia. [Carta]. 8 set. 1979, Porto Alegre [para] diretor Margs, Porto Alegre. 1 p.

SCARINCI, Carlos. Texto sobre a produção de Yeddo Titze. [Porto Alegre, 197-]. Datilografado.

ZIELINSKY, Mônica. *Arte da Tapeçaria se ensina?* Porto Alegre, [1982].

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

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




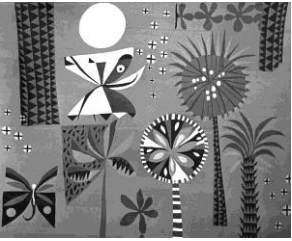
## APÊNDICES


LINHA DO TEMPO  
Fatos da tapeçaria no  
Brasil



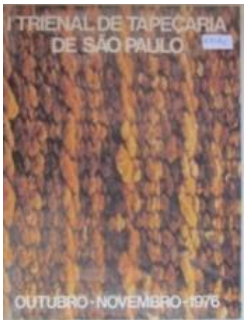

ANO	TÍTULO	ONDE	ARTISTA(S)	REFERÊNCIA	IMAGEM
Déc. 1920	<i>Retorno ao Brasil</i>	Rio de Janeiro, RJ	Regina Gomide Graz		
Déc. 1940	<i>Ida ao Brasil</i>	Rio de Janeiro, RJ	Madeleine Colaço		
1946	<i>Expo com cerâmicas, livros e tape e tapeçarias</i>	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RS	Jean Lurçat, Madeleine Colaço e outros	<i>Correio da manhã</i> , 10 dez 1946, p. 2	
1949	<i>De Manet aos nossos dias</i>	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RS	Jean Lurçat e outros pintores	<i>O Jornal</i> , 6 out. 49, p. 7  <i>Correio da manhã</i> , 29 jan 50, p. 33	
1952	Exposição de tapeceiros	Copacabana Palace Hotel, Rio de Janeiro, RJ	Jean Lurçat, Dom Robert, Picard Le Doux, Marc Saint Saens, Vogensky, Jullien, Tourlière, Glazes, Jacques Villon e Léger	<i>Tribuna da Imprensa</i> , 18 jun 1952, p. 18	
1954	Exposição de tapeçaria	Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP  Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (exposto no Ministério da Educação), Rio de Janeiro, RJ	Jean Lurçat	<i>Tribuna da imprensa</i> , 29 jul 1954, p. 4  <i>Correio da manhã</i> , 11 mar 1954, p. 13	
1955	Abertura de seu ateliê de Tapeçaria	Salvador, Bahia	Genaro de Carvalho	DANTAS, 2014.	
1956	Exposição de tapeçaria	Casa do Pensamento Francês, Rio de Janeiro, RJ	Jean Lurçat	<i>Correio da manhã</i> , 3 ju 1956, p. 18	
1956	<i>Tapeçarias Abstratas</i>	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na Galeria René, Rio de Janeiro, RJ	Alguns artistas: Kandinski, Arp, Magnelli, Vassarely, Deyrolle, Mortensen, Pillet	<i>Correio da manhã</i> 24 jun 1956, p. 18	




1957	Tapeçarias na seção francesa	IV Bienal Internacional de São Paulo, SP	Jean-Lurçat, Emilie Gigliole, Loius Latapie, Le Corbusier, Jean Picart Le Doux, Marc Saint Saens	GRADIN, 2016.	
1959	Abertura do Ateliê Douchez - Nicola	São Paulo, SP	Jacques Douchez e Norberto Nicola	MATTAR, 2013.	
1959	Exposição Genaro de Carvalho	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS Museu de Arte de Belo Horizonte, MG	Genaro de Carvalho	Núcleo de Pesquisa do Margs	
1959	Tapeçaria na seção austríaca	V Bienal Internacional de São Paulo, SP	Maria Biljan-Perz e Herbert Boeckl	GRADIM, 2017	
1961	Viagem de estudos	Paris, França	Yeddo Titze		
1961	Tapeçaria na seção espanhola	VI Bienal Internacional de São Paulo, SP	Luis Cienfuegos	GRADIM, 2017	
1962	<i>1º Biennale internationale de la Tapisserie</i>	Lausanne, Suíça	Magdalena Abakanowicz, Henri- Georges Adam, Mark Adams, José Almada Negreiros, Maurice Andre, Istvan Ban, Herbert Boeckl, Anne Bonnet, Le Corbusier, Jean Lurçat, Wojciech Sadley e outros	COTTON; JUNET, 2017	
1963	Tapeçaria na seção austríaca	VII Bienal Internacional de São Paulo, SP	Hubert Aratym, Luise Autzinger-Mrak, Maria Bilger-Perz, Paris Albin Gutersloh, Wolfgang Hutter, Oskar Kokoscha, Arnulf Nuwirth, Hans Robert Pippal, Maria Plachky, Fritz Riedl, Epi Schlüsselberger –Schmid, Georg Schmid e Edda Seidl-Reiter.	GRADIM, 2017	
1963	Tornou-se professor na UFSM	Santa Maria, RS	Yeddo Titze	FOLETTI; BISOGNIN, 2001	
1965	2º Bienal de Lausanne	Lausanne, Suíça	Genaro de Carvalho	LES ARCHIVES DE LA VILLE DE LAUSANNE, [201-]	 Genaro de Carvalho <i>Alicena do Palmeiral</i> , 1964

					Lã tecida em baixo liço, 255 x 321 cm
1965	Tapeçaria na seção brasileira, polonesa e senegalesa	VIII Bienal Internacional de São Paulo, SP	Brasil: Jacques Douchez e Norberto Nicola Polônia: Magdalena Abakanowicz (Prêmio de arte Aplicada), Jolanta Owidzka e Wojciech Sadley Senegal: Papa Ibra Tall	Catálogo da exposição	
1967	Tapeçaria na seção brasileira, espanhola e iugoslava	IX Bienal Internacional de São Paulo, SP	Brasil: Jacques Douchez, Norberto Nicola e Edith Schaar Espanha: José Grau Garriga Iugoslávia: Jagoda Buić	Catálogo da exposição	
1968	Viagem de estudos	Aubusson, França	Yeddo Titze		
1968	Viagem de estudos	Varsóvia, Polônia	Zoravia Bettiol		
1969	4º Bienal de Lausanne	Lausanne, Suíça	Zoravia Bettiol	LES ARCHIVES DE LA VILLE DE LAUSANNE, [201-]	 <p><i>Estandarte de Carnaval</i>, 1968 Lã, rami e madeira / 360 x 256 cm</p>
1969	Tapeçaria na seção francesa	X Bienal Internacional de São Paulo, SP	Henri-Georges Adam, Jean Arp, Jean Atlan, Andre Beadin, Andre Borderie, George Braque, Alexander Calder, Sonia Delaunay, Emilie Giglioli, Hans Hartung, Jacques Lagrange, Le Corbusier, Fernand Leger, Albert Lenormand, Jean Lurçat, Henri Matisse, Yves Millecamps, Jean Miró, Mario Prassinos, Nicolas de Stael, Rasoul Ubac, Victor Vassarely e Maria Helena Vieira da Silva.	GRADIM, 2017	
1971	Tapeçaria na seção brasileira	XI Bienal Internacional de São Paulo, SP	Jacques Douchez e Norberto Nicola	GRADIM, 2017	
1973	Tapeçaria na seção tchecoslovaca	XII Bienal Internacional de São Paulo, SP	Bohdan Mrázek e Jindrich Vohánka	Catálogo da exposição	

1974	<i>Tapeçaria Brasileira</i>	Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG	Norberto Nicola, Jacques Douchez, Iracy Nietsche, Ignez Turazza, Alice Carracedo Duarte, Maria Kikoler, Parodi, Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Inge Roesler, Genaro de Carvalho, Zoravia Bettiol, Minnie Sardinha, Maria Helena Andrés, Augusto Degois, Marlene Trindade e Rubem Dario	Catálogo da exposição	
1974	<i>1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira</i>	Museu de Arte Brasileira, Fundação Alvarez Penteadó, São Paulo, SP	Artistas do RS: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Geruzes Pinto, Helena Dorfman, Ivandira Dotto Sardinha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Licie Hunsche, Maria Marly Pinto, Nelson Ellwanger, Renata Rubim, Sonia Moeller, Salome Berryman, Yeddo Titze, Yeddo Titze, Zelia Araujo Santos e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1975	7º Bienal de Lausanne	Lausanne, Suíça	Jacques Douchez	LES ARCHIVES DE LA VILLE DE LAUSANNE, [201-]	 Jacques Douchez <i>Entrelacs marron et Orange</i> 1974, Lã, 300x185x45 cm
1975	Tapeçaria na seção iugoslava	XI Bienal Internacional de São Paulo, SP	Jagoda Buić	GRADIM, 2017	
1975	<i>1ª Mostra Gaúcha de Tapeçaria</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	Aly Chaves, Angela Maria Paulovieira, Angela Regina Berto, Celia Pippi, Claudete Grzybowski, Dolores Gottlieb Gronço, Doris Martinez, Erica Turk, Fanny Meimes, Francisca Veronese, Helena Dorfman, Iara Roedel, Irene Marques Fernandes, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Liciê Hunsche, Lurdi Blauth, Maria Isabel de Castro,	Catálogo da exposição	

			Marly Pinto, Margaret Silveira, Miriam Hipp Germano, Rosa Maria Carlson, Sonia Moeller, Silvia Bernadete de Melô, Vera Zattera, Vilma Geni Rambo, Zoravia Bettiol, Wilhelm Horvath.		
1975	<i>Primer Encuentro de Tapeçaria Uruguayo – Brasileiro</i>	Montevideo, Uruguai	Artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Zoravia Bettiol, Maria Thereza Camargo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Carla Obino, Inge Roesler, Yeddo Titze, Marlene Trindade, Ignez Turazza, Bia Vasconcellos, Arlinda Volpato e Aracy Zanotti.	Catálogo da exposição	
1976	<i>Criação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea</i>	São Paulo, SP	Diretor: Norberto Nicola Vice: Zoravia Bettiol 2° Vice: Gilda Azevedo Direto Administrativo: Guy Felinto Tesoureiro: Ignez Turazza Diretor Cultural: Jacques Douchez Diretor Divulgação: Iracy Nitsche Diretor Técnico: Ruth von Borries		
1976	<i>I Trienal de tapeçaria</i>	Museu de Arte Moderna de São Paulo	Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Helena Dorfman, Heloísa Sellins, Ivandira Dotto Saldanha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Marian, Renata Rubim, Sonia Moeller, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1977	<i>Primer encuentro argentino-brasileño-uruguayo del tapiz</i>	Museu de Artes Visuales, Buenos Aires, Argentina	Artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Inge Roesler, Bia Vasconcellos, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche.	Catálogo da exposição	

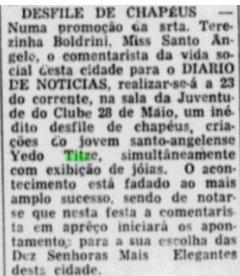
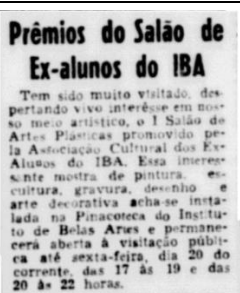

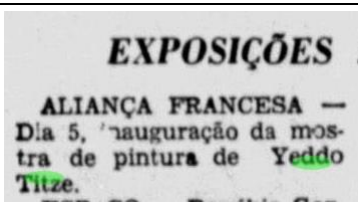
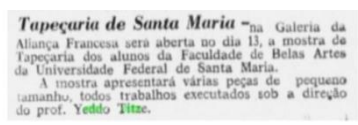
1978	<i>Caminhos da tapeçaria brasileira</i>	Galeria Funarte, Rio de Janeiro, RJ	Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Igenes Turazza, Jacques Douchez, Jorge Cravo, Liciê Hunsche, Maria Helena Andrés, Maria Kikoler, Marieta Ramos, Marília Giannetti Torres, Mary Ann Pedrosa, Parodi, Rubem Dario, Thor, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1979	<i>II Trienal de Tapeçaria</i>	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	Do Rio Grande do Sul: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto Saldanha, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Liciê Hunsche, Rachel Gleiser, Ronete Lager Magrisso, Sonia Moeller e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1979	Abertura da Sala de tapeçaria	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli		Núcleo de Pesquisa do Margs	
1980	Criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea	Porto Alegre, RS			
1981	10º Bienal de Lausanne	Lausanne, Suíça	Heloisa Silva Braun – HELÔ (Rio de Janeiro, 1930 - ?)	LES ARCHIVES DE LA VILLE DE LAUSANNE, [201-]	 Pya'assaba "V", 1980 Fibras naturais, 265 x 150 cm
1982	<i>III Trienal de Tapeçaria</i>	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	Do Rio Grande do Sul: Arlinda Nunes Volpato, Astréa Guimarães do Amaral, Berenice Gorini, Carla Obino, Centro de Desenvolvimento da Expressão, Erica Turk, Heloisa Crocco, Liciê Hunsche, Ronete Lager Magrisso e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	



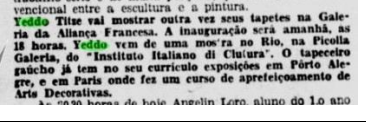
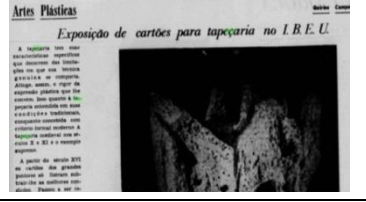



1985	<p><i>Exposição Nacional de Arte Têxtil 85</i></p>	<p>Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e outros espaços culturais de Porto Alegre, RS</p>	<p><b>ARTISTAS CONVIDADOS:</b>  Alice Carracedo, Arlinda Volpato, Berenice Gorini, Bia Vasconcelos, Carla Obino, Cerzo, Eva Soban, Fanny Meimes, 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 Moeller, Sonia Paul, Suzana Lima, Theoto, Xtiano, Zoravia Bettiol.</p>	<p>Catálogo da exposição</p>	
------	--	---	---	------------------------------	---

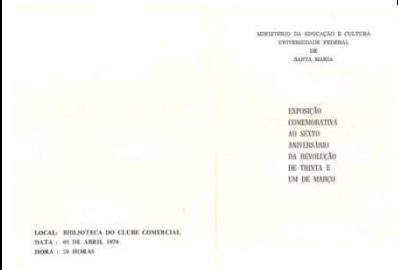





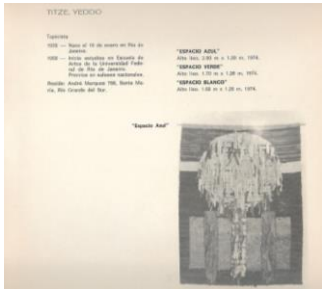

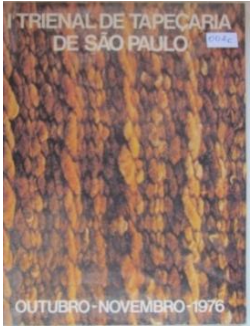


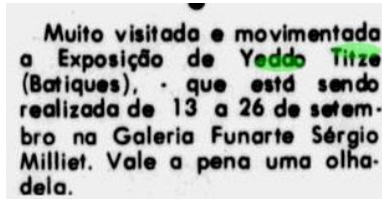


LINHA DO TEMPO  
Yeddo Titze



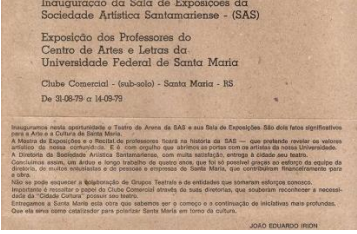

ANO	TÍTULO	ONDE	ARTISTA(S)	REFERÊNCIA	IMAGEM
1935	Nasceu em Santana do Livramento				
1955/59	Ingressou no Instituto de Belas Artes, Ufrgs				
1958	Desfile de chapéus	Santo Ângelo, RS	Yeddo Titze	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 5, 16 fev 1958	
1959	Formou-se em pintura				
	Salão de ex-alunos do IBA  Ganhou o Prêmio LEMAE	Pinacoteca do Instituto de Artes, Ufrgs, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 10, 19 nov 1959	
1960	Exposição de pinturas	Aliança Francesa, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	<i>Jornal do Dia</i> , Porto Alegre, p. 7, 25 mai 1960	
1960/61	Viagem de estudos para Paris. Teve aulas no <i>École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs</i> e no ateliê de André Lhote				
1961	Salão de artes do Instituto de Artes  Prêmio na categoria pintura	Instituto de Artes, Ufrgs, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze e outros	Catálogo da exposição	
1963	Tornou-se professor na Ufsm				
1965	Exposição de pinturas	Aliança Francesa, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 12, 2 out 1965	
1966	Exposição de tapeçaria dos alunos da Faculdade de Belas Artes da UFSM	Aliança Francesa, Porto Alegre, RS	Alunos de Titze: Neusa, Moyses, Ivandira, Sperandio, Zely, Jussara, Gisela, Elba, Lia e Zita	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 4, 9 out 1966	

	Exposição de tapeçaria	Aliança Francesa, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 5, 25 nov 1966	
1967	Exposição de tapeçaria	Piccola Galeria, Rio de Janeiro, RJ	Yeddo Titze	<i>O jornal</i> , Rio de Janeiro, p. 2, 8 set 1967	
	Exposição de tapeçaria	Aliança Francesa, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 4, 7 nov 1967	
1967	Exposição de cartões para tapeçaria	Galeria de Arte do Instituto Brasil – Estados Unidos, Rio de Janeiro, RJ	Yeddo Titze e outros artistas	<i>O jornal</i> , Rio de Janeiro, p. 2, 6 dez 1967	
1968	Viagem de estudos à Aubusson				
1969	Exposição de tapeçaria	Instituto de Arquitetos do Brasil, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	<i>Diário de Notícias</i> , Porto Alegre, p. 5, 5 out 1969	
1970	I Salão de Artes Visuais Ganhou o Prêmio tapeçaria	Porto Alegre, RS	Na categoria tapeçaria: Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
	Exposição <i>Batique</i>	Salão Nobre da União dos Caixeiros Viajantes de Santa Maria, RS	Yeddo Nogueira Titze, Luiz Gonzaga Mello Gomes, Berenice Gorini e Ivandira Dotto.	Yeddo in Memorium – página do facebook	




1970	Exposição Comemorativa ao sexto aniversário da Revolução de trinta e um de março	Biblioteca do Clube do Comercio, Santa Maria, RS	Claudio Carriconde, Dorothea da Silva, Léo Guerreiro, Luiz Gonzaga, Nelson Ellwanger, Roberto Cidade, Yeddo Titze e alunos do curso de arte decorativa	Yeddo in Memorium – página do facebook	
1971	Exposição Desfile Batique	Galeria Montmartre, Rio de Janeiro, RJ	Yeddo Nogueira Titze, Luiz Gonzaga Mello Gomes, Berenice Gorini e Ivandira Dotto.	<i>O jornal</i> , Rio de Janeiro, p. 2, 29 out 1971	
	Mostra de Arte Professores e Alunos	Centro de Artes, Santa Maria, RS	Yeddo Titze, Berenice Gorini, Claudio Carriconde, João Quaglia e alunos	Yeddo in Memorium – página do facebook	
1972	Exposição de batique	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ	Yeddo Nogueira Titze, Luiz Gonzaga Mello Gomes, Berenice Gorini e Ivandira Dotto.	<i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, p. 10, 22 out 1972	
1973	Mudou-se para Rio de Janeiro e trabalho no Ministério da Educação				
1974	1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira	Museu de Arte Brasileira, Fundação Alvarez Penteadó, São Paulo, SP	Artistas do RS: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Geruzes Pinto, Helena Dorfman, Ivandira Dotto Sardinha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Licie Hunsche, Maria Marly Pinto, Nelson Ellwanger, Renata Rubim, Sonia Moeller, Salome Berryman, Yeddo Titze, Yeddo Titze, Zelia Araujo Santos e Zoravia Bettiol	Catálogo de exposição	

1975	<i>Primer Encuentro de Tapeçaria Uruguayo – Brasileiro</i>	Montevideo, Uruguai	Artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Zoravia Bettiol, Maria Thereza Camargo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Carla Obino, Inge Roesler, Yeddo Titze, Marlene Trindade, Ignez Turazza, Bia Vasconcellos, Arlinda Volpato e Aracy Zanotti.	Catálogo da exposição	
1975/79	Mudou-se para Brasília e trabalhou na FUNARTE				
1976	Exposição de batiques	Fundação Cultural na W3, Brasília.	Yeddo Titze	<i>Correio Braziliense</i> , Brasília, p. 5, 26 set 1976	
1976	I Trienal de tapeçaria	Museu de Arte Moderna de São Paulo, SP	Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Helena Dorfman, Heloísa Sellins, Ivandira Dotto Saldanha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Marian, Renata Rubim, Sonia Moeller, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1977	<i>Primer encuentro argentino-brasileño-uruguayo del tapiz</i>	Museu de Artes Visuales, Buenos Aires, Argentino	Artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Inge Roesler, Bia Vasconcellos, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche.	Catálogo da exposição	
	Curso de tapeçaria de montagem	Núcleo Ocupacional de GAMA, Brasília, DF	Ministrado por Yeddo Titze	<i>Correio Braziliense</i> , Brasília, p. 7, 17 jul 1977	
1978	Exposição de batiques	Galeria Funarte Sérgio Millet, Brasília, DF	Yeddo Titze	<i>Correio Braziliense</i> , Brasília, p. 7, 17 jul 1977	





	Exposição de batique	Eucatexpo, Brasília, DF	Yeddo Titze	Correio Braziliense, Brasília, 23 nov 1978	
1978	<i>Caminhos da tapeçaria brasileira</i>	Galeria Funarte, Rio de Janeiro, RJ	Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Igenes Turazza, Jacques Douchez, Jorge Cravo, Liciê Hunsche, Maria Helena Andrés, Maria Kikoler, Marieta Ramos, Marília Giannetti Torres, Mary Ann Pedrosa, Parodi, Rubem Dario, Thor, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1979	Exposição dos Professores do CAL da Ufsm	Inauguração da Sala de Exposições da Sociedade Artística Santamariense, Santa Maria, RS	Ana Norogrande, Berenice Gorini, Claudio Carriconde, Fátima Mesquita, Ivandira Dotto, Ivone Mendes Richterm, João Luiz de Oliveira Roth, Juan Torres Amoretti, Leo Pinto Guerreiro, Lúcia Isaia, Luiz Gonzaga Gomes, Lydia Prestes Pereira, Maria Regina Giacomini, Maria Veiga Giacomini, Mariza Carpes, Nelson Ellwanger, Nery da Sila Mendes, Reinaldo da Silva, Regina Rigão, Sandra Knackfuss, Silvestre Basiaco, Yeddo Titze	Yeddo in Memorium – página do facebook	
	Mostra Coletiva dos Professores	Sala de exposições da UFSM, Santa Maria, RS	Ana Norogrande, Berenice Gorini, Claudio Carriconde, Fátima Mesquita, Ivandira Dotto, Mariza Carpes, Regina Rigão, Sandra Knackfuss, Silvestre Basiaco, Ivone Mendes Richterm, Juan Torres Amoretti, Lúcia Isaia, Lydia Prestes Pereira, Maria Veiga Giacomini e Yeddo Titze.	Yeddo in Memorium – página do facebook	
1980/93	Tornou-se professor de pintura na Ufrgs				



1980	Guaches	Galeria Oswaldo Goeldi, Brasília, DF	Yeddo Titze	<i>Correio Braziliense</i> , Brasília, p. 18, 30 jul 1980.	 Os guaches de Yeddo na Goeldi
1981	20 anos do CAL UFSM Exposição das obras do acervo do CAL	Sala Prof. Claudio Côrrea Carriconde, UFSM, Santa Maria, RS	Fátima Mesquita, João Luiz de Oliveira Roth, Lydia Prestes Pereira, Maria Veiga Giacomini, Reinaldo da Silva, Regina Rigão, Sandra Knackfuss, Alfonsus Benetti, Claudio Carriconde, Juan Torres Amoretti, Nelson Ellwanger, Ana Norogrande, Luiz Gonzaga, Yeddo Titze, Ivandira Dotto, Ivone Richter e Léo Guerreiro.	Yeddo in Memorium – página do facebook	
1982	Mostra do Acervo	Sala de Exposições da UFSM, Santa Maria, RS	José Almeida, Maria Beatriz Caruso de Almeida, Juan Torres Amoretti, Paulo de Andrade, Silvestre Basiaco, Fernando Baril, Mariza Carpes, Alfonso Benetti, Claudio Carriconde, Carrito del, Ivandira Dotto, Vagner Dotto, Nelson Ellwanger, Henrique Leo Fuhro, Maria Regina Giacomini, Luiz Gonzaga, Danúbio Gonçalves, Berenice Gorini, Ana Norogrande, Léo Guerreiro, Liciê Hunsche, Sandra Knackfuss, Luiz Carlos Machado, Maria Magliani, Fátima Mesquita, Joana de Azevedo Moura, Regina Ohlweiler, Aglaé Machado, Lidia Prestes Pereira, João Quaglia, Regina Região, Maria Inês Dornelles Rodrigues, João Luiz de Oliveira Roth, Carlos Scliar, Yeddo Titze, Eduardo Trevisan, Marina Veiga, José Antonio Vieira e Arlinda Volpato	Yeddo in Memorium – página do facebook	
1993	Aposentou-se da Ufrgs				




2004	Exposição <i>Vivências da natureza</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	Yeddo Titze Curadoria: Maria Eunice Gavioli	Folder da exposição. Espólio do artista	
2007	Exposição <i>Vida</i>	Pinacoteca Aldo Locatelli, Prefeitura de Porto Alegre, RS	Yeddo Titze	Yeddo in Memorium – página do facebook	
2011	Retrospectiva do artista	UNIFRA, Santa Maria, RS	Yeddo Titze Curadoria: Lia Achutti	Yeddo in Memorium – página do facebook	
	Ganhou prêmio por trajetória Prêmio Açorianos de Porto Alegre				
	<i>Labirintos da Iconografia</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	82 artistas, incluindo Yeddo Titze Curadoria: José Francisco Alves	Yeddo in Memorium – página do facebook	
Exposição <i>Das Belas Artes às Artes Visuais</i>	Museu de Arte de Santa Maria, RS	Andréia Oliveira, Anglaé Machado de Oliveira, Altamir Moreira, Ana Norogrande, André Petry, Alphonsus Benetti, Ayrton Dutra Correa, Berenice Gorini, Carlos Galvão Krebs, Carlos Scarinci, Charles Mayer, Cláudio Carriconde, Clébio Sória, Darcy Fonseca, Dorotheia Vergara da Silva, Edemur Casanova, Edir Bisognin, Esther Brenner da Silva, Fátima Mesquita, Glicia Inês Doeler, Helga Dutra Correa, Ivandira Dotto, Ivone Richter, João Quaglia, João Luiz de Oliveira Roth, Jose Goulart, Juan Amoretti, Karin Wanthier, Leo Guerreiro, Karin Wanthier, Lia Achutti, Lucia Isaia, Luiz Barth, Luiz Gonzaga, Lusa Aquistapasse, Lydia Prestes, Marina Veiga, Marisa Carpes, Mirian Finger, Máucio	<i>Diário 2</i> , Santa Maria, p. 1, 10 ago 2011.		

			Rodrigues, Nara Cristina Santos, Nelson Ellwanger, Ney Mendes, Cirion Melo, Paulo Peres, Paulo Gomes, Paulo Kulhmann, Miguel, Rebeca Stumm, Regina Giacomini, Regina Rigião, Reinilda Miruzzi, Sandra Knackfuss, Silvestre Peciar, Suzana Gruber, Tete Barachini, Vani Foletto, Wagner Dotto e Yeddo Titze.		
2013	Exposição 50 anos CAL	Museu de Arte de Santa Maria, RS	<p>Agláé Machado de Oliveira, Altamir Moreira, Ana Norogrande, André Petry, Andréia Oliveira, Alphonsus Benetti, Ayrton Dutra Córrea, Berenice Gorini, Bianca Knaak, Cláudio Carriconde, Clébio Sória, Darcy Raquel Fonseca, Edemur Casanova, Edir Bisognin, Fátima Mesquita, Helga Dutra Correa, Ivandira Dotto, João Quaglia, João Luiz de Oliveira Roth, José Francisco Goulart, Juan Amoretti, Leonardo Charreou, Lia Achutti, Lucia Isaia, Luiz Gonzaga, Lusa Aquistapasse, Lutiere Dalla Vale, Lydia Prestes Pereira, Maria Regina Giacomini, Marina Veiga, Mariza Carpes, Marlene Bianchini, Mirian Finger, Nara Cristina Santos, Nelson Ellwanger, Nery Mendes, Paulo Houayeck, Paulo Kulhmann, Rebeca Stumm, Regina Rigião, Reinilda Minuzzi, Sandra Knackfuss, Silvestre Basiaco, Suzana Gruber, Terezinha Barachini, Vani Foletto, Wagner Dotto, Yeddo Titze</p>	Yeddo in Memorium – página do facebook	






2014	<i>Distrações da memória: o museu como modo de rever o mundo</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	160 obras incluindo de Yeddo Titze  Curadoria: Ana Zavadil	Pesquisa no acervo Margs	
2016	Exposição <i>A tapeçaria artística em Santa Maria</i>	Sala Claudio Carriconde, CAL, UFSM, Santa Maria, RS	Ana Norogrande, Berenice Gorini, Lia Achutti, Ivandira Dotto, Luiz Gonzaga, Lucia Isaia, Yeddo Titze, Nelson Ellwanger, Luisa Aquietapasso, Suzana Gruber, Reinilda Minuzzi, Vani Foletto, Nilda Jacks, Márcio Flores, Susane Kochmann, Giovane Pereira, Carla Vieira, Aline, André Petry,		
2017	Exposição <i>O legado artístico de ex-professores da UFSM</i>	Associação dos professores universitários de Santa Maria, RS	Alphonsus, Ana Norogrande, André Petry, Berenice Gorini, Claudio Carricone, Clébio Soria, Fátima Mesquita, Franz Brucker, Ivandira Dotto, João Quaglia, Juan Amoretti, Lia Achutti, Lucia Isaia, Mariza Carpes, Marlene J. Noskoski, Nelson Ellwanger, Paulo Kuhlmann, Regina Rigão, Sandra Knackfuss, Silvestre Peciar, Tith Roth, Vagner Dotto, Vani Foletto e Yeddo Titze	Yeddo in Memorium – página do facebook	







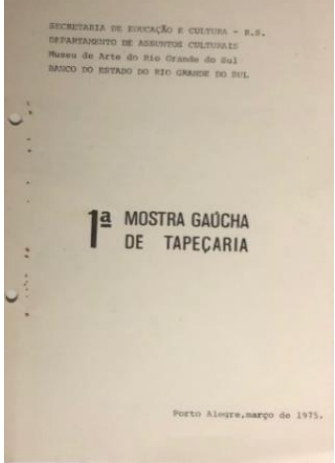

LINHA DO TEMPO  
Zoravia Bettiol

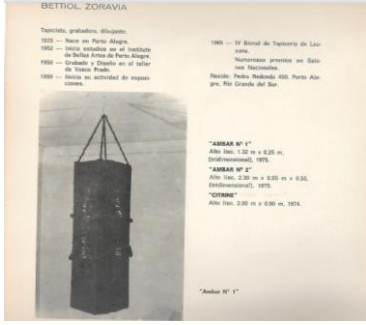


ANO	TÍTULO	ONDE	ARTISTA(S)	REFERÊNCIA	IMAGEM
1935	Nasceu em Porto Alegre				
1952/55	Ingressou no Instituto de Belas Artes, Ufrgs				
1955	Formou-se em pintura				
1958	<i>1º Salão Pan-Americano de Arte</i>	Instituto de Artes, Porto Alegre, Ufrgs	Diversos artistas	Catálogo da exposição	
1960	<i>VII Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre</i>	Porto Alegre, RS	Diversos artistas Zoravia Bettiol expôs desenho e tapeçaria de recorte		
1961	Exposição de gravura e tapeçaria de recorte	Casa das Molduras, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol		
1968	Viagem de estudos para Varsóvia, Polónia				
1969	<i>4ª Bienal Internacional de Tapeçaria de Lausanne</i>	Lausanne, Suíça	Diversos artistas, incluindo Zoravia Bettiol		
1969	1º Curso de tapeçaria – Educandário Cecília Meireles, Porto Alegre, RS				
1969	Curso de tapeçaria	Galeria Habitat, Porto Alegre, RS	Alunos do curso de Zoravia Bettiol	Folder da exposição, Instituto Zoravia Bettiol	
1970	Exposição de xilogravura e tapeçaria	Galeria Documenta, São Paulo, SP	Zoravia Bettiol		
1970	Exposição de xilogravura e tapeçaria	Galeria Guignard, Belo Horizonte, MG	Zoravia Bettiol		


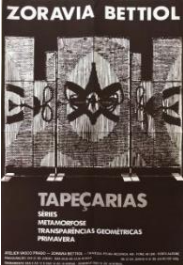
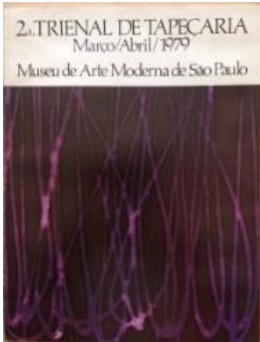




1970	Exposição Vasco Prado e Zoravia Bettiol	Galeria Bonino	Zoravia Bettiol e Vasco Prado	<i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, p. 15, 15 abr 1970	
1971	2º Curso de tapeçaria - Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS				
1971	<i>Curso de tapeçaria</i>	Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Alunas do curso de Zoravia Bettiol	Folder da exposição, Instituto Zoravia Bettiol	
1971	<i>Homenagem à poetas</i>	Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol	Folder da exposição, Centro de documentação do Margs	
1971	<i>Exposição dos artistas plásticos do Rio Grande do Sul</i>	Fundação Cultural do Distrito Federal, DF	Outros artistas incluindo Zoravia Bettiol (tapeçaria)	Catálogo da exposição	
1972	3º Curso de tapeçaria - Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS				
1972	<i>Curso de tapeçaria</i>	Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Alunas do curso de Zoravia Bettiol	<i>Zero Hora</i> , Porto Alegre, 26 nov 1972	
1972	<i>Dos artistas del Brazil em Lima</i>	Centro de estudos brasileiros, Lima	Zoravia Bettiol (gravuras e tapeçarias)		
1972	Exposição de tapeçaria e xilogravura	Biblioteca Luiz Angel Arango, Banco de la	Zoravia Bettiol		

		Republica, Bogotá, Colômbia			
1972	<i>Zoravia Bettiol - Grabados y Tapicerias</i>	Salon Municipal La Paz, La Paz, Bolívia	Zoravia Bettiol		
1974	<i>A arte de Zoravia Bettiol - 1954 - 1974</i>	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	Zoravia Bettiol (xilogravura e tapeçaria)	Folder da exposição, Centro de documentação do Margs	
1974	Exposição de xilogravura e tapeçaria	Galeria Bonino, São Paulo, SP	Zoravia Bettiol	<i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, p. 2, 15 jul 1980	
1974	<i>Transparências Geométricas</i>	Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol		
1974	<i>Tapeçaria Brasileira</i>	Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG	Norberto Nicola, Jacques Douchez, Iracy Nietsche, Ignez Turazza, Alice Carracedo Duarte, Maria Kikoler, Parodi, Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Inge Roesler, Genaro de Carvalho, Zoravia Bettiol, Minnie Sardinha, Maria Helena Andrés, Augusto Degois, Marlene Trindade e Rubem Dario	Catálogo da exposição	
1974	<i>1ª Mostra de Tapeçaria Brasileira</i>	Museu de Arte Brasileira, Fundação Alvarez Penteado, São Paulo, SP	Artistas do RS: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Geruzes Pinto, Helena Dorfman, Ivandira Dotto Sardinha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Licie Hunsche, Maria Marly Pinto, Nelson Ellwanger, Renata Rubim, Sonia Moeller, Salome Berryman, Yeddo Titze, Yeddo Titze, Zelia	Catálogo da exposição	

			Araujo Santos e Zoravia Bettiol		
1975	<i>1ª Mostra Gaúcha de Tapeçaria</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	Aly Chaves, Angela Maria Paulovieira, Angela Regina Berto, Celia Pippi, Claudete Grzybowski, Dolores Gottlieb Gronço, Doris Martinez, Erica Turk, Fanny Meimes, Francisca Veronese, Helena Dorfman, Iara Roedel, Irene Marques Fernandes, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Liciê Hunsche, Lurdi Blauth, Maria Isabel de Castro, Marly Pinto, Margaret Silveira, Miriam Hipp Germano, Rosa Maria Carlson, Sonia Moeller, Silvia Bernadete de Melô, Vera Zattera, Vilma Geni Rambo, Zoravia Bettiol, Wilhelm Horvath.	Catálogo da exposição	
1975	<i>Curso de tapeçaria</i>	Museu Julio de Castilhos, Porto Alegre, RS	Alunas do curso de Zoravia Bettiol	Folder da exposição, Instituto Zoravia Bettiol	
1975	<i>Zoravia Bettiol – Tappezzerie Incisioni</i>	Galleria d'Arte Della "Casa do Brasil", Palazzo Pamphili, Roma, Itália	Zoravia Bettiol (gravura e arte têxtil)		
1975	<i>First Triennial of Fiber Arts</i>	The Central Museum of textiles Lodz, Polônia	Diversos artistas		


1975	<i>Primer Encuentro de Tapeçaria Uruguayo – Brasileiro</i>	Montevideo, Uruguai	Artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Zoravia Bettiol, Maria Thereza Camargo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Carla Obino, Inge Roesler, Yeddo Titze, Marlene Trindade, Ignez Turazza, Bia Vasconcellos, Arlinda Volpato e Aracy Zanotti.	Catálogo da exposição	
1976	Criação do Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea				
1976	<i>Zoravia Bettiol Gravures et Tapisseries</i>	Galerie Debret, Paris, França	Zoravia Bettiol (gravuras e arte têxtil)		
1976	<i>Zoravia Bettiol Tapices</i>	Casa del Brasil, Madri, Espanha	Zoravia Bettiol (xilografuras e arte têxtil)		
1976	<i>I Trienal de tapeçaria</i>	Museu de Arte Moderna de São Paulo	Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Helena Dorfman, Heloísa Sellins, Ivandira Dotto Saldanha, Jussara Cirne de Souza, Joana de Azevedo Moura, Liciê Hunsche, Marian, Renata Rubim, Sonia Moeller, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1977	<i>Fiber Works, Americas e Japan</i>	The National Museum of Modern Art, Kioto, Japão	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		
1977	<i>Primer encuentro argentino-brasileño-uruguayo del tapiz</i>	Museu de Artes Visuales, Buenos Aires, Argentina	Artistas brasileiros: Gilda Azevedo, Jacques Douchez, Norberto Nicola, Iracy Nitsche, Inge Roesler, Bia Vasconcellos, Yeddo Titze, Berenice Gorini, Zoravia Bettiol e Liciê Hunsche.	Catálogo da exposição	
1978	<i>Zoravia Bettiol – Tapices e Grabados</i>	Galeria Praxis, Buenos Aires, Argentina	Zoravia Bettiol (gravuras e arte têxtil)		
1978	<i>Second Triennial of Fiber Arts</i>	The Central Museum of Textiles, Lodz, Polônia	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		



1978	<i>Caminhos da tapeçaria brasileira</i>	Galeria Funarte, Rio de Janeiro, RJ	Bia Vasconcellos, Gilda Azevedo, Igenes Turazza, Jacques Douchez, Jorge Cravo, Liciê Hunsche, Maria Helena Andrés, Maria Kikoler, Marieta Ramos, Marília Giannetti Torres, Mary Ann Pedrosa, Parodi, Rubem Dario, Thor, Yeddo Titze e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1979	<i>Tapeçarias</i>	Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol (tapeçarias)	Cartaz da exposição, Centro de documentação do Margs	
1979	<i>II Trienal de Tapeçaria</i>	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	Do Rio Grande do Sul: Arlinda Nunes Volpato, Berenice Gorini, Carla Obino, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto Saldanha, Joana de Azevedo Moura, Lelita Rosa Araujo Santos, Liciê Hunsche, Rachela Gleiser, Ronete Lager Magrisso, Sonia Moeller e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1980/2000	Criação do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea				
1980	<i>Exposição de tapeçarias Zoravia Bettiol</i>	Tapeçart, Rio de Janeiro, RJ	Zoravia Bettiol	<i>Jornal do Brasil</i> , Rio de Janeiro, p. 2, 6 dez 1980	
1981	<i>Textilkunst 81</i>	Kunstlerhaus, Viena, Áustria	Diversos artistas, incluindo Zoravia Bettiol		
1981	<i>1º Mostra do Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea</i>	Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS / Galeria Bafisud - Banco Brasileiro Sudamericano, São Paulo, SP / Loja Sombra Móveis, Rio de Janeiro, RJ	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	Catálogo da exposição	



			criação coletiva: Ronete Magrisso, Maria Jose Martins, Ledy de O. Schmitt, Silvia Voegeli, Maria da Graça Schmitt e Vera Dexheimer.		
1982	<i>III Trienal de Tapeçaria</i>	Museu de Arte Moderna, São Paulo, SP	Do Rio Grande do Sul: Arlinda Nunes Volpato, Astréa Guimarães do Amaral, Berenice Gorini, Carla Obino, Centro de Desenvolvimento da Expressão, Erica Turk, Heloisa Crocco, Liciê Hunsche, Ronete Lager Magrisso e Zoravia Bettiol	Catálogo da exposição	
1983	<i>2ª Mostra do Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea</i>	Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS	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	Catálogo da exposição	
1983	<i>Transfigurações de pedra nº 1 e 2</i>	Atelier Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol		
1984	<i>Tekstilkunst</i>	Kunstindustrimuseet, Oslo, Noruega	Diversos artistas, incluindo Zoravia Bettiol		
1984	<i>Tapices e Grabados de Zoravia Bettiol</i>	Galeria Latina, Montevideo, Uruguai	Zoravia Bettiol (xilografura e arte têxtil)		
1984	Ciclo de Exposições Itinerantes pelo litoral - <i>Coletiva de tapeçarias CGTC</i>	Hoteis Samburá, Imbé, RS/ Hotel Amaral, Tramandaí, RS/ Sociedade Amigos de Tramandaí, RS	Zoravia Bettiol, Astrea do Amaral, Fanny Meimes, Heloisa Crocco, Joana de Azevedo Moura, Rachela Gleiser, Telma Cademartori, Sonia Moeller, José Carlos Ribeiro, Carla	GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, 2017.	



			Obino, Clayton Saegner, Marília Herter e Zulma Rollin Costa		
1984	<i>Tapisserien aus Brasilien – Künstlergruppe</i>	TextilMuseum Max Berk, Heidelberg, Alemanha	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.	GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, 2017.	
1984	<i>Exposição de tapeçarias e gravuras Zoravia Bettiol</i>	Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew, Joinville, SC	Zoravia Bettiol	Folder da exposição, Centro de documentação do Margs	
1985	<i>Exposição Nacional de Arte Têxtil 85</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e outros espaços culturais de Porto Alegre, RS	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 Moeller, Sonia Paul, Suzana Lima, Theoto, Xtiano, Zoravia Bettiol.	Catálogo da exposição	
1985	<i>II EXPOARGS: Exposição de Artesanato do Rio Grande do</i>	Parque de Exposições Assis Brasil – 8º EXPOINTER,	Clauton Bassane Senger, Daisy Violsa de Souza, Ecila Corrêa Lobo D'Avila, Elza Brum	GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da	

	<i>Sul</i>	Esteio, RS	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.	Tapeçaria Contemporânea, 2017.	
1985	<i>A arte de Zoravia Bettiol – uma retrospectiva de 1955 – 1985</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol (desenho, tapeçaria, instalação, jóia e xilogravura)		
1985	<i>Exposição de Zoravia Bettiol</i>	Itaúgaleria, Brasília, DF	Zoravia Bettiol (arte têxtil)	Folder da exposição, Centro de documentação do Margs	
1985	<i>Transfiguração de pedra n° 2</i>	Ateliê Vasco Prado/Zoravia Bettiol, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol (arte têxtil)	Cartaz da exposição, Centro de documentação do Margs	
1986	<i>A arte de Zoravia Bettiol – uma retrospectiva de 1955 – 1985</i>	Museu de Arte Brasileira, Fundação Alvarez Penteado, São Paulo, SP	Zoravia Bettiol (desenho, tapeçaria, instalação, jóia e xilogravura)		
1986	<i>A arte de Zoravia Bettiol – uma retrospectiva de 1955 – 1985</i>	Banco de Bilbao, Huelva, Espanha	Zoravia Bettiol (desenho, tapeçaria, instalação, jóia e xilogravura)		
1986	<i>I Mostra do Centro Paulista de Tapeçaria</i>	Galeria de Arte SESI, São Paulo, SP	Zoravia Bettiol (arte têxtil)		

1988	<i>Arte têxtil: técnicas contemporâneas</i>	Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro, RJ	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		
1989	<i>Mocidade Independente – a ala dos que têm fibras</i>	Galeria Arte & Fato, Porto Alegre, RS	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, Sonia Moeller, Romério Marx, Zorávia Bettiol e Véra Zattera.	GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, 2017.	
1989	<i>A Arte da Fibra Contemporânea</i>	Museu do Tecido – Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil, Rio de Janeiro, RJ	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		
1990	<i>Coletiva de Arte Têxtil</i>	Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), Pelotas, RS	Amarili 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.	GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, 2017.	
1990	<i>XXIII Exposição de Arte Contemporânea Art Chapel</i>	São Paulo, SP	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		
1990	<i>Zoravia Bettiol</i>	Galeria Latina, Montevideo, Uruguai	Zoravia Bettiol (arte têxtil e jóias)	Cartaz da exposição, Centro de documentação do Margs	
1991	<i>Arte Gaúcha Contemporânea</i>	Ateliê Liciê Hunsche	Amarilli Boni Licht, Arlinda Volpato, Erica Turk, Eleonora Fabre, Gisele Penz, Joana de Azevedo Moura, Marília Diefenthaler Herter, Maria Elena Bervian,	GRIPPA, Carolina. A memória que se tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, 2017.	







			Nadi Parmegiani e Ali Caves, Ali Chaves, Lúcia Sieburger e Neura Tomazzoni, Rojane Lamego, Sonia Moeller, Stela Gazzaneo, Zorávia Bettiol.		
1993	<i>Transformed World of Zoravia Bettiol</i>	John Francis Gallery, São Francisco, EUA	Zoravia Bettiol (xilogravura, arte têxtil e pintura)		
1993	<i>Zoravia Bettiol – painting, tapestry, woodcut</i>	Prefeitura de Menlo Park, EUA	Zoravia Bettiol (xilogravura, arte têxtil e pintura)		
1994	<i>Pathways by Zoravia Bettiol</i>	Augusta Savage Gallery, Amherst, Eua	Zoravia Bettiol (arte têxtil e xilogravura)		
1996	<i>The Peace Quilt Project</i>	Durban, África do Sul	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		
1997	15° Ars Textrina Exhibition (2° Prêmio)	Oklahoma University, EUA	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		
2000	Objeto Brasil – Design nos 500 anos	Pinacoteca de São Paulo, São Paulo, SP	Zoravia Bettiol (jóias e arte têxtil)		
2016	<i>Zoravia Bettiol – o lírico e o onírico</i>	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS	Zoravia Bettiol		
2017	<i>I Festival Fibra de artista</i>	Casa de Cultura Demósthene, Canoas, RS	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol, que foi a artista homenageada		
2019	<i>Vertentes</i>	Casa dos Rosas, Canoas, RS	Zoravia Bettiol		
2019	Fibra – I Bienal de Arte têxtil contemporânea	Diversos espaços de Porto Alegre, RS	Diversos artistas, inclusive Zoravia Bettiol		







RELAÇÃO DE  
TAPEÇARIAS  
Yeddo Titze



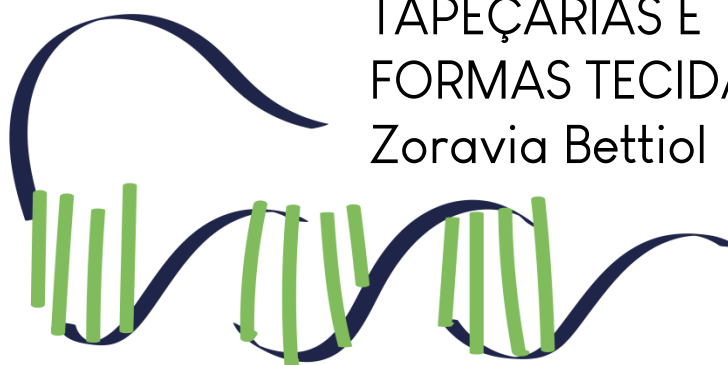
ANO	IMAGEM	FICHA TÉCNICA	ACERVO / COLEÇÃO
1967		<i>Sem título</i> , 1967 Tapeçaria bordada	Coleção particular, Santa Maria
1968		<i>Sortilège</i> , 1968 Lã e algodão, 120 x 193 cm Tapeçaria tecida em tear de baixo liço por Roberte Lefort e Jean Mourlon	Acervo artístico da cidade de Aubusson
1969		<i>Sem título</i> , 1969 Tapeçaria de recorte 155 x 101 cm	Coleção particular, Santa Maria
1969		<i>Sem título</i> , 1969 Tapeçaria de recorte 95 x 93 cm	Coleção particular, Santa Maria
c. 1972		<i>Sem título</i> , c. 1972 380 x 290 cm	Acervo do Centro de Artes e Letras, UFSM
1973		<i>Sem título</i> , 1973 Tapeçaria, 145 x 207 cm	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
1973		<i>Sem título</i> , 1973 Tapeçaria, 142 x 90 cm	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre






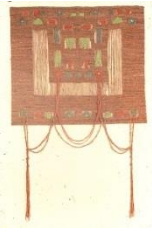


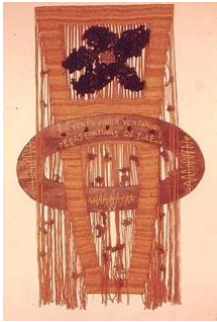


1974		Sem título, 1974 Tapeçaria, 190 x 146 cm	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
c.1974		<i>Espaço vermelho</i> , sem data Tapeçaria tecida 200 x 120 cm	Catálogo da exposição 1° <i>Mostra de Tapeçaria</i> , MAB-Faap, 1974
1974		<i>Espaço azul</i> , 1974 Tear de alto liço, 200 x 120 cm	Catálogo da <i>Primer Encuentro de Tapeceería Uruguayo – Brasileño</i> , 1975
1976		<i>Alvorada</i> , 1976 Tear manual de baixo liço com fios de lã e tecidos rasgados, 200 x 100 cm.	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
1976		<i>Pagé</i> , 1976 Tear de alto liço 200 x 140 cm	Catálogo da I Trienal de Tapeçaria, MAM-SP, 1976
1977		Sem título, 1977 Tapeçaria, 135 x 196 cm	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre









1977		<i>Pandorga, 1977</i> Tear de alto liço, lãs, barbantes, tiras de tecido 200 x 140 cm	Catálogo da <i>Primer encuentro argentino- brasileño–uruguaio del tapiz, 1977</i>
1978		<i>Sem título, 1978</i> Batique	Espólio do artista
c. 1978		Sem informações	Catálogo da exposição <i>Caminhos da tapeçaria brasileira, 1978</i>
1978		<i>Sem título, 1978</i> Batique, 145 x 92,5 cm	Espólio do artista
s/data		<i>Sem título, (data indentificável)</i> Tapeçaria bordada	Pós-Graduação em Design da UFSM
s/data		Sem título, sem data Tapeçaria bordada 75 x 70 cm	Museu de Arte de Santa Maria

RELAÇÃO DE  
TAPEÇARIAS E  
FORMAS TECIDAS  
Zoravia Bettiol












ANO	IMAGEM	SÉRIE	FICHA TÉCNICA	ACERVO/COLEÇÃO
1958		-----	<i>A beleza do campo</i> , 1958 Tapeçaria bordada em meio ponto com lã 122 x 143 cm	Instituto Zoravia Bettiol
1963		-----	<i>Manhã ensolarada</i> , 1963 Tapeçaria tecida	Coleção Particular, Porto Alegre
1968		Série <i>Estandartes</i>	Estandarte das Três Figueiras, 1968 Tapeçaria de lã e rami	
1968			<i>Estandarte de Carnaval</i> , 1968 Tapeçaria de lã, 200 x 145 cm	
1968			<i>Estandarte de Oxum</i> , 1968 Tapeçaria de lã e rami, 200 x 145 cm	
1968			<i>Estandarte marrom</i> , 1968 Lã e rami	













1970		<i>Série Homenagem a Poetas</i>	<i>Homenagem a Mario Quintana, 1970</i> Tapeçaria de sisal, rami e madeira	
1970			<i>Homenagem a Raini Maria Rilke</i> Madeira, sisal e rami 1970	
1971			<i>Homenagem a Vinicius de Moraes, 1971</i> Madeira, sisal e rami 230 x 140 cm	
1971			<i>Homenagem a Jacques Prevért, 1971</i> Tapeçaria de sisal, rami e madeira	
				
1972		-----	<i>Iemanjá no Guaíba, 1972</i> Tapeçaria de sisal, rami e madeira	Coleção Fundacred (antiga APLUB), Porto Alegre

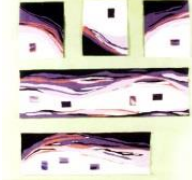

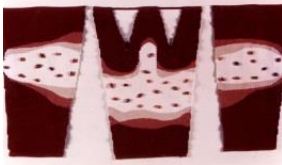
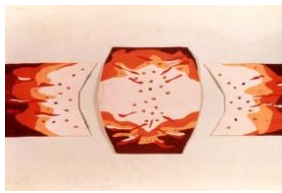
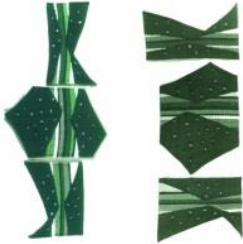




1974		<i>Série Transparências Geométricas</i>	<i>Safira</i> , 1974 Forma tecida lã e rami	
1974			<i>Jade</i> , 1974 Forma tecida lã e rami	
1974			<i>Lápis Lázzuli</i> , 1974 Forma tecida em lã e rami	
1975			<i>Ambar</i> , 1975 Forma tecida Sisal, rami e estrutura metálica	
1976		<i>Série Modulações</i>	<i>Modulações nº 2</i> , 1976 Tapeçaria de sisal e rami	
1976			<i>Modulações nº 3</i> , 1976 Tapeçaria de sisal e rami	
1976			<i>Modulações nº 4</i> , 1976 Tapeçaria de sisal e rami	
1976			<i>Modulações</i> , 1976 Tapeçaria de sisal e rami	Produzido para Secretaria Estadual da Fazenda, Porto Alegre












1976		<i>Série Metamorfose</i>	<i>Elegia</i> , 1976 Forma tecida Sisal, rami e estrutura metálica	
1976			<i>Minueto</i> , 1977 Tapeçaria de sisal e rami	
1976			<i>Pastoralle</i> , 1977 Tapeçaria de sisal e rami	
1976			<i>Réquiem</i> , 1976 Forma tecida	
1976			<i>Sinfonia</i> , 1976 Forma tecida	
1977			<i>Intermezzo</i> , 1977 Tapeçaria de sisal e rami	
1977			<i>Rapsódia</i> , 1977 Forma tecida Sisal, madeira e estrutura de ferro 237 x 60 x 30 cm.	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
1977			<i>Sonata</i> , 1977 Forma tecida	
1977			<i>Balada</i> , 1977 Forma tecida Sisal, rami e suporte se metal. Elemento 1: 123 x 60 x 22 cm Elemento 2: 130 x 110 x 22 cm Elemento 3: 67 x 200 cm	Instituto Zoravia Bettiol, Porto Alegre
1978			<i>Romanza</i> , 1978 Forma tecida	

1978		<i>Série Primavera</i>	<i>O Guarda sol vermelho,</i> 1978 Tapeçaria	
1978			<i>O menino com pássaros,</i> 1978 Tapeçaria	
1978			<i>O menino com sol,</i> 1978 Tapeçaria	
1979		<i>Série Indígena</i>	<i>Anta,</i> 1979 Forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami	
1979			<i>Ave n° 1,</i> 1979 Forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami	
1979			<i>Ave n° 2,</i> 1979 Forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami	
1982		<i>Série Mensagens</i>	<i>Homenagem a Chico Buarque,</i> 1982 Forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami	
1982			<i>Homenagem a Lutzenberger,</i> 1982 Forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami	
1982			<i>Homenagem a Picasso,</i> 1982 Forma tecida, estrutura de ferro, sisal e rami	

s/data		<i>Série Transfigurações da Pedra I</i>	<i>Tapeçaria n° 67</i> Tapeçaria	
s/data			<i>Tapeçaria n° 63</i> Tapeçaria	
1983			<i>Tapeçaria n° 36, 1983</i> Tapeçaria	
1983			<i>Tapeçaria n° 41, 1983</i> Tapeçaria	
1983			<i>Tapeçaria n° 58, 1983.</i> Teceragem manual com algodão e pedra, 71 x 134 cm	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre
1984			<i>Tapeçaria n° 59, 1984</i> Tapeçaria	
1984			<i>Tapeçaria n° 58, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e quartzo rosa	
1984			<i>Tapeçaria n° 64, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e quartzo rosa	
1984			<i>Tapeçaria n° 35, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e quartzo rosa	
1985			<i>Tapeçaria n° 82, 1985</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1985			<i>Tapeçaria n° 85, 1985</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1987			<i>Homenagem a Villa Lobos, 1987</i> Tapeçaria	

1983		<i>Série Transfigurações da Pedra II</i>	<i>Tapeçaria n° 36, 1983</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1984			<i>Tapeçaria n° 72, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1984			<i>Tapeçaria n° 73, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1984			<i>Tapeçaria n° 74, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1984			<i>Tapeçaria n° 75, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e quartzo verde	
1984			<i>Tapeçaria n° 77, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e topazio	
1984			<i>Tapeçaria n° 78, 1984</i> Tapeçaria fibra de algodão e ágata	
1984		-----	<i>Solaris, 1984</i> Sisal e rami	Projeto para VARIG
1985		-----	<i>Pássaro branco, 1985</i> Sisal, rami, algodão e ágata	Projeto para VARIG

1985		<i>Série Transfigurações da Pedra III</i>	<i>Oxalá e Iemanjá</i> , 1985 Tapeçaria Fibra de algodão, topázio e ágata	
1988			<i>Estandarte de Oxóssi</i> , 1988 Formas Tecidas, fibra de algodão, ametista e topázio	
1988			<i>Sinfonia brasiliense</i> , 1988 Tapeçaria, fibra de algodão e topázio	
1988			<i>Tragédia e comédia</i> , 1988 Tapeçaria Estrutura metálica, algodão e pedras	
1988			<i>Hino Brasiliense</i> , 1988 Forma tecida Estrutura Metálica, Fibras de algodão e pedra	
1995		<i>Série Migrações</i>	<i>Pássaro do Deserto</i> , 1995 Tapeçaria Tela, pintura, fibra de algodão, viscose e ágata	
1995			<i>Pássaro Tropical II</i> , 1995 Tapeçaria Tela, pintura, fibra de algodão, viscose e ametista	
1998			<i>The green butterfly</i> , 1998 Tapeçaria tela, pintura, fibras de algodão, viscose e quartz verde	
2012		-----	<i>Contrastes</i> , 2012 180 x 90 cm	







**ZORAVIA BETTIOL (2 entrevistas via email)**

**Primeira entrevista respondida no dia 19 de novembro de 2018.**

**Carolina Grippa - Quando lhe perguntam sobre como iniciou a sua relação com o têxtil, tu comentas que tua vó e mãe trabalhavam no tear. Mas gostaria de saber, se tu tinhas conhecimento de outros artistas nacionais e estrangeiros que trabalhavam com a tapeçaria (Genaro de Carvalho, Norberto Nicola, Jacques Douchez, Madeleine Colaço) e que possam ter te influenciado e incentivado a explorar o suporte têxtil na sua produção artística? Você tinha conhecimento desses artistas?**

Zoravia Bettiol - Minha vó comprou uma maquina de tecer e minha mãe, muitos anos depois, criou uma pequena malharia e eu desenhava modelos de pulôver, casacos e saias para a malharia. Quando eu estava cursando o Instituto de Belas Artes, em uma das minhas visitas a Salvador, na Bahia, talvez em um congresso de estudantes de arte, visitei o atelier do Genaro de Carvalho. Vi também, na época de estudante, no Rio de Janeiro, uma exposição do Jean Lurçat, um dos precursores da nova tapeçaria e comecei a comprar livros nesta área. Conheci, no início da década de 60, o Norberto Nicola e o Jacques Douchez e, com o Norberto Nicola e com outros artistas têxteis criamos o Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea em 1976 sendo o Norberto presidente e eu vice-presidente. Depois de alguns tempo ele passou a presidência para mim. A forte influência que eu tive foi ter conhecido a obra da artista Croata Jadoga Buic em São Paulo que despertou meu interesse em estudar arte têxtil na Polônia, o que aconteceu em 1968. Lá conheci a obra de muitos artistas têxteis importantes como Magdalena Abakanowicz, Wojciech Sadley entre outros.

**CG - No seu livro, Zoravia Bettiol a mais simples complexidade está que a 1º peça de tapeçaria é da década de 1950 e que em 1960 você começou a fazer tapeçaria de recorte. Onde você aprendeu essa técnica específica? Como surgiu esse interesse?**

ZB - Tive noções de tapeçaria de recorte com Vasco Prado e depois acabei criando algumas soluções mais pessoais. O meu interesse pelo têxtil vem desde a minha infância. O tecido com sua ductilidade, flexibilidade, textura, estamparia e cores me fascinam assim como as tapeçarias e os adereços religiosos egípcios coptas, as tapeçarias da idade média, do Renascimento e a belíssima tapeçaria de Bayeux, mais conhecida como a tapeçaria da Rainha Matilde, que alias é bordada.

**CG - Em 1968, você faz seu estágio na Polônia, no ateliê de Marina Laskiewicz. O que você já sabia dos ateliês e artistas poloneses para lhe interessar a fazer um estágio nesse país?**

ZB - Os artistas têxteis poloneses tinham formação em outras áreas como pintura, desenho, gravura e escultura, mas conheciam bem a técnica do tear e com estes conhecimentos e com criatividade e ousadia, começaram a produzir a nova tapeçaria na década de 60.

**CG - Queria saber mais da sua rotina no seu estágio com a artista Marina Laskiewicz. Como era os estudos no ateliê? Como foi o processo de aprendizado? O que você mais se lembra dela comentar e falar sobre arte têxtil?**

ZB - Estudei arte têxtil em Varsóvia, na Polônia, durante 7 meses sendo que no primeiro mês estudei na escola de Belas Artes e fiz uma tapeçaria. Eu começava a trabalhar às 9 horas sendo que antes eu deixava o meu marido Vasco Prado, em um atelier, e nossos dois filhos Fernando e Eleonora na escola e trabalhava até às 16 horas.

Até hoje não sei como aprendi a tecer, pois a professora, que falava um francês sofrível, me deu atenção umas duas ou três vezes e quem me acompanhava eram dois assistentes dela que só falavam polonês e eu não falava uma palavra em polonês. Depois deste mês o Belas Artes entrou em férias e eu fui estudar no atelier da maravilhosa artista Maria Łaskiewicz, que falava francês, tinha oitenta e poucos anos, uma obra nada convencional e havia sido professora da Magdalena Abakanowicz. No segundo mês, férias também dos meus

filhos, eu levava a minha filha Norinha, que tinha na época cinco anos, comigo, na nossa caminhonete DKW e ficávamos no atelier e na casa da Maria das 9h às 13 horas e íamos para casa almoçar. Como eu tinha 33 anos e comecei a trabalhar como artista desde os 20 anos, já tinha certa experiência. Ela me dava liberdade e me ensinava soluções têxteis. Interessante lembrar que fizemos uma pequena rama para a Nora e ela tecia e brincava enquanto eu trabalhava no tear. Conheci, naquela época, muitos artistas, principalmente têxteis, que foram muito gentis com a minha família.

**CG - O que influenciou esse tempo na Polônia na sua produção em têxtil?**

ZB - Os conhecimentos técnicos aprendidos, o contato com a obra têxtil de outros artistas foi estimulante para que transpusesse esta experiência e começasse a desenvolver a minha linguagem pessoal na área têxtil.

**CG - Retornando ao Brasil, você já inicia dando aulas sobre tapeçarias. Como funcionava suas aulas? O que era ensinado? O que para você era mais importante estimular nos alunos?**

ZB - Sempre nas minhas aulas quer sejam de desenho, pintura, estamparia, design de joias, além de ensinar a parte técnica, a “cozinha da arte”, mostro livros de arte, estímulo o hábito de visitar exposições e aconselho que os alunos tenham disciplina, pesquisem, sejam curiosos, tenham coragem, procurem ser bem informados e se tiverem algo a dizer, que procurem e expressem a sua verdade e, mais do que tudo, vivam intensamente. O que é mais importante, para mim, em uma obra de arte é a composição e que ela tenha o poder de me emocionar.

**CG - Saberias me dizer, exatamente, quantas dessas aulas você deu? Pois, vi folders das exposições de 1969, 1970 e 1971. Gostaria de saber por quanto tempo tu destes essas aulas sobre tapeçaria.**

ZB - Além destes três cursos, em porto Alegre, dei um curso em Curitiba e diversos em São Paulo entre 1985 e 1992 e novamente em Porto Alegre, depois de morar por 8 anos em São Francisco na Califórnia, de 2000 a 2005 de estamparia, carimbo para estamparia e head dresses nos quais usei elementos têxteis.

**CG - Quem você destacaria de suas alunas?**

ZB - Heloisa Crocco, Liciê Hunsche, Sonia Moeller, Fanny Meimes e Erica Turk. Muitas das minhas alunas foram professoras em escolas estaduais e municipais.

**CG - Como era a inserção da tapeçaria nos anos 1970? Como você sentia a abertura do público e dos próprios museus na época. E me comente um pouco sobre as diversas exposições de tapeçaria que ocorreu nessa década. Você as considera importantes para a legitimação da tapeçaria como um suporte artístico?**

ZB - As Bienais de Lausanne, sendo que eu fui um dos quatro artistas brasileiros que delas participaram. As mostras Fiber Works, American e Japan, a Textilkunst 81 de Lins e Viena. No Brasil salientamos as Trienais de Tapeçaria e as mostras do Centro Gaúcho e Paulista de Tapeçaria. As mostras Primero Encuentro Brasileño – Uruguayo de Tapiceria e Primero Encuentro Argentino – Brasileño – Uruguayo del Tapiz em 1977 movimentaram e difundiram muito a área têxtil entre 1970 e 1985. Vale mencionar que o Evento Têxtil, em 1985 foi um evento muito abrangente pois houve a Exposição Nacional de Arte Têxtil no MARGS. Os ateliers dos artistas têxteis gaúchos abriram suas portas a visitação pública, as galerias de Porto Alegre, o Atelier Livre da Prefeitura, o GEEMPA e o Centro do Desenvolvimento da Expressão expuseram obras de diversas instancias. Houve um seminário sobre o têxtil com palestrantes do Brasil, do Uruguai e da Argentina. A exposição têxtil itinerou para várias cidades, São Paulo, Curitiba, Rio de Janeiro e Espírito Santo. A época era de muita efervescência da área têxtil e os museus e centros culturais foram receptivos a este movimento no mundo, mas como em todas as áreas do conhecimento há o fluxo e o refluxo, o modismo e fases boas e outras não tanto. Há anos que o The World Textil Art tem sido um espaço para mostrar e difundir o têxtil em suas diversas instancias. A próxima edição, será em 2019 na Espanha.

**CG - Quem são, ou eram, os teus “ídolos” na tapeçaria?**

ZB - Artistas que eu admiro: Magdalena Abakanowitz, Jagoda Buić (convivi com ela em Linz e Viena, ficamos amigas e eu a visitei em Paris na década de 70), Aurèlia Muñoz, Berenice Gorini e Yosi Anaya.

## ZORAVIA BETTIOL

Segunda entrevista respondida no dia 8 de setembro de 2020.

**Carolina Grippa - Como tu decidiste ir para a Polônia, já que é um país mais "desconhecido" para nós. Tu conhecia algum artista que havia ido e estudou tapeçaria no país?**

Zoravia Bettiol - Não conhecia ninguém que houvesse estudado na Polônia, mas a artista iugoslava Jagoda Buic expos na 13ª Bienal Internacional de São Paulo e causou muita sensação usar o têxtil de maneira tridimensional. A Bienal de Lausanne já começava a mostrar obras dos artistas poloneses. Eu conhecia o Consul polonês de Porto Alegre e ele conseguiu um convite do governo polonês para que eu fosse estudar arte têxtil (tapeçaria em tear) em Varsóvia, em 1968. A Polônia era a renovadora da intitulada Nova Tapeçaria no mundo.

**CG - O que mais te impactou com a produção têxtil daquele país? O que tu viste que tu te lembras?**

ZB - Os artistas têxteis poloneses conheciam as técnicas têxteis especialmente a tecelagem e, por esse motivo, tinham mais segurança e ousadia. Sendo que os ateliers de Aubusson, na França, tinham ótima qualidade profissional. Qualquer artista fazia um cartão e eles reproduziam, com fidelidade, e mecanicamente o cartão. Enquanto que na Polônia a tapeçaria era pulsante, viva e instigante, na França era estagnada. Muito impressionante as obras da Magdalena Abakanowicz.

**CG - Sei que primeiro tu tivestes aula no Instituto de Belas Artes. O que tu aprendestes? Como era o ambiente? Como era o material que tu usavas para tecer (formato do tear, fios, usavas um projeto inicial)?**

ZB - Não tinha curso de tapeçaria quando fiz o Belas Artes na década de 50. Eu cursei o Instituto de Belas Artes em Porto Alegre, de 1951 a 1955, com ênfase em pintura, mas haviam poucos professores bons naquela época. Por este motivo fui estudar desenho e gravura, primeiro linóleogravura e depois xilogravura, no atelier do escultor Vasco Prado. No mesmo período comecei também a fazer tapeçaria bordada em talaçarga com meio ponto, a Vindima e A Beleza do Campo. Essas obras tinham aproximadamente 1m por 1,50 m. Mas realmente não me satisfaziam pois tentavam imitar o ponto do tear. A tapeçaria Beleza do Campo participou do 1º Salão Panamericano do Instituto de Belas Artes em 1958.

Sim, eu fiz um cartão de cada tapeçaria, desenhei em cima da talaçarga e fiz uma equivalência entre as cores e números para facilitar o trabalho.

**CG - E quando tu tivestes aula com a Maria Łaskiewicz, como foi? Qual era o tear que tu usavas, tu chegavas a fazer projetos das obras? Quais eram os materiais que tu usavas? E tinha outras pessoas tendo aulas contigo? Quando mais detalhes tu puder lembrar será ótimo!**

ZB - Quando eu cheguei em Varsóvia era férias e eu trabalhei um mês na Escola de Belas Artes e a professora Anna Śledziowska foi umas três vezes sendo que eu aprendi a tecer com a orientação de dois assistentes dela. O tear era de baixo liço com pedal. Não sei como aprendi a tecer, pois os instrutores falavam polonês, alemão e russo e eu francês, inglês e espanhol. O exercício que fiz foi com linhas de algodão tinha aproximadamente 60 X 40 cm. Depois fui trabalhar no atelier da Maria Łaskiewicz que foi professora da Magdalena Abakanowicz. Ela era uma pessoa muito amável, generosa e nos comunicávamos em francês. Eu trabalhei em uma obra Homenagem a Chopin, em sisal e Rami, em tons terrosos. Sim, eu fiz o projeto, mas já me interessou usar alguns pontos e deixar alguns vazados no trabalho. A nora da Maria, Cristina, também me dava assistência nos cinco meses que trabalhei no atelier.

Eu conheci outros artistas têxteis como Jolanta Owidzka. Fui com ela para Zakopane, uma região montanhosa e lá comprei muita lã e as tingi em oito cores e com estas cores fiz o projeto de oito tapeçarias da série Estandartes que quebrava a forma vertical ou horizontal do retângulo da tapeçaria tradicional. Fiz uma versão pequena da tapeçaria Estandarte de Carnaval sendo que a versão grande, com a qual participei da IV Bienal de Lausanne, foi executada por uma artesã polonesa. Na ida à Zakopane passamos por Auschwitz e eu só consegui ver o primeiro dos muitos pavilhões que compõe aquele local de extermínio humano criado pelo nazismo. Foi muito impactante e terrível para mim.

**CG - E quando tu chegaste ao Brasil, qual era o objetivo principal em dar as aulas de tapeçaria?**

ZB - Quando cheguei ao Brasil passei um mês e meio arrematando as tapeçarias e fiz uma exposição com a série Estandartes. Em seguida resolvi ministrar um curso de arte têxtil, pois a técnica do tear não era conhecida pelos artistas.

**CG - Como foram as tuas aulas? Que tear e materiais tu usava com as alunas? Como era a didática e a dinâmica das aulas?**

ZB - Como o Rio Grande do Sul é um estado produtor de lã e com um artesanato têxtil, resolvi ensinar arte têxtil de uma forma mais criativa e livre para estudantes, artistas e professores de arte. Ministrei três cursos e transmiti para os meus alunos os princípios básicos da nova tapeçaria. Estimulava o desenho, o estudo de cores, ensinava os pontos básicos e, a partir desses ensinamentos, eles faziam suas criações. As aulas eram teóricas e por meio de livros eles iam tomando contato com a história da arte têxtil e praticas onde começavam a desenvolver uma maneira mais pessoal.

Fazíamos avaliação e a crítica sobre os trabalhos dos alunos que ajuda a desenvolver a autocritica muito necessária para o crescimento de um profissional. Os alunos trabalhavam com rama. O terceiro que dei foi para professores de arte e contratei a Maria Amélia Bulhões para dar história da arte. O curso foi de um ano, duas vezes por semana.

**CG - Quais alunas tu destacaria que seguiram uma produção têxtil.**

ZB - A Liciê Hunsche, a Heloisa Crocco, a Carla Obino, a Erica Turk, a Sônia Moeller, a Zélia Araújo Santos, a Fany Meines entre outros.

**CG - Poderias me comentar melhor como foi a aceitação ao voltares da Polônia e mostrar a tua produção têxtil?**

ZB - Quando eu fui estudar na Polônia eu tinha 33 anos e já trabalhava profissionalmente já havia 13 anos, portanto, quando voltei à Porto Alegre, já com a exposição Estandartes, o público foi muito receptivo e começou a se interessar também por arte têxtil.

**CG - E quando tu começastes a produzir mais tapeçarias, como era teu processo? Tu desenhavas um projeto? Seleccionavas o material? E tu tinhas alguma ajudantes para tecer contigo?**

ZB - Sempre o meu processo criativo tem quatro etapas: é despertado por alguma situação ou estímulo do exterior, ou por alguma lembrança, vivencia ou estímulo interior inconsciente (primeiro momento). Elaboração subjetiva que em geral é lenta (segundo momento). Esboços e, as vezes, pesquisas do que elaborei (terceiro momento). E a ampliação e o desenvolvimento dos esboços para a obra concluída (quarto momento). Como se nota é um processo muito organizado que propicia obras que muitas vezes parecem que nasceram fácil e espontaneamente. Vou ajustando o material e as cores para materializar as obras.

**CG - Agora sobre as exposições que tiveram na década de 1970, como a 1º Mostra de tapeçaria e as trienais de tapeçaria, como tu vês o teu papel nessas exposições? Como tu notavas a tua produção em relação aos outros? Quem tu achavas que havia uma produção mais semelhante a tua, ou que tu tinhas uma influência maior?**

ZB - Uma época cheguei a ter três auxiliares, mas sempre eu tecia a primeira peça e o auxiliar reproduzia uma segunda e terceira vez. Quando iniciei a série Transfigurações da pedra I, em um ano eu teci 100 tapeçarias, de formatos pequenos e médios. Eu tecia em uma rama, tear com pregos. Realizei obras grandes de encomenda também em uma rama muito grande como, por exemplo, O Pássaro de Fogo para a IBM, Modulações para a Secretária da Fazenda, a tapeçaria Solaris e Pássaro Branco para a diretoria da Varig e a Iemanjá do Guaíba para o prédio da APLUB em Porto Alegre.

A criação do Centro Brasileiro de Tapeçaria Contemporânea, do qual Nicola foi presidente, eu vice e depois presidente, o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea e o Centro Paulista de Tapeçaria contribuíram para aglutinar os artistas têxteis do Brasil, nas décadas de 60 e 70. Duas mostras importantes foram realizadas, organizadas pelo Norberto Nicola, em 1975 o 1º Encontro Brasileiro-Uruguaio de Tapeçaria no Subte Municipal, em Montevidéu e o 1º Encontro Argentino-Brasileiro-Uruguaio em 1977, em Buenos Aires, no Museu de Artes Visuais. Em Belo Horizonte foi realizada a mostra Tapeçaria Brasileira em 1974, na Universidade Federal de Minas Gerais e em São Paulo alguns meses depois a Primeira Exposição Brasileira de Tapeçaria, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), sendo que recebi menção honrosa. A criação das três Trienais de tapeçaria (1976, 1979 e 1982) do MAM de São Paulo, contribuiu muito para o desenvolvimento da área têxtil.

O Evento Têxtil em 1985, em Porto Alegre, foi marcante por diversas razões:

1- Pela realização da Exposição Nacional de Arte Têxtil 1985 que reuniu artistas de todo o Brasil, no MARGS;

- 2- Pelas palestras proferidas por artistas e estudiosos da área têxtil do Brasil, Uruguai e Argentina no encontro de artistas têxteis no Centro Municipal de Cultura;
- 3- Durante um mês as galerias e alguns ateliers de artistas apresentaram mostras têxteis;
- 4- O Centro de Desenvolvimento da Expressão trabalhou três meses com crianças, adolescentes e adultos e apresentou o resultado dessa produção. O Gempa também fez uma atividade relacionada com o têxtil.
- 5- O Atelier Livre fez mostra Técnica Têxteis do Rio Grande do Sul coordenado pela Joana Azevedo Moura.

Não, as minhas obras têxteis eram diferentes dos outros artistas, principalmente as tridimensionais das séries Metamorfose, Transparências Geométricas, Mensagens e Indígena.

Muitos artistas seguiam mais a obra do Norberto Nicola e do Jacques Douchez.

**CG - Quais são os artistas têxteis que na época, década de 1960/70, te impactaram mais?**

ZB - A série monumental de trajes de Berenice Gorini assim como a outra com cadeiras, sendo que nas duas foram usadas fibras naturais, palha e madeira. Do exterior, a Magdalena Abakanowicz, com seus imponentes Abakans, a Jagoda Buić, a espanhola Aurélio Muñoz que conseguiu dar transcendência a esculturas têxteis realizadas com macramê e o precursor da nova tapeçaria Jean Lurçat que reduziu a palheta de cores.



**BERENICE GORINI (1 entrevista)**

**Amiga de Yeddo Titze e foi professora na UFSM.**

**Entrevista realizada em sua casa, em Florianópolis, no dia 19 de novembro de 2018.**

Carolina Grippa – Vamos começar com a tua trajetória, como tu começastes a se envolver com arte...

Berenice Gorini – Ah... desde criança, porque eu sou daqui de Santa Catarina e quando eu era criança eu gostava de desenhar, mas era uma coisa espontânea. Sempre gostei de ler, de estudar e graças a Deus meus pais tinham um nível cultural relativamente bom. Não vou dizer que eles eram intelectuais, mas meu pai era universitário, ele tinha terceiro grau; e minha mãe não tinha, mas era muito curiosa e lia muito. E eu sempre fui muito curiosa. E isso foi me levando, e eu fui descobrindo por conta própria. Eu tinha acesso a muitos livros em casa, pois como eles gostavam de ler. Meu pai era europeu, então eu havia essa bagagem europeia muito próxima. E eu nasci em uma colônia italiana e lá quem sabia escrever e ler era rei [risos]. Então, eles sempre puxaram muito a gente, nós eramos sete irmãos. Nos “puxavam” para ler, estudar, para se “fazer” na vida, para sair daquela mesmice interiorana. E como minha mãe não teve acesso a estudo, pois os pais dela eram muito católicos e religiosos, achavam que moça não precisa estudar. Ela passou a vida inteira com aquele recalque e nos falava: “Não fiquem como eu, dona de casa”. Nós fomos todos muito estimulados a tocar a vida para frente, não nos conformarmos com o arroz e feijão, entendestes? Quando nós fizemos o primário em Nova Veneza, num grupo escolar, que era a única coisa que tínhamos a disposição. E tinha um colégio de freiras do lado, mas meu pai e minha mãe não eram religiosos e eram um pouco avesso à igreja. Minha mãe por ter sido criada por um “tacão” da igreja e meu pai por “ser mais evoluído” [risos]. Nada contra quem é, mas eles não gostavam e não queriam que a gente ficasse com mentalidade de padre e freira. Então, nos mandaram com nove e dez anos para encerrar o primário em Porto Alegre, que era o acesso mais fácil que tínhamos a educação, porque aqui em Florianópolis só tinham escolas com educação religiosa, não havia escolas leigas. Então, como em Porto Alegre havia o colégio Americano e tinha o IPA, todos nós estudamos ali. Fomos internos nesses dois colégios. Americano as meninas e no IPA os meninos. Bem, nesse meio tempo, minha família em Criciúma, que é uma cidade que foi ficando maior que Nova Veneza [...]. Lá em Porto Alegre no Americano, eu tive uma professora de origem alemã, Zilda Müller Sperbia, ela era uma senhora que tinha feito Belas Artes, as filhas dela tinham feito Belas Artes também, depois elas viraram arquitetas; a arquitetura era no Belas Artes. Então, influenciada pela dona Zilda e talvez pelas filhas delas, eu estudava pintura com ela. Era bom! Porque não era pintura só cópia, entende? Tinha liberdade. Tinha cópia, mas era de observação natural, não copiando de figurinha. Então, isso foi evoluindo, minha vontade de pintar e de fazer arte, aquela coisa. Eu digo, eu nunca tive dramas: “Ai eu quero ser isso, quero ser aquilo”. Foi algo que fluiu naturalmente para mim. E como eu gostava de ler, a coisa veio para mim como... sabe, sem esforço nenhum. Não vou dizer que fui predestinada [risos], mas fui uma sortuda na vida. [...] Eu sempre trabalhei prazerosamente com o que eu fiz, e trabalhei prazerosamente com o que estudei. Como eu estudei muito cedo e me formei muito cedo, ou comecei a “encher o saco” do meu pai que eu queria estudar na Europa. Sim, porque no Belas Artes eu comecei a conviver com gente que tinha a cabeça “mais aberta”, como professores... eu fui aluna do Locatelli, do Malagolli...

CG – Isso então foi no Instituto de Artes, certo?

BG – Sim, no Instituto de Artes em Porto Alegre. Quando eu terminei o Americano, fiz vestibular, eu passei e os nossos professores eram: o pai do Lutzenberger...

CG – Sim, o...

BG – Não lembro o nome dele.

CG – José.



BG – Sim. José, Fahrion, professor Aldo Locatelli, que era italiano. O professor Ado Malagoli, que era paulista. E todos eles tinham estudado na Europa, tinham um curso fora do Brasil, entende? E claro, que aquilo encantava a gente, e eles gostavam de falar que a vida não acaba em Porto Alegre. Eles abriam os olhos da gente para o mundo. E eu nunca fui casamenteira, de querer casar cedo, ser dona de casa, ser “mamãe” ou “felizes para sempre”, nunca fui atrás dessas baboseiras. Nunca. Porque sempre li bastante, desde cedo. E li boa literatura, tive acesso a boa literatura. [...]. Então quando eu me formei no Belas Artes, depois fiz um ano de PUC, porque naquele tempo para tu lecionar tu tinhas que ter uma pós-graduação, que era especial em arte de prática e ensino de arte.

CG – E em que área tu te formastes? Porque antes tinham as áreas, de pintura...

BG – Pintura. Minha formação todo é em pintura. E do Yeddo Titze, te digo porque ele foi meu colega de turma, foi em pintura.

CG – Ah! Então, tu conhecestes o Yeddo desde...

BG – Ele foi um querido colega. Depois eu vou te mostrar uma fotografia para tu veres como nós éramos bonitinhos [risos]. [...]. Ele foi meu melhor amigo de juventude, e eu tenho certeza que eu fui dele. Não querendo ser pretensiosa, mas sendo. Ele foi o melhor amigo que eu tive na vida, sabe? De se confidenciar, de contar, ter uma vida de arte paralela. Tanto é que quando a gente estudava no Belas Artes a gente ia à tarde pintar na Redenção, naquele tempo ninguém fazia isso. Nós íamos para rua, eu e ele. Eventualmente ia outro colega... Tinha Suzana Mendes também, que era uma guria que morava no Floresta. A gente ia a casa dela pintar. Então, eram pequenos grupos assim, que se uniam para... Mas com Yeddo era fiel e constante a amizade. Ele também se formou e como a gente pintava muito fora de hora e depois de formados, ele disse: “Berenice, estou com vontade de estudar na Europa.”, e eu: “Sabe que meu sonho é ir para lá também”. Assim, um estimulava o outro. Ele ganhou uma bolsa da Aliança-Francesa e se mandou para estudar na Escola Superior de Artes Decorativas em Paris. Ele foi aluno de Marcel Gromeire, do George Braque... tem mais um...

CG – Do Léger também, não?

BG – Isso, do Fernand Léger. Eu estou trocando, do André Lhote.

CG – Isso.

BG – Ele foi aluno de todos esses. Claro que a gente sonhava junto, digamos. Nossos sonhos eram juntos. Daí eu comecei a “encher o saco” do meu pai que eu queria ir para Europa... e ble ble ble. Coisa que filho teimoso faz. Lá pelas tantas, meu pai era do norte da Itália, e ele disse: “Tu vai estudar na Europa!”. Ele entrou em contato com primos dele em Roma e lá fui eu para Europa, bem jovem e na mesma época que Yeddo estava em Paris. Então eu fiquei lá um tempo e o Yeddo veio para o Brasil... Vou te contar antes a trajetória dele para não perder a “meada”. Ele ficou em Porto Alegre um tempo... Em Paris ele conheceu Geraldo Meciani, não sei se tu conheces?

CG – Não conheço.

BG – Ele fundou o Belas Artes em Santa Maria junto com Dorotheia Vergara Pinto da Silva. Geraldo Mecieni era filho de franceses e era professor de piano. Ele foi diretor do Belas Artes em Santa Maria e parece que em Porto Alegre também. Eles se conheceram em Paris e Geraldo estava com a ideia de fundar um Belas Artes em Santa Maria. Lá pela década de 1960 fundaram a universidade de Santa Maria, mas não tinha gente para trabalhar lá [risos]. Então, Doroteria e Geraldo fundaram o Belas Artes e levaram o Yeddo para lá. E como Yeddo era de Santo Ângelo, que é interior do Rio Grande do Sul, ele topou. Ele ficava no meio do caminho de Porto Alegre e os pais. Eu voltei da Europa e Yeddo me disse assim: “Vem trabalhar aqui!”. Mas na viagem eu conheci meu ex-marido, que é pai dos meus filhos, e eu fui morar no Rio. Yeddo ficava me escrevendo para eu ir trabalhar em Santa Maria. E eu: “Yeddo não me leva mal, mas o que eu quero com Santa Maria?”. Porque na minha cabeça era como se me convidasse para trabalhar em... Santo Antônio do buraquinho... Lá perto de Cachoeira do Sul, uma cidadezinha... Eu nem queria saber.

CG – Então, quando tu voltaste da Europa, tu já foste para o Rio?

BG – Em seguida eu casei e fui morar no Rio de Janeiro com meu marido. Mas lá eu não trabalhei e não me adaptei. Achei chatérrimo lá, porque meu marido era da Marinha e ele viajava e eu ficava muito sozinha. E eu comecei a ter nostalgia aqui do sul. E outra coisa, eu adoro o clima aqui do sul, que tem outono, verão, primavera e inverno. No Rio era o ano inteiro aquele calor, eu não aguento. Eu gosto dessa variação de temperatura. E comecei a sentir saudades da família aqui do sul. Enchi o saco do meu ex-marido, que depois eu me separei dele e vim morar em Criciúma. Morei lá um ano ou dois. E pintei, fiz umas exposições de pintura e de desenho. No Rio também participei de alguma exposição. Mas depois o Yeddo continuava com aquela “lenga-lenga”: “Berenice, estamos precisando de professores. Vem para Santa Maria, pois nós queremos professores que tenham experiência fora do Brasil. A gente não quer pessoas recém formadas para não ficar muito “incestuosa”. Bem, um belo dia eu estava em Criciúma e fui para Porto Alegre fazer um pequeno tratamento de saúde e pensei: “Quer saber de uma coisa? Eu vou até Santa Maria visitar o Yeddo”. Eu peguei um trem de noite e fui até Santa Maria. Cheguei lá, Yeddo ficou todo contente: “Berenice, vem para cá! A universidade é nova, tu vai ter que trabalhar tantas horas. Tu queres vim no fim do ano?”. E eu: “Yeddo, acho que não”. Mas conforme... eu já estava meio mal com meu marido, pensando que as coisas não eram bem como eu queria. E como eu não tinha aquela ideia de ter filhos, um belo dia eu estava assim “de lua” e eu peguei... eu morava em Criciúma e ele também não se adaptou e ele queria voltar para o Rio. E daí eu pensei: “Quer saber de uma coisa, se Yeddo me chamar eu vou para Santa Maria”. Um belo dia eu recebo um telegrama: “Berenice, vem urgente! Trabalho de 40 horas semanais”. Naquela época ninguém pegava 40 horas, porque era escravidão. E era para eu trabalhar na parte de didática, eu tinha feito didática especial de ensino de artes na PUC, depois do Belas Artes.

CG – Sim, tu tinhas me falado que depois...

BG – Sim, eu fiz vestibular para PUC com os meus colegas, porque a maioria foi para a Ufrgs, mas a Ufrgs tinha poucas vagas para o Belas Artes. Porque o Belas Artes era fora do campus e daí aquela turma que entrou antes e moravam em Porto Alegre pegaram as vagas da Ufrgs. E nós que éramos de fora, eu de Santa Catarina, outros de Bagé ou do interior do Rio Grande do Sul tiveram que fazer na Puc, porque nós chegamos lá e já estava fechada a turma.

CG – Isso era para poder dar aula?

BG – Para ser professor, ser licenciado. Então, nós estudávamos didática especial, psicologia da educação, administração escolar. [...] Então, nós estudamos com esses intelectuais e artistas de Porto Alegre. Entende? Nós tivemos essa convivência com essa antiga leva do Rio Grande do Sul que pegou “brilhos” da arte moderna lá na Europa. [...] Então, arrumei minhas trouxas e fui para Santa Maria. Eu tinha que dar didática específica para o ensino do desenho. Entrei em contato com o pessoal da secretária de educação do RS para ver como era o currículo básico, que era obrigatório no Estado. Peguei parte de desenho geométrico, de perspectiva e de sombra que eu tinha tido nas artes, organizei um programa e trabalhava isso com os alunos. E eu tinha feito também a escolhinha de arte do Brasil, que nas minhas férias...

CG – Isso no Rio de Janeiro?

BG – Sim, com Augusto Rodrigues! Que foi outra coisa maravilhosa que eu fiz. Além de ficar dois meses só no Rio.

CG – Ah bem pouco!

BG – Sim, naquela época ele dava “intensivões” para pessoas do interior. Então, eu tirei umas férias e passei lá. Isso tudo eu pedia para meu pai e ele nos dava. Ele nos incentivava. Então, eu convivi com Lucio Costa, com Darcy Ribeiro, porque esses caras iam lá e passavam o dia inteiro com a gente, dando palestras, conversando e dando informações. Na volta, junto com Alice Soares, Johanny Creca, Elizabete Prastes nós fundamos a escolinha no Belas Artes.

CG – Ah! Tu foste uma das fundadoras?

BG – Nós quatro fundamos. Naquele prediozinho que era do lado, nós pegamos a cobertura. E o Ângelo Guido, também teve a luz de nos permitir que a gente abrisse a Escolinha. Ali eu lecionei um ano ou dois. E me ajudou muito esse momento. Porque naquela época era mais amor a camiseta, pois nós não recebíamos

nada. Depois eu indiquei a Eunice Ramos Coelho, que eu acho que já se aposentou. Daí, trabalhei uns dois anos por ali, porque eu queria ficar me Porto Alegre, eu não queria ir para Criciúma nem para o interior. Eu queria ficar por lá. Depois fui para Europa... Tudo isso faz parte desse contexto estudantil. Tu viste que eu me virava. Lecionei na escolinha de artes de Novo Hamburgo, fui fundadora também junto com a Teresinha Tonetti da Fonseca. [...] Fiz uma exposição na Aliança Francesa quando eu era estudante também.

CG – Tu lembras do ano?

BG – Acho que foi em 1958/ 1959.

CG – E quando tu foste para Europa tu estudaste o quê?

CG – Eu estudei pintura na Academia de Belas Artes de Roma. Eu também fiz um teste, eles selecionaram do mundo inteiro. Tinha que ficar um mês pintando e eles selecionavam quem eles achavam que deveria realizar o curso. Foi ótimo, porque eu tinha colegas americanos, que já eram professores no Estados Unidos; tinha gente da França, de Malta, da Índia, do Chipre. De uma porção de lugares do mundo. Isso é bom, porque vai te abrindo o horizonte para o mundo. Ali a gente estudava pintura, anatomia, gravura em metal, história da arte. Era um currículo similar ao nosso, mas mais voltado para a história da arte, na qual estudávamos os locais. [...]. E daí fui para Santa Maria, mas tu queres que eu volte para o Yeddo, certo?

CG – É, voltando um pouquinho ao Yeddo. Tu sabes se ele estudou arte decorativa...

BG – Não. Ele fez pintura, um pouco de .... Foi para Santa Maria trabalhar com pintura, porém lá, ele resolveu fazer o curso de arte decorativa como ele tinha visto em Paris. Mas no Belas Artes, quando éramos alunos do Locatteli, nós tínhamos uma matéria chamada de “arte decorativa”, que ele nos ensinava a fazer painéis, arte mural, coisas que ele fazia. A assistente dele era Rose Lutzenberger.

CG – E depois ela que deu essa aula.

BG – Sim, quando eu saí ela entrou. Ele se aposentou e ela assumiu. Eu estava na Europa quando ele morreu, com 47 anos. Imagina. Assim, ela pegou a vaga dele. O Fahrion também se aposentou. [...]. Bem, Yeddo quando era aluno de arte decorativa com Locatteli, um belo dia ele apareceu na faculdade, no Belas Artes, com um batik que ele tinha feito em casa. Fez na “cara e coragem”. Fez em casa, derreteu uma cera, pintou com pincel, tingiu. Era um pássaro. Um tempo depois ele apareceu com uma almofada bordada, por ele e pela mãe dele. Uma almofada de um metro por uns 60 centímetros. Ele levou para aula e mostrou ao Locatteli. Eu posso te dizer, isso é a semente da arte decorativa em Santa Maria. Essas duas coisas que ele fez na aventura, porque ele era curioso e gostava muito de moda, de roupa...

CG – E o que o Locatteli achou da almofada dele?

BG – Olha ele deu importância, mas não muita. Agora, uma coisa que Locatteli dizia muito para nós: “A pintura morreu”. Naquela época. Porque ele achava que a televisão e o cinema estavam matando as artes plásticas. Porque elas iam substituir as artes... que a arte estava tomando um outro rumo. [...]. Bem, voltemos ao Yeddo. Eu não lembro bem o que ele disse, mas como ele dava nota pela produção da gente, Yeddo foi aprovado, passou de ano. Mas essas foram às primeiras manifestações em tecido, em fios que eu vi do Yeddo e nas artes plásticas do Rio Grande do Sul. Eu nunca tinha visto nada assim. Mas lá em Santa Maria, Geraldo e a Doroteti tiveram que fazer currículos novos e se basearam-se no Belas Artes de Porto Alegre, que Doroteti tinha se formado no Belas Artes e era professora de escultura. E Yeddo com a experiência dele no Brasil e lá na Europa ele fundou o curso de arte decorativa e começou a trazer a tapeçaria como uma linguagem e como manifestação de expressão em uma das disciplinas, entendes? Eu nem me lembro como era o nome da disciplina.

CG – Então, só para eu entender isso do cronograma. Por exemplo, se eu era aluna naquela época eu entrava no Instituto de Artes de Santa Maria...

BG – Não. Tu fazias o secundário, fazia vestibular e entrava no Instituto de Belas Artes de Santa Maria.

CG – Ok. Na época era Belas Artes. E então, eu fazia esse curso que tinha essa linha de arte decorativa?

BG – Tinha quatro linhas. Tu entravas e podia fazer escultura, pintura, arte decorativa ou artes gráficas, que pegava toda parte de publicidade e propaganda. Era uma coisa bem diversificada. Tu querias ser publicitário, tu querias desenhar cartaz, quer ir para as artes gráficas, tu estudavas gravura, técnicas de impressão, desenho, essas coisas todas normais de aulas de artes, mas mais canalizado para trabalhar com publicidade.

CG – E logo no início o aluno já decidia isso?

BG – Não. O aluno fazia vestibular e depois escolhia se queria ir para pintura, escultura, etc. E depois a pessoa podia ir de um para outro. Se tu tivesse desenho 1, tu já aproveitava para escultura, porque havia disciplinas que eram comuns a todas as linhas.

CG – Entendi. Interessante, porque no Instituto de Artes não havia isso, certo?

BG – Não, não tinha. Eles fizeram uma coisa bem avançada. Porém... Imagina o que eu fui lecionar lá? Agora chuta aí...

CG – Pintura? Arte decorativa?

BG – Tu nunca vai adivinhar! [risos] Cenografia teatral.

CG – Nossa!

BG – Que fazia parte do curso de arte decorativa, que era para formar cenógrafos. Eu não fiz sistematicamente um curso de cenografia, porém em Roma, na academia que eu estudei tinha pintura, escultura, cenografia e artes gráficas como especificidades. Porque tinha cinema em Roma, então muita gente pegava “de cara” a cenografia. Eu não... Eu bisbilhotava. Eu ia e via como se fazia, sabia quais eram os passos que tu deverias fazer para ser um cenógrafo e assim, Yeddo disse: “Vem para cá, mas tu vai ter que encarar a cenografia”. E eu: “Bah! Yeddo, pelo amor de Deus, nunca fiz teatro na vida”. Eu assisti muita ópera, vi muito teatro, mas nunca tinha feito profissionalmente. Eu sempre achei e sou da teoria que professor de artes tem que produzir dentro daquilo que se diz professor. “Mas Berenice, vem para cá, o pessoal aqui não conhece quase nada. Eles têm desenho de interiores nas artes decorativas, tem paisagismo e desenho geométrico e... sl. Tinha umas quatro, cinco disciplinas ligadas à arquitetura. Além, da própria arte decorativa que abrangia tapeçaria e murais. E eu: “Tá Yeddo, vou arriscar, mas se não der certo eu vou querer mudar depois”. E eu fui. Conversei bastante com um senhor que era arquiteto, muito amigo do meu pai, e que era professor da Ufrgs que foi caçado, professor Emilio Ripol. Ele era amicíssimo do meu pai e as filhas dele eram minhas irmãs, só que elas eram mais jovens. E ele tinha horrores de livros sobre cenografia.

CG – A Lila Ripoll não era filha dele?

BG – Não. A Lila era tia ou prima delas. Ele era professor de matemática na arquitetura. E eu conversei com ele e ele tinha horrores de livros sobre cenografia. E depois eu conversei com Claudio Hermann, um cara de Porto Alegre, que estudou na Europa na mesma época que eu. Ele estudou teatro em Paris e ele me deu dicas: “Estuda fulano, ciclano...”. Eu vim para Santa Catarina, preparei “mal e porcamente” minhas aulas e fui. Yeddo me falou que eles sabiam muito de geometria, mas pouco sabiam da história do teatro, pouco haviam visto teatro, pois havia muita gente do interior do Rio Grande do Sul, de Santa Maria e um e outro de Porto Alegre que iam estudar lá. Mas raros.

CG – Sim.

BG – Mas tudo gente que não conhecia nada. “Berenice, dá um pouco de teoria e o resto dá trabalho para eles fazerem baseado no que tu sabes”. Organizei a disciplina de cenografia, peguei desenhos de interiores, o pessoal da perspectiva, sombras, e organizei um... Mais construções de maquetes. E leitura de texto, conversava com o pessoal das letras. E assim, foi tocando, fazendo e fazendo. Mas tive alunos maravilhosos. [...]. E depois, em um festival de artes de Ouro Preto nos convidaram para expor cenografia lá, porque era algo que não tinha nas faculdades brasileiras, tinha nos cursos de teatro, mas apenas como uma disciplina.

Então, nos organizamos uma grande exposição e levamos para o festival. Eu acho que isso foi em 1970/1971. E foi um baita sucesso! [...] E o pessoal que organiza os eventos de arte do Rio nos chamaram para mostrar nosso trabalho em tudo que era lugar. Então, isso me abriu muitas portas também. E outra coisa, isso de certa maneira influenciou no meu trabalho artístico.

CG – É isso que eu estava pensando, quando tu comentaste.

BG – Sim, porque você faz uma ponte e pensa que eu trabalhava com palha, que era uma coisa efêmera que vai para o lixo quando termina. Cenografia é a mesma coisa. Terminou o espetáculo, fechou o teatro, vai tudo para o lixo. É tudo um trabalho com efêmero.

CG – E tu chegaste a fazer cenografia para alguma peça de teatro?

BG – Uma vez em Santa Maria um cara me convidou para fazer uma peça infantil. Mas em Porto Alegre eu nunca fiz. Fora de lá eu nunca fiz. Eu trabalhei em duas peças do Michel Gramt. Ele era de Santa Maria, morava em Porto Alegre e foi diretor de teatro até a década de 1970/1980 e depois morreu. Fiz uma vez um cenário para ele. Era o “Negrinho do Pastoreio”. Ele me pediu e eu fiz, que ele apresentou em Porto Alegre no Theatro São Pedro. E fiz para uma peça infantil em Santa Maria, que era história da Mariquinha, algo assim. E depois, lá em Santa Maria, Yeddo resolveu criar um curso de aperfeiçoamento em tapeçaria.

CG – Só, antes da gente chegar nesse segundo curso, então, querendo ou não, nessa primeira viagem por ter estudado na escola de artes decorativas ele já deve ter entrado em contato com técnicas da tapeçaria, enfim.

BG – Sim, com grandes tapeceiros, visto que é uma arte. Tu vais ao Louvre e vê a parte dos têxteis com aquelas tapeçarias de três séculos atrás. Visita certos castelos, certas catedrais do interior e vê aquelas tapeçarias enormes. Claro que ele gostava de mexer com tecido e...

CG – Tu havias comentado que no início era a mãe dele que havia bordado.

BG – Não, a primeira almofada dele foi ele e a mãe que bordaram. Daí, eu sei te dizer que em 1971, mais ou menos, o Yeddo recebeu outra bolsa para ir para França, mas para ir para Aubusson, que é uma cidade que existe no interior da França que faz grandes tapeçarias, que tem uns 500 anos de tradição. Ele foi para lá e teve contato com a obra de Jean Lurçat e essa gente toda, entende. Ele se aprofundou mais nas técnicas, e viu que tapeçaria mesmo na Europa é só o que é feito na tecelagem, com fio vertical e fio horizontal. Essa loucura que é a tapeçaria hoje, nem pensar naquela época, porque eles eram tradicionais. Ela foi para lá e ficou um ano, aprendeu as técnicas, deu um “duro danado” e eu que substituía ele nas disciplinas em Santa Maria.

CG – Então, quem dava as aulas de tapeçaria era ele? E depois foi você?

BG – Não, ele que dava e enquanto ele estava fora... Como nós éramos amicíssimos, como irmãos, eu diariamente dava aulas e nos intervalos eu ia na sala dele ver o que ele estava fazendo. Eu fui acompanhando como ele ensinava, como era os programas dele. Quando ele precisou ir para França, tinha que ter uma pessoa para substituí-lo senão ele não podia ir. Já era em plena ditadura. E eu falei: “Deixa que eu te ajudo. Vai que eu fico no teu lugar”. E como eu era burra [risos], que cumpria o horário dentro da Universidade. Eu era a única boba que ficava as 40 horas dentro da Universidade. Eu era “caxias”, entende. Porque ninguém cumpria [incompreensível]. Mas eu queria ter uma vida dentro do campus, eu tinha interesse nisso, eu gostava.

CG – Então tu gostaste, porque tu não queria ir no início.

BG – Não queria. Mas eu me adaptei, eu fui para lá grávida e meu filho é santa-mariense.

CG – E nessa época... eu estava em Santa Maria essa semana. O instituto ficava no centro, não em Camobi?

BG- No centro. Em um colégio marista que tem lá no centro, embaixo. Ficava quase que em um porão, perto do prédio da reitoria do centro. Tu sabes?

CG – Sim, eu conheci.

BG – Era ali na esquina. Tu subias mais em direção a Bozano, que era a rua principal, dobrava na esquerda e descia, é num lugar onde agora é um Banco do Brasil. Era naquele porão, quando eu fui para lá. Porém, algumas aulas que eu comecei a dar era no campus já, mas dentro do prédio da engenharia, aquele prédio grande que tem logo na entrada.

CG – Sei.

BG – Nos colocaram ali meio improvisados no centro e algumas aulas maiores já foram para o campus no prédio da engenharia. Ali eu trabalhei uns dois, três anos, mas depois nos empurraram para um prédio no centro de artes. Até toda aquela turma que está lá agora foram nossos alunos. Menos os mais jovens, que eu não conheço. Mas todos que tem até uns 50 anos, 60 anos, fomos nós que formamos.

CG – Sim.

[...]

CG – Então, a gente estava falando do Yeddo lá na França, na segunda vez que ele foi..

BG – A segunda vez ele foi, fez esses cursos, viajou. Bem, a primeira vez que ele foi como eu já estava na Itália ele também foi à Itália, mas nós não nos encontramos. Ele foi a Florença. A gente se comunicava por cartas ou por telefone. Eu estava em Roma, eu tinha aulas lá e ele foi fazer um curso em Florença, mas a gente se comunicava para trocar informações. Já a segunda vez que ele foi, ele ficou uns oito meses, um ano, e depois voltou para Santa Maria.

CG – Tu sabes o ano disso Berenice?

BG – Do Yeddo ter ido à França?

CG – Porque em alguns lugares estão 1968, em outros lugares 1969.

BG – Não, ele deve ter ido 1970 ou 1971. Não posso te dizer exatamente.

CG – E ele ficou em torno de oito meses?

BG – Um ano. Ali ele teve chance de expor, mostrar o trabalho dele. Pena, porque eu tinha tanto catálogo dele, mas com a minha mudança eu joguei toneladas de papéis fora. [...]. Ele voltou e resolveu fazer um curso de aperfeiçoamento ou especialização em tapeçaria.

CG – Só uma coisa antes. Antes de ele ir para Aubusson, ele já dava aula de tapeçaria, mas era muito bordada, não?

BG – Bordada, que ele criou um padrão que ele chamava de ponto “Santa Maria”, que era um tipo de cotele, sabe? Tu sabes o que é cotêtle?

CG – Sim.

BG- Que fica tudo com linhas paralelas, bordadas paralelas. Que naquela época, existia o Genaro de Carvalho na Bahia que vendia adoidado. O Kennedy Bahia. Tinham vários brasileiros que viviam de tapeçaria bordada. A Conessa Colaço no interior do Rio de Janeiro. Essa mulher eu conheci porque eu participei de muito evento de tapeçaria e ela participava de alguns.

CG – Então, ele chamava isso de ponto “Santa Maria”?

BG – Sim. Que é um ponto paralelo, que ele vai formando linhas horizontais e paralelas.

CG – Pera aí, que eu tenho algumas fotos.

BG – É uma repetição, vai criando um ritmo, sempre igual.



CG – Tem essa daqui que me falaram que é uma das mais antigas.

BG – É essa mesma. Esse é o ponto Santa Maria.

CG – E ele chegava a bordar?

BG – Não, ele não bordava muito. Ele tinha a Nelsa, uma moça que trabalhava para ele [...]. Ela era uma artesã, que fazia esse trabalho braçal para ele. Ele mais criava os tapetes. E fazia os cartões, uns projetinhos assim. Que eu tenho vários dele. Tenho coleção dele.

CG – Eu ia te perguntar isso. Eu gostaria de ver, pois eu não acho nada dos cartões.  
[...]

BG – Esse quadro o Yeddo pintou quando eu era guria.

CG – Bonito. Deixa eu ver mais de perto.

BG – Isso é de quando nós éramos colegas.  
[...]

CG – Então, que a gente estava conversando antes, que Yeddo criou esse ponto Santa Maria, mas era Nelsa...

BG – Nelsa. Era uma guria que trabalhava lá, que era artesã dele. Ela ficava no Belas Artes na sala dele com ele, enquanto ele dava aula. E ela sempre trabalhava, dava orientação, mas ele tinha várias bordadeiras. Vamos dizer, a Nelsa era uma que convivia conosco dentro do Belas Artes.

CG – E as outras trabalhavam por fora.

BG – Sim por fora. E ele pagava para elas bordarem.

CG – Claro.

BG – E Nelsa eu não sei, a Universidade de alguma forma pagava ela. Sabe como o Belas Artes... Tu fizeste Belas Artes em Porto Alegre? Na escultura, na modelagem sempre tinha um cara que preparava o barro, como o seu Gumercindo, que eu acho que tu não conhecesses.

CG – Não.

BG – o Gumercindo era um cara que depois virou escultor. Ele foi assistente do Fernando Corona. [...]

CG – E tu também fizeste tapeçarias, certo?

BG – Sim, fiz bastante tapeçaria bordada. As primeiras, um, dois anos iniciais eu fazia as bordadas. Eu fiz um curso com ele, porque ele fundou um curso de especialização, que vários colegas, entre eles eu, nos matriculamos e realizamos o curso.

CG – E essa especialização tu comentou que é aberta depois que ele retorna da Europa, certo?

BG – Sim, foi depois que ele voltou.

CG – Da primeira vez ou segunda?

BG – Da segunda. Depois que ele ficou lá em Aubusson. Ele abriu o curso e nós fizemos; eu, a Teresinha Tonete, o Gonzaga, a Ivandira Dotto, que já faleceu, deixa eu ver quem mais... E nesse meio tempo, eu, Yeddo, Gonzaga e Ivandira lançamos o batik lá em Santa Maria. Com batik também, ele nos levou para o país inteiro, para tudo que era exposição e tudo que era lugar. Foi ótimo! Então, trabalhar com tecidos e fios foi uma coisa que envolveu muito o Yeddo, a vida inteira. E nesse meio tempo, a Zoravia começou fazer também tapeçaria no ateliê dela. Daí, a parte dela tu conversas com ela.

CG – Sim. Eu acho interessante que os dois meio que viajaram na mesma época, mas ela vai para Polônia e o Yeddo vai para França.

BG – Sim, mas ele foi antes, eu acho. Ele já estava mais arraigado com a coisa lá em Santa Maria. Porque a tapeçaria em Santa Maria já estava voando quando ele foi.

CG – Para Aubusson?

BG – Sim.

CG – Entendi. E eu gostaria que tu me falasses um pouco mais do que foi essa especialização, o que ele ensinou.

BG – Ele nos pedia para fazer pequenos projetos, depois fazia grandes ampliações, depois fazia um grande tapete coletivo para encher uma parede. Umás coisas maiores. Ele partiu mais para o espaço, para o espaço mural, mas mantendo a linguagem plana da tapeçaria. A uma não imitação, porque depois o que entrou em decadência na tapeçaria francesa foi tentar entrar na linguagem da pintura. Fazer um buraco na parede, criar perspectiva, coisas assim. Sair do plano.

CG – É uma coisa que eu li naquele livro “Artetêxtil” da Rita Cáurio. Não sei se tu vai conseguir me confirmar ou não. Diz na parte do Yeddo que ele viu a exposição do Genaro de Carvalho no Margs e ali ele partiu que seria interessante ele trabalhar com tapeçaria.

BG – Eu acho que ele não teve esse pensamento. Eu acho que o processo interior do Yeddo foi mais pessoal, entende? Não veio tanto de fora, assim de “Eu posso ganhar dinheiro, eu posso trabalhar com isso”. Não, acho que ele viu dentro dele esse caminho, porque como ele já tinha essas pequenas manifestações dentro do Belas Artes, que eu te disse que foi em um pano com batik e uma almofada bordada, acho que essa é a semente do trabalho dele. Quando ele era um “pirralho”, quando tinha a idade da fotografia.

CG – Eu acho interessante isso. Porque até o Genaro fez uma exposição no Margs, em 1959.

BG – Sim, ele fez.

CG – Tu chegaste a ver essa exposição?

BG – Acho que vi. Mas é algo bem remoto, porque era uma coisa bem decorativa. Ele era como o Romero Brito. [...]. Acho que o Genaro era meio assim, ele era da moda, de um modismo. Eu acho que ele não tinha uma profundidade. Já o Yeddo teve uma formação acadêmica mais profunda. E também uma experiência de vida de estudante lá fora mais curiosa, mais inquieta. Yeddo não era tão feliz e festivo quanto o Genaro. Ele era um alemão sóbrio, centrado em si mesmo, na sua vida, nas suas coisas. [...] Ele era um cara bem concentrado e focado. Mas pode ter sofrido alguma influência.

CG – E eu estava em Santa Maria e não tem muita tapeçaria do Yeddo...

BG – A em lugar nenhum, ninguém tem muito trabalho. Ele colocava muita coisa fora, mas tem pessoas que possuem tapetes dele.

CG – É eu vi alguma coisa, vou te mostrar. Inclusive vi um teu.  
[...]

BG – Isso é feito de tecido?

CG – Sim, tecido.

BG – Tu viste como ele tenta imitar, na técnica da costura, o ponto que ele fazia no bordado. Isso é uma analogia que tu podes fazer com o bordado dele. [...] Tu viu que ele sempre tentava manter o rigor das paralelas.

CG – E isso aqui era feito a mão? Não? Era a máquina?

BG – Sim, era a máquina.

CG – E essa é uma tua. [...]

BG – Ah! Essa aqui eu tentei sair daquela coisa do Yeddo, daquela coisa organizada. [...]

CG – E era tu que bordava?

BG – Não. Todos nós, sem exceção, mandávamos alguém bordar. Eventualmente, algum de nós bordava, por lazer, um. Mas um tapete inteiro, nunca! Porque sempre tinha gente que ganhava a vida assim. Santa Maria tinha tradição em bordados. Isso é bem importante tu frisar no teu trabalho. Porque o Yeddo descobriu em Santa Maria uma grande tradição de bordadeiras. Existe isso imbuído naquele “mulheril” em Santa Maria, por causa do frio, talvez. Essas mulheres ficam muito em casa. Existe uma tradição de se fazer altos enxovais, altos bordados. É uma tradição de Santa Maria. E Yeddo se apropriou disso, que é uma mão de obra farta na cidade. E Yeddo se apropriou disso, pois é uma mão de obra farta na cidade. Ele percebeu esse artesanato anônimo, que todo mundo fazia e com olhar do artista, captou isso e usou para seu trabalho artístico.

CG – E como funcionava esse processo de vocês, teu e do Yeddo. Então, vocês faziam os cartões pequenos...

BG – A gente fazia uns desenhos pequenos, eu me lembro que eu fazia uns desenhos pequenos que eu tenho vários ainda.

CG – Isso se puder separar seria ótimo.

BG – Eu tinha os desenhos e depois pegava um pedaço de tecido e com hidrocor desenhava em cima do pano, definia as cores e dava para a bordadeira. E até posso te dar um meu. [...]

CG – Porque até tem uma tapeçaria na UFSM que dá para ver o desenho de hidrocor, bem como tu falou. Então, vocês desenhavam no tecido.

BG – Alguns desenhavam direto do tecido e já davam os tecidos desenhados. Comprava as lãs na loja de um turco que tinha lá.

CG – Entendi. E essa tapeçaria de recorte tu chegaste a fazer?

BG – Não. O Gonzaga pegou, eu não. Eu acho que a Ivandira também fez. Ela também fez batique. Ela fazia baticques em uns tecidos, ficava muito bonito. Dava aqueles banhos com cera, ficava aqueles craqueles, bem típico do batique. E depois ela rebordava com fio de seda, ficava uma coisa muito refinada. Quase oriental. A Ivandira fez isso, ela evoluiu muito para o batique. Luiz Gonzaga foi para o recorte. Ele fez muito recorte, eu nunca fiz. Eu pulei para palha. Pulei da lã para palha. Mas a palha foi um encontro daqui, da minha terra. E foi um acaso. Eu não pretendia fazer grandes coisas, nem sonhava com isso. Mas no começa no meu uma excitação tão grande... Até num livro de arte têxtil, aquele guri do Margs...

CG – O Gaudêncio Fidelis?

BG – Eu escrevi para ele. Meu pai era médico e ele atendia pessoas do interior. E um dia ele foi atender um senhor na praia, e enquanto ele ficava atendendo o paciente eu caminhei pelo pátio da casa e entrei em um paiol. E lá tinha milhares de palhas enroladas e penduradas. E quando entrei ali me deu uma inundação e um cheiro fortíssimo da palha. E eu pensei logo: “Isso dá para fazer um trabalho!”. Foi na hora que pensei.

CG – Quantos anos tu tinha mais ou menos?

BG – Uns trinta cinco, trinta e seis anos.

CG – Ah! Foi depois...

BG – Sim, foi depois. Eu já tinha feito bastante tapeçaria bordada.

CG – E tu tens alguma coisa das tuas tapeçarias?

BG – Nada. Nada. Porque eu não tinha onde colocar. O que eu tinha ainda era umas peças feitas de cestaria e coloquei na casa da praia. Eu tenho um cartão com as fotos, que uma vez eu expus na Tina Zapolli e eu tenho um cartão com o retrato de um dos trabalhos. Mas eu sei que posso te dizer que aquilo me deu um impacto e eu perguntei se eles não queriam vender aquilo. “Não, a gente pega isso para fazer chapéu no inverno”. Então, eu peguei uns cinco, seis rolos e voltei para Santa Maria. E como eu te disse, eu cumpria meu horário na universidade e para preencher esse horário, um dia eu peguei um aro de vime que tinha lá das crianças, da escolinha, e comecei a tecer. Engatei a palha, comecei a tecer, e vi que ficava muito bonito. E peguei aquele aro e “Bah! Dá para fazer muita coisa com isso!” [corta gravação].

[gravação falha]

CG – Só queria voltar um pouco. Tanto da tua produção quanto do Yeddo, vocês faziam um acompanhamento enquanto as tapeçarias eram bordadas?

BG – Olha, de vez em quando eu ia olhar, mas não ia seguido. Ia a cada dez dias olhar como estava, porque para as moças interessava pois a gente pagava para elas. Para elas era bem melhor dar dez “pontões” grandes, do que dez pontos pequenos.

CG – E o Yeddo era assim também?

BG – A mesma coisa. A mão de obra em si era terceirizada.

CG – E ele também não era tão presente durante o processo?

BG – Não, era a mesma coisa. Eu sei, porque às vezes eu dava carona para ele, porque ele não dirigia, começou a dirigir só mais tarde.

CG – E dessa tua mudança, porque eu acho interessante que no início tu mandava fazer tuas tapeçarias e depois com os trabalhos de palha tu que fazias...

BG – Comecei a fazer, porque como eu te disse eu ficava horas e horas na universidade, então eu tinha que preencher meu tempo. Então, às vezes eu ficava horas com um livro, mas tu não consegues passar o dia todo lendo, porque também eu não sou tão fanática, eu não sou muito profunda em nada, sabe? Eu sou muito dispersiva. Eu estou aqui, daqui a pouco ligo a televisão e daí vou ler... Não sou muito disciplinada. Eu comecei a trabalhar com a palha e vi que dava um resultado. Fiz um primeiro “vestido”, achei bonito e deu um “baita” impacto. Daí pensei: “Como é que vou pendurar isso?”, daí me deu ideia de fazer aqueles cabides grandes. Como se fosse uma roupa pendurada. Então, teve a primeira Trienal de tapeçaria de São Paulo, eu mandei um desses trabalhos e foi um grande sucesso, eu ganhei o prêmio revelação. Depois me convidaram para a primeira Bienal Latino-americana, depois me convidaram para a 15<sup>o</sup> Bienal de São Paulo para ser uma das representantes da produção do Brasil, na década de 1970. Éramos dez artistas e eu era a única mulher. Eu fiz um “baita” trabalho para a Bienal.

CG – É até uma das minhas perguntas era sobre a Bienal, como foi...

BG – Olha, não querendo fingir que sou modesta, porque eu acho meu trabalho maravilhoso, não sou modesta nisso, mas sou modesta em dizer que eu nunca corri atrás de nada. As pessoas viam, gostavam e iam falando para outros e isso foi me abrindo portas, sem eu ter que pedir para ninguém. Isso foi muito bom para mim. Como eu te disse antes, minha vida fluiu muito bem, e eu não tenho nenhuma queixa. Sabe que uma vez eu disse para o Luiz Gonzaga: “Luiz, já pensaste que a gente é pago para fazer o que nós gostamos?” [risos]. Porque é algo tão raro isso. Porque se tu és médica, tu te mata estudando, faz uma cirurgia de cinco horas, pode errar, matar o paciente e sai todo mundo te “pichando”. Nós não. Se alguém falasse mal, a gente não dava bola, porque eu estava fazendo o que gostava e sem esforço. Porque aqueles vestidos, sem brincadeira, eu acho que fiz uns 30, 50 vestidos daqueles.

CG – Nossa! Tu fizestes muitos.

BG – Fiz muitos! Douchez tinha um em São Paulo, tem um no museu de arte de Santa Catarina, tem um na Universidade de Santa Maria [...]. Como o material que eu usava é algo efêmero, fui tentando me desligar psicologicamente para não sofrer, porque eu já estava impotente fisicamente, e eu não ia ficar impotente psicologicamente também. [...]

CG – Retornando ao Yeddo, ele volta ao Brasil, dá aulas na especialização...

BG – E ele fica ali... Ah! Mas ele sempre sonhou... Depois que ele voltou da França, ele tinha um tio que era ministro dos transportes em Brasília, na época da ditadura. E esse general que era tio dele, convidou o Yeddo para trabalhar no Ministério da Educação no Rio, tu sabes disso? E ele trabalhou um ano e meio no Rio e um em Brasília. Mas ele odiou! Ele levou os pais juntos; eu sei disso porque ele me convidou para passar umas férias lá. Eu deixei meus filhos com a minha mãe e fui lá, fiquei uma semana na casa dele.

CG – Mas isso em Brasília ou no Rio?

BG – No Rio. E eu fui visitar ele no trabalho e ele falou: “Berenice, eu passo o dia todo aqui e me enche o saco!”. Sim, porque tu saís de uma vida acadêmica para ficar em uma sala com mais quatro ou cinco burocratas... Esses desenhos que eu tenho que eu vou te mostrar, muitos são dessa época do Rio. Ele fez toneladas, tanto que ele me enviou alguns. Ele dizia: “Eu passo o dia todo na minha mesa desenhando. Quando chega algo para eu despachar, eu despacho”. Ele odiou. Moral da história, ele ficou em Brasília um tempo, mas depois foi embora para o Rio Grande do Sul e voltou a dar aula. Sim, porque nas artes tu tens uma vida mais dinâmica, e ele conversava muito com os colegas dele. Era mais humana a coisa.

CG – Eu li que ele foi coordenador da Funarte.

BG – Exatamente, foi na Funarte que ele trabalhou. No Rio, ele trabalhava naquele prédio maravilhoso, que o Le Corbusier e o Niemeyer trabalharam.

CG – Sim. Então, ele não gostou?

BG – mas era sacal. Imagina te colocarem em uma sala com mais uns seis burocratas, despachando algumas coisas. [...] Era um trabalho monótono e ele queria voltar para a vida dele em Santa Maria. Porque ali ele tinha a dinâmica de estar com os alunos, conversando, batendo papo. Mesmo ele sendo um cara totalmente solitário e “na dele”. Convivi quarenta anos com ele e nunca ouvi um “A, B nem C” da vida sexual e afetiva dele. Nada, nada. Discreto, absolutamente na dele. Nunca manifestou nada para ninguém. Por mim tudo bem, cada um, cada qual.

CG – E uma coisa que fico bem curiosa da trajetória dele é que em Santa Maria ele dava aulas muito ligado a tapeçaria e quando ele vira professor da Ufrgs ele vai para a pintura.

BR – Sabe por quê? A nossa formação acadêmica era em pintura, e ele sempre gostou de pintura. Ele conheceu os grandes museus, viajava, gostava. Porém, ele nunca havia se manifestado tanto como pintor, entende? A não ser, casualmente, esses dois quadros que eu te mostrei e um outro retrato que eu tenho na minha casa da praia. [...] O sonho da vida do Yeddo era morar em Porto Alegre. Ele dizia: “Pioneirismo comigo Berenice, nunca mais!” [risos]. Sim, porque nós fomos pioneiros no interior do Rio Grande do Sul. Então, ele sempre batalhou para trabalhar na Ufrgs; e eu não sei quando ele foi, se foi porque o Malagoli morreu. Tu sabes quem dava as aulas de pintura antes dele?

CG – Não sei.

BG – Ele conseguiu essa vaga, não sei por qual razão, e vai para Porto Alegre.

CG – Eu acho curioso que ele larga completamente a tapeçaria.

BG – Larga, porque ele não tem mais a mão de obra a disposição. Ele dependia disso e não tinha isso em Porto Alegre. E outra coisa, os pais passaram a morar com ele. Professor ganha bem, mas não era essa maravilha e ele tinha sustentar os pais. E ele foi para um apartamento alugado em Porto Alegre. Eu sei que ele se mudou umas três quatro vezes, até os pais se adaptarem e até onde o dinheiro dele permitiu. E não havia essa mão de obra na cidade. E depois ele começou a envelhecer, tinha que ter ajuda, pessoas que levassem ele aos lugares, começou a ficar frágil, que é o final de todos nós. Até que morreu. E o dinheiro que ele ganhava não cobria isso tudo.

CG – Sim.

BG – O Yeddo não tinha uma organização muito boa com dinheiro. Ele era um cara mais sonhador. Eu vejo assim o Yeddo. É um filho maravilhoso! Carregava os pais pelas costas. Eu me lembro que uma vez meu pai me disse: “Eu nunca vi, minha filha, um filho tão bom e maravilhoso como o Yeddo”. Ele ficou encantado com o jeito que Yeddo cuidava dos pais. Acho que era o jeito que ele queria que nós o tratássemos [risos]. Como eu saí de casa cedo, e nunca voltou para morar com ele. E Yeddo na velhice dos pais amparou [...].

CG – E eu queria te perguntar se tu vê alguma semelhança da produção dos desenhos e pinturas do Yeddo com a tapeçaria dele?

BG – Foi bom tu teres tocado aspecto, porque para mim o Yeddo é o artista mais coerente que eu já conheci. Entre desenhar, escrever e pensar. Se tu colocar 20 quadros aqui, e me perguntar qual é do Yeddo, eu vou te dizer qual é, porque eu acho que ele tem um alfabeto próprio para o trabalho dele. Uma escrita própria que é só dele. Inclusive, o jeito que ele assina o Titze, ele fazia o “z” de trás para frente. Ele tinha uns grafismos que são típicos dele. Marca dele entendes? E sem querer, ele fazia aquilo.





**LUIZ GONZAGA (1 entrevista)**

**Foi professor na UFSM.**

**Entrevista realizada em sua casa, em Porto Alegre, no dia 17 de fevereiro de 2018.**

Carolina Grippa - Eu gostaria de saber mais sobre tua experiência na federal de Santa Maria e tua convivência com Yeddo.

Luiz Gonzaga – Uma vez eu cheguei de férias, e Yeddo estava fazendo umas experiências lá no tear. Mas o curso que ele nos deu, foram professores que fizeram curso com ele, foi um curso de tapeçaria que ele aprendeu em Aubusson, na França. Essa é uma tapeçaria de recorte [apontando para a tapeçaria que se encontra na sala], ela não é bordada, ela é costurada.

CG – Sim

LG – E nós fizemos uma exposição grande. O grupo realizou uma exposição no São Plaza Rafael, que tinha uma galeria de arte ali.

CG – Isso em Porto Alegre?

LG – Sim, no Plaza Rafael. Entrando a esquerda tinha uma galeria de arte. Depois fechou. E depois eu fiz uma exposição grande na Eucatex. Essa foi grande. Até foi a última que eu fiz... porque ali onde eu morava, eu morava numa chácara em Santa Maria. E passando a cerca, tinha uma moça e a cunhada dela que eram bordadeiras. Elas bordavam para a Elegância Feminina lá em Santa Maria, aí então, eu recortava e elas faziam.

CG – Então o costurar era elas que faziam?

LG – As minhas foram elas, os dos outros eu não sei.

CG – O do Yeddo tu sabe se era ela que costurava?

LG – Não, não. Nem no tear ele fazia. No tear ela tinha uma moça, Delma, parece que era, que ela trabalhava para ele. Ele orientava e ela fazia. Mas ele quase não fez dessa [aponta para a tapeçaria de recorte]. Ele nos passou, mas ele fazia mais de tear. Ele mandou fazer um tear e doou.

CG – Doou para a universidade?

LG – Sim, doou para a universidade.

CG – Legal. Eu até encontrei uma professora que pesquisou esse início da tapeçaria em Santa Maria, mas eu ainda não consegui me encontrar com ela.

LG – O núcleo foi ele. Yeddo Titze.

CG – E não se manteve depois, então?

LG – Não, dispersou. Ele também saiu, os outros se aposentaram.

Sofia Inda – E eram professores de arte?

LG – Sim, eram professores do curso de artes.

SI – Tu lembras o nome de alguns deles?

LG – Tem a Berenice Gorini, que depois passou em fazer em palha, fez figuras gigantes, participou de uma Bienal de São Paulo. Tinha Ivandira Dotto, mas essa não continuou. E ela faleceu.

CG – Ah! Ela não continuou? Tem uma tapeçaria dela no Margs. Eu acho tão bonita. É um pássaro. Que pena que ela faleceu.

LG – Mas acho que ela parou bem antes de falecer. O grupo se dissolveu [não compreensível].

CG – E o senhor ficou quanto tempo produzindo tapeçarias?

LG – Olha, acho que foi um ano e pouco. Fiz para essa exposição e nunca mais.

CG – E nunca mais voltou?

LG – Não.

CG – Essa exposição que tu fala é a da Eucatex?

LG – Sim.

CG – Tu sabes onde que ela ficava em Porto Alegre?

LG – Eu sei direitinho onde ficava, mas eu não sei o nome. Era ali pela Independência. Ficou muito linda a minha exposição, porque era toda de vidro a galeria e dava para a rua. De noite ele iluminava até uma certa hora. Era muito bonito ali.

CG – E eram só tapeçarias ou outro suporte exposto?

LG – Não, era só tapeçaria. Eram umas quinze peças, mais ou menos.

CG – E onde que elas estão? Eu vi que tem uma no Instituto de Artes.

LG – Tem. Foi a Alice Soares que comprou quando ela era diretora. Depois, enrolaram, pegaram e foi comida pelas traças. Isso aqui [apontando para a tapeçaria] tem que cuidar. Uma vez por mês tem que colocar veneno. E traça adora um feltrozinho [risos].

CG- A base dela é de feltro?

LG – Não. É esse brim. Como é que chamava? Pano de vela se chamava isso.

CG – Hmn...isso que se colocava atrás para fazer acabamento.

LG – Sim. Para fazer o acabamento, não sei se te interessa saber como ela foi feita?

CG – Me interessa sim, pode falar.

LG – Então, eu cortava as partes, até naquela mesa grande que está na minha sala, eu cortava as partes e montava tudo, alfinetava tudo em cima de um cobertor. Até as partes que eu cortei não são muitas, o resto é bordado. Então, elas vinham ali, era pertinho só atravessar a cerca, pegavam e levavam para casa. E daí, começavam a costurar. E tem o cobertor, um cobertor bem vagabundo, para fazer o enchimento. E elas costuravam perfeito isso. Hoje eu nem sei quem faria isso.

CG – Posso ver mais de perto? Elas costuravam na máquina?

LG – Sim, costuravam na máquina essas linhas, sem perder o rumo.

CG – Então, primeiro elas uniam tudo na máquina e depois fazia o bordado a mão?

LG – Sim. E pode virar ele para tu ver. A gente colava nesse pano e fazia esse acabamentoo na lateral.

CG – Muito bem feito. E essa tua produção na tapeçaria, tem mais relação com o início das tuas esculturas, certo? As formas, os desenhos são semelhantes.

LG – Muita. Porque eu cheguei em Porto Alegre, vim do interior de Júlio de Castilhos, cheguei com 21 anos. E comecei a frequentar a biblioteca, tendo aulas de história da arte e me apaixonei pela obra do Chagal. Essa coisa meio voando... eu fiz na Bahia esse desenho. Depois de visitar uma igreja, eu desenhei. Tenho o desenho até hoje. E isso aqui [apontando para uma escultura ] eu era aluno da Escola e eu fiz três esculturas de cimento branco, que ganharam menção honrosa no Salão cidade de Porto Alegre. Esse salão é engraçado, porque cada um que entra, começa o salão tudo de novo. Quando eu cheguei em Porto Alegre o Salão já existia, mas depois fizeram de novo e sei lá o quê. Então, eu fiquei com essa escultura, que foi a que tirou a menção honrosa. A outra eu mandei para um Salão em Salvador e não voltou [risos]. Embora, eu tenha pedido para voltar e não voltou. E a outra desapareceu aqui por Porto Alegre. Eram todas assim pequenas.

SI – Gonzaga, todas tuas tapeçarias tinham desenho prévio? Primeiro tu desenhava e depois tu recortava?

LG – Sim.

SI – E tu tens esses desenhos ainda?

LG – Tenho, mas nem me pergunte aonde. Teria que chamar uma pessoa para ajudar a me organizar.

CG – E tu podes me contar um pouco de como eram as aulas do Yeddo? Que eu li, que antes dele ter ido para França, ele já havia aberto o curso de tapeçaria em Santa Maria. Não sei se tu sabes de algo.

LG – Nessa época eu ainda não estava.

CG – Sim. Mas então, eu queria saber como eram as aulas...

LG – O que eu sei, é que esse curso que ele ganhou para a França, eu acho que eu nem estava a Escola de Belas Artes ainda. Porque ele fez uma exposição de tapeçaria, eu não sei quem é que fez para ele, porque ele não morava em Porto Alegre. Ele expôs na Aliança Francesa, que era na frente do Instituto de Artes. E na exposição ele colocou nomes de cidades francesas e o cônsul da França viu e conseguiu uma bolsa de estudos em Aubusson para ele.

CG – Foi ali a primeira vez que tu viu as tapeçarias do Yeddo ou tu já conhecia?

LG – Não, eu não vi. Porque ele se formou bem antes do que eu. Eu até acho que ele se formou e no outro ano eu entrei.

CG – Entendi.

LG – Daí, já havia acontecido tudo isso. Ela já havia ido para França.

CG – E porque teu interesse em realizar o curso com ele? Tu já eras professor...

LG – Eu já era professor e era algo para nos ocupar, era uma ocupação extra. Era verão. Fizemos um curso de verão.

CG – Quanto tempo durou, mais ou menos, o curso? Tu te lembrás?

LG – Eu acho que foi um ano.

CG – E só foi feito o curso uma única vez ou se repetiu?

LG – Não, dos professores só foi um ano.

CG – Ah! Eu achei que era um curso que se repetia.

LG – Não, ele criou em Santa Maria o curso de Santa Maria. O curso de arte decorativa. E no curso de arte decorativa, uma das disciplinas que ele colocou foi a de tapeçaria. Lembro que as minhas alunas faziam e comentavam que faziam, enfim.

CG – E outra pessoa que eu vi que fez esse curso foi a Lia Achutti?

LG – Foi. Tá bem velhinha ela.

CG – Ela era professora?

LG – Era. Foi diretora da escola. Ela é a tia do Achutti.

CG – Isso que eu ia perguntar, qual era a ligação dela com o Achutti.

[...]

CG – Tu comentou dessa do IA, tu não te lembras onde mais tem tapeçarias tuas?

LG – Tem em coleções particulares, que eu nem sei onde andam, pois eu vendi.

CG – Ah sim.

LG – E depois foi para outras galerias. Tanto que eu fiquei com essa. Eu queria vender essa peça, porque era a mais cara de todas. Hoje eu dou graças a deus que não vendi.

CG – É a única que tu tens aqui?

LG – Sim. Isso teria que ir para um museu. Eu que fico com ela e namorando ela.

CG – Ela é muito bonita mesmo.

LG – Porque para uma casa é muito grande e as pessoas não se dão conta da conservação .

[...]

CG – E tu te recordas, mais ou menos, o tempo que demorava para fazer uma peça.

LG – Não me lembro. Eu lembro que eram 15 peças na exposição.

CG – E todas foram feitas para a exposição?

LG – Sim, porque essa foi uma individual minha.

[...]

LG – Tem muita gente que foi minha aluna e está expondo, a Chica, aquela turma toda. Do batik, da tapeçaria.

CG – Isso era outra pergunta, pois tu chegou a dar aula. Tu deu aula no Centro de Desenvolvimento?

LG – Não sei onde é isso. Eu dei aula no Instituto de Artes, quando lecionava em Santa Maria. Eu estudei aqui e fui dar aula lá. E uma vez eu dei curso aqui, mas foi de batik. A Chica fez e depois deu aula. No dia que eu fui numa exposição, ela falou: “Esse daqui é o avô de vocês”. Ela falou para as gurias.

CG – Essa Chica que tu falas é a Francisca Dallabona, certo?

LG – Sim.

CG – Então, tu só deste aula de batik aqui?

LG – Sim, sem estar lecionando aqui. Depois, eu me transferei para cá, em 1985.

CG – E você seguiu com a escultura?

LG – Sim. Cerâmica eu expus algumas peças. E agora estou pintando. Que é muito pesado a escultura. Muito pesado.

CG – Sim, eu imagino.

LG – Eu não era uma pessoa que tinha condições financeiras de modelar e mandar fazer. Eu tinha que modelar, tirar a forma de gesso, fazer a forma, impermeabilizar, colocar resina, fazer acabamento, tudo. Eram peças grandes.

CG – Sim. Eu conheci mais da tua obra na exposição na Reitoria, que tinha duas tapeçarias também.

LG – Eu ganhei um açorianos por causa daquela exposição.

CG – E tinham duas tapeçarias na exposição.

SI – Devia ser a do próprio Instituto de Artes?

LG – Sim, era a do Instituto de Artes. Que é uma árvore. Parece que o título é *Árvore do Paraíso*. [...]

SI – Mas Gonzaga fiquei curiosa sobre uma coisa. Podemos afirmar, não sei te pergunto, que tinha um mercado nas galerias de arte de Porto Alegre, no fim dos anos 1970 e início dos anos de 1980, que vendiam tapeçarias? Era algo presente? Ou tu foi um caso isolado?

LG – É eu me lembro que depois dessa exposição, que tinha umas 15 peças, foi vendidas algumas na noite de abertura e depois ficou em galerias. Tanto que eu fiquei só com essa e uma outra de parede.

SI – Mas havia uma demanda? As pessoas tinham interesse?

LG – Não. Compravam porque estava na galeria, mas não havia uma demanda específica.

CG – E aproveitando o gancho da Sofia, como as pessoas viam a questão da tapeçaria na época? Tu achas que era algo que interessava, ou não?

LG – Acho que era normal. Até porque quando eu fiz essa exposição, eu não morava em Porto Alegre.

CG – E como veio o convite para tu expor aqui?

LG – Foi do Eduardo Conil, que ele era o diretor da galeria. [...] E depois por causa dessa exposição, eu tinha uma amiga, que foi aluna minha em Santa Maria, que era gaúcha, mas morava em Brasília e ela dirigia a galeria Eucatex em Brasília. E foi feita uma exposição lá, no ano em que eu fui para a Espanha. Eu cheguei a ver a exposição e depois viajei.

CG – Foram todas as tapeçarias?

LG – Algumas. As que eu vendi não foram.

CG – É algo que estou querendo estudar mais, é que realmente parece que houve um fôlego na tapeçarias nos anos 1960 e 1970, devido a nomes como Yeddo, Zoravia, Carla Obino. Teve exposições, como a Trienal de tapeçaria.

LG – É que eles eram tapeceiros mesmo. A obra era tapeçaria. Yeddo fazia muito guache também.

CG – E tu saberias me dizer, que depois do período em Santa Maria, na qual Yeddo fazia muita tapeçaria, era bem envolvido. E depois no Instituto de Artes, ele começou a pintar e largou a tapeçaria.

LG – Largou pela dificuldade em achar quem fizesse para ele. É muito difícil. E lá mesmo, em Santa Maria, nem as mulheres que fizeram... a Berenice sim, que ela fez trabalhos com aquela fibra, ela mesma que fazia.

CG – E os outros, a Lia Achutti, todos mandavam fazer?

LG – Sim, todos mandavam fazer.

CG – Tu não te recordaria quem é que fazia os bordados? O nome de alguma delas?

LG – Eu me lembro da Delma.

CG – Essa que fazia para ti?

LG – Não, essa fazia para o Yeddo. Para mim, eram as mulheres que moravam do lado da minha chácara. Era da família Colpo. Não me lembro dos nomes.

CG – Eu li em algum lugar que ele teve que se vincular a essas mulheres para conseguir realizar suas tapeçarias. Tinha que ter essa mão de obra.

LG – Sim.

CG – E ele com certeza deve ter ensinado também...

LG – Claro! Deve ter ensinado.

CG – E por exemplo, para as mulheres que costuravam para ti, elas conheciam essa técnica ou tu que ensinou?

LG – Não, não, eu que ensinei. Ele nos passou, a gente fazia as montagens, nós explicávamos e elas faziam. Porque elas eram muito habilidosas. [silêncio]. Esse é um cristo [apontando para a tapeçaria], porque eu passei na Bahia na época do São João, e eu estava sozinho e fui atrás, daquele parque que tem... do lado do Palácio do Governo, hoje deve ter grade em tudo para ninguém entrar, que era tudo aberto e era de noitezinha. Eu fui ali e me veio a idéia de uma figura e rabisquei. O peixe... tudo símbolos do cristianismo, a pomba, o olho. Agora, eu olho esse trabalho e é um belo trabalho. Para fazer isso hoje, nem sei quem faria.

CG – Pois é, mas é interessante, que esse grupo de senhoras que eu estudei (o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea) não havia muito essa tapeçaria de recorte, quem eu conheço que faz, aqui em Porto Alegre, é a Francisca.

LG – Uhum.

CG – Que aqui tinha mais gente fazendo a tapeçaria no tear.

LG – É esse tipo não teve muita continuidade. Eu me lembro de ver a Chica se destacando nesse estilo.

SI – E tu vê alguma relação, Gonzaga, com teus desenhos da tapeçaria com o que tu fazia em pintura na época?

LG – Eu não fazia pintura nessa época. Eu fazia escultura e cerâmica.



SI – Sim, sim, mas não em relação ao teu trabalho, mas aos que os outros faziam na época ao teu redor?

LG – Não. O trabalho de tapeçaria tinha relação com a minha escultura. Que quando eu era aluno ganhei um Prêmio Salão Cidade de Porto Alegre com uma talha. Acho que está na prefeitura ainda.

CG – Era algo teu então?

LG – Sim. Era reconhecido.



**LUIZA TOMAZETTI ISODORO (1 entrevista)**

**Aluna da UFSM e bordadeira de Yeddo Titze.**

**Entrevista realizada em sua casa, em Porto Alegre, no dia 4 de dezembro de 2019.**

Luiza Tomazzeti - Até procurei umas coisas, mas achei poucas.

Carolina Grippa - Mas tu achaste coisas... Legal, umas fotos!

LT - Isso aqui foi um curso que o Yeddo foi a Brasília...

CG - Nossa, é bem cara dele.

LT - Sim... isso é do curso de tapeçaria com retalhos, que ele chamava de... é tipo um patchwork, mas ele dava um outro nome.

CG - Não é tapeçaria de recorte?

LT - De recorte, é... As alunas fizeram almofadas, coisas pequenas.

CG - Isso é das alunas?

LT - Sim, isso é das alunas. Isso daqui também.

CG - Mas é bem parecido com as coisas dele! (risos)

LT - Sim é bem típico dele. Então, esse curso a gente ficou um mês em Brasília.

CG - Bastante tempo.

LT - Sim. Eu fui para assessorar ele. Porque na verdade ele fazia os projetos... na universidade também. Ele fazia os projetos, desenhava e decidia as cores e eu executava.

CG - É isso, que eu queria te perguntar... Bem, vamos começar lá no início da tua trajetória, porque tu foste aluna na UFSM, certo?

LT - Sim.

CG - E queria saber como Yeddo chegou nessa história.

LT - Eu fiz desenho plástico por três anos e depois eu fiz mais dois anos em especialização em tapeçaria. E foi aí que Yeddo entrou. Também Luiz Gonzaga, também foi meu professor, Berenice Gorini e a... ela faleceu...

CG - A Saldanha? Lia Achutti?

LT - Lia Achutti não era minha professora.

CG - Ah! Ela era outra geração...

LT - Não, ela era diretora na minha época. Ivandira Dotto!

CG – Ah sim!

LT – Que faleceu também.

CG – Sim.

LT – Então, esses eram meus professores. Mas eu tive muito contato com Yeddo, porque eu ganhei uma bolsa de estudo. Assim, eu era aluna e assistente dele.

CG – Entendi.

LT – Era monitora, na época se chamava assim.

CG – E como funcionava? Até para entender melhor como era o curso. Tu entraste na universidade, primeiro fez o desenho e depois que fazia tapeçaria.

LT – Isso, mas agora acho que não é mais assim. Eu fiz três anos de licenciatura plena e desenho plástico. Depois, tinha um curso de especialização, que eu optei por tapeçaria. Depois, eu fiz mais um curso de desenho têxtil. Também com eles.

CG – Sim, com essa turma inicial. E que ano tu entraste? Tu te lembra?

LT – Eu entrei em 1973 e sai em 1976 na licenciatura. Depois eu fiquei mais dois anos, até 1978.

CG – Entendi. Então, tu ganhaste essa bolsa quando tu já fazias a especialização em tapeçaria?

LT – [espera] É, foi. Nesses dois últimos anos.

CG – Entendi. E como era a dinâmica entre tu e Yeddo.

LT – A gente se dava bem. Eu na verdade, auxiliava ele na sala de aula com meus próprios colegas. Então, eu era uma espécie de monitora. Ou ele não estava na aula, ou chegava depois. Eu era aluna e ao mesmo tempo monitora. Era uma auxiliar para tirar dúvidas e ensinar técnicas. E fora isso, ele me dava trabalhos que eu fazia em casa. Particular para ele.

CG – Então você teceu... teceu não, tu bordava algumas tapeçarias.

LT – Eu bordava e montava a tapeçaria. Que ele fazia o projeto...

CG – Sim, isso pode deixar bem explicado.

LT – Ele fazia projeto, os tecidos, as cores e eu ampliava e montava.

CG – Tu mesmo que ampliava? Ele nem chegava a fazer isso?

LT – Não. Ele me entregava o projeto, basicamente. Quando era bordado, também eu ampliava, passava para o cânhamo, riscava e depois bordava.

CG – E tu fazias aqueles dois tipos, a de recorte e a que é toda bordada?

LT – Sim, esses dois tipos. Eu até tenho uma tapeçaria que é minha, que eu fiz em um final de semestre. Mas ela está tão feia agora.

CG – Sim, com o tempo vai estragando.

LT – E as minhas bordadas eu tenho umas quantas, eu procurei as fotos, mas eu não achei. Deve estar guardado em algum lugar. Porque na verdade, elas ficaram na casa da minha mãe... Nem sei que fim deu nas tapeçarias. Mas nem eram muito grandes, eram pequenas. Aqui eu tenho uma foto que aparece eu trabalhando no tear lá para o Yeddo. Era dentro da universidade. Tinha esse tipo de tear.

CG – Tu sabes... Eu fui para Santa Maria e eu acho que tem um tear desses que eles guardaram.

LT – É? Tinha uns quatro teares desses na sala de aula.

CG – E tinha muita gente que frequentavam as aulas da especialização no têxtil?

LT – Tinha, tinha sim. Era grande, tinha duas turmas. E isso aqui é trabalho da Ivandira, que eu ajudei ela a fazer.

CG – Esse é da Berenice.

LT – Da Berenice, isso.

CG – Tu ajudavas ela também, então?

LT – É... não oficialmente, mas alguma coisa a gente fazia.

CG – Essa é ela?

LT – Não, sou eu.

CG – Ah bom! Bem que eu achei. É bonito esse trabalho dela...

LT – Sim, bem bonito. Eu fiz um que era todo de corda, redondo com uma estrutura de metal e era pendurado no teto e vinha até o chão. Era muito bonito aquele trabalho. Esse era meu.

CG – Sim.

LT – Fiz um outro... Yeddo gostava muito disso...tear, tecido com lã, cordão em tiras e depois corda enrolada com lã nas cores.

CG – Pois é, isso é curioso, pois a maioria das obras que eu vi do Yeddo sempre são ou a de recortes ou de bordada.

LT – É, mais era isso!.

CG – É mas ele tem algumas no tear. Tem uma até no Margs, deixa eu te mostrar, que ela é uma das mais diferentes. Que ela é de 1978, por aí.

LT – É da minha época. Tinha uma com uns pássaros brancos, que eu bordei para ele. Muito linda!

CG – Era bordada?

LT – Sim. E ele vendia também, fazia exposições...

CG – Sim [...]. E os pontos, nessas obras que eram todas bordadas. Isso tu combinava? Como era ao longo da construção da tapeçaria? Ele era presente? Ele te deixava mais livre?

LT – Não. Ele deixava livre, mas supervisionava muito bem. Ele deixava a gente usar a criatividade, os pontos eram livres, mas se ele não gostava ele dizia: “Oh isso aqui não fica bem assim, quem sabe faz de outro jeito”. Ele supervisionava.

CG – Entendi. E quanto tempo, em média, tu demoravas para fazer uma tapeçaria?

LT – Depende do tempo que eu tinha, porque eu estudava e trabalhava. Eu já era professora, já dava aula no colégio. Então, às vezes demorava um tempinho. Dependia do tamanho também. Às vezes as peças eram grandes, que demorava quase [pausa] uns seis meses, oito meses ou mais.

CG – Pois, ele tem umas peças grandes. Tem uma em Santa Maria, mas até ela não está acabada. Eu não sei se tu já viu. Essa tem uns três, quatro metros e ela está até com a agulha cravada, mas nunca foi finalizada.

LT – Não sei.

CG – Vou te mostrar uma foto, eu tenho aqui.

LT – Pois é, eu tinha várias fotos de tapeçaria, mas hoje eu não encontrei.

CG – E era só tu que trabalhava para ele ou ele tinha outras bordadeiras?

LT – Na época, praticamente era só eu. Não sei se ele tinha outras bordadeiras fora, mas junto com ele nas aulas era só eu.

CG – Sim ,porque até...

LT – Acho que ele tinha outras bordadeiras particulares que faziam para ele. Porque até eu não conseguia dar conta de tudo que ele fazia.

CG – Ele tinha uma produção ampla, então?

LT – Tinha.

CG – Pois é, isso deve estar muito escondido, em casas particulares, porque eu não encontrei...

LT – Pode ser. Mas ele tinha muita coisa na casa dele. Ele tinha tapetes antigos, que às vezes ele trazia para eu consertar, porque já estava comido das traças... Muitas vezes ele me trouxe aqueles tapetes enrolados e as traças comiam. Então, eu refazia e rebordava depois de pronto.

CG – Sim, fazia um restauro.

LT – É. Então, eu acredito que na casa dele...ele tinha um guarda volumes, que ele mantinha muita coisa. Lá em Santa Maria ele tinha uma casa enorme, quando ele morava com a mãe dele. E depois quando ele veio para Porto Alegre, ele até morava perto da minha casa. Eu estive na casa dele, e ele tinha muita coisa, na casa dele, guardada. Muita coisa.

CG – Sim. Até agora um sobrinho entrou em contato com o Margs e doaram quatro tapeçarias, que estavam guardadas com ele. Mas deixa eu te mostrar as tapeçarias que eu te falei antes. Essa é a que está em Santa Maria, mas não está acabada. [...]

LT – Essas folhas ele usava muito... Esses tipos de folhagem.

CG – Aproveitando... Porque tu achas que o Yeddo foi para a tapeçaria? Assim, de conversa entre vocês dois. E sobre o estilo dele.

LT – Olha, o estilo dele era abstrato. Quer dizer, não era abstrato, tinha muitas formas abstratas... mas como vou te dizer. Isso [apontando para a fotografia da tapeçaria] sugere folhas, que na verdade não são folhas. Então, ele não tinha uma coisa muito realista. Ele desenhava muitos passarás também, bem estilizados. Eram folhas, pássaros...

CG – Flores também.

LT – Sim.

CG – Essas almofadas que tu me mostrou [mostrando em fotografia], são a cara dele.

LT – É. É bem ele.

CG- E deixa eu te mostrar outra dele. Essa tapeçaria está no Margs, e é feita no tear.

LT – Ah sim! Esses fios no tear ele gostava muito. Dava volume

CG – Sim. Mas eu vejo que essa é uma transição do trabalho dele, porque antes ele tinha uns trabalhos bem planos...

LT – Eu acredito que ele começou com bordado, tapeçaria de arraiolo. E depois que ele começou a fazer estudos para fazer as montagens e trabalhar no tear.

CG – Tu sabes que essa é a única que eu vi feita no tear dele. E tu sabes se ele fez mais dessas?

LT – Sim, ele fez mais no tear. Eu tenho uma que achei entre as minhas fotos [áudio incompreensível]. Eu tenho um hd, que eu descarregava meus celulares e deve ter mais alguma foto [áudio incompreensível].

CG – E dessas questões dos fios e dos tecidos, Yeddo te entregava todas as mostras...?

LT – Sim, ele me dava todo material.

CG – Aham. Tudo o que ele queria, o fio, tudo certo e marcado?

LT – Tudo. [Luiza Tomazetti segue procurando fotografias]

CG – E tu te dedicaste muito tempo à tapeçaria? Produziu muita coisa?

LT – Não muito, porque depois já entrei para o Estado. Aí sabe como é? Tu começa a dar aula e não tem tempo para mais nada.

CG – Tu és professora de artes do Estado?

LT – Sim. Já me aposentei. [Luiza Tomazetti segue procurando fotografias]

CG – Tu és de Santa Maria?

LT – Eu sou de Santa Maria.

CG – Eu achei curiosa uma coisa que a Berenice Gorini me comentou, porque eu fui entrevistar ela. E ela me disse que Santa Maria tinha uma tradição de bordado; até por isso que Yeddo se utilizou muito o bordado nas suas tapeçarias. E pelo jeito tu entraste porque tu já sabias bordar. Você aprendeu em casa?

LT – Na verdade, em Santa Maria eu fiz o segundo grau no [incompreensível], que era um técnico. Então, eu aprendi muito nas oficinas.

CG – Entendi.

LT – Então, eu já sabia bordar e costurar.

CG – Mas o bordado da tapeçaria é um pouco diferente do bordado convencional. Tu já havias aprendido nesses cursos técnicos?

LT – Alguma coisa básica eu já sabia.

CG – Ahh já te ensinaram algo.

LT – Porque antigamente tu tinhas todas as oficinas. Pela manhã era normal, e à tarde eram só oficinas. Então, ali tinha culinária, tricô, crochê, bordado, costura, mecânica, eletricidade. E nós éramos obrigados a



passar por todas as oficinas. E no último ano, nós escolhíamos um curso para fazer especialização, e eu escolhi a costura.

CG – Entendi. Yeddo, em Santa Maria, era bem ligado a tapeçaria e depois ele vira professor em Porto Alegre na Ufrgs e ele parou de fazer tapeçaria. Tu saberias me dizer o porquê disso? Tu sabes se tem uma razão específica?

LT – Quando eu casei e vim para Porto Alegre, eu acho que ele veio depois para cá. E eu só sabia que ele dava aula, ele nunca me procurou para trabalho, nada assim. Eu falei com ele várias vezes, mas nunca para trabalho.

CG – Sim, ele nunca mais falou contigo sobre trabalhos.

LT – Não. Acho que ele me procurou para restaurar alguma coisa. [ Luiza segue procurando fotografias].

CG – Ali tem algumas coisas.

LT – É. Aqui aparece um pedaço. Esse foi um trabalho meu da faculdade.

CG – Ah bem bonito! É aqui também aparece o pedaço de outro trabalho. Estás vendo?

LT – Sim. Isso aqui é macramê. É de corda.

CG – Bonito esse aqui.

LT – É uma pena porque eu não tenho mais nada disso daqui. Só ficou as fotos.

CG – De que ano, mais ou menos, é essa foto? Tu sabes?

LT – Deve ser de 1976.

CG – E tu participaste de exposições com as tuas tapeçarias?

LT – Participei de algumas na universidade. Mas exposições grandes e fora de lá, não.

CG – Sim, tu foste para o ensino. Então, só para confirmar... Yeddo chegou a ti devido as aulas, certo?

LT – Sim, pelas aulas.

CG – E que ano, mais ou menos, tu trabalhou para ele?

LT – Deve ter sido por 1976 a 1978.

CG – E tu não conhecestes outra pessoa que tenha trabalhado com ele?

LT – Não, pois eu só tive contato com ele por esse período. Antes eu só tinha aula normal, básica.

CG – E esse curso que vocês deram em Brasília, tu chegastes a viajar para outros lugares?

LT – Não foi só essa vez.

CG – E o que era ensinado no curso?

LT – Era um curso na periferia de Brasília. Acho que era de uma Fundação, não sei se era do Mec... não me lembro. Eles contrataram Yeddo para dar esse curso em Brasília. Todos diziam: “Yeddo depende de ti!”. Porque ele sabia a teoria, ele sabia como explicar, mas a prática... eu não sei se um dia ele bordou alguma

coisa. Então, ele precisava de mim para fazer a prática com os alunos. Então, ele me levou. Eu pedi licença, que eu trabalhava em uma escola particular e fui. Eu, ele e a mãe dele.

CG – Ele era muito próximo da mãe.

LT – Muito.

CG - Ele tinha um pai que faleceu antes da mãe, certo?

LT – Sim, acho que sim. Acho que ele era mais novo quando o pai morreu. Não cheguei a conhecer. Mas a mãe dele era tudo para ele. Ele a chamava de “minha genitora”. Ele nem chamava de mãe, era “minha genitora”. Eu lembro que no fim de ano ele me mandava cartões de Natal e estava escrito: “Yeddo Titze e genitora” [risos]. Eu achava tão engraçado.

CG – Sempre me comentam que ele se mudou para Porto Alegre e ele trouxe a mãe junto.

LT – Sim, eles moravam perto da Casa de Cultura Mário Quintana. Era passando um pouquinho da Casa de Cultura. Eu cheguei ir lá. Era um apartamento pequeno e ele disse: “As minhas coisas, as minhas obras eu tive que alugar um lugar para eu deixar”. Isso porque não tinha lugar ali. Agora, depois dali eu não fiquei sabendo... depois a mãe dele faleceu.

CG – Tu sabes mais ou menos que ano?

LT – Não sei precisar. Mas ela estava aqui com ele. A última vez que eu encontrei, isso faz mais de vinte anos, eu estava passando no Margs e ele estava em uma fila esperando para entrar. Eu fui falar com ele, porque ele nem tinha me reconhecido. Foi a última vez que eu falei com ele.

CG – Eu gostaria de saber mais sobre o que tu falou antes: “Ele tinha a teoria e tu tinha a prática”. Então, como é...

LT – É não vou dizer que ele não sabia bordar, mas ele não tinha prática para bordar. Ele tinha a técnica, mas não tinha a prática. Então, ele podia dizer para uma aluna: “Tu faz assim, tu faz assado”, mas eu tinha o papel de junto com a aluna praticar. Mostrar a prática para ela.

CG – Entendi. E outra coisa que a Berenice me comentou foi que Yeddo criou uma costura, que até ele chamou de “Santa Maria”, que as tapeçarias do Yeddo tinha umas linhas...vou te mostrar.

LT – Mas era na bordada ou de recortes?

CG – Nas duas até! Olha a fotografia.

LT – Não, isso é ponto cheio. Isso é bordado.

CG – Não isso. Essas costurar que ele fazia questão de fazer, não sei bem como chamar.

LT – Não, é que assim. Essa folha seria em carreiras, justamente por causa do cânhamo. Que daí contava cinco fios, então tu bordava tudo com cinco fios. Mas para fazer essa folha que vai afunilando, tem que diminuir o ponto para fazer o formato da folha. Porque senão ia ficar tudo umas escadas. Então, tinha que ir diminuindo ou aumentando conforme o desenho.

CG – E como funcionava esse processo. Tu ganhavas o cartão e fazia uma escala maior e passava para o cânhamo?

LT – Sim. Ele me dizia o tamanho que ele queria e eu passava para o cânhamo com transmissor. Naquela época, tinha que ser assim.

CG – O que é o transmissor?

LT – Um carbono.

CG – Ah!

LT – Então era bordado e depois tinha a montagem. Aqui tem o trabalho bordado, só o cânhamo. Depois, a gente usava um brim grosso e esse cânhamo era colado no brim.

CG – Ah vocês colavam...

LT – Sim, era tudo colado. Quando era grande era muito trabalhoso de fazer. Colava todo, deixava secar e depois tinha o acabamento. Que era um caseado em toda a borda.

CG – Sim. Por isso que a gente nunca vê o bordado do outro lado.

LT – Eu tenho até uns tapetes pequenos, eu posso procurar. [...] Eu tenho umas tapeçarias enroladas em algum lugar, que agora nem em como mexer. Eu até tenho uma atrás desse sofá...

CG – Hmn... [risos]

LT – Eu vou te mostrar [...]. Minha filha até fala “Porque tu não joga fora essas coisas” e eu digo: “Ai minha filha, mas é um trabalho meu, um trabalho de meses e meses”.

CG – E foi uma das primeiras que tu fizeste?

LT – Não, esse até foi um semestre de trabalho. Eu até fiz em grupo.  
[Luiza começa a retirar a tapeçaria de trás do sofá]

CG – Ela é grande.

LT – Ela é enorme. A gente fez em grupo. E passou uma temporada para cada uma e depois que passou por todo mundo, as gurias me deram. Elas falaram: “Agora não queremos mais isso, fica contigo!”. [...] Eu nem tenho onde guardar direito, mas eu sei o valor desse trabalho. Eu tenho vontade de restaurar sabe.

CG – E tu bordas hoje em dia?

LT – Não mais. Como eu me aposentei e montei um ateliê de costura, não me sobra tempo. Vê se tu consegue abrir, e tu vai ver o acabamento. Mas essa daqui não é uma tapeçaria bordada, ele é montada. Mas olha o trabalho!

CG – Sim, é uma tapeçaria de recorte.

LT – Isso! Olha como ela era! Eu tenho vontade de cortar em pequenos pedaços e refazer para não perder.

CG – E me diz uma coisa...

LT – Olha aqui! 1976.

CG – Sim. Ruty?

LT – Ruty, Senira, Leda e eu.

CG – Sim. Ela é bonita, mas está “comida” em alguns lugares.

LT – Sim. Olha aqui, que a gente fazia por cima. E costurar isso daqui na máquina?

CG – É isso, que eu ia perguntar. Tu tinha um tecido que era do tamanho final e vocês iam colocando os recortes?

LT – Sim! Primeiro o tecido... A gente trabalhava muito com... me foge as palavras.

CG – O cânhamo era para bordar.

LT – Sim. Aqui era tecido algodão cru. O mais fino a gente montava e depois, esse grosso aqui, era colado. E depois esse outro acabamento. Ah! E outra coisa. Entre este tecido e esse aqui, a gente comprava um coberto fininho... Sabe aqueles cobertores fininhos? Colocava ali no meio. Está vendo aqui?

CG – Sim! Estou vendo.

LT – Que era para ficar grosso.

CG – Sim.

LT – Então isso... Eu sei o trabalho que deu. E aqui tem projetos meus, de cada uma de nós aqui...

CG – Sim. E ainda, passava tudo na máquina de costura?

LT – Passava antes de fazer esse acabamento. Com uma máquina de costura comum!

CG – Mesmo com o cobertor? Se passava tudo, então?

LT – Sim!

CG – E o que são esses pontos aqui?

LT – Sabe o que é? É da argolinha que tinha para segurar o trabalho na parede, porque é uma tapeçaria.

CG – Sim



**MARIA ELIZABETH BLACHER (1 entrevista por telefone)**

**Foi assistente de tapeçaria de Zoravia Bettiol**

**Ligação realizada em 4 de setembro de 2020.**

Maria Elizabeth Blacher - Alô!

Carolina Gripa - Alô, é Beth?

MEB - Sim.

CG - Oi Beth, tudo bem? É Carolina.

MEB - Tudo bem?

CG - Tudo bem! Então, acho que eu já te expliquei um pouco da minha trajetória, mas vou explicar novamente. Eu estou fazendo mestrado na Ufrgs sobre tapeçaria. Eu já estudo tapeçaria desde 2017, sendo meu primeiro trabalho sobre o Centro Gaúcho de Tapeçaria Contemporânea. Não sei se tu conheces? Elas eram de Porto Alegre.

MEB - Ah eu acho... Eu não sei... Quanto tempo tem esse grupo?

CG - É de 1980 e foi até 2000.

MEB - Ali em 1980 eu já não estava mais fazendo muita coisa de tapeçaria. Eu fazia um curso de desenho com Zoravia no ateliê dela e foram três anos. Acho que era um curso de desenho, que depois até o Vasco assumiu as aulas, porque a Zoravia tinha muitas tarefas, muitas coisas e foi um curso muito bom mas era mais desenho, voltado para desenhar mesmo. Então, assim, provavelmente eu me lembro de alguém que faça parte deste grupo, pois era mais ou menos o mesmo pessoal que tinha começado lá nos anos 70. Mas assim, agora não tenho mais muito contato com ninguém, porque depois eu não fiquei fazendo mais isso. Fazia alguma coisa em casa para mim.

CG - Sim.

MEB - Mas assim, não trabalhei mais para ninguém, não fiz mais nada para outras pessoas. Eu me encontrava com Liciê Hunsche, a gente discutia algumas coisas e fazia. Com ela foi que eu fiquei mais tempo trabalhando.

CG - Entendi.

MEB - Eu comecei com Zorávia, porque quando a Zoravia fez o curso na Polônia... acho que tu me perguntas o que tu quiseres, porque senão...

CG - Eu vou te pedir para comentar do início mesmo. Acho que tu ia começar a fazer isso agora. Podes me falar um pouco da tua trajetória. Como tu te envolveste com o têxtil... tu tecias? Coisas mais específicas eu vou te perguntando ao longo da conversa.

MEB - Ok.

CG - Pode começar.

MEB - Eu não vou me lembrar exatamente das datas, porque começa a passar o tempo e a gente vai esquecendo. Daí, tu achas que foi em um ano, depois foi em outro. Mas enfim, ela morou na Polônia, acho que mais de um ano, fazendo um curso de tapeçaria. Quando ela voltou para Porto Alegre, acho que foi em 68... mas eu não sei exatamente. Eu não sei se tu tens algum currículo da Zoravia contigo.

CG - Sim eu tenho. Ela viajou, se não me engano, no finalzinho de 1968, porque ela passou o ano novo lá. Em 1969 ela voltou.

MEB - Exato. Quando ela voltou, eu estava na faculdade. Eu estudava filosofia na Ufrgs e eu tinha uma colega de aula que era vizinha da Zoravia nas Três Figueiras e fora do horário da faculdade ela trabalhava como secretária dela.

CG - Tu não te recordas do nome dela?

MEB - É Kátia Adams. Mas ela fazia um trabalho de secretária.

CG - Sim.

MEB - Ela me falou um dia na faculdade, se eu tinha interesse... Na época, eu trabalhava muito com artesanato de couro. Trabalhei por muitos anos por minha conta. Eu era muito nova, tinha 16, 17 anos quando eu comecei a fazer?

CG - Tu és de Porto Alegre?

MEB - Sim, sou de Porto Alegre. Kátia me falou isso um dia e eu disse: “Olha tenho interesse. Eu gosto muito de artesanato em geral”. Sempre tive muito interesse nisso. Então, ela me disse: “Vamos combinar de tu ires na Zoravia conversar com ela, porque ela foi para Polônia e quer alguém para executar coisas”, porque ela tinha muita coisa... Ela trabalhava com gravura e administrava o ateliê, inclusive as coisas do Vasco. Eu fui lá e logo em seguida, se acertou muito bem. Ela disse: “Eu vou te ensinar e tu podes começar”. Comecei logo e a primeira coisa que eu teci foram dois tapetinhos de chão para o lado da cama dela para treinar.

CG - Sim.

MEB - Era num tear que a gente chama rama. Que é aquele tear fixo que não é tear, tear... Então eu comecei com ela.

CG - Então tu não chegaste a fazer os cursos? Porque ela deu cursos no ateliê.

B: Não! Assim, ela deu cursos. Depois que ela voltou da Polônia, quando ela começou a dar cursos, ela me pediu para ajudar ela a dar os cursos.

C: Ah, entendi. Então ela te ensinou antes...

MEB - Eu logo peguei muito bem. Em seguida tu pegas as técnicas, porque são coisas muito básicas, só tem que ter cuidado, capricho, para não puxar o fio demais... aprendi bem rápido. E aí logo em seguida ela já queria dar um curso porque as pessoas mostraram interesse. Nessa primeira turma dela, que eu já não lembro mais de todo mundo, estava Liciê Hunsch. Eu ajudei a dar o curso, porque tu não consegue dar atenção para todo mundo. E a gente ficava se dividindo... Explicando para um, explicando para outro... E assim eu me dei muito bem com Liciê... Foram vários cursos que eu peguei junto e depois teve uma segunda turma que até saiu convite e teve exposição no Museu Júlio de Castilhos.

CG - Ah sim...

MEB - Depois desse primeiro curso aí eu me dei muito bem com Liciê e eu me revezava. Fiquei com Liciê e Zorávia e isso foi por muitos anos.

CG - Tá.

MEB - Então assim eu nunca cheguei a fazer um curso, porque logo eu peguei muito bem e a Zorávia sempre me passou tudo e a tapeçaria dela era eu que executava. Ela passava o desenho e nós combinávamos juntas...eu tirava as dúvidas e tecia, porque ela saía muito, tinha sempre muita coisa para fazer e não podia ficar tecendo. Então, eu fiquei fazendo isso anos e anos, e acho que eu fiquei com a Zorávia até...Eu casei em 74, e casei na casa dela, que já era na Pedra Redonda. Foi bem legal, ela e o Vasco foram nossos padrinhos e eu acho que trabalhei com ela até 75. Eu não lembro bem. Depois eu fiquei só com Liciê, mais uns quatro anos. E eu fazia muito aquelas produções, porque no início lá na Liciê era só eu que trabalhava. Bem mais tarde ela chamou um pessoal de Bagé. Daí ela começou a querer fazer mais coisas utilitárias....Eu sempre trabalhei nas tapeçarias artísticas de parede.

CG - Sim.

MEB - Cobertor, tapete de chão, e foi assim... era muito interessante trabalhar, porque elas tinham estilos diferentes... Então foi muito produtivo para mim, muito bom, mas depois eu resolvi ter filhos e eu fiquei muito dividida, porque eu tenho três filhas e eu achava que tinha que ficar mais cuidando das meninas... E eu diminui bastante....Depois desse curso de desenho que a Zorávia ministrou no ateliê dela, a gente fez um ateliê nosso. Nos reuníamos toda semana e ficava produzindo, pintando aquarela e muitos nos deram cursos. Então eu fiquei mais tempo depois fazendo desenho, aquarela, essas coisas assim. Depois, assim, eu tinha um tear vertical muito grande, então não tinha mais lugar para montar o tear e eu tinha também as meninas... E foi mais ou menos isso minha trajetória. Faz muito tempo que eu não teço. Até a minha filha Laura, que acho que foi quem se contatou contigo, ela até disse: “Ah mãe, poderia me ensinar”. Agora posso. É muito simples e eu nunca trabalhei com teares horizontais mais complexos que tinham no ateliê da Liciê, porque depois ela construiu um ateliê maior.

CG - Sim...

[problemas na ligação]

CG - Agora eu vou fuçar um pouquinho mais pra ver o que tu te lembras, está bem? Porque é bem bacana que tu tenhas trabalhado com a Liciê também, mas meu mestrado é específico sobre a Zorávia e o Yeddo, não sei se tu conheceu ele?

MEB - Sim...

CG - Eles que foram os precursores da tapeçaria aqui no Estado. Yeddo muito lá em Santa Maria e a Zorávia aqui em Porto Alegre.

MEB - Sim.

CG - Eu já perguntei para Zorávia, mas ela ainda não me enviou as respostas e eu queria saber, já que tu também participaste dos cursos, se tu poderias me falar um pouco mais do que ela ensinava. Eu sei que vocês utilizavam a rama, que é esse tear bem simples, mas gostaria de saber como funcionava os cursos, o que ela ensinava, se era realizado um projeto da tapeçaria, tudo que tu puderes lembrar da didática seria ótimo!

MEB - Sim, a Zorávia sempre foi uma pessoa muito estimulante. Ela tinha por princípio estimular muito os alunos. Não tinha fórmulas prontas. O nosso papel era facilitar a técnica, como fazer, para que o efeito que tu quisesse dar e de como tu resolveria isso na prática. Então era basicamente isso. Ela dava concepção artística da coisa... As pessoas têm medo de ousar nas cores, ou fazer coisas vazadas, ou fazer coisas com volumes... Este era o nosso papel e ela fazia essa orientação artística, deixando a pessoa muito livre, estimulando que tu poderias fazer qualquer coisa, poderias fazer um biombo, algo para mesa, um tapete ou uma tapeçaria para colocar na parede. Ela sempre foi uma pessoa muito criativa, muito estimulante e



provocativa. Provocava nos alunos que eles buscassem o que eles tinham vontade de fazer e nós ajudávamos a executar dentro do que eles estavam pensando. Basicamente era isso.

CG - Tu tens ideia de quantas tapeçarias eram feitas por curso e o tempo que o curso levava?

MEB - Tu sabes que eu não me lembro o tempo, mas eu acho que eu tenho um convite...esses tempos eu estava mexendo nas minhas coisas e eu achei o convite deste curso...que daí já era o segundo curso, se não me engano. Mas eu tenho na minha cabeça que eles duravam em torno de 4 a 6 meses. Acho que não era muito mais do que isso, mas eu vou dar mais uma olhada neste convite e te passo a informação.

CG - Tu eras a única assistente da Zorávia nas aulas?

MEB - Nessa época só eu ajudava a Zoravia a tecer, mas sempre tiveram pessoas que ajudavam na administração, porque sempre foi um espaço muito ativo. O Vasco sempre teve uma produção muito grande e ela também. Mas assim, o Vasco tinha os auxiliares dele, mas não eram muitas pessoas que ficavam fazendo as esculturas com ele. E eu era a única que tecia as obras da Zoravia. As gravuras quem fazia era ela.

C - Sim...

MEB - Que eu me lembre era apenas eu, mas não posso te confirmar com certeza, porque depois eu fiquei muito envolvida com as minhas coisas, com minha família e não soube mais de nada. Não sei se ela teve mais pessoas depois.

CG - Depois ela diminuiu bastante a produção dela de tapeçaria. Eu acho que tu trabalhou na época em que ela produziu mais.

MEB - Sim, a época que ela produziu mais foi quando eu ainda estava com ela, porque foi uma época de muita abundância de tarefas. Até porque eu acho que como eu ficava tecendo...eu sempre teci muito rápido. Eu não era muito demorada. Então, ela fez várias séries de tapeçaria bem interessantes. Essa foi uma época de bastante produção. Depois eu vi, assim, que ela também se envolveu com jóias porque ela é uma pessoa muito curiosa, ela gosta de fazer bastante coisa. Sempre foi muito assim, muito ativa e muito entusiasmada com as coisas.

CG - Sim.

MEB - Eu acho que a tapeçaria diminuiu bastante sim. Até porque assim, a gente acompanha bastante a carreira, exposição... Eu acho que foi uma época mais profícua aquela.

CG - Sim, realmente.

MEB - Eu não sei se tem mais alguma coisa... eu até depois vou olhar o tempo deste curso e te passo. Fotografo o convite e te mando.

CG - Claro, pode ser. Obrigada. Eu tenho mais perguntas... Eu gostaria de saber sobre os materiais usados no curso. Porque na Polônia...para o mestrado eu estudei sobre os artistas de lá e sempre é muito comentado a questão dos materiais, que eram usados os mais diversos. Então, eu queria saber quais materiais eram usados no curso, se ela chegava a indicar algo?

MEB - No curso, eu acho que ela deixava muito livre. Ela trabalhou sempre bastante com sisal, que era um material que ela gostava muito. Tinha aquele rami que a gente fazia a urdidura... as coisas hoje em dia mudaram de nome, deve ter muito mais coisas com nomes diferentes, mas a gente usava muito sisal. No curso ela deixava muito livre e dizia "Se vocês quiserem usar outro fio, não tem problema!". A gente podia usar lã, podia usar lã industrial. Não tinha essa de "isso você não pode usar!". O primeiro tapete que eu fiz com ela, eu lembro que fiz com uma lã industrial. Era um tapetinho de lã... eu acho que tinha umas flores. Porque naquela época, já havia o Artesanato Gramadense que era da Elisabeth Rosenfeld e ela fazia aquelas tapeçarias bem características de Gramado. Eram umas paisagens e era tudo com lã. Isso bem lá no início, já existia nos anos 60, eu acho. Não lembro exatamente, se era em 1965 ou 68, não sei. A Zoravia sempre

gostou muito do sisal porque era uma fibra mais armada, mas no curso ela sempre deixou muito livre. As pessoas, os alunos dos cursos, sabiam como eram os tapetes dela, então não tinha muita coisa restrita do tipo: “a gente vai usar agora só isso”. Não. Então ela deixava muito livre. Mas eventualmente alguma aluna, agora não me lembro muito bem o que cada uma trouxe para aula. Essas coisas, eu não consigo lembrar mais. Então acho que cada uma tinha uma curiosidade...fazia algum desenho e a gente viabilizava ou indicava que material a pessoa poderia usar. Pelo que eu me lembro era assim...Já faz, imagina, quantos anos..

CG - Sim, 40 ou 50 anos.

MEB - Exatamente. Então é muito tempo para tu lembrares dessas minúcias.

CG - Sim, eu entendo, mas eu vou perguntando, porque vai que a pessoa lembre...

MEB - A gente mexe a cabeça e as coisas começam aparecer.

CG - Sim. Agora, eu gostaria de saber também como funcionava o teu processo, entre a Zorávia e você. Como é que funcionava? Ela fazia o desenho e te passava?

MEB - Sim. Ela fazia o desenho, indicava as dimensões que queria e nós sentávamos juntas... porque teve várias séries. Como tu estás fazendo trabalho sobre ela tu deves saber.

CG - Sim, eu sei.

MEB - Então, aquela *Homenagem aos Poetas* deu muito certo e as pessoas gostaram muito. Ela vendeu muito bem. E teve um que vendeu muito, era homenagem a Jacques Prévert, eu nem sei quantos eu teci, porque tinha uma tiragem.

CG - Isso que eu ia perguntar... Ela fazia uma tiragem, então?

MEB - Ela fazia uma tiragem, se não me engano, de cada um era uma tiragem de umas 6,7 ou 8 tapeçarias do mesmo desenho.

CG - Entendi.

MEB - Eram vários poetas e tinha uma parte que era toda em madeira esculpida com um trecho da poesia. E foram vários poetas. Depois tiveram a homenagem aos orixás que também foi uma série bem grande, com bastante produção. Então era assim, ela sentava comigo e a gente ficava olhando. Ela mostrava os desenhos, escolhia as cores. E depois ela me passava e a gente fazia...E começava a experimentar. Colocava por trás o papel para seguir o desenho e ficava tecendo. Às vezes, eu perguntava “Ah Zorávia, o que achas de fazer aqui maior, aqui menor?” Ela ficava junto nessa parte de decidir, afinal o tapete era dela. Mas ela sempre aceitava muito bem a minha opinião e foi sempre uma pessoa aberta e tu podias dizer o que tu achavas. Mas é claro que sempre no final a palavra era dela. Mas nós trabalhávamos assim e sempre tinha bastante coisa para se fazer. Era bem produtivo E como eu já estava me dividindo entre as duas, eu tinha dia certo para ir em cada uma.

CG – Tu não ias todos os dias na Zoravia então?

MEB - No início eu ia todos os dias. Quando eu comecei com Zoravia, ela morava aqui nas Três Figueiras, atrás do Colégio Farroupilha. Depois eles se mudaram para primeira casa na Pedra Redonda, bem na descida da Pedra Redonda e depois eles compraram um terreno para construir a casa deles. Então ali no início, na mudança para aquela primeira casa, eu trabalhava só nela e depois comecei a trabalhar na Liciê também. A Liciê morava na Vila Conceição, ficava perto e eu ia de uma para outra a pé.

CG - Sim, é bem pertinho.

MEB - A primeira casa da Zoravia, que era ali na Coronel Marcos era perto e naquela época não tinha perigo nem nada, então eu já me dividia entre as duas. Uma semana era duas, três pra uma na outra semana duas,

três pra outra. Eu trabalhava todos os dias inclusive no sábado e era assim que se fazia. Eu ia de manhã e passava o dia inteiro.

CG - E sobre as escolhas de materiais, Na Zoravia vocês tingiam ou compravam tingido?

MEB - Não...Eu estava tentando me lembrar... mas a gente já tingia alguma coisa. Já se tingia porque às vezes você quer alcançar alguma cor, então já se fazia o tingimento porque o sisal vem sempre naquela cor crua... não sei se hoje em dia tem sisal colorido. Deve ter.

CG - É, mas eu acho que não existe muitas cores.

MEB - Então, como os tapetes sempre foram coloridos a gente tingia em casa, ou melhor, no ateliê.

CG - Sim. Eu sei que na Liciê ela fazia todo processo, mas na Zoravia eu não sabia e queria te perguntar.

MEB - Sim, Zoravia tingia. Nós tingíamos, porque queríamos uma cor específica, e era tudo meio bege, cor de sisal.

CG - Sim.

MEB - A gente tingia. A gente escolhia a cor e fazia os tingimentos, mas qual era o corante isso eu não vou lembrar.

CG - Não precisa. E tu te lembrras o que mais te chamava das séries da Zoravia? Porque ela tem diversas séries, umas bidimensionais, outras tridimensionais. Se tu puderes me falar um pouco...

MEB - Na séries tridimensionais eu já não estava mais no ateliê. Eventualmente alguma ali no início a gente fez... Mas depois não. Eu não sei exatamente em que época que ela começou mais com as tridimensionais, mas eu não estava mais com ela. Estava somente com Liciê.

CG - Deixa eu ver aqui... Então, quanto tempo tu achas que ficou com Zoravia? Uns 4 anos?

MEB - Não. Eu fiquei mais... eu acho que eu fiquei mais. Ali quando ela voltou, por 69,70 até uns 75, eu acho. Uns 5 anos eu acho.

CG - Está bem. Porque é bem nessa época, mais ou menos, que ela começou a fazer as obras tridimensionais.

MEB - Sim.

CG - É, diz aqui no site...Série Transparências Geométricas de 74.

MEB - Isso eu ainda me lembro, porque eu estava lá, porque em 1974 foi o ano que eu me casei na casa dela. Ainda fiquei um tempo mais lá, acho que até 75. Não sei... até final de 75, porque em 75 eu fiz uma viagem com a Liciê. Ela me convidou para uma viagem, foi maravilhoso. Eu ganhei de presente dela uma viagem pela América do Sul para visitar lugares de tapeçaria.

CG - Que legal!

MEB - Nós fomos até Colômbia e conhecemos a Olga de Amaral. Eu gosto muito do trabalho dela. A gente se conheceu e foi na casa dela. Foi uma viagem muito legal. Isso foi no final de outubro ou novembro de 75. Então, eu acho que eu fiquei ainda com a Zoravia por um tempo. Depois eu fiquei só trabalhando na Liciê, porque eu tive que optar. Tinha muita coisa para fazer na Liciê e no fim ficou assim...porque eu ficava numa e noutra e tinha que me dividir muito. E foi o que aconteceu.

CG - Tu chegaste a trabalhar no ateliê novo da Liciê, aquele ali do Zanine?

MEB - Não. Ali eu nunca trabalhei com ela. Eu trabalhava em um ateliê que era dentro da casa dela mesmo. Ali embaixo era... não era porão porque ele dava para rua... Mas eu acompanhei quando ela chamou Zanine. Aquela fase do ateliê novo eu já não estava mais trabalhando com ela. Com ela eu também ia ver umas tapeceiras em Canoas. A gente se encontrava. E fiz ainda algumas coisas com ela fora do ateliê. Mas naquele ateliê eu nunca trabalhei.

CG - Sim, porque se eu não me engano ela começou a construir ali em 79.

MEB - Foi. Foi ali nesta época, porque foi por essa época que ela fez um curso de desenho com a Zoravia. Muita gente fez. Que depois até a gente tinha nosso grupo e continuamos a trabalhar com desenho, pintura. No ateliê tivemos aula com a Pechanski. Muita gente nos deu aula. Mancuso nos deu aula de aquarela. Foi uma época boa deste ateliê.

CG - Sim.

MEB - Então foi nesse ano mesmo, em 79 ela começou a construir o ateliê com o Zanine.

CG - Então só por interesse, eu queria que tu comentasse um pouco dessa tua relação com a Liciê. Então, tu comentaste que Liciê não fez o primeiro curso, mas acho que ela realizou o segundo. Eu tenho a listagem...pera aí.

MEB - Ah, tens a listagem...Quais são as outras pessoas que tu tens ali do segundo curso?

CG - Deixa eu achar aqui, pera aí... Porque a Zoravia tem a documentação, não tudo... eu sempre quero mais coisa, mas ela tem folders, fotos. Da primeira turma foi Sônia Möller.

MEB - Sonia Möller, tá.

CG - Eu sei que ela foi da primeira classe da Zoravia. Aqui... na primeira turma foi Aline Sperb, Alzira Soares, a Amalia Knijnik, Carla Obino, Carmen Dora Obino, Cenyra Gayer, Clotilde Medeiros, Fanny Meimes, Geruzes Pinto, Gladis Cunha, Gladys Wagner, Jaci Pizza Teixeira, Lia Rosenberger, Maria Helena Batos, Maria Lucia Mottin, Paulina Kwitko, Rosinha Prunes, Ruth Driemeyer, Sonia Moeller, Sara Sampaio de Oliveira, Sarita Brochman, Sarita Henkin, Véra Corte Real Garcia e Zélia Araújo Santos.

MEB - Eu acho assim, essa primeira turma, pelo o que eu me lembro, acho que ela tentou fazer o curso e dava aula sozinha, e ela percebeu que era muita coisa e muitas pessoas para ficar explicando para cada uma. Depois no segundo, a Liciê estava e Zoravia me pediu para ficar e ajudar. Não sei se tu tens a listagem do segundo?

CG - O segundo é engraçado, porque são só seis alunas. Acho que ela se arrependeu em colocar tanta gente na aula.

MEB - Sim, ficou muito complicado...eu acho que foi exatamente isso, agora tu falando isso...Eventualmente ela me pedia para ajudar, eu estava lá trabalhando e ela me pedia "Vem me dar uma mãozinha aqui e tal". Eu ficava ajudando e no próximo ela já pediu oficialmente e eu ficava como auxiliar e consta no convite o meu nome. Porque era muita gente e é difícil ficar dando atenção para cada um individualmente. É muita coisa para uma pessoa.

CG - Sim, é. Esse segundo tinha como alunas Elide Molon, Flávia Costa, Isolete Van Grol, Laecy Tonding, Liciê Hunsche e Maria Helena Lerrer

MEB - Sim. Eu me lembro dessas todas. Zoravia fez um grupo menor e me pediu pra ajudar. Inclusive a Sônia Möller, do primeiro curso, me pediu para ir na casa dela ajudar a fazer algumas coisas também, dar uma "mãozinha" nos trabalhos dela. Então, às vezes, eu ajudava assim, algumas alunas me chamavam pra dar algumas assessorias.

CG - Claro.

MEB - Mas é porque era muita coisa para Zoravia fazer sozinha. É muita coisa mesmo. Depois particularmente eu mesma dei cursos em minha casa.

CG - De tapeçaria?

MEB - De tapeçaria também. Acho eu que eu dei uns dois cursos. Não sei se tem mais coisas que tu queira saber nesse momento.

CG - Se tu quiseres saber depois eu tenho uma listagem de quem eu sei que participou de uma exposição...eu sei que teve a Erica Turk, Helena Dorffmann, Heloisa Crocco. E depois teve um curso maior ainda, que a exposição aconteceu no Museu Júlio de Castilhos em 75.

MEB - É, nesse eu estava direto com ela.

CG - E este foi bem grande. Foram 28 alunas

MEB - Exato.

CG - Fica muita coisa...

MEB - É, e ela se propôs a fazer um maior, porque muita gente demonstrou interesse e então, ela me chamou e disse: “Vamos fazer juntas para podermos nos dividir”, porque senão fica bem difícil mesmo.

CG - Sim, eu imagino. Enfim, agora eu queria falar desta questão da Liciê. Então tu conhecestes ela no curso da Zoravia e logo ela te chamou para trabalhar? Como é que foi?

MEB - É gozado... é aquelas coisas assim...Foi uma afinidade muito grande logo que ela chegou no ateliê para fazer o curso. Ela tinha perdido um filho recentemente, e ela estava muito fragilizada...eu acho... não sei, teve assim uma ligação muito grande durante o curso comigo e eu gostei muito dela. Já durante o curso ela pediu para Zoravia se ela me cederia de vez em quando para ajudar ela. Porque a Zoravia nunca teve essas coisas, assim, de dizer “Ah não” porque não sei o quê... Ela sempre foi uma pessoa muito aberta. E ali começou. E nós tivemos uma amizade muito grande. Tanto com a Liciê, quanto com a Zoravia foi um convívio muito bom. Com o Vasco também, tenho um apreço muito grande. Ele que fez a aliança do meu marido.

CG - Ah, que legal!

MEB - Sim, muito legal. O convite foi uma xilogravura que ele fez. Foi uma amizade muito boa com todos eles. E com a Liciê assim, também foi uma dessas coisas que dá uma liga boa, assim como foi com a Zoravia e então eu fiquei com ela e tivemos uma amizade. Eu fiquei com as duas por uns quatro anos e depois só com Liciê. Ela pagava um salário melhor e eu precisava do dinheiro. E ficou assim, mas sempre foi sem estresse, nem nada.

CG - E como funcionava a produção com a Liciê?

MEB - Com Liciê era uma coisa menos...como é que eu posso dizer... A Zoravia é uma artista plástica que sobreviveu de suas obras e sobrevive de suas obras, então era um trabalho. Com Liciê era uma coisa um pouco mais, vamos dizer, mais...sem nenhuma pressa. Ela fazia aquilo, porque ela gostava de fazer .... Ela não tinha uma aspiração de ser uma artista consagrada. Ela tinha muita curiosidade. Ela já tinha a fazenda onde tinha as ovelhas com as lãs karacul. Já tinha interesse e conheciam as moças que fiavam a lã. Ela tinha aquela coisa da lã, mas também usou materiais diferentes. A gente trabalhava com muitos fios diferentes. O objetivo da Liciê não era o mesmo da Zoravia. Zoravia é uma artista plástica desde sempre e foi uma pessoa que sempre viveu a vida dela, e vive, para isso. E eles sempre sobreviveram do trabalho artístico que é uma coisa difícilíssima. Na atual conjuntura... e é claro que o trabalho do Vasco tinha mais peso financeiro, são obras mais caras, mas ela sempre foi uma batalhadora. Zoravia é uma pessoa que assim, não tinha ruim pra ela, trabalhava e trabalha bastante. Então, com a Liciê era uma coisa mais amena. Tinha encomendas, nós

fizemos coisas para edifícios públicos, tapeçarias para casa de pessoas, mas era com mais calma. Não que a gente levava mais tempo fazendo, mas era uma coisa que era muito para uma satisfação pessoal. Tu vias que era uma coisa que trazia muita satisfação para ela. Então, era dois objetivos um pouco diferente o das duas.

CG - Sim, com certeza.

MEB - E depois, Liciê fez muitas coisas de arte aplicada, utilitária. Na época do ateliê do Zanine, ela tinha um pessoal. Também havia uma pessoa que ficou muitos anos com ela.

CG - Sim, é a Leila. .

MEB - Isso.

CG - Leila Taborda. E ela está ali ainda.

MEB - Pois é, ainda está lá...A Leila assumiu toda essa parte de tapeçaria, de tapete de chão, ou mesmo... não sei se já havia tantas coisas de tapeçaria artística. Mas elas usavam muito aquela lã, faziam toalhas de mesa, cortinas, se fazia muita coisa... que foi uma coisa que a Zoravia não fez muito esta parte. Não era do interesse dela fazer artesanato aplicado né?

CG - Sim.

MEB - Era mais tapeçaria artística, que esse era o objetivo. Já Liciê diversificou, fez bastante coisa por causa da matéria prima que ela gostava de usar que era a lã. Mas também usou outras coisas, sisal, seda, fios de seda, lã industrial, lã fiada à mão.

CG - Mas eu acho que ela usava bastante lã. Assim, pelo o que eu conheço da produção dela. Ela é mais focada nisso, até porque tinha criação de ovelha.

MEB - Ah sim! Ela sempre teve fazenda. Primeiro ela tinha fazenda em Bagé e depois ela foi para Canela, onde ela tinha as ovelhas. Ela tinha um stand na Expointer. Então...é isso aí mais ou menos e resumidamente.

CG - Eu posso fazer mais umas perguntas?

MEB - Pode, pode.

CG - Eu queria saber do processo, a Liciê desenhava... tem ainda os projetos dela no ateliê, aos menos alguns projetos e são bem legais de ver.

MEB - São bem legais.

CG - E ela passava pra ti e vocês iam...

MEB - A gente sempre conversou muito “o que que tu achas de fazer assim, o que tu achas de fazer assado”. As duas sempre discutiam bastante... assim, comigo... se eu concordava com o efeito e o que eu achava. As duas sempre foram abertas à opinião, mas assim, eu nunca fiquei impondo nada. E eu nem sou esse tipo de pessoa. Elas tinham a última palavra, é claro. Mas nunca foi uma coisa que elas chegassem “Ah, eu quero que seja assim e pronto!”. Sempre foi uma coisa muito, muito conversada. A Liciê ainda ficava mais tempo tecendo junto, porque ela também gostava de tecer e aquilo era um prazer. Zoravia já tinha muitas coisas pra fazer, então ela tecia um pouco e já ia fazer outras coisas.

CG - Então, Liciê chegava a tecer contigo?

MEB - Ah sim, claro! Ficava direto e a gente trabalhava junto por muitos dias no mesmo tapete, na mesma rama vertical.

CG - Eram tapetes grandes, certo?

MEB - Sim, sim, são coisas grandes. Eu até estava vendo, acho que entrei no teu... na tua página, não sei como é que se chama.

CG - Instagram.

MEB - É. Tinha coisas da época em que eu ainda estava com ela, e ainda disse para as minhas filhas: “Bah, esse aqui eu acho que me lembro, pois eu fiz junto”. Nesta época... depois é que ela trouxe uma menina, Helena que veio de Bagé, ficou morando em uma casa que ela tinha, onde morava a empregada, o caseiro e depois essa Helena. Tu sabes onde é a entrada do ateliê por dentro? Porque tinha a porta da casa dela direto por dentro do terreno. Helena trabalhava junto, fiava bastante, fiava a lã e Liciê ficava junto trabalhando também. Então tem esses tapetes que eu me lembro. Então, quantos anos passou e eu até achei muito engraçado que eu olhei aqueles tapetes e pensei: “Bah, mas...” e eu até me lembro que a gente usava umas etiquetas... a gente prendia uma etiqueta na Zoravia também, atrás do tapete que era um pedaço de tecido, onde eu escrevia o nome da tapeçaria, o nome do artista e tal e a gente costurava atrás. Ah, eu até tinha curiosidade de ver se tem a etiqueta direitinho, porque eu reconheceria a minha letra.

CG - Sim, os da Liciê tem sim. Ela era bem organizada com as coisas dela.

MEB - Muito, muito, muito organizada. Zoravia também era, mas ela tinha muita coisa para cuidar. Ela produzia muita coisa ao mesmo tempo e era uma pessoa muito criativa e aquela coisa, ela tinha que trabalhar muito. Tinha que programar exposição, era tudo com ela. Ela tinha uma secretária, mas para uma exposição eu deixava de tecer e ajudava ela. Eles sempre fizeram exposições no próprio ateliê deles, lá na Pedra Redonda. A casa era enorme e tinha lugar, tinha a sala de exposição bem grande, então todos se envolviam. Então, com a Liciê ela conseguia ficar mais próxima, trabalhando junto e conversando. Criamos um vínculo muito forte de amizade, de tudo... e ela teria um ano a mais do que a minha mãe, então assim, eu fiquei muito apegada a ela e ela gostava muito do meu marido também. A gente sempre se deu muito bem. E foi uma coisa muito boa. Foi uma experiência de vida muito boa. Eu me sinto uma pessoa muito privilegiada por ter participado deste início de uma coisa que afinal, aqui no estado, a Zoravia realmente fez a diferença. Ela que conseguiu assim, espalhar a tapeçaria, foi a partir dela que a coisa ficou assim... bem, bem... abrangente. Porque teve Kennedy Bahia, Genaro... tem muitos trabalhos do Nicola, do Douchez, mas aqui no Rio Grande do Sul ela realmente foi a pioneira. Acho que mesmo com o Yeddo em Santa Maria, ela foi mais atuante nesse sentido. Ela sempre foi muito agregadora. Chamava todo mundo pra trabalhar junto e divulgava. Então, alí renderam muitos frutos e eu acho que este sempre foi o grande mérito. Zoravia é assim... o que ela sabia, ela espalhou. Faz questão de... principalmente na tapeçaria. Eu acho isso um grande mérito, porque ela tem essa vontade, assim, esse entusiasmo. É uma pessoa sempre muito entusiasmada, com vontade de estimular as pessoas.

CG - E sobre essa viagem que tu fizeste com a Liciê... se pudesse me contar mais um pouquinho. Vocês viajaram pela América para conhecer tapeçaria?

MEB - Sim. Há uma tradição de tapeçaria aqui na América do Sul... Tem muito... bastante... essa nossa, aqui do Rio Grande do Sul, se resume ao poncho e é uma coisa menos requintada, bem mais rústica. E lá tem aqueles teares, aqueles panos que eles fazem. Então a gente foi para Equador, Peru, Colômbia e Bolívia.

CG - Que legal!

MEB - Começamos pela Colômbia, porque ela tinha muita vontade de conhecer Olga do Amaral e ela já tinha feito contato. Naquela época não tinha e-mail nem coisa nenhuma, tu telefonava ou mandava um telegrama. A Olga foi muito receptiva. Fez um almoço para nós na casa dela. E mostrou tudo. E realmente, acho ela ótima como tapeceira e tem uma produção maravilhosa. E nos edifícios públicos ela tem tapeçarias enormes e lindas. Depois nós percorremos e encontramos outros artistas, mas era mais ligado a cerâmica. E nós visitamos muitos museus que eram bem interessantes. Nos museus tem as tapeçarias mais antigas dos indígenas. Os tecidos são muito lindos e tem aquela cor toda e tu percebes que tem muito trabalho envolvido. Naquela época se encontrava, tu via as pessoas realmente, a maioria indígenas, com toda aquelas roupas e é muito interessante. Foi uma viagem muita ilustrativa. Foi educacional até, porque todos os lugares que fomos



relacionadas à tapeçaria. E mesmo da cerâmica, é muito rico, um artesanato muito rico. E acho que nós ficamos uns 20 e poucos dias viajando.

CG - Legal.

MEB - Foi muito bacana. Abre a tua cabeça! Tu vês todas aquelas coisas que tu poderias fazer. que tu pode fazer. É uma técnica antiquíssima, porque tecer foi uma das primeiras coisas que as pessoas faziam para criar suas roupas. Primeiro foi com a pele dos bichos, mas depois começaram a tecer. Então, esses teares manuais, lá eles têm muito, bem rudimentares e produzem panos lindos. Ficavam sentados no chão, com aqueles teares no colo... Muito legal. Pelo menos naquela época, não sei como está hoje, se mudou muito, mas eu acho que não mudou tanto. Faz muito tempo, então...

CG - Mas que bacana! Eu não sabia dessa viagem. Tu não teria fotos? Porque isso é um grande problema na minha pesquisa, porque foto era uma coisa muito rara.

MEB - Ah, pois é. Fotografia é difícil de ter. O que eu tinha era alguns postais. E eu nem lembro se eu levei máquina fotográfica. Nem ela. Eu acho que ela não levou. Ela sempre fez diário de viagem, ela ficava escrevendo o que tinha visto. O que eu tenho são os postais que eu comprei, porque eram de coisas bonitas que eu tinha visto. Para tirar uma foto, às vezes não fica boa e tu tinha que trazer e revelar fotografia.

CG - Claro, claro.

MEB - Não é como agora, que todo mundo tira fotos com o celular e fica filmando. Era o que ficava na tua cabeça. Depois tu utilizava, lembrava ou fazia um esboço no caderno. Funcionava assim.

CG - E o tear que tu usavas com a Liciê também era o de rama, então?

MEB - Era o de rama. Com ela eu nunca teci em tear horizontal. Se elas fizeram alguma tapeçaria de parede neste tear eu não acompanhei. Como algumas vezes ela precisava acrescentar alguma coisa enrolada por cima, isto se presta na rama, no tear fica mais difícil de fazer. Porque, o tear horizontal, delimita aquilo ali. Porque no tear horizontal, tu tens aquela coisa montada, que tu só vai mexer com o pente e pode mudar apenas a partir daquele tamanho. Colocar coisas por cima, algo mais tridimensional não tem como, e ela fazia muito isso. Tinha uma rama bem grande e ficávamos tecendo ali.

CG - Então, realmente, tu paraste de trabalhar na Liciê por volta de... 79, talvez?

MEB - Exato. Eu acho que eu fiquei com a Liciê até um pouco antes, porque eu trabalhava com ela e logo em seguida Zoravia começou a dar o curso de desenho, que foi em 1979. Eu me lembro porque fiquei grávida. Minha filha nasceu em 80, a mais velha. Em 79, 80 e 81 foram os três anos de curso, mas eu não ia mais na Liciê. Assim, de ir para trabalhar, porque depois a gente continuou se encontrando, fizemos alguma coisa juntas. Não sei, fizemos uma cortina para Torres e fiz em casa algumas coisas. Mas assim, de ir sistematicamente lá no ateliê eu não fui mais.

CG - Tu chegaste a produzir muita coisa em casa? Porque tu comentou que deu curso...

MEB - Olha, eu fiz alguma coisa pra mim, eu tenho ainda... sei lá, eu tenho duas cortinas que estão na minha sala. Eu tenho mais uma que eu fiz em uma artesã que a gente tinha em Canoas, que eu ia visitar ela com a Liciê. Eu fiz casacos para mim, que até está com a minha mãe.

CG - Tu fazias casaco no tear rama também ou no outro?

MEB - Eu fiz na rama, porque eu fiz todos os moldes e colocava atrás. Eu montei a peça, costurei e ficou bem bom. Eu fiz porque eu tinha o tear montado antes da minha filha mais velha nascer, depois até quando eu tive a do meio, ainda tava montado no meu apartamento antigo. E ainda consegui fazer mais alguma coisa ali. Mais um casaco e depois os casacos ficaram bem grandes e deixei a minha mãe usando. Deve estar lá na minha mãe ainda. Tenho que ir lá resgatar. Depois eu ainda diz com Liciê algumas coisas, uns coletes em que a parte da frente é da ovelha caracul... é aquela carapinha, aquela pele da ovelha que é, não sei se tu

sabes, eles chamam astrakan. Mas isso já foi bem depois, eu já tinha todas as minhas filhas. Mas não era nada que eu fosse lá no ateliê sistematicamente e eu já fazia alguma coisa aqui em casa para ela. Daí ela vinha aqui decidia e depois vinha buscar. Então, ficava nisso assim.

CG - Mas que legal...você circulou bem, por este nicho da tapeçaria?

MEB - É, bastante.

CG - E das exposições daqui, tu te lembras de ir ver alguma coisa, porque...

MEB - Olha, eu sempre fui. Sempre que dava, que tinha alguma coisa nós íamos nas exposições até porque as pessoas eram conhecidas. As pessoas ficavam amigas. Sempre que deu eu fui porque depois não teve mais tanta exposição de tapeçaria.

CG - Não, é bem ali em 70, 80 que tinha bastante coisa.

MEB - Nessas eu ia em todas, porque no fim era todo aquele pessoal que passou por nós.

CG - Claro. E tu conhecesta um pouco mais a Carla Obino? Porque, ela também foi uma artista que produziu bastante aqui...

MEB - Ela produziu bastante. Ela era bem mais velha do que eu. Pelo menos, naquela época, ela já era uma senhora. A Érica Turk também era. Eram umas senhoras que tinham, assim, a idade para ser minha avó, já eram bem mais velhas. Então, assim, eu via a produção delas, acompanhei de perto e não... Na Érica eu me lembro de termos ido na casa dela uma vez que teve um encontro das tapeceiras. Com Carla Obino era mais de ver e conhecer ela, porque nunca me envolvi muito com ela. Não tive muita ligação com ela.

CG - Não, assim, só pra saber...A Carla Obino aprendeu também com a Zoravia, enfim.

MEB - Eu me lembro dela...Não acompanhei o trabalho dela especificamente, só de maneira geral, não ficava indo na casa de cada uma.

CG - E só assim pra finalizar, não sei assim, o que que tu acha da produção da Zoravia, das influências dela e também da Liciê, assim, o que que tu vê de diferente, ou de igual, alguma coisa que tu te lembras...não sei se foi uma pergunta bem vaga, mas...porque eu acho que são diferentes, né, a produção delas.

MEB - Sim, são bem diferentes. Assim, aquela coisa que eu sempre digo depende sempre do objetivo da pessoa que cria. A Zoravia sempre foi uma pessoa muito curiosa. E que começou isso muito jovem. Então a Zoravia, deixa eu tentar me lembrar... Ela é mais velha do que eu. Acho que a Zoravia é 10 anos mais velha do que eu. Ela é de 35 ou 36.

CG - É 35 ou 36.

MEB - 35 eu acho. Eu sou de 48 então. A Zoravia era um pouco mais velha, mas sempre assim, ela foi uma pessoa muito jovem. E a Liciê era uma senhora, já mais velha então, assim, os objetivos eram totalmente outros. Eu acho, assim, a Zoravia ousava muito na tapeçaria. Ela sempre foi uma pessoa que eu ousei bastante, ela não tinha medo de fazer uma coisa arrojada. Era o jeito dela. Ela era uma pessoa, assim. Ela é uma pioneira. A Zoravia é uma pessoa que quebrou padrões sabe. Acho que no bom sentido. Ela foi uma pessoa que estimulou muito que as pessoas se libertassem daquela tapeçaria toda...de paisagem. Não menosprezando, mas assim, que ousassem mais. Era uma técnica que podia, onde cabia isso. Não era assim que tinha que ficar uma coisa restrita só ora parede. E a Liciê era uma pessoa que tinha uma sensibilidade muito grande. Era uma pessoa muito sensível e muito criativa também. E todas elas tinham aquela coisa da textura, dos volumes (imcompreensível) tu vai conseguir um efeito, assim, com volume diferente um do outro, Acho que isso tinha bastante nas duas, mas elas desenvolveram de formas diferentes. Acho que cada uma tem a sua peculiaridade que faz parte do estilo de cada um. Neste sentido, o que eu achava bom na Zoravia, ninguém precisava ficar atrelado naquilo que ela fazia, ou das coisas dela.

CG - Sim.

MEB - Eu acho que isso é uma coisa muito boa quando alguém dá uma aula, né, tu conseguir aprender com o mestre e depois tu procura teu caminho. É uma coisa bacana. Todo mundo começa parecido com alguém que te ensinou o que tu admira. Isso aí é normal nas artes plásticas em tudo, enfim. Mas acho que cada uma seguiu, assim, o seu rumo. A Liciê faz uma coisa diferente buscou sempre alguma coisa, assim, de corantes naturais. Ela foi fazendo pesquisas. E sempre foi muito engajada em coisas mais ecológicas, da natureza e tal. São coisas diferentes. Esses dias, esses dias não, já faz acho que 2 anos, ou foi ano passado não lembro, aí uma amiga minha disse, os maridos eram amigos, ele era colega do meu marido de residência e a gente se encontrou em Gramado e ela me disse: “Ah tu soubesse, né, que a tua mestra morreu”. E quando ela falou aquilo me deu um baque. Eu pensei: “A Zoravia morreu?”

CG - Sim.

MEB - “Como assim?” Porque eu fiquei tão chocada com aquilo porque a Liciê faleceu e eu não vi muita divulgação quando ela morreu. Não sei se não divulgaram muito, não disseram nada né, foi uma coisa mais discreta. E aí eu disse para ela: “Não, acho que tu tá enganada”. E ela assim, que é uma pessoa que é minha amiga de muitos anos, imagina só, nossos maridos eram residentes, a gente era muito jovem e ela achava que eu tinha aprendido a tecer com a Liciê. Ai eu disse: “Não, tu tá enganada, quem ensinou a Liciê a tecer foi eu e a Zoravia”. E ela ficou muito estarecida porque, é gozado, porque uma pessoa que te conhece de muitos anos, acaba porque ela ficou por alguns motivos de psicologia, muito ligada às filhas da Liciê, principalmente a Carla que é psicóloga e tal.

CG - Ah, entendi.

MEB - E aí eu disse: “Não, não, não” e meio que falei rapidamente da história. Ela e o marido que são pessoas que a gente conhece desde que a gente tinha 20 e poucos anos. E foi a época em que eu estava trabalhando com elas. E ela disse: “ah, mas eu achei que...” E eu disse: “Não, na realidade eu dei aula pra ela junto com a Zoravia”, pois a gente trabalhou juntas por muitos anos. Isso foi muito engraçado pra ti ver como as coisas são e que as pessoas vêem as coisas por um lado. Eu também sou muito discreta, eu também não gosto de falar de mim e está sendo bem difícil para mim falar contigo porque eu não gosto muito de falar assim: “Ah, eu fiz isso, eu fiz aquilo”, mas daí eu disse para minha filha (inaudível) a tantos anos da minha vida. Eu fiz muita coisa que parece que... Realmente naquela época eu era outra pessoa. Tu vai mudando, né, tu vai se tornando uma pessoa diferente em cada fase da tua vida. Mas foi uma experiência muito boa aí eu vou pensando “bah, era meu mesma”. Era muito gratificante trabalhar com isso e com elas. Foi muito gratificante porque era um aprendizado diário e coisas, assim, que tu fica para ti, pra tua vida e na tua cabeça. E aí tem muita coisa que teve peso na tua vida e tu aplica de uma certa forma. E depois eu não continuei nada. Eu achei que tecer já não era mais o que eu tava querendo fazer. Queria mais era desenhar e fazer aquarela.

CG - É que é mais simples também, né, tear tu tens que ter uma estrutura.

MEB - Tu tem que ter uma estrutura que eu tenho que ter um lugar. Pra desenhar alguma coisa basta ter uma mesa, um bloco e um material. Então é mais fácil. Então eu fiquei muito dividida com essas coisas. Esses tempos até encontrei a Zoravia, porque a gente foi no aniversário de 90 anos da Liciê, as gurias, as filhas fizeram uma festa bem grande lá na casa dela. Foi bem bacana. Ela já tava muito assim...não reconhecia ninguém...já estava bem, já meio assim, não reconhecia. Ainda falava, né, caminhava sozinha, mas não tinha mais... eu acho até com as filhas ela já estava se confundindo um pouco quem era quem e acho que as netas ela não reconhecia mais. Aí eu me lembro, porque na festa assim, eu fiquei sentada do lado dela porque tinha um lugar ao lado dela e eu sentei ali e ela claro, (inaudível) e do outro lado estava sentada a Zoravia. E eu conversei muito com a Zoravia naquele dia. Isso fazem cinco anos eu acho porque a Liciê teria 95. Daí eu conversei com a Zoravia muito, conversei com a Liciê e daí aquela coisa assim...foi um dia que depois que deu um temporal e aí aquela coisa, ela ficava repetindo as coisas e repetindo, repetindo, mas ela não se lembrava de nada. Ela não tinha lembrança nenhuma mais de ninguém e a partir daí eu acho que ela foi piorando. Ela ainda ia para o atelier ficava fazendo rolinho com as lãs, coisas que as filhas dela me disseram que ela fazia. Mas ela já não fazia mais nada, né...

CG - Sim. É, eu até... porque o meu TCC eu escrevi em 2017 e foi o ano em que ela faleceu. Daí eu só fui entrar em contato com a família...porque eu fui entrevistar a Zoravia, que foi uma das primeiras pessoas que eu fui entrevistar. Daí a Zoravia que me comentou que a Liciê tinha sido importante na tapeçaria e daí ela até comentou que ela tava com Alzheimer. Daí a Zoravia disse “Vai lá, vá que ela lembre”, mas eu achei meio indelicado e eu não tinha contato com a família. Só fui ter contato com a família um ano depois e a Liciê já tinha falecido. E a Leila que trabalha lá...eu conversei bastante com ela, já emprestei ela, enfim...Ela me comentou que no fim ela já estava “bem no ar” mesmo, não lembrava... enfim, e ela tecia, a Leila fez tipo uma rama para ela bem simples e ela tecia.

MEB - É. Ela ficava mexendo com aquilo. Mas assim, ali nesse aniversário, ela já tava assim que ela não... Aquela coisa tu fica... ela falava tudo, mas ficava repetindo a mesma frase. Não se lembrava de ninguém. A Zoravia falava com ela como se ela lembrasse quem fosse a Zoravia, mas ela não sabia mais...Aos 90 anos ela não sabia mais quem era quem. Bom, foram as coisas que aconteceram.

CG - Sim, claro. Ela era...mas assim eu acho legal deste teu comentário, todo mundo que conheceu a Liciê fala muito bem dela, né, então queria muito ter conhecido ela. Infelizmente não foi possível.

MEB - Não foi possível...

CG - Que bom que a tua filha veio falar comigo. Eu realmente não sabia que a Zoravia teve tanto a tua ajuda. Acho super bacana e vai enriquecer bastante o meu trabalho. Porque realmente eu noto que, das tapeçarias, sempre tem uma ajudante e é muito difícil ficar produzindo...porque são peças grandes, né?

MEB - É, é quase impossível. Tu não consegues dar conta porque é uma coisa de tempo de trabalho que fica inviável.

CG - Sim.

MEB - Mas depois eu te mando uma foto deste convite que eu tenho.

CG - Isso. Me manda o que tu for achando... Pode ir me passando porque às vezes eu preciso de uma informação e não tem, mas tem algum outro documento. E tudo eu acrescento. E tu pode ir me passando e obrigada.

MEB - O que tu precisares pode me ligar.

CG - Tá bom.

MEB - Está certo, ok. Eu espero. Obrigada Carol. Eu acho que foi uma história muito boa para mim, foi muito gratificante.

CG - Ah, eu imagino.

MEB - Muito, muito bom.

CG - Obrigada.



**SONIA MOELLER (1 entrevista)**

**Artista visual e professora de tapeçaria. Foi aluna de Zoravia Bettiol em 1969**

**Perguntas respondidas via email, no dia 17 de agosto de 2020.**

**Carolina Grippa – Como tu te interessaste pela tapeçaria?**

Sonia Moeller – Precisava, como artista e professora, descobrir mais técnicas para passar aos alunos. Aprender algo a mais, que não havia no Instituto de Belas da Ufrgs, como cerâmica e gravura, por exemplo. Eu amava o desenho, a linha, a colagem, mas não a pintura. Praticando o básico da trama no tear, eu amei o gesto das mãos, o toque dos fios, o repasse ortogonal no urdume. Passei a tecer e continuei meu desenho de bico de pena.

**CG – Como soubestes do curso da Zoravia Bettiol?**

SM – O primeiro grupo de alunas de Zoravia Bettiol foi em 1969 e as participantes eram ligadas à arte e iniciantes. Só mulheres. O curso ocorreu no Educandário Cecília Meireles, que era uma escola particular de nível médio, que tinha poucos alunos. Eu lecionava artes ali para adolescentes. O diretor me ofereceu uma bolsa para acompanhar o curso da Zoravia, recém chegada da Polônia (junto com Vasco Prado) e queria logo divulgar a sua descoberta. Não havia nada parecido em Porto Alegre nem no Estado. Exceção para a atuação de Yeddo Titze.

**CG – Como foram as aulas da Zoravia Bettiol? O que vocês aprenderam?**

SM- Nós usávamos uma moldura retangular, com duas carreiras de pregos e fios de todo tipo e espessura, de acordo com o projeto. Não me lembro da duração do curso, talvez 1 ou 2 meses? Então, os primeiros projetos (sim, devíamos saber o que desenhar, que fios escolher, qual relação entre a urdidura e a trama) para chegar ao final (de baixo para cima) e esse planejamento mudava tudo o que eu conhecia.

Não havia uma norma para tecer. Tecíamos em um tear simples, retangular, de cerca de 40 x 60 cm, com uma carreira de pregos em cima e baixo. Chamávamos então de “nosso tear de preguinhos” ou de “rama”, esse termo trazido por Zoravia.

Zoravia Bettiol desenvolveu conosco a troca de cores, experimentar com texturas, as mais diversas possíveis com vários fios. Trazíamos fios da fronteira, de várias cidades, e usávamos as lãs fiada fina, média ou grossa. A lã poderia vir com cor ou não. Eu preferia fazer o meu tingimento, as outras também, para ter uma garantia da cor. Usávamos outros fios também como juta, sisal, algodão, lã e acho que usávamos trapos e tecidos também. Zoravia estimulava termos nossas próprias ideias e experimentar com o tear.

Zoravia demonstrava a distância entre a tapeçaria dos séculos anteriores e as recentes quebra de tradições na cultura ocidental, não mais ligadas à palácios e igrejas; a ostentação dos monarcas e suas cortes. A Polônia. A Tchecoslováquia e a Hungria lançaram uma liberdade de expressão, baseada nas tradições populares e na abstração da pintura e seus inúmeros novos caminhos na arte. Interessante que Yeddo Titze inovou em Santa Maria no mesmo período. Uma solução de desenho muito de quem só experimentava, vinha com as geometrias, as simplificações, vinha com as geometrias, as simplificações da natureza, os volumes eram combinados com aberturas no espaço têxtil no tear rústico.

Com Henrique Schucman, na década de 1980, aprendi a usar o tear para tecelagem de panos, esteiras, tecidos para uso doméstico, na decoração e nos tapetes de chão. Também fiz um estágio em Bagé no Centro Social da Menina, entidade religiosa e colégio, com teares de vários tipos para tecer mantas e ponchos. Aprendi a montar tear-de-liços para tecer colchas com 4 quadros. Nunca me dediquei a esses afazeres de caráter regional, com exceção ao trabalho de fiação na roca e no fuso.



## VANI FOLETTO

**Transcrição da fala “A tapeçaria artística de Santa Maria: do plano ao espaço” proferida no *Seminário de arte têxtil do Rio Grande do Sul*, no mini auditório do Instituto de Artes (Ufrgs) no dia 12 de abril de 2019.**

Primeiro, queria agradecer o convite. Me sinto muito honrada de estar aqui, falando sobre a tapeçaria como arte e também sobre arte em Santa Maria. Que por mais de 20 anos eu fui professora na UFSM, e a tapeçaria foi um foco de pesquisa recente. Eu não pesquisei só sobre a tapeçaria. A tapeçaria, na verdade, me ocupou meus três últimos anos antes de eu me aposentar. Eu fiz muitas outras pesquisas. [...]

Eu preparei essa apresentação baseado nesse projeto que eu realizei durante os meus três últimos anos antes de me aposentar, de 2014 até 2017. Sobre o projeto, vai estar ao fim da apresentação. Ele ganhou muita visibilidade, foi premiado, citado em vários lugares e foi através desse projeto que Carolina me conheceu.

Então, vamos lá. [...]

Bem, o que vou apresentar afinal. Dois itens: como Santa Maria se tornou referência na tapeçaria. É o que todo mundo indaga, mas como Santa Maria, parece...e antes que alguém pense “lá no interior”, quero dizer que Santa Maria é muito cosmopolita, sabe? Ao contrário do que muito gente pensa, ela não é suburbana, não é provinciana. Ela é muito cosmopolita. Tem uma grande universidade, que com isso circula gente de vários lugares e também é muito acolhedora. Eu sou de Santa Maria, então não poderia falar diferente. Tem um pouco de bairrismo... bem, volto ao ponto, de como ela se tornou referência na tapeçaria. Logo que logo que inicia, nos anos sessenta, já se torna o auge da tapeçaria e foi referência nacional. Refiro-me aos anos de 1960 e 1970. Vou abordar essas décadas e, também, depois, como ficou a tradição da tapeçaria e eu faço um apanhado dos anos 1980 até os dias de hoje. Mais posso adiantar que entre um período e outro houve uma ruptura. [...]

Então tapeçaria, o que vem a ser? Como definição é “a arte de tecer”. Mas eu não quero ficar demorando nesses conceitos básicos. [...]. Aqui mostro algumas técnicas: a de tear, que tem um instrumento, que pode ser um tear rudimentar, um bastidor com pregos que se faz uma trama manual de fios. Mas esse tear de pregos pode ser aprimorado, pode ser mais sofisticado e pode se transformar num tear industrial, e daí temos então os tecidos que nós compramos. Tapeçaria de recorte: há um tecido que é a base, e outros retalhos nos quais são recortadas as formas determinados e são aplicados de diversas maneiras, podendo ser bordado, costurado, colado. Batik: é uma técnica oriental que serve para tingimento de tecidos. E são diversas técnicas, dependendo de como se faz os amarrados e os nós, havendo algumas derivações como o *tie dye*. Mas todos são tingimentos com tecidos. Macramê é uma trama que se usa as mãos. Geralmente há um suporte, pode ser com prego e se faz muita coisa, cintos, redes, por exemplo. E palha trançada, crochês, tricô, e outras variações regionais. Isso também é como uma introdução. Bom, a tapeçaria artística que vamos ver aqui visa um valor estético. O valor dela está exatamente em buscar a expressividade artística e em ser um elemento questionador do mundo, que diz alguma coisa, que faça pensar. [...]. Então, a tapeçaria artística tem esse valor como obra de arte ela se diferencia da utilitária que tem o valor para uso. A artística pode ser denominada de arte têxtil.

Bom, no Brasil a arte têxtil tem influência da tradição indígena, portuguesa, europeia e africana. Por que todas essas etnias, de certa forma, lidavam com alguma tradição que foi incorporada na tradição no têxtil do Brasil. [...]. Mas a tapeçaria moderna artística se inicia a partir da década de 1920 e lidava com essas duas coisas: com a tradição, com a técnica de tecer, com a tradição artesanal ligada aos conceitos da arte moderna. E chegou até os anos 1960 e alcançam os artistas de Santa Maria e sobre isso nós vamos entrar no assunto, por enquanto é a introdução. E como chegou a tradição em Santa Maria? Temos que revisitar a Faculdade de Belas Artes, hoje denominada de Curso de Artes Visuais, que pertence ao Centro de Artes e Letras da UFSM, que foi criada em 1963. E foi o professor Yeddo Titze que começou com a tapeçaria artística dentro desse curso, a partir então da fundação do curso de Belas Artes, que era como era denominado na época o atual Curso de Artes Visuais. E aí que está a questão, a tapeçaria entra como disciplina didática na faculdade

de Belas Artes e uma das finalidades dela era arte decorativa. É algo importante isso, pois ela entra institucionalmente. Isso quer dizer que a técnica tem uma abrangência entre os alunos e isso amplia a sua dinâmica, digamos assim. E como disciplina didática Yeddo explorava esses processos, a tapeçaria bordada, costurada, o tear manual, a estamparia, o batik e tingimentos em geral. E a difusão, então acontece. Vocês se lembram da pergunta? Como Santa Maria se tornou um difusor da tapeçaria, um centro tapeceiro? Então, começou a ser difundida e divulgada a partir desse grupo de Santa Maria que começou a se apresentar em feiras e exposições em vários lugares do Brasil. Imaginem, em 1960, depois do golpe militar, ditadura e nesse contexto...a ditadura não tem nada a ver com essa história, é apenas para contextualizar historicamente com a tapeçaria. O grupo se apresentava então como Grupo de Tapeçaria da UFSM e aqui eu tenho os nomes principais participantes: Yeddo Titze, Berenice Gorini, Luiz Gonzaga, Ivandira Dotto e outros professores e eventualmente algum alunos. À medida em que houve a criação da Faculdade de Belas Artes e foram se formando as primeiras turmas, mais gente foi se incorporando a essa prática da tapeçaria. Aí temos o ingresso de mais professores como Mariza Carpes, Ana Norogrande e principalmente alunas dessa década e a seguintes o que forma uma comunidade praticante. [...]. E a partir de 1974 considera-se que havia uma grande produção de tapeçaria, principalmente com batik com utilização de cera. E como é essa técnica? Pode ser num pedaço pequeno ou metros e metros, que era o caso deles, que estampavam metros, se colocava o tecido em cima de uma mesa e fazia-se um desenho diretamente no tecido com uma cera quente, que era uma mistura de parafina com cera, e isso isolava certa áreas formando o desenho. Mergulhava-se esse tecido em banhos de tingimento no tecido e assim, eles iam conseguindo quantas cores queriam, mas todas as vezes se revia o desenho. Era uma técnica bem demorada, bem complicada, e eles fizeram muitos tecidos, principalmente em seda pura. Além do batik, tapetes bordados em tela de cânhamo com lã natural. Às vezes, o artista criava o desenho e encaminhava para bordadeiras profissionais. Isso também é uma questão importantíssima. Quer dizer que com isso se criou uma mão de obra especializada, a bordadeira, que pegava o projeto elaborado, ela só tinha o trabalho de bordar. Depois entregava de volta para o artista, que fazia os acabamentos e assinava o trabalho. Aqui são apresentações que repercutiram nos jornais. Essa primeira eu tenho a foto. E repercutiu nos jornais da época no Rio de Janeiro e também, como ela proporcionou esse convênio com o Ministério da indústria e do comércio para instalação de um maquinário em Santa Maria, que existe até hoje, e que deu origem ao chamado “polo têxtil”. Então, existe um lugar cheio de maquinário... não é eletrônico como seriam os de hoje, mas são maquinários que ainda têm utilidade. E aí também começa a ser oferecido um curso de aperfeiçoamento de estamparia. Que inicialmente oferecido pela instituição, mas quem ministrou o curso foi professor Yeddo. Isso eu tenho foto. Ali, tem uma performance ou uma apresentação no Rio de Janeiro, em 1971. E essa modelo que está ali com um vestido de estampa é a jovem Elke Maravilha. Essa fotografia está na instituição. No final da apresentação eu vou dizer às fontes as quais fizemos a pesquisa desse projeto. Essa outra foto [...] é de autoridades com professores, mas eu mostro aqui para chamar atenção para os tecidos estampados com batik lá atrás. Também fotografia da instituição. E aqui é uma exposição de trabalhos do curso de estamparia, que era inicialmente um curso de extensão. Depois ele foi se transformando em curso de pós-graduação profissional em nível de especialização. E era metros e metros de seda trabalhadas com a técnica do batik. É também uma foto histórica que consegui no arquivo da instituição. E ali aquele primeiro é o Luiz Gonzaga, a outra é Maria Regina Giacomini e o terceiro eu não consegui identificar. [pessoas da palestra conversam e dizem ser o Yeddo Titze]. E aqui, então, essas fotos eu consegui quando estava guardando meu material...quando ia me aposentar, e encontrei isso. Eu fotografei porque eram umas fotos que ainda não tinham no projeto. É Yeddo nesse curso em 1973, mostrando de maneira improvisada os tecidos no chão. E esse que está de costas e aqui, nessa foto, está de frente, é o professor Yeddo Titze jovem. Agora, essas outras pessoas eu não identifiquei. Outras fotos também de 1972 na visita ao ateliê de estamparia, onde aparece parte daquele maquinário que existe até hoje lá. E as outras também, porque ao fundo vemos os tecidos estampados. Era uma produção bem grande. E o que pode se notar por todas essas fotos e que havia um incentivo institucional para isso, porque a gente vê as autoridades, e como era época da ditadura militar sempre tinha uma autoridade militar presente. Essa aqui no meio da fotografia é a professora Lia Achutti, que também vai aparecer depois e ela também exerceu cargos administrativos. E aqui alguma repercussão em jornal; havia outros, mas separei esses dois.

Bem, então, chegamos ao segundo ponto da minha apresentação que é o que eu chamei “do plano para o espaço”. Então, a tapeçaria que está na parede, como um quadro, ela passa a ser tridimensional e ocupar o espaço. Acho que esse passo que a tapeçaria deu em Santa Maria foi muito importante para a tapeçaria e para a arte em geral também. Então, os cinco que considere como os mais importantes foram Yeddo Titze, Luiz Gonzaga, Ivandira Dotto, Berenice Gorini e Lia Achutti porque eles trabalharam juntos, eram da mesma geração, apesar de que Ivandira Dotto havia sido aluna da primeira turma do Curso de Belas Artes da UFSM e passou a ser professora logo que terminou o curso. E ela já fazia tapeçaria enquanto aluna e depois como



professora ela se incorporou ao grupo, por isso que ela está aqui. Nesse grupo se deu a ampliação do plano ao espaço com Berenice Gorini. Yeddo Titze tem grande importância porque ele introduziu em Santa Maria a tapeçaria artística. Ele faleceu em 2016, por isso que aparece essa data... Ele tinha feito em Paris curso de tapeçaria. O curso de Belas Artes da UFSM foi criado a partir de 1963, três anos depois da fundação da UFSM. A partir de 1964 a primeira turma de Belas Artes já estava tendo suas aulas. E o reitor fundador convidou certos professores, certas pessoas já reconhecidas em sua área para formar o grupo que ia criar o curso de Belas Artes. Então, esses vieram do Rio de Janeiro, o Yeddo veio logo que chegou da Europa, também Berenice Gorini e outros que vieram de locais diferentes. E já foi criado um curso aos moldes do modernismo e não como existia aqui em Porto Alegre, que vinha de uma tradição mais acadêmica. Porque os professores daqui já estavam dentro da instituição e essa tradição acadêmica perdurou; em Santa Maria não. Lá o curso já foi criado nos moldes modernos. Então, tinha essa abertura. O curso foi criado do nada, digamos assim, então eles estabeleceram certas orientações. Então, entra a disciplina de tecelagem, que deu origem a toda essa movimentação.

A temática que o professor Yeddo utilizava na sua produção artística individual era de temas florais, mais populares, sempre muito colorido e vibrantes e com estilizações da forma. E predominou o bordado em cânhamo. Então, o que era isso? Agora eu mostro na sequência... esse trabalho é do acervo do Centro de Artes e Letras da UFSM, eu tive acesso e fotografei. E tem o projeto, o que era o projeto? Um pequeno desenho pintado exatamente nas cores que seria a composição. E aí que entram as bordadeiras...esse desenho era transposto para o tamanho ampliado, para o tamanho que o artista desejava no cânhamo. Depois eram adquiridas as lãs das cores exatamente que tinham no projeto e passavam para as mãos das bordadeiras para uma execução manual... Linha por linha. E esse aí, está inacabado, mas esse tem também o recorte, não é só bordado, sendo outra técnica. A tapeçaria de recorte tem o pano, ou se tem o projeto, se corta o tecido da cor que se quer... Assim, o que está em papel se faz em tecido e depois o trabalho é agregar ao tecido. A técnica, isso seria a parte técnica. E esse daqui, eu tenho que dizer que ele ficou exposto durante anos na entrada do Centro de Artes e Letras; o tempo que trabalhei lá convivi muito com ele. É grande. Depois foi recolhido, porque há um desgaste, desbota e tem que deixar isso guardado para sua durabilidade. É floral... Tem uma proximidade com o decorativo, mas tem também proximidade com o popular, com o folclore. Esses outros são de bordado em cânhamo, com motivos florais e outros mais abstratos. Este eu encontrei exposto aqui no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Margs), não sei se ainda está em exposição. E eu tinha só uma foto em preto e branco, porque com esse trabalho ele ganhou o prêmio na Bienal de tapeçaria de 1970. Eu só tinha preto e branco e então me deparei com a obra original e tirei a foto ali no Margs.

Então, além do bordado, tem esses fios soltos o que já dá um relevo. E ele tem uma forma abstrata, geométrica e um colorido vibrante bem típico do trabalho dele. E aqui, houve uma exposição retrospectiva do dele, promovida pela Universidade Franciscana em 2011, e teve a presença dele lá. Teve repercussões nos jornais e tudo, porque o Yeddo foi uma personalidade, vamos dizer assim, que engrandeceu a arte e a Universidade também, e a exposição foi um justo reconhecimento a ele [...]. Aqui, também estava presente na foto a professora Lia Achutti, e já passaremos para falar do trabalho dela.

Então, a professora Lia Achutti tem 90 anos hoje e ela atuou como professora desde o início dos anos 90. Quando eu comecei a lecionar, na década de 1990, eu ainda convivi alguns meses com ela. Ela se aposentou naquele ano. Eu vou mostrar o trabalho dela como tapeceira, mas ela também teve o mérito de ter fundado a Escolinha de Arte pertencente a Universidade, dentro do Centro de Artes e Letras que existe até hoje. E ela exerceu cargos administrativos, sendo diretora de Centro. Ela iniciou na tapeçaria, motivada por Yeddo Titze e se especializou nisso. Fez recorte de tecidos e com bordados delicados. E se permaneceu sempre fiel à tapeçaria. Eu não falei aqui no Yeddo que ele, depois ele produziu muita pintura, se produziu tapeçaria depois, não temos mostra disso. E aqui outros trabalhos. Eu me deparei com um trabalho da Lia Achutti aqui na exposição no segundo andar, que participou também da exposição histórica que eu organizei em 2016 na UFSM, como ponto alto do projeto de pesquisa sobre a tapeçaria em Santa Maria. Alguns são grandes, mas outros ela chamou de mini tapeçarias, então pequenos pedaços de tecidos que ela fazia bordados delicados sobre os tecidos. E a temática dela sempre aquele universo infantil. Então há uns coloridos, flores, jardins que aparecem muito nos trabalhos dela. E aqui está ela. A Unifra também fez em 2012 uma retrospectiva do trabalho dela. [...].

Luiz Gonzaga, infelizmente eu não consegui muitas imagens do trabalho dele. Aqui eu coloquei uma escultura dele. Ele foi professor na UFSM até os anos de 1980, e participou do núcleo de tapeçaria do início – vocês o viram na foto com aqueles tecidos todos. Então ele teve uma atividade muito grande naqueles 20 anos. E as formas deles simbólicas e estilizadas. Essa tapeçaria também é do Centro de Artes e Letras e foi exposta diversas vezes, inclusive na exposição histórica de 2016.

Ivandira Dotto ela é do batik. Ela também já é falecida. Ela juntou o batik e a tapeçaria bordada, focando muito na representação estilizada de pássaros. E agora começa o tridimensional, ela já sai um pouco do plano. Tem esses dois trabalho aqui, que ambos tem batik e bordado. Então tem tingimento de tecido. Ela produziu também em tear, tem também relevo, tem partes faixas, coloridas e abstratas.

E Berenice Gorini, com ela chegamos ao espaço. Pela tapeçaria ela chega ao espaço. Ela também participou do núcleo, pesquisou também o batik, a tapeçaria bordada e começou usar a palha trançada. Ela é catarinense e trazia de lá o material já trançados em tiras por artesãos. A partir aparece o tridimensional que são esses cabides e cadeiras que vão aparecer e com esse trabalho ela vence a trienal de tapeçaria em 1978. Em 1990 ela se aposenta e volta para Santa Maria, ainda é viva e mora em Santa Catarina.

Estamos vendo duas tapeçarias que estiveram expostas naquela exposição histórica de 2016 e isso é a tapeçaria bordada no cânhamo e o incrível delas é que tem vários tipos de pontos. Não é um único ponto; tem um que dá relevo outro não. Então, quem era a proprietária das obras e emprestou para a exposição foi a professora Lia Achutti.

E aqui são fotos históricas conseguidas também na UFSM, que a Berenice realizou esses trabalhos grandes e espaciais lá dentro mesmo na instituição. O que não pertence a UFSM é aquela foto do meio em cima. E com esse aqui, ela ganhou a Trienal de 1979, que é uma instalação, mas circula no âmbito de tapeçaria, então é reconhecida na tapeçaria. Ela teve também na Bienal de São Paulo uma sala com esses trabalhos. E aqui o que está no acervo do Centro de Artes e Letras e esse aqui uma foto do trabalho do Margs. A exposição dele no Margs não é de agora... isso faz uns dois ou três anos. E este que eu só tenho essa imagem que era de um catálogo, ela modela com a palha depois de ser trançado como cesto, enquanto ainda úmido.

Bom, e depois vem outros artistas. Eu trouxe aqui Sonia Montenher é uma artista que hoje está em Brasília, ela faz tapeçaria bordada também. Marli Pinto, só a foto é em preto e branco, que depois se dedicou a área da decoração. E Néelson Erwanger que foi aluno e também participou um pouco do têxtil, fazendo tapeçarias de tecido recortado e costurado, além de ser conhecido como gravurista.

Bom, estamos no auge da tapeçaria e depois disso, como ficou a tradição? Bom, eu considero que houve repercussão desse grande boom da tapeçaria em duas áreas: uma no design, que foi a estamperia e a criação daquele polo têxtil e com a criação do curso de extensão em estamperia o grupo atuante já citado incorpora-se ao design de estamperia. Então, aquele cursos que eram extraordinário e de extensão torna-se importante, sendo o primeiro na área, para a indústria têxtil. Esse curso, depois passou a ser de especialização em design de superfície, e existe até hoje no nível de especialização e pós-graduação. Então, se passou a fazer a formação na área de design de superfície, tanto na área de cerâmica como na indústria de estampa para tecido. E Ana Norogrande, aqui presente, trabalhou muito tempo e é graças a ela também que o curso alcançou notoriedade, porque os alunos que vão fazer o curso, vem de todos os lugares do Brasil. São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina. E isso acabou formando mão de obra que acaba atuando nas indústrias de cerâmicas de Santa Catarina. E também nos anos 1990 a criação do ateliê design de estamperia ou design de superfície, depois troca o nome, numa reformulação do curso de desenho plástico. E aqui eu tenho fotos de trabalhos que eu fui banca e orientadora também. Aqui, de placa de madeira, aqui estamperia de tecido.

Bom, agora a repercussão nas artes visuais. Os artistas que implementaram a tapeçaria, deixaram de priorizar esse suporte, passaram a atuar em outras áreas e alguns se mudam de Santa Maria para Porto Alegre, ou então, se aposentam. Como consequência diminui a produção nessa área e então, a tapeçaria aparece eventualmente na produção de alguns artistas. E outros artistas formados lá passam a incorporar grupos de Porto Alegre, mas isso não vou contar aqui. Isso é outra história. E os artistas formados posteriormente na UFSM, se eles trabalham com têxteis, detalhes têxteis nas suas obras não é um vínculo direto com a tapeçaria da tradição. Ela foi ficando desconhecida.

Entre 1980 e 1990, eu destaco aqui a professora Ana Norogrande, que atuou de 1975 a 1990, e um dos seus trabalhos está exposto aqui. Ela iniciou trabalhando com batik e depois passa a trabalhar com fibras metálicas. Em um primeiro momento trabalhou no plano e depois ela passou a também usar o espaço. E isso é tela metálica, então é introduzido o brilho dos metais, a dureza do material que se transforma em leveza, através dessas tramas. Aqui tem alguns trabalhos. Outros já no espaço.

A Lucia Isaias que elaborou roupas e também esses trabalhos, que de alguma forma ela tem um parentesco com o têxtil. Ela estudou em Santa Maria e foi professora até 2001 e aqui tem trabalhos dela com roupa que ela fazia estampa manual e aqui um outro trabalho que é uma instalação.

Eu também destaquei Lusa Aquistapasse, porque o trabalho ficou com a estamperia na serigrafia, e ela ministra até hoje as aulas na Universidade, dando continuidade a essa tradição da estampa. E a partir dos anos 1990, a preocupação com o têxtil e o efeito das tramas e dos fios e materiais de naturezas diversas, desvincula-se da tradição, da tapeçaria dos anos 1960, mas também se preocupa com o têxtil. É o uso do fazer manual, do bordado, da costura, sendo na superfície como no espaço. E a Susana Gruber também teve um pouco da vivência, porque ela fez o curso de estamperia. Aqui é o uso do desenho com tecidos, aqui é estampa em relevo na parede. E eu tenho que me incluir, apesar de eu ter conhecido e convivido com esses professores, mas eu nunca fui aluna de nenhum deles. A minha tradição é por outra linha. É por eu ter trazido já de casa esse gosto pela costura e pelo têxtil. E aqui eu aceitei o desafio em fazer têxtil com cerâmica. Isso são peças pequenas de cerâmica, que então eu fiz tramas com fios de arame ou de luz. E aqui são objetos de tecidos cortados em tiros, feitos fios e depois tramados com crochê e obviamente em um suporte de papel bem forte para se sustentar no espaço. E aqui outro em relevo.

Bom, eu destaquei outros trabalhos de alunos e de diversas épocas. Esse pela simplicidade, e pela ousadia do trabalho e o efeito da luz. Isso são só fios, digamos uma meada de um fio só, tramado então num espaço. Aquele de cima é de uma artista jovem que fez uma espécie de um vestido com papéis delicados e transparente. Outros que são pedaços de madeira cerrados que constrói imagens, só tecendo com esses pedaços de madeira. E este outro que é de uma aluna recente que ela parte dos guardanapos de crochê, mas ela faz isso em acetato e daí ela constrói uma instalação, que tem um efeito de luz. Na minha foto não está bem visível isso. Mais alguns aqui, este é uma espécie de almofada, mas são pedacinhos de cerâmica. Então a almofada é constituída de cerâmica. Este do Giovanni é papel e plástico com dobraduras que ele monta. Cristian Mossi que faz tapeçaria de recorte e Susane Kochhan. Ela apresentou em uma exposição na Casa de Cultura Mário Quintana. É uma aluna bem recente. E esse outro que faz objetos com plástico que também remete ao têxtil.

Bom, só para terminar, tem mais três slides. Como eu cheguei a esses dados para apresentar a vocês. Eu elaborei esse projeto entre 2014, e aí tem os nomes dos alunos de graduação, quase todos já estão na pós-graduação. Em 2014 começamos pela pesquisa das técnicas de tapeçaria, eu e um grupo que não tinha conhecimento, recém tinha entrado no curso. Começamos então pesquisando as técnicas, depois passamos pela história e consideramos sendo um livro básico, o da Rita Cáurio. Porém, digamos, que esbarramos no livro que está muito bom, mas e o que mais? E esse mais é que se torna difícil de encontrar. Então, passamos a buscar os dados institucionais na UFSM, fotos e documentos, e depois começamos a entrevistar esses participantes para ver se a gente formava essa história, porque uma base escrita não havia. O projeto foi apresentado na Jornada de Pesquisa de 2014 e ele foi premiado, também foi apresentada na Reunião Anual da SBPC na Universidade de São Carlos. E o projeto teve o seu ponto culminante numa exposição histórica reunindo obras desses tapeceiros mais antigos, mas eu também quis mostrar trabalhos de artistas mais atuais para fazer um diálogo do o passado com o presente. Aqui são várias fotos. E também suscitou a criação de um grupo de tapeçaria e ele originou-se em 2016 quando eu resolvi oferecer para os alunos uma oficina de tapeçaria de recorte. Para minha surpresa, houve tanto entusiasmo, que tive que estender um pouco mais a duração, e, então, resolvemos criar um grupo. Esse grupo fez umas três ou quatro exposições e estamos organizando mais uma para esse ano. E o que eu considero importante porque é um reviver da tradição. E o grupo só surgiu por causa do projeto. E aqui está quando recebemos o prêmio, a aluna que apresentou o projeto, fotos da oficina e lá é uma exposição do grupo. E eu termino então, com uma exposição histórica feita na sala Cláudio Cariconte do Centro de Artes e Letras de Santa Maria, que mostrou as tapeçarias históricas e mais alguns artistas de agora. Os alunos que a visitavam olhavam e se admiravam que aquelas obras feitas pela Berenice eram todas bordadas, pedacinho por pedacinho. Era um contraste do imediatismo de hoje para a paciência que se precisa para elaborar uma obra demorada, delicada. Então, era isso que eu tinha para dizer, agradeço a presença de vocês e o convite de estar aqui contanto sobre esse projeto.