

O MINI-TÊXTIL ANACRÔNICO

Elke Otte Hülse
Mestranda regularmente matriculada no PPGAV – CEART, UDESC.
Orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo abordar o diálogo entre tempos heterogêneos. Sendo isso perceptível na tapeçaria pode-se considerar como manifestação anacrônica? Pretende-se apresentar inicialmente as seis tapeçarias medievais que compõem o conjunto de *A dama e o Unicórnio*, elementos que se repetem, sua distribuição na cena, suas cores e outros detalhes que intensificam sua relação com os cinco sentidos. Essas tapeçarias murais podem ter sido influenciadas em seus desenhos, e na técnica usada pelas pequenas tapeçarias coptas, confeccionadas nos séculos V e VI d.C. na região do Egito. Num segundo momento pretende-se apresentar os mini-têxteis confeccionados pelos tapeceiros contemporâneos, tendo como foco principal a busca da identidade da tapeçaria. Desta forma, o cartão serve somente como referência e não descaracteriza ou sobressai ao produto final. Será que os mini-têxteis são o campo de pesquisa do tapeceiro contemporâneo?

PALAVRAS – CHAVE: Tapeceiro; mini-têxtil; anacrônico.

A tapeçaria é uma das mais antigas e sedutoras formas de expressão têxtil e a principal maneira de representar desenhos ou pinturas através da trama. Apesar de ser uma atividade lenta e demorada, um processo laborioso se comparado a outras atividades no tear, esta tem sido usada ao longo de séculos por povos de diferentes culturas. Desde tempos remotos foi explorada com o apelo decorativo ou como ornamentação e entre as formas têxteis é uma das mais resistentes. É encontrada como tapeçaria de parede, tapete de chão e em mini-têxteis como detalhes de vestimentas dos coptas, provavelmente confeccionadas entre os séculos V e VI, por este povo que viveu no Egito. Eles usaram teares horizontais (baixo-liço) e verticais (alto-liço) e suas tapeçarias eram tramadas da parte inferior para superior do desenho. Foi provavelmente na Idade Média, nos ateliês da França e região da atual Bélgica, que as grandes tapeçarias começaram a serem tramadas da direita para a esquerda do desenho. Assim, quando a tapeçaria era exposta, o peso maior que é da trama ficava na vertical e não comprometia a estrutura visual da peça. Muitos dos recursos técnicos usados na Idade Média e ainda hoje podem

ser vistos nas tapeçarias coptas. Isto só é possível porque milhares de tapeçarias deste povo mantiveram-se intactas devido ao clima seco e desértico onde os corpos dos cristãos coptas foram enterrados. Algumas tapeçarias encontradas serviram para enrolar os corpos dos mortos, e outras eram fixadas na parte anterior de suas vestimentas como ornamento. “Os ornamentos mereceram exposições críticas, museus especializados e estudos eruditos; critérios para avaliação dos ornamentos foram estabelecidos em função do seu grau de inventividade e abstração” (PAIM, 2000, p.17). Os desenhos tramados nesses mini-têxteis encontrados nas vestimentas coptas remetiam a temas da história romana e bizantina, de antigas culturas pagãs e ainda ideais cristãos. “Segundo Riegl, a arte surgiu com o ornamento, mais especificamente quando a linha conquistou a sua independência em relação aos modelos naturais e passou a obedecer as ‘leis artísticas fundamentais da simetria e do ritmo” (PAIM, 2000, p. 41). O material usado preferencialmente na região do Egito era o linho, num leque grande de cores tingidas a partir de pigmentos naturais, e a cor mais próxima do branco era a cor natural do linho. A composição das tapeçarias variava, mas a maioria tinha uma barra decorativa em volta da cena principal, com formas que se repetiam ao longo da mesma, seguindo uma simetria que em certos momentos é difícil de manter devido à estrutura da urdidura e trama. Essa mesma forma de composição pode ser encontrada ao longo de vários séculos, mais especificamente entre 1600 e 1800, nas grandes tapeçarias confeccionadas nos ateliês da Europa. O que se observa nessas tapeçarias é uma urdidura e trama adequadas às necessidades do detalhamento do cartão, privilegiando assim um desenho ricamente ornamentado e simétrico. Observar esses exemplos, para Didi-Huberman, é “[...] uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que formam anacronismos¹” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 19 - tradução da autora).

Tapeceiros contemporâneos, estudando os recursos técnicos usados pelos coptas, seu desenho, o material, suas cores, constataram que quem as confeccionou tinha provavelmente mãos muito habilidosas e pequenas (ver figura 1). “A história do ornamento não é um feixe de pequenas histórias complementares, mas uma história de desenvolvimento único que apresenta um traçado sinuoso porém contínuo” (PAIM, 2000, p. 39). É muito provável que os tapeceiros da Idade Média na Europa tenham bebido dessa fonte, mas suas obras foram monumentais, enquanto as tapeçarias coptas eram de pequeno tamanho.

¹ [...] un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.

Figura 1



Coptic tapestry, séculos V ou VI dC.

Dimensões: 28 x 30 cm

Fonte da Imagem: PHILLIPS, Barty. *Tapestry*. London: Phaidon, 1994.

A série de seis tapeçarias denominadas *A Dama e o Unicórnio*, confeccionadas na Idade Média seria então um exemplo de tapeçarias de grande formato, mas em pequena escala? Observando os elementos que preenchem o fundo dessas tapeçarias, muitos deles podem ter sido copiados de ilustrações de iluminuras. Se forem recortados pequenos detalhes desse grande fundo ricamente ornamentado, poder-se-á criar muitos mini-têxteis, que isolados do todo compõem novas tapeçarias. “Miniaturas não são grandes imagens encolhidas²” (LANE, 2008, p. 2 - tradução da autora). Tramar em pequena escala requer uma sensibilidade especial, uma urdidura adequada, materiais apropriados e uma composição do desenho condizente com as possibilidades do espaço de trabalho. Portanto, as tapeçarias de grande formato da Idade Média e os pequenos têxteis coptas interligam-se fortemente através do sintoma que sempre retorna. Enquanto

² *Miniatures are not a large image shrunk small.*

as grandes tapeçarias cercam o espectador e obrigam-no a observar de muito longe o todo, os pequenos têxteis atraem o público para perto. O anacronismo se faz presente aqui “[...] na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, desde logo, tem uma história, mas o que elas são, seu movimento próprio, seu poder específico, não aparece na história mais que como um sintoma³” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 28 - tradução da autora).

Observar detalhadamente cada uma das seis tapeçarias que compõem a série *A Dama e o Unicórnio*, onde elementos se repetem e minúcias enaltecem reforçando as relações com os cinco sentidos, qual sejam, tato, paladar, olfato, audição, visão, é necessário para perceber o diálogo entre esses tempos heterogêneos.

Em todas as seis tapeçarias a dama sempre aparece com o leão à sua direita e o unicórnio à sua esquerda. Na tapeçaria *O Tato* ela segura com a mão esquerda o chifre do unicórnio e com a outra mão o mastro da bandeira. Na cena os dois animais são menores e têm atrelado ao seu corpo um escudo com o desenho que, segundo a arte heráldica, é da família *Le Viste*. As árvores que compõem a cena principal estão dispostas simetricamente na base da ilha central onde se encontra somente um coelho, além de várias espécies de flores. As atenções concentram-se na dama, seu vestido lembra um tecido de veludo, ricamente ornamentado com bordados de pedras preciosas e um cinto com um pendente em forma de rosácea, tendo no centro uma forma redonda que remete a um rubi. Uma coroa cravejada de pedras preciosas enfeita seus cabelos soltos e que destacam a habilidade técnica utilizada na execução da tapeçaria, o que igualmente aparece na leveza dos pelos do leão e do unicórnio. A coleira de pedras preciosas no pescoço da dama complementa a sua indumentária. Ao fundo, além das muitas espécies de flores, podem-se ver também animais, entre eles alguns exóticos (ver figuras 2 e 3).

³ [...] en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia: las imágenes, desde luego, tienen una historia; pero lo que ellas son, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma.

Figuras 2 e 3



Detalhes do *Tato*, de *A Dama e o Unicórnio*.
Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *A Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Em *O Paladar* a cena é ricamente ornamentada, nas laterais da ilha há dois conjuntos de árvores e no fundo da ilha uma roseira separa a ilha central do restante da tapeçaria. O leão e o unicórnio apoiados somente nas patas traseiras, em posição inclinada, formam com a dama e a criada uma pirâmide. Tanto o leão como o unicórnio cada qual sustenta a flâmula e a bandeira da família *Le Viste*, e nessa tapeçaria eles têm as expressões faciais bem detalhadas. A dama segura com uma das mãos um periquito e na outra escolhe guloseimas oferecidas pela criada. O vestido da dama, como o da criada, tem várias pregas, é de um brocado, tecido ricamente ornamentado com desenhos de flores de romã, e na cintura tem um cinto cravejado de granadas. Sobre a cauda do vestido da dama está um pequeno cachorrinho que atentamente observa o movimento da dama. Esta tem no pescoço uma coleira de flores e sobre os cabelos um lenço de tecido leve e transparente, preso à cabeça por uma coroa de flores. Tanto na ilha central como no fundo da tapeçaria vêem-se vários animais e muitas espécies de flores (ver figuras 4 e 5). Em várias tapeçarias da série, na parte inferior, percebem-se as intervenções das restaurações feitas ao longo dos anos onde a umidade e a ação dos roedores foi mais acentuada.

Figuras 4 e 5



Detalhes do *Paladar*, de *A Dama e o Unicórnio*.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *A Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Na tapeçaria *O Olfato* vê-se uma dama absorta nela mesma, tem uma coroa em suas mãos onde trança flores. A criada segura uma cesta onde a dama escolhe as flores que irá trançar. A composição se assemelha à tapeçaria do *Paladar*, porém com menos ação. O leão, à direita da dama, segura a flâmula e o unicórnio, à sua esquerda, sustenta a bandeira. Ao fundo da ilha central, sobre um banquinho, está uma cesta cheia de flores e um macaco as cheirando. Os vestidos da dama e da criada têm dobras e fendas onde aparecem os vestidos de baixo, também de tecidos nobres. O cinto da dama lembra um cordão torcido que se repete no pescoço da criada. Na barra superior do vestido da dama vêem-se bordados de pedras preciosas e pérolas que se repetem na banda sobre seus cabelos. O colar da dama ajusta-se harmoniosamente à sua indumentária e em seus braços dois braceletes ornados de pedras preciosas e pérolas dão acabamento ao seu vestido. Nessa tapeçaria existem poucos animais compondo a cena, mas está igualmente repleta de flores (ver figuras 6 e 7). A pequena variedade de cores existentes nesse período é suprida pelo uso da técnica da hachura em detalhes, como, por exemplo, nas dobras do vestido da dama onde apenas três tons de azul foram suficientes para mostrar o volume do mesmo.

Figuras 6 e 7



Detalhes do *Olfato*, de *A Dama e o Unicórnio*.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *A Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Em *A Audição* a cena é silenciosa, mas a imagem mostra o provável som do instrumento tocado pela dama. Um aparador separa a dama de sua criada e sobre esse um belo tapete com desenhos simétricos e florais apóia o órgão do tipo *positif*⁴, que a dama toca, enquanto isso sua criada segura os foles do órgão que, segundo José Saramago, “o primeiro som é apenas o da corrente de ar que nos foles do órgão se introduz” (1979, p. 21. In: *Poética dos Cinco Sentidos. La Dame à la Licorne*). É uma cena harmoniosa e sugere um recolhimento, onde o leão e o unicórnio estão de costas para a dama e suas bandeiras hasteadas balançam na altura da copa das árvores. O tamanho do corpo do unicórnio deitado é desproporcional ao tamanho de sua cabeça e a juba do leão é minuciosamente detalhada com o uso de várias tonalidades de marrom claro. O vestido da dama é de um tecido ricamente ornamentado e seu colar tem grandes pedras preciosas inseridas com pequenos pendentess florais. Na cabeça, uma banda bordada com flores sustenta duas tranças que terminam num penacho. Na base superior das laterais do órgão, podem-se ver pequenas esculturas do leão e do unicórnio, e na ilha principal encontram-se vários animais e várias espécies de flores que se repetem em todo o fundo da tapeçaria (ver figuras 8 e 9).

⁴ Espécie de órgão portátil usado na Idade Média.

[...] A trama cruzou-se com a urdidura: está nascida a tapeçaria. Todos os remates foram concluídos, dados os nós, o tecelão partiu com o seu salário. O órgão pode, enfim, tocar. Suba o seu primeiro som, levante-se, alargue-se, expanda-se no espaço preencha ao menos um pouco deste tempo esquivo. E, tendo-o dito, olhe para nós em silêncio (SARAMAGO, 1979, p. 26. In: *Poética dos Cinco Sentidos. La Dame à la Licorne*).

Figuras 8 e 9



Detalhes da *Audição*, de *A Dama e o Unicórnio*.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *A Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Na tapeçaria *A Visão* a composição com a dama, o unicórnio e o leão forma novamente uma pirâmide, centrando as atenções na cena principal, e suas expressões faciais transmitem alegria. As árvores da ilha principal são menores e só o leão segura o mastro da bandeira da família *Le Viste*. A dama, sentada, segura com a mão direita um pesado espelho e com a mão esquerda abraça o unicórnio. Para ver sua imagem no espelho o unicórnio apóia suas patas dianteiras sobre o colo da dama, mas para não danificar seu vestido levanta-o e dobra-o apoiando sobre o forro do mesmo, deixando aparecer o vestido de baixo. O colar da dama tem pendants de pérolas num duplo cordão torcido e o arranjo de cabelo é semelhante ao da tapeçaria da *Visão*, mas parte do cabelo que fica solto em suas costas é minuciosamente tramado com tonalidades próximas umas das

outras. O mesmo acontece na juba e pelo do leão e na crina do unicórnio. A hachura é bastante explorada no vestido de baixo da dama para mostrar o efeito de claro/escuro nas dobras do tecido. O espelho suntuoso é ornado de pedras e folhas recortadas. Nessa cena acontece um jogo de olhares onde a dama olha para o unicórnio e esse por sua vez observa sua imagem no espelho.

A sexta tapeçaria denominada *A Mon Seul Désir*, de acordo com a frase que se encontra no alto da tenda azul, também é relacionada ao sexto sentido atribuído muitas vezes às mulheres. Ela é a maior de todas dessa série e tem ao fundo da ilha principal uma tenda que reproduz um tecido azul bem ornamentado, com chamas douradas e a inscrição que lhe dá seu título, o que ao longo dos anos tem provocado várias versões sobre a cena. O leão e o unicórnio, além de segurarem os mastros, com a outra pata dianteira suspendem o tecido da tenda, abrindo-a. Enquanto isso, a dama no centro da cena manuseia jóias que a criada segura em uma caixa. A formação dos personagens principais novamente forma uma pirâmide com bastante equilíbrio. Entre a dama e o leão está um banquinho e sobre este uma almofada ricamente ornamentada, e sobre esta, por sua vez, um pequeno cachorrinho que também aparece na tapeçaria *O Paladar*. A dama nessa tapeçaria veste um belo vestido vermelho com a barra inferior bordada em pérolas e pedras preciosas e tem dois braceletes na parte superior dos braços. Seu penteado lembra o da tapeçaria da *Visão* e nessa cena ela não usa colar no pescoço. A sua atitude com relação às jóias pode tanto ser de depositar como de escolher, cabe ao espectador optar pela ação que lhe convier. Nas laterais da ilha principal tem dois conjuntos de árvores simetricamente posicionadas, onde a tenda está presa com duas cordas torcidas. As flores na ilha central são bem variadas e se repetem no fundo de toda a cena, assim como alguns animais, principalmente coelhos (ver figuras 10 e 11). Ao observar detalhes da tapeçaria, percebem-se várias emendas posteriores, o que significa nessa técnica que várias partes foram tramadas em separado e emendadas posteriormente, acelerando assim a confecção do todo. Isso é um recurso bastante usado, mas apesar de prejudicar a sustentação do todo, diminui custos.

Ao observar e analisar detalhadamente a série de tapeçarias *A Dama e o Unicórnio*, sem as ter visto pessoalmente, percebe-se o quanto a fotografia tornou-se um instrumento de apoio e referência para todo aquele que não tem acesso à obra original. Segundo Walter Benjamin, a reprodutibilidade técnica, através da fotografia como um instrumento de

aproximação do indivíduo com a obra, facilita ao ampliar alguns detalhes ou acentuar aspectos do original. Especificamente no caso da série *A Dama e o Unicórnio*, sendo tapeçarias muito grandes, o observador deve manter certa distância da tapeçaria, e a parte superior, entre outros detalhes que não são perceptíveis ao olhar humano e passam despercebidos. “O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (BENJAMIN, 1996, p. 167).

Figuras 10 e 11



Detalhes de *A Mon Seul Désir*, de *A Dama e o Unicórnio*.

Fonte da imagem: DELAHAYE, Elisabeth. *A Dame à la Licorne*. Paris: RMN, 2007.

Na Idade Média, assim como em outros períodos da história, a tapeçaria sempre foi executada em ateliês com vários tapeceiros atuando juntos, onde os mais jovens aprendiam com os mais experientes através da observação e imitação. “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível [...] a imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros meramente interessados pelo lucro” (BENJAMIN, 1996, p. 166). Da mesma forma na atualidade, quando tapeceiros de várias partes do mundo têm acesso às fotografias das tapeçarias medievais, com detalhes muito nítidos em catálogos de museus, as mesmas servem de

instrumento de aprendizagem e estudo da técnica utilizada. Isso não significa exatamente que o tapeceiro contemporâneo pretenda copiar o desenho e a técnica utilizada, mas sim se nutrir daquele conhecimento. Essa busca do tapeceiro contemporâneo pelo conhecimento técnico da tapeçaria medieval contraria todas as evidências de que a arte feita para durar, especificamente a tapeçaria, não tem espaço na atualidade. “[...] vivemos em uma sociedade de complexidades na qual, pela primeira vez, nos deparamos com um ciclo de renovação do conhecimento mais curto que o ciclo da vida do indivíduo” (HERNANDEZ, 2007, p. 35). É surpreendente que, mesmo contrariando todas as dinâmicas da atualidade, no trabalho do tapeceiro existe um tempo exaustivo de aprendizagem e outro de criação e execução da tapeçaria. Apesar da vulnerabilidade do material, e do longo processo entre a criação e o trabalho final, o tapeceiro contemporâneo ainda se nutre do passado sempre presente.

Na contemporaneidade, tanto o mini-têxtil como as pequenas tapeçarias são muito exploradas devido a vários fatores. Inicialmente, muitos tapeceiros alegam falta de espaço para manter grandes teares, porque muitos ateliês estão incorporados às residências dos mesmos. Num segundo momento, grandes tapeçarias pedem grandes espaços para serem exibidas e os ambientes na atualidade também são menores. Obras monumentais pedem espaços muito maiores e não o dividem com outras. O custo de grandes tapeçarias é inviável para muitos colecionadores e interessados em adquirir essas obras. Da mesma forma, o tapeceiro que faz grandes tapeçarias na atualidade só as confecciona mediante encomenda prévia, porque envolve muito tempo e material para execução. Entre as décadas de 1960 e 1970 vários artistas que haviam desenhado cartões para grandes tapeçarias nos Estados Unidos da América mandavam seus cartões para serem confeccionados em ateliês na França e Inglaterra. Essa prática ainda hoje acontece esporadicamente, porque só existem grandes teares e mão de obra especializada em poucos ateliês no mundo. Na atualidade as grandes tapeçarias são quase que exclusivamente confeccionadas em ateliês como *Gobelin*, na França; *Victorian Tapestry Workshop*, na Austrália; *Dovecot*, na Escócia; e *West Dean* na Inglaterra.

Por outro lado, pequenas tapeçarias assim como mini-têxteis são rápidas de serem executadas, envolvem pouco material, assim reduz-se o custo final da obra e podem ser facilmente transportadas para eventos e exposições. Instituições que promovem essas exposições são cada vez mais freqüentes, acontecendo em diversos continentes e

recebendo um número bastante significativo de participantes. Possibilitando também ao público o acesso e apreciação de tapeçarias de origens bem distintas. O que era inicialmente uma arte mural somente para apreciação dos reis, nobres e da igreja, é agora possível para todos em escala doméstica. É unânime a opinião dos tapeceiros com relação a esses fatores, mas é preciso observar e analisar a obra para qualificar quais os critérios que estão sendo usados para distinguir um mini-têxtil e uma pequena tapeçaria confeccionada em pequena escala de outra produzida em grande escala. Nos muitos eventos de mini-têxteis que acontecem em diferentes países, os critérios para inscrição e aceitação de obras variam bastante, e as dimensões e a forma final não são as únicas questões a serem consideradas. Poder-se-ia qualificar como mini-têxtil uma tapeçaria de 15 x 15 cm com uma urdidura de dois fios por centímetro e trama de espessura proporcional? Nessa possibilidade o tapeceiro não estaria trabalhando em pequena escala, mas em grande escala numa área de trabalho bem reduzida, limitando-se a explorar texturas e talvez cores; exercício este que não corresponde às pequenas tapeçarias coptas ou às grandes tapeçarias medievais. Um outro exemplo seria uma tapeçaria de 10 cm de largura e dois metros de comprimento. Cabe aqui salientar que “[...] não somente é impossível compreender o presente ignorando o passado, senão, inclusive, é necessário conhecer o presente – apoiar-se nele – para compreender o passado e então, saber projetar as perguntas convenientes⁵” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 33 - tradução da autora).

Muitos tapeceiros na atualidade argumentam que confeccionam pequenas tapeçarias ou mini-têxteis pela facilidade de transporte do tear de um local para outro. Em muitas situações o tapeceiro mora em uma cidade e ministra aulas em outras e com um grande tear suas tapeçarias ficariam interrompidas em períodos de viagens. Poder iniciar e finalizar uma tapeçaria independentemente de seu tamanho, sem intervalos significativos, é relevante no resultado final da obra. É imprescindível que o tapeceiro, assim como em qualquer outra atividade artística, tenha um envolvimento profundo com sua obra e isso só é possível quando ele não precisa interromper suas atividades. Todas essas questões relacionadas ao tamanho e escala das obras fazem parte do dia a dia do tapeceiro. Tanto grandes como pequenas tapeçarias em pequena escala têm limitações inerentes à técnica e cabe ao tapeceiro ultrapassar esses limites, não no formato da obra, mas tentar

⁵ [...] no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, es necesario conocer el presente – apoyarse en él – para comprender el pasado y, entonces, saber plantearle las preguntas convenientes.

extrapolar seus limites como tapeceiro. A tapeçaria não é definida pelo seu material, nem pelo seu tamanho e nem pela sua forma, mas o que a define? Em todas as situações o que a define é a harmonia entre sua urdidura e sua trama, usando a técnica adequada para cada situação do desenho a ser traduzido em materiais e cores que valorizam esse mesmo desenho. Pesquisar materiais é imprescindível na atualidade, quando tantas opções estão à disposição, mas sempre enaltecendo a técnica, ponto fundamental para o tapeceiro. É importante “[...] reconhecer a necessidade do anacronismo como uma riqueza: parece interior aos objetos mesmos – às imagens – cuja história tenta-se fazer. O anacronismo seria assim, em uma primeira aproximação, o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade das imagens⁶” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18 - tradução da autora). Reunir imagens de tapeçarias coptas juntamente com as medievais e exemplares contemporâneos é estar diante de “[...] - três tempos heterogêneos, anacrônicos uns em relação aos outros – se entrelaçando de maneira notável⁷” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 19 - tradução da autora). Quando o tapeceiro contemporâneo consegue assimilar e transmitir em sua obra toda essa riqueza de conteúdos, seu trabalho torna-se consistente e um mini-têxtil pode vir a ser uma grande tapeçaria.

O fato dos mini-têxteis serem tapeçarias de rápida execução possibilita ao tapeceiro enviar trabalhos distintos para vários eventos diferentes. Assim, participar de exposições em vários continentes promove o tapeceiro e divulga sua obra, esses fatores de ordem prática são essenciais para a sobrevivência do mesmo. Muitos tapeceiros na atualidade além de confeccionarem suas tapeçarias, produzem encomendas e ministram *workshops*, são professores em escolas superiores de arte e ainda envolvem pessoas da comunidade em sua atividade. Pesquisar materiais inusitados para confecção de tapeçarias, aprender a escolher cores, buscar novas fronteiras em desenhos, pinturas, ou ainda em outras formas que podem constituir os cartões, conciliando estes com a tradicional técnica da tapeçaria, serão estes alguns dos desafios dos tapeceiros contemporâneos? Mini-têxteis estão intimamente ligados com economia de espaço e de tempo e convidam o espectador a olhar de perto, por isso o tapeceiro precisa ser preciso na execução da técnica onde

⁶ [...] reconocer la necesidad del anacronismo como una riqueza: parece interior a los objetos mismos – a las imágenes – cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad de las imágenes.

⁷ [...] – tres tiempos heterogéneos, anacrónicos los unos en relación a los otros – se trenzan de manera notable.

cada detalhe pode ser perceptível. A apresentação das pequenas tapeçarias é outro grande desafio, enquanto as tapeçarias murais ficam soltas penduradas nas paredes, sustentadas somente por réguas que as seguram na parte superior e inferior, de forma invisível, as pequenas obras, às vezes, precisam de acabamentos, ou ainda pedem molduras. É preciso que o tapeceiro crie uma harmonia entre a tapeçaria e o meio no qual a obra será exposta, tanto numa galeria como em uma casa particular.

Visitar uma exposição de mini-têxteis é algo diferente justamente pelo tamanho das obras expostas, que não excedem 20 x 20 cm em média. Nos Estados Unidos da América existe a *American Tapestry Alliance*, entidade que reúne muitos tapeceiros e que promove a *Small Format Tapestry Exhibition*, além da *Convergence*, exposição de tapeçarias de tamanho médio a grande, ainda palestras, *workshops* e venda de materiais específicos. Esse grande evento acontece a cada dois anos em uma cidade diferente deste país, e os tapeceiros daquela região assumem e organizam o evento, contando com espaços para exposições em universidades, galerias e museus. Esta exposição de mini-têxteis não tem seleção prévia, e tem por objetivo apresentar obras de mestres e seus alunos, de culturas e formações variadas, vindos de todos os continentes. A edição de 2008, denominada *Woven Gems*, aconteceu em Tampa na Flórida, reuniu um número expressivo de mais de 180 trabalhos, todos na técnica tradicional da tapeçaria, exigência do regulamento do evento, e cada tapeceiro só podia inscrever uma obra.

Nestes eventos participam tapeceiros renomados como Archie Brennan, Jean Pierre Larochette, Henrique Schucman, seus alunos e tantos outros tapeceiros das mais diferentes regiões do mundo. A obra *Defining Tapestry* (ver figura 12), que Archie Brennan apresentou na primeira exposição da *Small Format Tapestry*, intitulada *It's About Time*, aconteceu em 1996 em Portland no Oregon. Usar a definição de tapeçaria segundo o dicionário inglês, em letras maiúsculas pretas sobre um fundo mesclado de vermelho com amarelo, sugere a potência da obra. Enquanto a frase que intitula a sexta tapeçaria medieval, *A Dama e o Unicórnio*, no alto da tenda também em letras maiúsculas, *A Mon Seul Désir*, esta sugere várias interpretações, o mini-têxtil, por outro lado, explica literalmente apesar das limitações e dos cortes laterais o significado de tapeçaria. Talvez sejam os tempos heterogêneos destas duas obras os responsáveis pelas múltiplas explicações sugeridas à primeira obra ao longo de vários séculos; e a contemporaneidade da definição e fatura da segunda tapeçaria podem ser consideradas pontuais. “Todas as

palavras exigem o conhecimento do outro, da capacidade alheia de ouvir e entender, ler e decifrar um código comum, e nenhuma sociedade existe sem uma linguagem compartilhada por todos” (MANGUEL, 2008, p. 59). Uma segunda obra de Archie Brennan, denominada *Rules, Rules* (ver figura 13), participou da exposição *Small Format Tapestry* em 2004, nesta ocasião intitulada *Grand Ideas*, na cidade de Grand Rapids no Michigan. A tapeçaria, assim como seu título, enfatiza as regras e limitações no tamanho exigido para participar dessa exposição. A obra composta por dois vetores que se cruzam perpendicularmente em um tom bege claro contrastando com o fundo tem ainda a medida de doze polegadas inscritas nos mesmos. O fundo em dégradé é mais claro onde as setas dos vetores se cruzam e na diagonal oposta fica mais escuro, deixando transparecer levemente um sinal de interrogação. Seria a identificação da obra a dúvida do tapeceiro ou as próprias regras impostas pelos tapeceiros àqueles que participam destas exposições? “Em nome da eficiência, a cidade platônica é regida por leis e regras, e a poesia não terá lugar aí, a não ser que ‘se demonstre que ela não traz apenas prazer, mas proveito também” (MANGUEL, 2008, p. 25). O fato de existirem regras pré-determinadas para participação em uma exposição pode vir a ser um fator estimulador ou não para o tapeceiro?

Figura 12

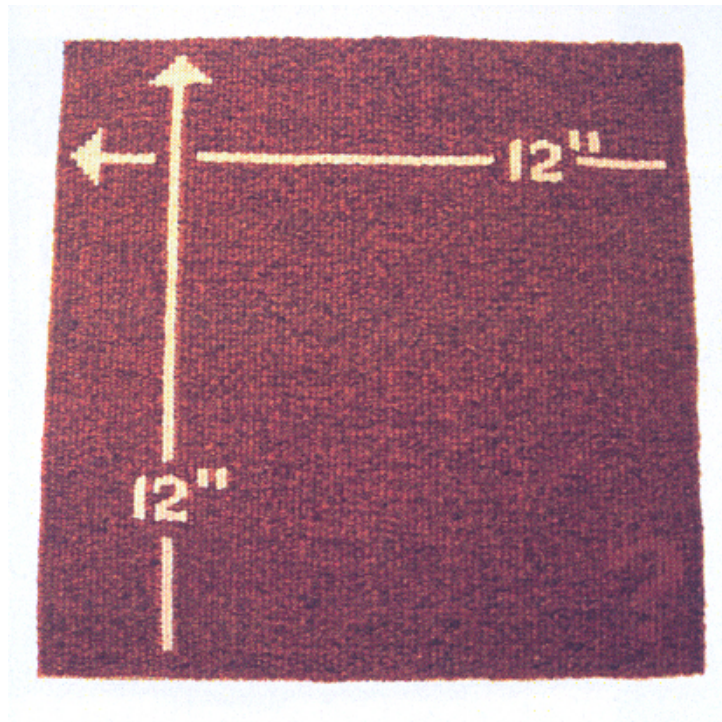


Archie Brennan, *Defining Tapestry* (1995)

Dimensões: 20 x 15cm

Fonte da imagem : BRENNAN, Archie. It's About Time. *Small Format Tapestry*, Portland. Pacific Northwest College of Art, 1996. p.5.

Figura 13



Archie Brennan, *Rules, Rules* (2006)

Dimensões: 20 x20 cm

Fonte da Imagem : BRENNAN, Archie. *Grand Ideas. Small Format Tapestry*, Grand Rapids. Kendall College of Art and Design, 2006. p.3.

Na *Small Format Tapestry* de 1998, exposição essa intitulada *Encore*, Archie Brennan apresenta o mini-têxtil que faz parte de uma série por ele denominada *Drawing Series – K/ Torso Nude Rear* (ver figura 14). Archie Brennan, tapeceiro escocês atualmente vivendo em New York, na década de 1980 fez a seguinte pergunta: “Será a tapeçaria um prolongamento ou uma tradução de um desenho ou ainda uma mudança de um sistema para outro com a possível adaptação técnica e das cores?”⁸ (LANE, 2002, p. 42 – tradução da autora). Em sua exposição *The Drawing Series*, na *Gail Martin Gallery* em Nova Iorque, essas questões transparecem em suas obras. O artista partiu de desenhos feitos com carvão sobre papel usando modelos vivos. Na primeira obra da série, denominada *Female Head*, Brennan assume ter feito literalmente uma tradução de uma técnica para outra, ignorando elementos expressivos da técnica da tapeçaria, e a mesma ficou aquém do cartão que lhe serviu de apoio. Usar a textura da grade formada pela

⁸ Wird die nach einer Zeichnung hergestellte Tapiserie zu einer Erweiterung der Bildaussage führen oder nur in einem System von Herstellertechniken und Farbanpassungen modifiziert.

urdidura com a trama como recurso visual seria uma maneira de valorizar as características da mesma? O tapeceiro, conhecendo as limitações da tapeçaria, como poderá traduzir do seu cartão uma linha reta horizontal quando na trama a unidade mais próxima é uma *duite*⁹?

Figura 14



Archie Brennan, *Drawing Series-K-Torso Nude-Rear* (1997)

Dimensões: 15 x 20cm

Fonte da Imagem : BRENNAN, Archie. *Encore. Small Format Tapestry*, Atlanta. Atlanta International Museum, 1998. p.10.

No mini-têxtil da série *Torso Nude Rear* percebe-se o quanto o tapeceiro explorou a grade formada pela urdidura e trama, valorizando e definindo os contornos da imagem. Essa estrutura da grade, formada pela urdidura na vertical e trama na horizontal, fica mais evidente nessa tapeçaria de Brennan, porque o tapeceiro a teceu seguindo o desenho de baixo para cima ou talvez de cima para baixo, e reforçando as linhas curvas em degraus contornando as formas. A composição de linhas e formas é valorizada com o bom uso do desenho e da estrutura da tecelagem, isto pode ser conferido nessa obra. Ele explora e

⁹ Unidade mínima para existência da trama, ou seja, o fio da trama atravessa a calada da urdidura em duas posições distintas, formando a *duite*.

reforça a bidimensionalidade da tapeçaria e conhece os materiais que utiliza. As texturas distintas do algodão, lã e linho, e ainda as várias maneiras como cada material reflete a luz são características que um artista tapeceiro deve levar em conta. Para Mary Lane, historiadora e tapeceira, “[...] a arte filtra o olhar pelas lentes do artista¹⁰” (LANE, 2002, p. 24 – tradução da autora).

Jean Pierre Larochette, tapeceiro argentino, nasceu em Buenos Aires em 1942, filho de três gerações de tapeceiros em *Aubusson* na França. Ele aprendeu o ofício no ateliê de seu pai e na década de 1960 estudou e trabalhou com o tapeceiro francês Jean Lurçat em Israel. Yael Lurie, sua esposa, cria e desenha os cartões para as tapeçarias que Jean Pierre Larochette tece no tear. Essa parceria já existe há mais de quarenta anos com muitas encomendas para instituições públicas e colecionadores particulares, principalmente nos Estados Unidos da América. No início da década de 1970 o casal se estabeleceu em Berkeley, Califórnia, mas antes disso viajaram e trabalharam em diversas regiões do mundo conhecendo culturas diversas e suas atividades nos teares. Apesar dos materiais e alguns processos técnicos serem diferentes, na grande maioria todos partem do mesmo princípio. A formação de Larochette é baseada na técnica tradicional da tapeçaria francesa de *Aubusson*, e somente nos últimos anos que todas as informações colhidas ao longo do tempo começaram a ser exploradas. Seu trabalho seria então um diálogo entre a tapeçaria mexicana, ou dos povos andinos do Peru e Bolívia, ou ainda de países do Oriente Médio com a tradicional tapeçaria francesa? A tapeçaria européia da Idade Média ou anterior a ela desenvolveu artifícios para representar formas curvas ou outras composições que só são possíveis com a ajuda de um cartão para chegar às formas desejadas. Por outro lado, os povos da América do Sul, México e América do Norte só tecem formas retas ou inclinadas em suas tapeçarias e não seguem um cartão, quando muito são feitas algumas marcações na urdidura. São composições retilíneas e seus desenhos são reaproveitados seguidamente, inclusive como pinturas em cerâmicas. “Com nossos velhos desenhos nós não alcançamos à lua, mas nós também não destruímos a terra¹¹” (LAROCHETTE, 2007, p. 14 – tradução da autora). Para Larochette e Lurie, acostumados com a tradição francesa e principalmente com a necessidade que se criou ao longo de vários séculos de sempre inovar no desenho das tapeçarias, deve ter

¹⁰ *Kunst filtert den Blick durch die Linse des Künstlers.*

¹¹ Declaração de um tapeceiro Mapuche: *With our old designs we didn't reach the moon, but we didn't ruin the earth either.*

sido muito difícil absorver este pensamento. Para o tapeceiro que vem da escola francesa, sempre que surgem encomendas estas devem ter algo novo para encantar o cliente, muitas vezes o tapeceiro quer ir além, mas acaba buscando no passado o inusitado. De qualquer forma, a tapeçaria é uma atividade manual com limitações reais, um sistema de coordenadas composto pela urdidura e trama onde a precisão é o alvo do tapeceiro. Para Larochette, essa é a *obsessão do olhar* do tapeceiro. Normalmente esse processo não é divulgado, e o interesse todo está sobre o produto final, mas o processo faz parte deste produto. Pesquisar a história, perceber o processo e poder apreciar a obra ajuda a manter vivas as peculiaridades da tapeçaria. Saber que o processo pode ser exaustivo, repetitivo, entre outras qualidades, acaba aproximando e envolvendo o espectador. A aposta de Didi-Huberman em *Ante el Tiempo*, é justamente “[...] começar uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores do uso do tempo na disciplina histórica que quis fazer das imagens seu objeto de estudo¹²” (2006, p. 15 – tradução da autora). No mini-têxtil *Show and Tell* (ver figura 15) Larochette apresenta na parte superior, tramando linhas finas, formas que remetem aos dedos de duas mãos segurando sutilmente três formas sextavadas e simétricas, alinhadas sobre um fundo liso, destacando assim o conteúdo das mesmas. Esse conteúdo não só é variado em sua composição das formas como também na composição de cores, e sugere toda essa pesquisa de formas feita ao longo de sua atividade como tapeceiro. Talvez possa ser o diálogo entre as diferentes culturas pesquisadas por Larochette onde as tapeçarias são confeccionadas.

Henrique Schucman, brasileiro, nascido em Erechim em 1950, fez contato com a tapeçaria em São Paulo, no Ateliê Casa 11, como aluno de Ernesto Aroztegui. Executou os exercícios propostos nos *cadernos de aluno*, curso elaborado por Aroztegui, e posteriormente criando e desenvolvendo seus próprios cartões. Há vinte anos vem tramando tapeçarias e sua pesquisa está focada principalmente no reaproveitamento de materiais não convencionais para esta técnica, ou seja, tudo que possa ser cortado em tiras e conseqüentemente tramado da mesma forma como fios industrializados. Esse processo pede uma urdidura de no máximo dois fios por centímetro, porque a trama é composta de tiras mais largas e seu cartão deve estar adequado à limitação da grande escala. O mini-têxtil *Mei-Wong It is a Bird*, apresentado na *Small Format Tapestry*,

¹² *Empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio.*

intitulada *It's About Time* em 1996, ainda é confeccionado com materiais convencionais como algodão e linho. O fundo desta tapeçaria é composto de mesclas de várias tonalidades que se repetem na figura do primeiro plano de forma intensa de tal maneira que acaba delimitando os contornos entre figura e fundo. Provavelmente esse detalhamento sutil usando combinações variadas de mesclas em pequena escala já era o objetivo de sua pesquisa, mas no decorrer dos anos foi substituindo por materiais não convencionais, re-aproveitando em suas tapeçarias.

Figura 15



Jean Pierre Larochette, *Show and Tell* (1997)

Dimensões: 15x20cm

Fonte da Imagem : LAROCLETTE, Jean Pierre. *Encore. Small Format Tapestry*, Atlanta. Atlanta International Museum, 1998. p.12.

Existem exigências de acabamento para participação nesta exposição, e todas as tapeçarias são fixadas da mesma forma, uma ao lado da outra; posteriormente é disponibilizado um catálogo para os tapeceiros participantes e demais interessados. “Se o ornamento tinha uma história, as contribuições de diferentes culturas para esta história deviam ser consideradas tão relevantes quanto a irradiação dos padrões originais” (PAIM,

2000, p. 44). Esse diálogo de tapeçarias em um evento internacional em que as exigências são justamente usar a técnica tradicional, onde todos partem de uma mesma urdidura e trama, e a diversidade de resultados é visivelmente surpreendente. Cabe ressaltar aqui o pensamento de Didi-Huberman em seu livro *Ante el Tiempo*, onde ele menciona que conscientemente ou não sempre são usadas as experiências cotidianas para reconstruir o passado. “O anacronismo, como “definição contrária da história”, proporciona também a definição heurística da história como amnésia cronológica, regressão do tempo ao contrário da ordem dos acontecimentos¹³” (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 35 - tradução da autora). Se juntar em uma colcha de retalhos todos os mini-têxteis das exposições acima mencionadas, perceber-se-ão sintomas da contemporaneidade, esta constelação tem uma origem comum, qual seja a técnica usada nas tapeçarias coptas do povo egípcio e nas grandes tapeçarias da Idade Média.

Pensar estas tapeçarias, tanto as confeccionadas pelos coptas do século V e VI, assim como as grandes tapeçarias da Idade Média, e ainda os mini-têxteis do final do século XX e início do século XXI, implica em pensar uma história da tapeçaria não através de fronteiras rígidas e limites impostos, mas sim considerar as questões que reverberam, que sobrevivem. Como bem cita o teórico Georges Didi-Huberman:

Diante de uma imagem – tão recente, tão contemporânea como seja – o passado não cessa nunca de reconfigurar-se, posto que esta imagem só se torna pensável em uma construção da memória, quando não da obsessão. Enfim, diante de uma imagem, temos que humildemente reconhecer o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, o elemento do passado, e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem, a miúdo, tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha¹⁴ (2006, p. 12 - tradução da autora).

¹³ *El anacronismo, como “definición a contrario de la historia”, proporciona también la definición heurística de la historia como amnesia cronológica, regresión del tiempo a contrario del orden de los acontecimientos.*

¹⁴ *Ante una imagen – tan reciente, tan contemporánea como sea -, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Apresentar três tempos heterogêneos exemplificados na forma de tapeçarias foi a proposta deste artigo. Analisá-las e perceber que o fator que as faz dialogar é justamente sua escala. Seriam então as tapeçarias medievais grandes obras no formato, mas em pequena escala? Criar recortes nessas tapeçarias murais talvez seja a melhor resposta e também a maneira com a qual os tapeceiros da atualidade estão estudando e aprendendo. Na contemporaneidade o tapeceiro que pesquisa a técnica usada nas tapeçarias medievais, e nas pequenas tapeçarias coptas, geralmente tenta reunir e resgatar elementos da técnica que se destacam na execução, aliado a materiais contemporâneos que podem valorizar sua obra a partir do cartão. E quando esse tapeceiro se expressa através dos mini-têxteis, isso significa que ele faz uso da pequena escala tanto na composição de seu cartão, como na urdidura e também na escolha dos fios para a trama. Todo esse processo precisa ser harmonioso para que o espectador perceba nessa pequena tapeçaria uma grande obra. O número expressivo de tapeceiros contemporâneos aderindo às pequenas tapeçarias e mini-têxteis pode ser sinalizado pelo crescente número de exposições nessas categorias. Cabe destacar aqui que não é somente a escala reduzida na fatura o que define uma pequena tapeçaria ou mini-têxtil, mas o conjunto da urdidura, trama e cartão adequado. De qualquer forma, a tapeçaria é uma atividade manual com limitações e constituída por um sistema de coordenadas também denominadas urdidura e trama, que precisa ser confeccionada com muita precisão. Divulgar esse processo é imprescindível para aguçar o interesse do espectador não só pelo produto final, mas também para manter vivo o processo técnico. O tapeceiro busca no passado artifícios para inovar no presente, sempre diferente, mas com muitas semelhanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DELAHAYE, Elisabeth. *La Dame à la Licorne*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.
- HERNANDEZ, Fernando. *Catadores da Cultura Visual*. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- LANE, Mary. *Thinking Small. Tapestry Topics*. San José, vol.34, p.2, fall 2008.
- LANE, Mary. Gewebte Zeichnung von Archie Brennan. *Textil&Forum*, Hannover, vol.2, p.42, junho 2002.
- LAROCLETTE, Jean Pierre. *Recordando a Jaques Larochette; El Tapiz Más Grande de las Américas*. Berkeley: Genesis Press. 2006.
- MANGUEL, Alberto. *A Cidade e as Palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAIM, Gilberto. *A Beleza sob Suspeita – O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- SARAMAGO, José. In: *Poética dos Cinco Sentidos*. Lisboa: Bertrand, 1979.

ABSTRACT:

This paper aims to approach the dialogue between heterogeneous times. It being perceptible in the tapestry, can it be considered an anachronical manifestation? It is intended to initially present the six medieval tapestries that compose the set *The Lady and the Unicorn*, elements that repeat themselves, their distribution in the scene, their colors and other details that intensify their relation to the five senses. These mural tapestries may have been influenced in their drawings and in the used technique by the small copta tapestries, made in the 5th and 6th centuries, in the region of Egypt. In a second moment it is intended to present the mini-textiles made by the contemporary tapestry weavers, having as a main focus the search for the identity of the tapestry. This way, the card is only a reference and does not change or overcome the final product. Will the mini-textiles be the field of research for the contemporary tapestry weaver?

KEYWORDS: Tapestry weaver; mini-textile; anachronic.